

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Пиотровский М.Б.</i> Вступительное слово	5
<i>Piotrovsky M.B.</i> Introductory remarks	6
Музей	
<i>Слепкова Н.В.</i> Зоологический музей в Санкт-Петербурге и развитие систематики: 300 лет перемен	7
<i>Филимонов А.Е.</i> Национальная идентичность в пространстве музея: Метрополитен-музей и Национальный музей Соединенных Штатов в конце XIX—начале XX вв.	18
<i>Зубанова Н.А.</i> Музей во Введенском переулке (1919–1928): История создания и первые годы деятельности	29
<i>Рязанцев Н.П., Салова Ю.Г.</i> Ярославский художественный музей в 1917–1930 гг.	39
Памятник	
<i>Сидорова И.Б.</i> Музей в Успенском монастыре города Свияжска в 1920-е гг.	54
<i>Любезников О.А.</i> «Труд большей части моей жизни ...»: Исаакиевский собор в судьбе архитектора Н.П. Никитина (к истории музеефикации памятника)	68
<i>Мокина Т.М.</i> «Склад» Государственного Эрмитажа в Сампсониевском соборе: К истории бытования памятника в годы Великой Отечественной войны	80
Наследие	
<i>Дроздова-Пичурина Н.Н., Сапанжа О.С.</i> Диалектика пространственного дискурса музея и мегаполиса: К постановке проблемы	87
<i>Кетин Д.В.</i> К вопросу о классификации геопарков	94
<i>Пудов Г.А.</i> О пряничных досках из коллекции Н.В. Султанова	103
Музеология — музееведение	
<i>Андреева И.В.</i> Музееведение и документо-коммуникационные науки: Параллели, пересечения или нечто большее? (часть 1)	113
<i>Бонами З.А. Н.Ф.</i> Федоров и западная музеологическая традиция. Диалоги	127
<i>Куклинова И.А.</i> Новая музеология в трудах современных исследователей	137
Проблема в фокусе: Экспозиционно-выставочная деятельность	
<i>Ronchi A.M.</i> Museum Exhibitions in the Age of Digital Communication	146
<i>Беззубова О.В.</i> Экспозиция как пространство производства аффекта	155
<i>Аброськина Е.В.</i> Экспозиция Этнографического музея: От Крыжановского до Бежковича	165
<i>Прищепова В.А.</i> Этнографическая выставка как модель мира	176
<i>Усова И.А.</i> Костюм кочевников Центральной Азии и сопредельных территорий I тыс. до н.э. в музейной экспозиции как инструмент интерпретации прошлого (по материалам курганов Алтая, Тувы, Казахстана)	184
<i>Тагиева Р.</i> Азербайджанский Музей Ковра: Новое видение традиции	190

Редакционная коллегия:

Дриккер Александр Самойлович, д-р культурологии, профессор (председатель);
Никонова Антонина Александровна, канд. филос. н., доцент (заместитель председателя);
Ананьев Виталий Геннадьевич, канд. ист. н. (ответственный секретарь);
Гнедовский Михаил Борисович, канд. ист. н.;
Маковецкий Евгений Анатольевич, д-р филос. н., доцент;
Бирюкова Марина Валерьевна, канд. искусствоведения;
Сурикова Ксения Васильевна.

E-mail: mhm-journal@mail.ru
www.museumstudy.ru/mmh-journal

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

Международный редакционный совет журнала:

Михаил Борисович Пиотровский, действительный член РАН, действительный член РАХ, директор Государственного Эрмитажа, зав.кафедрой музейного дела и охраны памятников Санкт-Петербургского государственного университета (Россия) (председатель);
Александр Михайлович Шолохов, президент Российского комитета Международного совета музеев (ИКОМ России);
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: 12.09.2017 г.
Формат: 70 × 100/16
Усл. печ. л.: 16,57*

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

© Обложка, Волкова А., Войтекунос В., Tsilaga L., 2017
© Авторы статей, 2017

TABLE OF CONTENTS

<i>Пуотровский М.Б.</i> Вступительное слово	5
<i>Piotrovsky M.B.</i> Introductory remarks	6
Museum	
<i>Slepikova N.V.</i> The Zoological Museum in St. Petersburg and the Development of Taxonomy: 300 Years of Changes	7
<i>Filimonov A.E.</i> National Identity in the Museum: The Metropolitan Museum and the United States' National Museum in the Late XIX—Early XX Century	18
<i>Zubanova N.A.</i> The museum in Vvedensky Lane (1919–1928): History of Foundation and the First Years	29
<i>Ryazantsev N.P., Salova Yu.G.</i> The Art Museum of Yaroslavl in 1917–1930	39
Monument	
<i>Sidorova I.B.</i> The Museum at the Holy Assumption Monastery in Sviyazhsk in 1920 th	54
<i>Liubeznikov O.A.</i> The «Work of the Most Part of my Life ...»: St. Isaac's Cathedral in the Fate of the Architect N.P. Nikitin (to the History of Museumification of an Architectural Monument)	68
<i>Mokina T.M.</i> The Storehouse of the State Hermitage in the St. Sampson's Cathedral: About the Monument's History during the Great Patriotic War	80
Heritage	
<i>Drozhdova-Pichurina N.N., Sapanzha O.S.</i> Dialectics of the Discourse of Spaces between The Museum and The Metropolis	87
<i>Kepin D.V.</i> To the Question of Classification of Geoparks	94
<i>Pudov G.A.</i> On Gingerbread Boards from the Collection of Nicolay Sultanov	103
Museology—Museum Studies	
<i>Andreeva I.V.</i> Museology and Document-communication Disciplines: Parallels, Crossing, or Something More? (Part 1)	113
<i>Bonami Z.A.</i> Nickolay Fedorov and Western Museological Tradition. Dialogues	127
<i>Kuklinova I.A.</i> Nouvelle Muséologie in the Works of Contemporary Scholars	137
A Problem in Focus: Museum Exhibition	
<i>Ronchi A.M.</i> Museum Exhibitions in the Age of Digital Communication	146
<i>Bezzubova O.V.</i> Exhibition as a Space of Producing Affect	155
<i>Abroskina E.V.</i> Exposition of the Ethnographic Museum: from Kryzhanovsky to Bezhkovich	165
<i>Prischepova V.A.</i> Ethnographical Exhibition as a Model of the World	176
<i>Usova I.A.</i> The Costume of the Nomads of Central Asia and its Borderlands of the I Thousand B.C. in the Museum Exposition as an Interpretation Tool of the Past (on the Materials of Burial Mounds in Altai, Tuva, Kazakhstan)	184
<i>Taghiyeva R.</i> Azerbaijan Carpet Museum: New Vision of Tradition	190

Editorial Board:

Drikker Alexander Samoylovitch, Doctor of Cultural Studies, Professor (Chairman);
Nikonova Antonina Alexandrovna, Candidate of Science in Philosophy,
Associate Professor (Vice Chairman);
Ananiev Vitaly Gennadievitch, Candidate of Science in History (Academic Secretary);
Gnedovsky Mikhail Borisovitch, Candidate of Science in History;
Makovetsky Evgeny Anantolievitch, Doctor of Philosophy, Associate Professor;
Biryukova Marina Valerievna, Candidate of Science in Art History;
Surikova Xenia Vasilievna.

E-mail: mhm-journal@mail.ru
www.museumstudy.ru/mmh-journal

International Board of Journal:

Mikhail Borisovitch Piotrovsky, Doctor of History, Professor, Full Member
of the Russian Academy of Sciences, Full Member of the Russian Academy of Arts,
Director of the State Hermitage, Head of the Department of Museum Work and Preservation
of Monuments of Saint-Petersburg State University (Russia) (chairman);
Alexander Mikhailovitch Sholokhov, President of Russian National Committee
of the International Council of Museums (ICOM);
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).

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Музей как социокультурный институт чутко реагирует на изменения, происходящие в окружающем мире. В соответствии с этим музейная профессия также трансформируется и видоизменяется. Изучение опыта прошлого, знакомство с лучшими достижениями настоящего и их теоретическое осмысление — обязательные условия эффективности в музейной сфере.

Профессиональные издания — один из основных инструментов формирования единой профессиональной культуры и поддержания высоких стандартов деятельности. Их появление и развитие — важные индикаторы зрелости и самостоятельности той или иной области деятельности. Новый журнал призван восполнить существующую лакуну, объединив усилия специалистов разных направлений (философов, историков, культурологов, искусствоведов, экспертов в области естественнонаучных дисциплин) в деле осмысления сектора наследия во всей его многоаспектности.

В центре внимания журнала триада — музей-памятник-наследие — охватывающая как материальные, так и нематериальные компоненты сектора наследия, без ограничения институциональных рамок. В современных условиях, когда, несмотря на практически единодушное признание важности дела сохранения наследия, перед многими памятниками стоит реальная угроза уничтожения, музеи нередко оказываются в центре общественных конфликтов, а наследие все чаще воспринимается как неудобное или спорное, такое издание приобретает особое значение.

академик М.Б. Пиотровский

INTRODUCTORY REMARKS

The museum as a social and cultural institution is very sensitive to changes in the surrounding world. In relation to this, the professions of those connected to these institutions—curators, researchers, administrators (among others)—also transforms. The study of the experience of the past, familiarity with the best achievements of the present, and a theoretically grounded understanding of both are prerequisites for effective and productive work in the museum world.

Professional editions are among the main instruments utilized in the formation of common professional culture and the maintenance of high standards of practical and theoretical work. Their appearance and development are important indicators of maturity and autonomy of a particular field of activity. This new journal aims to fill an existing gap, combining efforts of specialists in different fields (philosophers, historians, culturologists, art historians, experts in the field of natural sciences) in order to understand the myriad aspects of the heritage sector.

The focus of the journal's thematic triad—Museum-Monument-Heritage—covers both tangible and intangible components of the heritage sector of culture, beyond the limitations of the institutional framework. At present, despite an almost unanimous recognition of the importance of heritage preservation, numerous monuments are in real danger of destruction, and heritage itself is increasingly seen as «inconvenient» or controversial. In this context, understanding the centrality of museums in relation to the social conflicts which have arisen around the concept and artifacts of heritage, publications such as this new journal are of particular importance.

Academician M.B. Piotrovsky

МУЗЕЙ

Слепкова Н.В.

ЗООЛОГИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ И РАЗВИТИЕ СИСТЕМАТИКИ: 300 ЛЕТ ПЕРЕМЕН

Слепкова, Надежда Валентиновна — канд. биол. наук, старший научный сотрудник, Россия, Зоологический музей Зоологического института РАН, Санкт-Петербург, Nadezhda.Slepкова@zin.ru.

Рассмотрены изменения в принципах экспонирования систематической коллекции по зоологии, принадлежащей ныне Зоологическому музею Зоологического института РАН, за 300 лет. Коллекция последовательно входила в состав трех, преемственно связанных друг с другом учреждений: Кунсткамеры (1714–1832), Зоологического музея (1832–1931) и Зоологического института РАН (1931 — настоящее время). Крупные изменения во взглядах систематиков рано или поздно находили отражение в расстановке систематической коллекции. Расположение по системе Аристотеля, отразившееся в первом каталоге Кунсткамеры 1742 г., сменилось к концу XVIII в. на расстановку по системе Линнея. Переезд в Музейный флигель и выделение Зоологического музея в отдельное учреждение ознаменовались расположением коллекции по системе Кювье и возникновением Сравнительно-анатомического отдела музея. Система Кювье в расстановке систематической коллекции сменилась в 1930-е гг. на эволюционные системы, учитывавшие достижения сравнительной эмбриологии (деление на первично- и вторичноротых), и получившие отражение в многократно переиздававшемся учебнике В.А. Догеля. Две революции в систематике конца XX и начала XXI века, связанные с распространением кладистики и молекулярной филогенетики, делают эту расстановку все более устаревшей.

Ключевые слова: Зоологический музей, Зоологический институт РАН, история систематики, история экспозиции, Кунсткамера, музей, Аристотель, Линней, Кювье.

THE ZOOLOGICAL MUSEUM IN ST. PETERSBURG AND THE DEVELOPMENT OF TAXONOMY: 300 YEARS OF CHANGES

Slepкова, Nadezhda Valentinovna—Candidate of Science in Biology, Senior Research Fellow, Russia, Zoological Museum of the Zoological Institute of the Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg, Nadezhda.Slepкова@zin.ru.

Changes of principles of exhibiting of the 300 years old collection in systematic zoology, which now belongs to the Zoological Museum of the Zoological Institute of the Russian Academy of Sciences, are discussed. The collection sequentially was a part of three organizations, connected with each other: the Kunstkammer (1714–1832), the Zoological Museum

(1832–1931) and the Zoological Institute of the Russian Academy of Sciences (1931 — present day). Essential changes in the views of taxonomists sooner or later became reflected in the placement of a systematic exhibition. Arrangement according Aristotle's system, embodied in the first catalog of the Kunstkammer in 1742, was replaced on Linnaean system by the end of the 18th century. When Zoological collection of Kunstkammer moved to the Museum outhouse of the Academy of Sciences and became the separate institution (The Zoological Museum), its collection was arranged after the Cuvier's system. The Department of Comparative anatomy was organized. The Cuvier's system was replaced in 1930-ies with the evolutionary systems, reflected in the tutorial of V.A. Dogel, many times reissued, which revealed the achievements of comparative embryology (division into Proto- and Deuterostomia). Two revolutions in the Systematics of the late 20th and early 21st century, associated with the spreading of Cladistics and Molecular Phylogeny, make this order more and more obsolete.

Key words: Zoological Museum, Zoological Institute of RAS, the history of systematics, the history of exposition, Kunstkamera, Aristotle, Linney, Cuvier.

Музейная экспозиция, демонстрирующая разнообразие животных, призвана отражать научные представления о характере этого разнообразия, и в идеале — отражать текущие взгляды систематиков по этому вопросу. Это один из способов публикации научных достижений. Показательная зоологическая коллекция Зоологического института (далее — ЗИН), известная в настоящее время под названием Зоологического музея ЗИН РАН, формировалась в течение 300 лет. За это время представления о системе животных неоднократно менялись. Понять, как эти изменения отражались на музейной экспозиции, и что нужно делать современному музейному специалисту в связи с революционными изменениями в систематике нашего времени — задача настоящего исследования, пока еще только начатого. Зоологический музей ЗИН РАН представляет для этого уникальную возможность, поскольку подобное исследование невозможно проделать на материалах никакого другого отечественного музея биологического профиля.

В 2016 г. исполнилось 300 лет со дня приобретения знаменитой крупной коллекции голландского аптекаря Альберта Себы, положившей начало экспонированию животных в России. Первоначально она находилась в составе музея, известного под названием Кунсткамеры. Музей в это время помещался в Людских покоях Летнего дворца¹, вскоре он переехал в Кикины палаты и стал общедоступным. О таксономических принципах расстановки коллекции в этот период сведений практически нет. Недавно опубликованные в русском переводе сопроводительные документы к покупке от Альберта Себы² — хаос и в таксономическом, и в географическом смысле. Первый период развития зоологической коллекции в составе Кунсткамеры прошел на этапе становления зоологической систематики как науки.

С 1728 г. коллекция, уже в составе Академии наук, разместилась в здании Кунсткамеры, библиотеки и обсерватории на Стрелке Васильевского острова. Систематическая структура этой экспозиции отразилась в Каталоге, изданном в 1742 г.³ Оглавление каталога (в переводе с латыни) включает четвероногих животных, птиц, амфибий, рыб, «мягких

¹ См.: Пунин А.Л. Санкт-Петербург в эпоху Петра Великого. Градостроительное развитие новой столицы России и стилевые особенности петровского барокко. СПб., 2014. Ч. 1.

² См.: Дриссен-ван хет Реве Й. Голландские корни Кунсткамеры Петра Великого: история в письмах (1711–1752). СПб., 2015.

³ *Musei Imperialis Petropolitani. St. Petersburg, 1742. Vol. I. Pars prima qua continentur Res Naturales ex Regno Animalium. Typis Academiae Scientiarum Petropolitanae.*

бескровных животных», «покрытых скорлупой бескровных животных», раковины, насекомых. Если проанализировать структуру каталога, то окажется, что в основе ее лежит система Аристотеля⁴. Именно эта система, как известно, преподавалась в средневековых университетах. Критика Аристотеля послужила созданию науки нового времени. Именно она породила и западноевропейские, и петербургскую Кунсткамеры. Однако никакой другой общей системы до Карла Линнея не было предложено. В альбоме «Палаты <...> Академии наук», вышедшем двумя изданиями, подробно сообщается, что и где стояло в этом здании⁵. Осмотр коллекции предполагался от верхнего этажа к нижнему.

Каталог зафиксировал положение дел до пожара 1747 г. Двадцать лет после него собрание находилось в доме Демидова. В недавнее время Е.Н. Груздевой опубликованы материалы, из которых становится ясно, что в доме Демидова была создана временная экспозиция из уцелевших материалов⁶. Если следовать буквенным обозначениям в легенде к плану 2-го этажа,⁷ то посетителю сначала предлагалось посмотреть художественную и мемориальную части собрания, а потом зоологическую коллекцию: К — четвероногие звери и птицы⁸, L — змеи и ящерицы, М — рыбы,⁹ потом шла большая угловая комната с препаратами Фредерика Рюйша, а буквой Р обозначалось помещение с инсектами. Информация о систематической структуре в этих подписях минимальная, но в принципе порядок, как и в каталоге — от высших к низшим. Стояла ли уже в это время система К. Линнея, сказать трудно. Первое ее издание относится к 1735 г.

Возвращение собрания в отремонтированное здание Кунсткамеры в 1766 г. ознаменовалось расставкой его к концу XVIII в. по системе Карла Линнея — знаменитого шведского натуралиста, создателя единой системы классификации растительного и животного мира. Два путеводителя свидетельствуют об этом¹⁰. Иоганн Бакмейстер в путеводителе по Кунсткамере 1779 г. пишет прямо: «Кабинет сей расположен точно по порядку г. Линнея»¹¹. В описании И. Бакмейстера макросистема представлена следующим образом: млекопитающие, птицы, амфибии, рыбы, насекомые, «мягкие морские животные, так как и все те которые под именем Червей и Животорастений или Зоофитов разумеются»¹². То же видим и у К. Линнея. Высшими систематическими категориями у него были классы, коих он признавал шесть: млекопитающие, птицы, земноводные, рыбы, насекомые и черви. Этот период развития Кунсткамеры, связан с деятельностью П.С. Палласа — одного из крупнейших натуралистов и систематиков мирового уровня,

⁴ *Аристотель*. О частях животных. М.; Л., 1937.

⁵ Палаты Санктпетербургской Императорской Академии наук, Библиотеки и Кунсткамеры, которых представлены планы, фасады и профили. СПб., 1741; Палаты Санктпетербургской Императорской Академии наук, Библиотеки и Кунсткамеры с кратким показанием всех находящихся в них художественных и натуральных вещей, сочиненное для охотников оныя вещи смотреть желающих. СПб., [1744].

⁶ *Груздева Е.Н.* От царской «кунст-каморы» до современной Кунсткамеры (по документам СПФ АРАН). См. по адресу: <http://www.ranar.spb.ru/rus/books6/id/579/> (ссылка последний раз проверялась 25.05.2017).

⁷ Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (Далее — СПФ АРАН). Ф. 3. Оп. 1. Д. 118. Л. 588.

⁸ У Е.Н. Груздевой между первыми двумя словами ошибочно поставлена запятая.

⁹ В оригинале документа М и L поменяны местами: СПФ АРАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 113. Л. 410 об.

¹⁰ *Бакмейстер И.* Опыт о библиотеке и Кабинете редкостей и истории натуральной Санктпетербургской императорской Академии наук. СПб., 1779; *Беляев О.* Кабинет Петра Великого. СПб., 1800. Т. 1–3.

¹¹ *Бакмейстер И.* Опыт о библиотеке ... С. 164–165.

¹² Там же. С. 162.

работавшего в Петербургской Академии наук до конца XVIII в. Паллас в целом придерживался системы Линнея, хоть и внес некоторые изменения в линнеевскую классификацию червей.

О расстановке коллекций после П.С. Палласа, сведений в настоящее время нет. К началу XIX в. собранием заведовали Н.Я. Озерецковский и А.Ф. Севастьянов. Н.Я. Озерецковский — последний директор Кунсткамеры как единого музея, управлял им с 1800 по 1827 г. Академия в это время пользовалась системой Карла Линнея. Так Н.Я. Озерецковский опубликовал в духе Линнея «Начальные основания естественной истории», посвященные царству животных¹³. Это был перевод работы лейпцигского профессора Натанаэля Готфрида Леске (1751–1786) с изложением линнеевской системы¹⁴. А.Ф. Севастьянов издал перевод системы самого Карла Линнея с примечаниями и дополнениями¹⁵. Видимо, именно она была принята за основу и в начале XIX в.

Далее за зоологическое собрание отвечали Х. Пандер и Э. Менетрие, под руководством которых была произведена значительная ревизия коллекции¹⁶, о содержании которой, впрочем, в рассматриваемом нами смысле ничего не известно. Известно только, что, по мнению Ф.Ф. Брандта, которому в 1831 г. был поручен надзор за зоологическими предметами, «распределение чучел млекопитающих и птиц в крайне запущенном зоологическом собрании не соответствовало ни современным успехам науки, ни состоянию других музеев Европы, ни достоинству Академии»¹⁷. Собрание к этому времени продолжало находиться в здании Кунсткамеры и помещалось в пяти залах, а именно в двух залах и круглой комнате среднего этажа и в одной западной зале и в круглой комнате нижнего этажа.

В последние годы пребывания в Кунсткамере, коллекция была перемешана с этнографическими и некоторыми другими материалами. При этом в целом сохранялось расположение экспонатов от высших животных к низшим. Вот что об этом пишет Ф.Ф. Брандт, переносивший коллекцию в новое здание: «В зале среднего этажа, обращенной к западу, помещались чучела млекопитающих и птиц, скелет мамонта, чучело азиатского слона и его скелет. Во второй восточной зале были размещены пресмыкающиеся, рыбы, суставчатые и мягкотелые животные в спирту, а также собрание раковин, расположенное посреди комнаты. В круглой комнате, между двумя упомянутыми залами, можно было видеть водных птиц и некоторых из больших млекопитающих, и тут же — этнографические предметы и разные произведения человеческого искусства. В круглой зале нижнего этажа, в стенных шкафах, находились полипняки и морские губки; середину же комнаты занимали опять этнографические предметы и планетарий. Сводчатая с колонами зала

¹³ Начальные основания естественной истории, содержащие царства животных, произрастений и ископаемых. Изд. акад. Н. Озерецковским по систематическому животным расположению г. Леске, на немецком языке писанному. 6 частей в 2-х книгах. СПб., 1791–1794.

¹⁴ Райков Б.Е. Русские биологи-эволюционисты до Дарвина: материалы к истории эволюционной идеи в России. М.; Л., 1955. Т. 3.

¹⁵ Линней К. Система природы / Карла Линнея кавалера Северной звезды, королевско-шведского архиатера, Упсальской академии профессора ботаники, Парижской, Берлинской, С. Петербургской, и многих других академий и ученых обществ члена / На русском языке издал, с примечаниями и дополнениями Александр Севастьянов. В Санктпетербурге: при Императорской Академии наук, 1804–1805.

¹⁶ Колчинский Э.И., Сытин А.К., Смагина Г.И. Естественная история в России (Очерки развития естествознания в России в XVIII веке). СПб., 2004.

¹⁷ Брандт Ф.Ф. Зоологический и Зоотомический музей // Записки Императорской Академии наук. 1865. Т. 7. Кн. 1. С. 8.

нижнего этажа, выходящая к западу, заключала в себе преимущественно анатомические препараты человеческого тела и коллекции уродов; она была украшена, наподобие старинных кабинетов редкостей, набитыми или высушенными животными и растянутыми их шкурами».¹⁸ В Кунсткамере имелась и коллекция ископаемых, выделенных в отдельное собрание: «Два шкафа этой залы»¹⁹ (стоявшие между колоннами, против окон на набережную) были заняты остатками мамонта, рогами, черепами, засушенной головой и двумя ногами вымершего носорога с костяною носовою перегородкой, а также черепами трех ископаемых пород быка»²⁰.

Стремительное развитие науки и прогрессирующая ее специализация привели к вычлениению зоологической коллекции из универсального первоначального собрания. В 1828 г. Э. Менетрие делает описание зоологической коллекции Кунсткамеры, но это — разрозненные листы, дающие смутное представление о ее структуре²¹. Зоологический музей оформился институционально к 1832 г. с переездом коллекции в Музейный флигель Академии наук, где это собрание располагалось с 1832 по 1896 гг.²² Авторами экспозиции в этом здании были Ф.Ф. Брандт и А.А. Штраух. Основные материалы о расстановке коллекции можно почерпнуть из обзора А.А. Штрауха²³ и многократно переиздававшегося путеводителя Александра Федоровича Брандта, сына академика Брандта²⁴.

Собрание было поставлено Ф.Ф. Брандтом по системе знаменитого французского естествоиспытателя и натуралиста, основателя сравнительной анатомии и палеонтологии Жоржа Кювье, взглядов которого Брандт придерживался, судя по его сохранившимся лекциям по сравнительной анатомии, которые он читал медикам²⁵. От 6 классов Линнея перешли к 4 типам Кювье. Ж. Кювье в первой четверти XIX в. признавал в качестве высшей единицы деления не классы, а более крупные группы — типы, выделявшиеся на основании сходства планов строения. Это были: Позвоночные Vertebrata (4 первых линнеевских класса), Мягкотелые Mollusca (моллюски и некоторые другие), Членистые Articulata (кольчатые черви и все членистоногие) и Лучистые Radiata (кишечнополостные, губки и иглокожие). Брандт признавал, кроме того, простейших, выделенных Карлом фон Зибольдтом²⁶. Отдельная экспозиция по беспозвоночным животным возникла, правда, довольно поздно, в 1860-е гг. Сравнительная анатомия была представлена в этот период отдельным Зоотомическим музеем, что отражало роль, которую играло ее развитие в создании новых основ систематики. В основании выделения типов Кювье лежали не отдельные, главным образом, внешние признаки, а планы строения, то есть сравнительно-анатомические данные.

¹⁸ Брандт Ф.Ф. Зоологический и Зоотомический музей. С. 7.

¹⁹ Западной залы нижнего этажа.

²⁰ Брандт Ф.Ф. Зоологический и Зоотомический музей. С. 7–8

²¹ Слепкова Н.В. Каталоги Зоологического музея в личном фонде академика Ф.Ф. Брандта // Миллеровские чтения: К 285-летию Архива Российской академии наук: Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции 23–25 апреля 2013 г., Санкт-Петербург / отв. ред. И.В. Тункина. СПб., 2013. С. 191–198.

²² Она же. Зоологический музей Императорской Академии наук в Санкт-Петербурге в XIX веке. Принципы экспонирования // Историко-биологические исследования. 2016. Т. 8. № 1. С. 29–65.

²³ Штраух А. А. Зоологический музей Императорской Академии наук. Пятидесятилетие его существования // Записки Императорской Академии Наук. 1889. Т. 61. Прил. 3.

²⁴ Брандт А.Ф. Путеводитель по Зоологическому музею императорской Академии наук. СПб., 1864.

²⁵ Слепкова Н.В. Зоологический музей Императорской Академии наук в Санкт-Петербурге в XIX веке. С. 29–65.

²⁶ Однако в экспозиции сведений о них не было.

Ж. Кювье, как известно, не эволюционист. Со второй половины XIX в., с выхода в свет работы Чарльза Дарвина, к музеям естественноисторического профиля было привлечено внимание общественности. Началось революционное изменение всех биологических представлений, при котором сходство стало пониматься как родство, однако эволюционные идеи до конца XIX в. так и не нашли отражения в брандтовском музее. Следует отметить, что последние десять лет перед переездом он настолько был переполнен коллекциями, что допуск в него посетителей был прекращен и, стало быть, об экспозиции в собственном смысле слова говорить не приходится.

Только переезд музея в новое здание у Дворцового моста в 1896–1901 гг. ознаменовался последовательной постановкой коллекции от низших животных к высшим, в чем нашло воплощение распространение эволюционных идей. Система, по которой поставили коллекцию, может быть точно установлена по путеводителям и выглядит следующим образом: Простейшие (Protozoa); Губки (Porifera s. Spongiae); Кишечнополостные (Coelenterata); Моллюски или мягкотелые (Mollusca); Иглокожие (Echinodermata); Плеченогие (Brachiopoda) отнесены или к типу червей или червеобразных или моллюскообразных; Оболочники или туникаты (Tunicata); Черви (Vermes) [сюда включены Плоские черви (Plathelmintha), Коловратки (Rotatoria), Щетинкочелюстные черви (Chaetognatha), Круглые черви (Nemathelmintha), Кольчатые черви (Annelides), Кишечнодышащие (Enteropneusta), Форонисовые (Phoronidea)]; Бесчерепные (Acrania); Позвоночные (Vertebrata); Членистоногие (Arthropoda)²⁷.

Есть группы, последовательность расположения которых в тексте путеводителя и в экспозиции музея нарушает логику всех известных систем того времени, по всей видимости, из-за особенностей экспонирования собрания. Один такой пример дают моллюски, поскольку они выставлялись в низких горизонтальных витринах, расставленных по окружности первого зала. Логика нарушалась и помещенные в путеводителе после позвоночных членистоногие, экспозиция которых была на хорах первого зала. Если это учесть, то в этой системе иглокожие животные по-прежнему выставлены поблизости от кишечнополостных.

По какой же системе поставили коллекцию в новом здании? Сравнение показывает, что отделение губок от кишечнополостных, предложенное впервые Э. Геккелем — создателем школы сравнительных анатомов, эмбриологов и филогенетиков в Иене, было учтено, однако иглокожие животные по-прежнему приближены к кишечнополостным — отголоски все того же Ж. Кювье с его лучистыми. Черви на типы не разделены, как это имеет место у Э. Ланкестера уже в этот период. В принципе это та же система Ж. Кювье, развивающаяся в связи с появлением новых сравнительно-анатомических данных, порождающих деление на все большее и большее число типов. Эволюция экспонировалась в прикровенном, ненавязчивом виде, хотя и упоминалась во вводной экспозиции.

Следующая по времени перестановка оказалась инспирирована властями в процессе реформы Академии наук, в ходе которой Зоологический музей был переименован в институт²⁸. Этой перестановке и сопутствовавшим ей обстоятельствам посвящен специальный раздел в работе Н.В. Слепковой о развитии экспозиции Музея в XX веке²⁹. Какую

²⁷ Путеводитель по Зоологическому музею императорской Академии наук. СПб., 1901; *Книпович Н.М.* Путеводитель по Зоологическому музею Императорской Академии наук. Объяснение коллекций. СПб., 1910.

²⁸ *Слепкова Н.В.* Реорганизация Академии наук 1929–1931 гг. и Зоологический музей // Академический архив в прошлом и настоящем. Сб. научн. ст. СПб., 2008. С. 292–302.

²⁹ *Она же.* Развитие экспозиции Зоологического музея Академии наук в Санкт-Петербурге в XX в. // Вопросы музееведения. 2010. № 2. С. 145–156.

систему поставили, точно сказать трудно — путеводителя для этого времени нет. Известно только, что к середине 1933 г., во-первых, было произведено «выявление общих вопросов развития животного мира на основах Дарвинизма»³⁰; во-вторых, была проведена «радикальная реорганизация отдела эволюционной систематики (2-ой и 3-ий зал). Созданы показательные введения к каждому классу позвоночных животных; материалы расположены в эволюционном порядке, для чего пришлось переместить заново весь колоссальный материал — десятки тысяч объектов — без затраты специальных сумм, исключительно путем ударной работы наличного состава сотрудников ЗИН»³¹.

Хотя конкретной описи сразу после перестановки нет, однако предположить, какую систему поставили, можно хотя бы по масштабности самой перестановки. Вероятнее всего это была система, опубликованная в учебнике В.А. Догеля, вышедшем первым изданием в 1934 г.³² По-видимому, именно в это время первичноротых отделили от вторичноротых, отнеся иглокожих в конец экспозиции беспозвоночных и расположив их после моллюсков. Разделить всех двусторонне-симметричных животных на первичноротых (Protostomia) и вторичноротых (Deuterostomia) предложил в 1908 г. австрийский зоолог Карл Гроббен. Это разделение было основано на эмбриологических данных: характере дробления яйца, судьбе первичного рта и т.п. Таким образом, в системе расстановки отразился прогресс сравнительной эмбриологии, первым представителем которой среди директоров музея был В.В. Заленский, управлявший музеем с 1897 по 1906 г.

Ближайшим к этой перестановке свидетельством о структуре коллекции является послевоенный приказ директора института Е.Н. Павловского от 19 ноября 1947 г., в котором он закрепляет за каждой витриной сотрудников, которым вменялось в обязанность привести ее в порядок. Он также указывает группу, за которую каждый при этом отвечает³³. Так вот в этом приказе иглокожие уже не следуют за кишечнополостными, но расположены там, где это принято в современных системах.

В советский послевоенный период таксономическая структура систематической зоологической коллекции обрела современный вид. Крупная реорганизация экспозиции была выполнена при В.Б. Дубинине и А.И. Иванове сразу после Великой Отечественной войны и, особенно, при Д.В. Наумове в 1960-е гг. Главным образом в это время развивалась экологическая составляющая экспозиции, но и систематике было уделено внимание. В это время были созданы введения к крупным таксономическим группам животных, включая беспозвоночных. Какая система в это время стояла, можно в общих чертах судить по Путеводителю 1980 г.³⁴, начиная с которого, даже с 1979 г., история коллекции прошла на глазах у автора настоящей статьи. В 1989 г. расстановка коллекции была выверена автором этих строк по 7 изданию учебника В.А. Догеля³⁵, для чего пришлось поменять местами расположение ряда не крупных таксономических экспозиций в разделе червей. 35 лет назад это была вполне современная для того времени систематическая

³⁰ Отчет Комиссии Ленсовета, работавшей в июне 1933 г. См.: СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1 — до 1937. Д. 23. Л. 26–31.

³¹ Там же. Л. 27.

³² Догель В.А. Учебник зоологии беспозвоночных. Л., 1934.

³³ Научный архив Зоологического института РАН. Ф. 1. Оп. 1. Д. 917. Л. 200, 201; СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1 (1947). Д. 23. Л. 58–59.

³⁴ Наумов Д.В. Зоологический музей АН СССР. Краткая история и описание экспозиции. Л., 1980.

³⁵ Догель В.А. Зоология беспозвоночных: Учебник для университетов / Под ред. проф. Ю.И. Полянского. Изд. 7-е, перераб. и доп. М., 1981.

коллекция. Фундамент этой системы составляла классическая сравнительная анатомия, сравнительная эмбриология и палеонтология.

Развитие событий следующих десятилетий, связанное с Перестройкой и чередой экономических кризисов, парализовало масштабные работы в музее, однако систематика как наука не стояла на месте. Если в предшествующие периоды перемены в систематике носили постепенный характер, то с 1960-х гг. ситуация довольно резко изменилась. Фактически подходы к классификации претерпели два революционных преобразования. Одно из них связано с широким распространением кладистики, основанной на идеях немецкого энтомолога и систематика Вилли Хеннига (1913–1976), распространяющихся с 1960-х гг., и позволяющих формализовать работу филогенетика, используя компьютерные методы обработки данных для построения филогений. Характерной ее особенностью является использование так называемого кладистического анализа (строгой схемы аргументации при реконструкции родственных отношений между таксонами), строгом понимании монофилии и требовании взаимно-однозначного соответствия между реконструированной филогенией и иерархической классификацией. Требование помещать одну эволюционную ветвь — кладу в один таксон порождает, например, необходимость объединить птиц и пресмыкающихся. Традиционный класс Пресмыкающиеся не включает птиц, хотя птицы и произошли от них.

Вторая, и более значительная по последствиям революция связана с появлением в 2000-х гг. принципиально новой молекулярной систематики, развитие которой существенно видоизменяет систему, полученную с использованием классической триады: сравнительной анатомии, эмбриологии и палеонтологии. Об этом пишет, например, заведующий кафедрой беспозвоночных МГУ член-корреспондент РАН В.В. Малахов, называя происходящее революцией³⁶. Он указывает, что один из наиболее болезненных ударов по классической системе молекулярная филогенетика нанесла в конце XX в., когда выяснилось, что членистоногие, которые в течение полутора столетий считались прямыми потомками кольчатых червей, оказались, по результатам сравнения генов рибосомальной РНК, ближайшими родственниками первичнополостных червей (нематод, волосатиков, головохоботных).³⁷

Новый надтиповой таксон, объединяющий первичнополостных червей и членистоногих, был назван Ecdysozoa — линияющие животные. Обновление фактологической базы, к которому привела молекулярная генетика в конце XX в., по масштабу вполне сопоставимо с освоением систематикой эмбриологических данных в начале XX в., считает И.Я. Павлинов³⁸. Фундаментальная причина этой революции — открытие генома и возможности непосредственно сравнивать генетические данные.

Если к концу советского периода расстановка систематической коллекции в целом соответствовала принятой в то время системе, то в настоящее время она выглядит устаревшей, особенно в разделе беспозвоночных, которые удерживают в своем составе в качестве типа простейших, разбитых в настоящее время на колоссальное количество групп. К тому же, продержавшаяся до середины XX в. Аристотелевская схема деления живых организмов на растения и животных сейчас воспринимается как анахронизм.

³⁶ Малахов В.В.: 1) Революция в зоологии: новая система билатерий // Природа. 2009. № 3. С. 40–54; 2) Революция в зоологии: Новые представления о системе и филогении многоклеточных животных // Вестник Российской академии наук. 2013. Т. 83. № 3. С. 210–215.

³⁷ Он же. Революция в зоологии: новая система билатерий. С. 42.

³⁸ Павлинов И.Я. История биологической систематики: эволюция идей. Saarbrücken, 2013.

Современная наука находится в переходном состоянии, о чем свидетельствует переиздание учебника В.А. Догеля в 2014 г. (8-е издание повторяет 7-е)³⁹. Рекомендации для студентов предполагают использование как старых, так и новых учебников.⁴⁰ Перестройка системы на совершенно новых основаниях началась, но еще не закончена даже и вчерне. Работа по реформе университетских учебников начата, о чем свидетельствуют, правда, пока только переводные учебники, учитывающие новые подходы⁴¹.

Рассмотренная история музейной экспозиции в сопоставлении с развитием систематики показывает значительную инерционность экспозиции, вызванную самыми разными причинами: от идеологических и мировоззренческих до финансовых. Однако актуальность экспозиции для научного музея — вещь весьма важная. Это требует разработки подходов к музейному воплощению тех изменений в систематике, которые безусловно признаны научным сообществом.

Список литературы

Зоология беспозвоночных в двух томах. Под ред. В. Вестхайде, Р. Ригера / ред. пер. А.В. Чесунов. М.: Т-во научных изданий КМК, 2008. Т. 1: От простейших до моллюсков и артропод, iv+512+iv с.; Т. 2: От артропод до иглокожих и хордовых, iv+513+iii с.

Груздева Е.Н. От царской «кунст-каморы» до современной Кунсткамеры (по документам Санкт-Петербургского филиала Архива Российской Академии наук) <http://www.ganar.spb.ru/rus/books6/id/579/> (ссылка последний раз проверялась 25.05.2017)

Догель В.А. Зоология беспозвоночных: учебник для студентов биологических специальностей университетов / Под общ. ред. Ю. И. Полянского. Изд. 8-е. М.: URSS ЛЕНАНД, 2014. 605 с.

Догель В.А. Зоология беспозвоночных: Учебник для университетов / Под ред. проф. Ю. И. Полянского. Изд. 7-е, перераб. и доп. М.: Высшая школа, 1981. 606 с.

Догель В.А. Учебник зоологии беспозвоночных. Л.: Биомедгиз, 1934. 528 с.

Дриссен-ван хет Реве Й. Голландские корни Кунсткамеры Петра Великого: история в письмах (1711–1752). СПб.: МАЭ РАН, 2015. 364 с.

Колчинский Э.И., Сытин А.К., Смагина Г.И. Естественная история в России (Очерки развития естествознания в России в XVIII веке). СПб.: ИИ РАН «Нестор-История», 2004. 242 с.

Малахов В.В. Революция в зоологии: новая система билатерий // Природа. 2009. № 3. С. 40–54.

Малахов В.В. Революция в зоологии: Новые представления о системе и филогении многоклеточных животных // Вестник Российской академии наук. 2013. Т. 83. № 3. С. 210–215.

Наумов Д.В. Зоологический музей АН СССР. Краткая история и описание экспозиции. Л.: Наука, 1980. 112 с.

Павлинов И.Я. История биологической систематики: эволюция идей. Saarbrücken: Palmarium Academic Publishing, 2013. 476 с.

³⁹ Догель В.А. Зоология беспозвоночных: учебник для студентов биологических специальностей университетов / под общ. ред. Ю.И. Полянского. Изд. 8-е. М., 2014.

⁴⁰ Темерева Е.Н. Программа лекционных и практических занятий по зоологии беспозвоночных для студентов незоологических специальностей. М., 2011.

⁴¹ Зоология беспозвоночных в двух томах. Под ред. В. Вестхайде, Р. Ригера / ред. пер. А.В. Чесунов. М., 2008. Т. 1: От простейших до моллюсков и артропод; Т. 2: От артропод до иглокожих и хордовых.

Пунин А.Л. Санкт-Петербург в эпоху Петра Великого. Градостроительное развитие новой столицы России и стилевые особенности петровского барокко. СПб.: Лики России, 2014. Часть 1. 212 с.

Райков Б.Е. Русские биологи-эволюционисты до Дарвина: материалы к истории эволюционной идеи в России. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 3. 644 с.

Слепкова Н.В. Зоологический музей Императорской Академии наук в Санкт-Петербурге в XIX веке. Принципы экспонирования // Историко-биологические исследования. 2016. Т. 8. № 1. С. 29–65.

Слепкова Н.В. Каталоги Зоологического музея в личном фонде академика Ф.Ф. Брандта // Миллеровские чтения: К 285-летию Архива Российской академии наук: Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции 23–25 апреля 2013 г., Санкт-Петербург / Отв. ред. И.В. Тункина. СПб.: Нестор-история, 2013. С. 191–198.

Слепкова Н.В. Развитие экспозиции Зоологического музея Академии наук в Санкт-Петербурге в XX в. // Вопросы музеологии. 2010. № 2. С. 145–156.

Слепкова Н.В. Реорганизация Академии наук 1929–1931 гг. и Зоологический музей // Академический архив в прошлом и настоящем. Сборник научных статей. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 292–302.

References

Gruzdeva E.N. *Ot carskoj «kunst-kamory» do sovremennoj Kunstkamery (po dokumentam SPF ARAN)* [From the Tsar's "Kunst-kamory" to the contemporary Cabinet of curiosities (According to the documents of the St.-Petersburg branch of the Russian Academy of Sciences Archive)]. <http://www.ranar.spb.ru/rus/books6/id/579/> (last visit 25.05.2017) (in Rus.).

Drissen-van het Reve J. *Gollandskie korni Kunstkamery Petra Velikogo: istorija v pis'mah (1711–1752)* [The Dutch roots of Kunstkamery of Peter the Great: a history in letters (1711–1752)]. Saint-Petersburg: MAE RAN, 2015. 364 p. (in Rus.).

Kolchinsky E.I., Sytin A.K., Smagina G.I. *Estestvennaja istorija v Rossii (Očerki razvitiija estestvoznaniija v Rossii v XVIII veke)* [Natural history in Russia (Essays of natural history science development in Russia in the 18th century)]. Saint-Petersburg: Nestor-Istorija, 2004. 242 p. (in Rus.).

Malahov V.V. Revoljucija v zoologii: novaja sistema bilaterij [Revolution in Zoology: a new system of Bilateria], in *Priroda*. 2009. № 3. P. 40–54. (in Rus.)

Malahov V.V. Revoljucija v zoologii: Novye predstavlenija o sisteme i filogenii mnogokletochnyh zivotnyh [Revolution in Zoology: new views about the system and the phylogeny of multicellular animals], in *Vestnik Rossijskoj akademii nauk*. 2013. T. 83. № 3. P. 210–215. (in Rus.).

Naumov D.V. *Zoologičeskij muzej AN SSSR. Kratkaja istorija i opisanie jekspozicii* [The Zoological Museum of the Academy of Sciences of the USSR. The brief history and description of the exposition] Leningrad: Nauka, 1980. 112 p. (in Rus.).

Pavlinov I.Ya. *Istorija biologičeskoj sistematiki: ehvoljucija idej* [History of biological systematics: the evolution of ideas]. Saarbrücken: Palmarium Academic Publishing, 2013. 476 p. (in Rus.).

Punin A.L. *Sankt-Peterburg v jepohu Petra Velikogo. Gradostroitel'noe razvitie novoj stolicy Rossii i stilevyje osobennosti petrovskogo barokko* [St. Petersburg in the age of Peter the Great. Urban development of the new capital of Russia and stylistic peculiarities of the Peter's Baroque]. Saint-Petersburg: Liki Rossii, 2014. Pt. 1. 212 p. (in Rus.).

Rajkov B.E. *Russkie biologi-jevoljucionisty do Darvina: materialy k istorii jevoljucionnoj idei v Rossii* [Russian evolutionary biologists prior to Darwin: materials to the history of evolutionary ideas in Russia]. Moscow; Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR, 1955. Vol. 3. 644 p. (in Rus.).

Slepkova N.V. Zoologičeskij muzej Imperatorskoj Akademii nauk v Sankt-Peterburge v XIX veke. Principy jeksponirovanija. [Zoological Museum of the Imperial Academy of Sciences in St. Petersburg in the 19th century. Principles of exposure], in *Istoriko-biologičeskie issledovanija*. 2016. T. 8. № 1. P. 29–65. (in Rus.).

Slepkova N.V. Katalogi Zoologičeskogo muzeja v lichnom fonde akademika F.F. Brandta [The Zoological Museum catalogs in the personal Fund of an academician F.F. Brandt], in *Millerovskie čtenija: K 285-letiju Arhiva Rossijskoj akademii nauk*. Saint-Petersburg: Nestor-Istorija, 2013. P. 191–198. (in Rus.).

Slepkova N.V. Razvitie jekspozicii Zoologičeskogo muzeja Akademii nauk v Sankt-Peterburge v XX v. [Development of the exposition of the Zoological Museum of the Academy of Sciences in St. Petersburg in the 20th century], in *Voprosy muzeologii*. 2010. № 2. P. 145–156. (in Rus.).

Slepkova N.V. Reorganizacija Akademii nauk 1929–1931 gg. i Zoologičeskij muzej. [The reorganization of the Academy of Sciences in 1929–1931 and the Zoological Museum], in *Akademicheskij arhiv v prošlom i nastojashhem. Sbornik nauchnich statej*. Saint-Petersburg: Izd-vo Nestor-Istorija, 2008. P. 292–302. (in Rus.).

Филимонов А.Е.

НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ:
МЕТРОПОЛИТЕН-МУЗЕЙ И НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ В КОНЦЕ XIX—НАЧАЛЕ XX ВВ.

Филимонов, Артём Егорович—магистр музеологии, научный сотрудник, Россия, Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург, arte-filimonov@yandex.ru.

Статья посвящена сравнению способов репрезентации американской национальной идентичности в пространстве двух ведущих музеев США конца XIX—начала XX вв.: Метрополитен-музея в Нью-Йорке и Национального музея Соединенных Штатов в Вашингтоне. При написании работы были использованы такие источники, как отчеты попечительских советов, музейные периодические издания, каталоги и путеводители. Было проведено исследование репрезентации национальной идентичности в следующих областях деятельности данных музеев: коллекционировании предметов, просветительской работе, экспозиционной деятельности. Также рассматривались кадровая политика и взаимодействие с другими сферами, например, художественным сообществом. Автором были выявлены существенные различия между способами создания образа американской нации в Метрополитен-музее и Национальном музее Соединенных Штатов. Для первого характерно отсутствие четкого националистического дискурса, противоречивые стратегии коллекционирования, инклюзивность по отношению к этническим меньшинствам при ведении образовательной деятельности. Тем не менее, в работе Метрополитен-музея можно увидеть мотивы легитимации власти американской элиты и развития национальной промышленности. Национальный музей Соединенных Штатов, наоборот, прибег к использованию героического нарратива национальной истории, трансляции колониалистских концепций в рамках этнографической экспозиции и милитаризма.

Ключевые слова: Соединенные Штаты Америки, музей, Метрополитен-музей, Национальный музей Соединенных Штатов, национальная идентичность, национализм.

NATIONAL IDENTITY IN THE MUSEUM:
THE METROPOLITAN MUSEUM AND THE UNITED STATES'
NATIONAL MUSEUM IN THE LATE XIX—EARLY XX CENTURY

Filimonov, Artem Egorovich—MA in Museology, Research Fellow, Russia, Russian National Library, Saint-Petersburg, arte-filimonov@yandex.ru.

This paper makes an attempt to compare the representation of the American national identity in the Metropolitan Museum of Art of New York and United States National Museum of Washington, DC in the late XIX—early XX century. The research is based upon the multiple sources such as reports of the Boards of Trustees, the museums' periodicals, catalogues and guides. Author reveals concepts and practices of creating of the American nation's image in the following spheres of museum activity: collecting, popular education, exhibiting, personnel policy, and intercommunication with other fields and institutions (for example, the American art community). As a result, considerable differences between the two museum's nation-building efforts were discovered. Metropolitan Museum's of Art tendency was legitimizing the power

of American elites and supporting the national economy. Nevertheless, it neither adapted any specific nationalistic discourse nor conducted the ethnic minorities' exclusion. On the contrary, United States National Museum was disseminating the heroic historical narrative, colonialist attitude to the Native Americans, and militarism.

Key words: United States of America, museum, Metropolitan Museum of Art, United States National Museum, national identity, nationalism.

Вопрос о формировании национальной идентичности в рамках главного элемента музейной среды — отдельного музея как социокультурного института, рассматривается в данной статье на примере художественного Метрополитен-музея в Нью-Йорке и Национального музея Соединенных Штатов, являвшегося подразделением Смитсоновского института и расположенного в Вашингтоне. Рассмотрение проблемы на примере именно этих двух учреждений неслучайно. Главная общая черта упомянутых музеев — их лидерство в американской музейной жизни.

При этом они существенно отличаются по ряду важных параметров: от степени изученности в научной литературе до схем организации, финансирования, коллекционирования, экспонирования и работы с посетителями. Во-первых, Метрополитен-музей постоянно находится в центре внимания музеологов и историков, в то время как Национальный музей привлек значительно меньшее внимание со стороны исследователей. Во-вторых, они сильно отличаются друг от друга по составу коллекций: Метрополитен-музей художественный, а Национальный музей был универсальным с сильным уклоном в сторону естественной истории и этнографии. В-третьих, эти музеи различаются по типу своих учредителей и основных источников финансирования: если Метрополитен-музей был создан и управлялся за счет добровольных взносов со стороны неравнодушных граждан¹, то Национальный музей находился в полном распоряжении федерального правительства в Вашингтоне. В-четвертых, серьезные различия видны и в целях их деятельности: Метрополитен-музей был в первую очередь ориентирован на культурно-просветительскую миссию среди широких масс, Национальный музей же был направлен на развитие профессиональной научно-исследовательской работы. На наш взгляд, эти музеи отражают основные, зачастую взаимопротиворечащие тенденции развития американского музейного дела в конце XIX — начале XX вв., и именно поэтому могут быть объектами сравнительного анализа.

Источниковая база данной статьи разделяется в соответствии со спецификой выше-указанных музеев. Источники по истории этих двух музеев имеют очень важную общую черту: ориентация на освещение внутримузеевских аспектов деятельности этих учреждений (финансирование, коллекционирование, изучение предметов, административные и организационные вопросы). При этом самостоятельный корпус источников, который мог бы вывести исследователей на аудиторию этих музеев, адекватно оценить ее численность, отношение к музейным экспонатам и образовательным практикам, отсутствует. Это объясняется общей незаинтересованностью музеев в изучении своей аудитории в указанный период².

В случае Метрополитен-музея, одним из главных видов документов, в которых отразилась его деятельность, стали годовые отчеты попечительского совета. В них кратко

¹ *Weil S.E.* Museums in the United States. The Paradox of Privately Governed Public Institutions // *Museum Management and Curatorship*. 1997. Vol. 15. № 3. P. 249.

² *Conn S.* Museums and American Intellectual Life, 1876–1926. Chicago; London, 1998. P. 19.

обсуждались главные проблемы и достижения музея, ставились задачи на будущее. Этот источник может помочь установить идеологические воззрения музейных управляющих, в том числе, и их отношение к проблеме конструирования национальной идентичности. Другим важным источником, характеризующим состояние идей и практик, направленных на формирование национальной идентичности в музее, стал бюллетень музея. Это периодическое издание, обращенное к более широкому кругу читателей, составлялось самими сотрудниками музея (кураторами, начальниками отделов, специалистами по образованию). Для рассмотрения непосредственной работы музея с публикой важным источником становятся популярные каталоги и путеводители, предназначенные для широких масс посетителей. Из них можно узнать об организации залов и представлениях работников музея о том, как публика должна проводить в нем время.

Главным источником по деятельности Национального музея Соединенных Штатов стал годовой отчет его директора. По сравнению с документацией Метрополитен-музея, это довольно громоздкий текст, насчитывающий несколько сотен страниц и отличающийся от отчетов совета попечителей Метрополитен более стабильной внутренней структурой. Первая, основная часть — это отчет непосредственно самого директора, далее следует блок отчетов руководителей отделов, а в третьей части дается краткий обзор публикационной активности музея.

Метрополитен-музей привлек к себе большое внимание исследователей, его часто упоминают в общих работах по истории американского музейного дела, а также о Метрополитен-музее написано довольно много специальных работ. Многие исследователи, такие как Салли Данкан и Антуанет Гаглиэмо, сосредоточили внимание на коллекции исторических интерьеров, представленных в музее. Данкан считает это собрание средством выстраивания нарратива американской истории³, а Гаглиэмо подчеркивает идеологическую роль исторических интерьеров, считая, что они должны были дополнить представления об американских гражданских доблестях материальной, консьюмеристской составляющей⁴. Джеффри Трэск определяет в деятельности музея важный аспект содействия развитию американской индустрии через внесение современного промышленного дизайна в музейное пространство⁵. Эдвард Александр в своей работе о крупных музейных деятелях США упоминает Генри Уотсона Кента в качестве одного первых, кто начал целенаправленно собирать американское искусство для музея⁶. Таким образом, несмотря на значительное количество работ, которые рассматривают Метрополитен-музей с точки зрения его идеологически направленной деятельности, исследователи сосредоточены на отдельных аспектах его работы и не пытаются осуществить обобщающий анализ.

Значительно меньше внимания исследователей уделяется Национальному музею Соединенных Штатов. Тем не менее, некоторые исследователи XIX века, такие как В.Т. Харрис⁷

³ *Duncan S.A.* From Period Rooms to Public Trust: the Authority Debate and Art Museum Leadership in America // *Curator*. 2002. Vol. 45. № 2. P. 98.

⁴ *Gugliemo A.M.* The Metropolitan Museum of Art as an Adjunct of Factory: Richard F. Bach and the Resolution between Guilman's Temple and Dana's Department Store // *Curator*. 2012. Vol. 55. № 2. P. 204.

⁵ *Trask J.* Things American: Art Museums and Civic Culture in the Progressive Era. Philadelphia, 2011. P. 13.

⁶ *Alexander E.P.* The Museum in America: Innovators and Pioneers. Walnut Creek; London; New Delhi, 1997. P. 61.

⁷ *Harris W.T.* Science in America // *The United States of America: a Study of American Commonwealth*. In 2 vols. London, 1894. Vol. 2. P. 363.

и Ч.Д. Уорнер⁸, утверждают, что этот музей и в основах своей коллекции, и в работе с посетителями наследовал международной выставке в честь столетия Соединенных Штатов, что имеет большое значение в контексте наших изысканий.

Можно констатировать, что уже к 1876 г. Метрополитен-музей четко определил размер своей потенциальной аудитории. В нее входило население всей страны, которому необходимо было дать художественное образование и наделить чувством высокого вкуса⁹. Таким образом, уже сам объект деятельности музея (именно объект, поскольку аудитории приписывалась пассивная роль) приобрел национальный масштаб. Однако задача по воспитанию национального самосознания у посетителей еще не была открыто поставлена учредителями.

К концу 1870-х гг. в отчетах попечителей музея доминировала тема эстетического образования американцев. При этом предполагалось использовать не национальные образцы изобразительного искусства, а наоборот, приветствовался ввоз иностранных художественных предметов¹⁰. Следует отметить, что эстетическое просвещение носило явный практический характер: постоянно поднималась тема развития американской промышленности, дизайна и художественного рынка¹¹. Также попечители объявили об учреждении системы медалей или премий для американских художников¹². Это явная претензия на участие музея в формировании национальной художественной школы. В целом ее состояние к началу 1880-х гг. оценивалось попечителями музея крайне негативно: художникам не доставало вкуса и знаний, в дизайне не хватало оригинальности, и это наносило прямой вред национальной экономике¹³.

В 1880-е гг. попечители музея направили свои усилия на определение места музея в жизни американской нации. Было заявлено, что музей — это самостоятельная сила в народном образовании, оказывающая определяющий эффект на производство и коммерцию¹⁴. Также в 1889 г. в отчете впервые были упомянуты федеральные власти: президент США подарил музею картины Д. Веласкеса и античные изделия из металла¹⁵. Таким образом, коллекционирование в это время не было завязано на предметы американского происхождения, и богатство коллекций музея не оценивалось с точки зрения их американского или неамериканского происхождения.

1895 год принес выставку раннего американского искусства (созданного в колониях до Войны за независимость), причем в отчете речь идет не о самой экспозиции, а о том, что экспонаты были предоставлены ведущими представителями гражданского и церковного истеблишмента¹⁶. Этот акцент, на наш взгляд, служит свидетельством того, что музей стал пространством аккумуляции социального капитала американской элиты того времени.

В XX в. в музее произошли большие перемены. Новый директор музея Каспар Кларк, чье назначение попечители назвали радостью для американского народа, до этого

⁸ Warner C.D. *American Art // The United States of America: a Study of American Commonwealth*. In 2 vols. London, 1894. Vol. 2. P. 418.

⁹ Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art. 1876. № 6. P. 77.

¹⁰ Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art. 1879. № 9. P. 145.

¹¹ Ibid. P. 144.

¹² Ibid. P. 149.

¹³ Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art. 1880. № 10. P. 166.

¹⁴ Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art. 1885. № 16. P. 315.

¹⁵ Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art. 1889. № 20. P. 446.

¹⁶ Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art. 1895. № 26. P. 647.

занимал аналогичную должность в британском Южно-Кенсингтонском музее¹⁷. Тем не менее, назначение иностранца не воспринималось как урон для национальной гордости. Одновременно началось целенаправленное коллекционирование образцов американского искусства, что было объявлено особенно важным аспектом деятельности музея. Речи о государственном участии в этом процессе, однако, не шло, и основным источником поступлений должны были стать патриотизм и щедрость американских граждан (с этой целью в каждом следующем отчете составляются списки недостающих работ американских художников)¹⁸. Этот процесс представляется нам особенно важным. Во-первых, корпус произведений национальной художественной школы, отражавших высшее проявление творческих сил нации, должен был формироваться при участии гражданского общества, а не государства. Во-вторых, это открыло большие возможности для дополнительного утверждения статуса представителей американской элиты в качестве покровителей американского национального искусства.

С 1905 г. главным источником по работе Метрополитен-музея становится его бюллетень, а в отчете попечителей остаются только финансовые и хозяйственные вопросы. Так, например, в первом выпуске бюллетеня была раскрыта суть стипендиальной поддержки американских художников. Эта стипендия гарантировала 34 месяца пребывания в Италии и выставку результатов работы в музее¹⁹. По мнению ее учредителей, воспитание американского художника должно было происходить не в родной стране, а в регионе, прочно ассоциируемом с классическим искусством античности и Ренессанса. Видимо, американская художественная школа должна была припасть к истокам европейской культуры, чтобы стать с ней в один ряд.

Также были объяснены мотивы назначения нового директора-англичанина. Это произошло, потому что К. Кларк—человек из народа, сделавший себя сам, демократ с открытой душой, то есть, фактически, американец²⁰. Таким образом, даже если существовавшие в обществе стереотипы об американском национальном характере не влияли на принятие важных кадровых решений в действительности, то использовались для их легитимации в глазах широкого круга граждан. Это означает, что музеи не могут считаться некими демиургами, формирующими национальную идентичность с нуля, а находятся во власти конструктов, созданных за их пределами. Помимо этого, в первом номере бюллетеня содержится объявление о лекциях по истории музыки на итальянском языке, которые будут читаться в школах «маленькой Италии», непрестижного бедного района Нью-Йорка²¹. Этот факт расходится с распространенным в историографии представлением об авторитарном и англоконформистском характере американской культуры.

В 1906 г. был выделен специальный фонд в 1 миллион долларов на закупку картин художников-граждан США, при этом темы картин не указывались²². Следовательно, сам факт существования художника американского происхождения считался важнее наличия национального сюжета в его творчестве.

В одной из заметок, посвященных бостонскому Музею изящных искусств, утверждается, что музей—часть национальной системы образования наряду со школой

¹⁷ Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art. 1905. № 35. P. 9.

¹⁸ Ibid. P. 16.

¹⁹ Bulletin of Metropolitan Museum. 1905. Vol. 1. № 1. P. 3.

²⁰ Ibid. P. 5.

²¹ Ibid.

²² Bulletin of Metropolitan Museum. 1906. Vol. 1. № 3. P. 35.

и библиотекой²³. Таким образом, музей мог претендовать на участие в формировании национальной идентичности на равных с этими институтами, роли которых в этом процессе уделил много внимания один из классиков исследований национализма Эрик Хобсбаум²⁴.

Отдельно следует остановиться на таком разделе музейного бюллетеня как некрологи. В основном, они посвящены членам совета попечителей и позволяют судить о социальном происхождении и статусе тех, кто определял стратегию его развития. Это видные политики и бизнесмены²⁵, связанные с банковским сектором и железными дорогами²⁶. Многие из них состоялись во время Гражданской войны — конфликта, окончательно поставившего Америку на рельсы промышленного капитализма. Здесь велик соблазн в духе советской историографии объявить американский музей начала XX в. орудием в руках крупной буржуазии, и поставить точку в исследовании. На наш взгляд, такой подход является редукционистским. Музей остается местом взаимодействия разных слоев общества и разных типов этого взаимодействия. Даже если музей и стал средством легитимации власти определенной социальной группы, то он не сводится к этой функции целиком.

Характер взаимодействия музея и школ Нью-Йорка расходится с представлением о доминировании англосаксонского компонента в американской культуре, образовании и науке. Так, в эссе «Будь я на Вашем месте: музейный роман», посвященном проведению урока в Метрополитен-музее, нью-йоркская учительница Луиза Конолли утверждала, что использовала музейные предметы для того, чтобы показать, что основы существования страны в равной степени заложили англичане, французы, голландцы и испанцы²⁷. В целом, к 1916 г. музей изменил свое отношение к пониманию места музея в системе образования и принял свой подчиненный статус, объявив на встрече национальной образовательной ассоциации о том, что цель музея — не дополнять, а иллюстрировать школьную программу²⁸.

Благожелательно в музее относились даже к иммигрантам из Восточной Европы: в описании выставки чехословацкого искусства в 1918 г. говорится о том, что дополнить американское искусство и дизайн своими национальными мотивами — долг иммигранта²⁹. Возможно, что в данном случае отход от унифицирующего нарратива плавильного котла — дань политической моде: в 1917 г. Америка вступила в Первую Мировую войну на стороне Антанты и активно поддерживала создание национальных государств в Восточной Европе. В 1919 г. музей активно включился в борьбу за право определять то, каким образом должна происходить коммеморация событий Первой Мировой войны. На конгрессе Американской федерации искусств новый директор музея Ричард Бах активно выступал в поддержку оформления коллективной памяти о войне с помощью произведений искусства³⁰.

Что же видела публика на экспозиции музея? Каталог 1905 г. свидетельствует о том, что американскому искусству уделялось особое место. Для американских художников

²³ Bulletin of Metropolitan Museum. 1909. Vol. 4. № 12. P. 220.

²⁴ Хобсбаум Э. Нации и национализм после 1780 года. СПб., 1998. С. 146.

²⁵ Bulletin of Metropolitan Museum. 1913. Vol. 8. № 12. P. 2.

²⁶ Bulletin of Metropolitan Museum. 1907. Vol. 4. № 12. P. 216.

²⁷ Conolly L. If I Were You: The Museum Romance // Bulletin of Metropolitan Museum. 1913. Vol. 8. № 9. Supplement: The Museum and the Schools. P. 10.

²⁸ Bulletin of Metropolitan Museum. 1916. Vol. 11. № 9. Supplement: The Educational Work in Museums. P. 191.

²⁹ Bulletin of Metropolitan Museum. 1918. Vol. 13. № 1. P. 23.

³⁰ Bulletin of Metropolitan Museum. 1919. Vol. 14. № 6. P. 131.

предназначалась отдельная галерея³¹. Среди картин — много исторических. Здесь представлены как традиционные сюжеты, знакомые по Филадельфийской всемирной выставке и связанные с Американской революцией и Войной за независимость, так и события недавней истории. «Последние моменты Джона Брауна»³², радикального предводителя движения за освобождение рабов, дополняют историческую составляющую экспозиции освободительным прогрессивным мотивом, что было нехарактерно для официального исторического нарратива тех лет. Наряду с некоторыми либеральными культурно-образовательными практиками, это говорит о том, что руководство и многие рядовые сотрудники Метрополитен-музея трактовали американскую нацию в более инклюзивном ключе, чем это было принято в американском обществе того периода в целом.

Интересно и то, что даже каталог для посетителей продолжал служить делу легитимации власти американской элиты. Во введении ко всем доступным нам каталогам обязательно упоминалось, что Метрополитен-музей был основан высококультурными и проникнутыми духом патриотизма гражданами³³.

К концу первого десятилетия XX в. ситуация в отображении американского искусства в каталогах музея изменилась. Американское искусство перестало упоминаться отдельно и стало перечисляться в алфавитном порядке вместе с работами европейских мастеров³⁴. Возможно, это означает, что своеобразный протекционизм в рамках музейного пространства закончился, и музейные работники решили, что произведения американских мастеров стоят на одном уровне с работами из Старого света. О достижении американским искусством зрелости упоминается и в стороннем авторском путеводителе по музею от Дэвида Прейора: «Дни опекающего отношения к американскому искусству прошли»³⁵.

Весьма точно определяемые идеологические послы содержат и каталоги временных выставок, проходивших в Метрополитен-музее. Особый интерес представляет каталог выставки в честь Гудзона и Фултона, проходившей в 1909 г. Гудзон — голландский мореплаватель, первым исследовавший в 1609 г. участок атлантического побережья, на котором впоследствии был построен город Нью-Йорк, а Фултон — изобретатель первого удачного американского парохода, запатентовавший свое изобретение в 1809 г. Привлекает внимание сам факт коммеморативного мероприятия, посвященного одновременно двум не связанным друг с другом напрямую и сильно отдаленным друг от друга по времени событиям, которые связывает только география. На наш взгляд, таким способом утверждалась особая роль города Нью-Йорка в американской истории, способность самой территории, на которой он находится, быть местом памяти об американской истории. При этом слагаемые американской национальной идентичности подчеркивались и далее: выставка про Гудзона объяснялась общими с Голландией политическими традициями³⁶, а выставка про Фултона должна была показать развитие американского промышленного дизайна, этой давней цели работы музея³⁷.

³¹ Catalogue of the Paintings in the Metropolitan Museum of Arts. New York, 1905. P. XI.

³² Ibid. P. 79.

³³ См., напр.: Catalogue of the Paintings in the Metropolitan Museum of Arts. P. V.

³⁴ Ibid. P. 1.

³⁵ Preyer D.C. The Art of the Metropolitan Museum of Art of New York. Bosco, 1909. P. 283.

³⁶ Valentiner W.R. The Hudson-Fulton Celebration: Catalogue of an Exhibition Held in the Metropolitan Museum of Arts. New York, 1909. Vol. 1. P. X.

³⁷ Idem. The Hudson-Fulton Celebration: Catalogue of an Exhibition Held in the Metropolitan Museum of Arts. New York, 1909. Vol. 2. P. IX.

Формирование американской национальной идентичности не стало для художественного Метрополитен-музея четко обозначенной задачей и осуществлялось ситуативно, непоследовательно и вне жестких рамок определенного дискурса. Стремление к созданию американской школы живописи уживалось с космополитическим подходом к сюжетам произведений американских художников и равноправным отношением к искусству других народов. В образовательной и выставочной деятельности музея нашлось место культуре представителей этнических меньшинств. Значительно более ярко выражены мотивы развития американской экономики и легитимации власти американской элиты, которые близки к проблеме национальной идентичности, но не являются ее частями.

Национальный музей Соединенных Штатов пошел по другому пути. Его специфика состоит в том, что он находился под прямым контролем федерального правительства. Роль государства в определении его политики, соответственно, выше, чем в случае Метрополитен-музея, поскольку она реализуется директивным путем, а не косвенным, как это могло происходить через политическое лобби среди членов попечительского совета. Необходимо отметить, что в состав правления входили высшие чины всех ветвей власти, и, таким образом, музей должен рассматриваться не в контексте негосударственного, общественного национализма и национальной идентичности, а в контексте национализма государственного, бюрократического.

Так, например, государство обязывало музей вывозить свои материалы на международные промышленные выставки. Подобные международные выставки, популярные в XIX—начале XX вв., стали важным пространством для репрезентации национальной идентичности участников. И если музей в приказном порядке отправлялся на выставку в составе правительственной экспозиции, то это значит, что государство считало его материалы важными для раскрытия сути национальной гордости американцев. Музей вывозит на эти выставки достижения народного хозяйства, рептилий и змей³⁸, таким образом, символизируя мощь экономики США, богатство природы страны и ее научные достижения.

Располагая обширной этнографической коллекцией, Национальный музей представлял материальные образы культуры американских индейцев. Директор музея Джордж Браун Гуд в своем отчете за 1884 г. перечисляет этнографические коллекции наряду с природными через запятую, будто бы не делая различий между творениями природы и человека³⁹. Значит, при этом своеобразном картографировании территории США с помощью материальных объектов аборигены становились частью естественного ландшафта наравне с образцами пород, дикими животными и т.д. Этот отказ индейцам в наличии самой культуры (т.е. сферы жизни, созданной человеком, а не природой)—явное проявление колонизаторского отношения и государства, и музейного сообщества США к коренному населению. Помещая этнографические коллекции среди природных и на экспозиции, они транслировали это отношение и посетителю.

Следует отметить, что сам директор считал музей образовательным учреждением самого широкого профиля, адаптированным под средние умственные способности народа⁴⁰. Это говорит о том, что между музейными работниками и посетителями выстраивалась иерархия, в рамках которой последние рассматривались первыми как пассивные

³⁸ Report upon the Condition and Progress of United States National Museum in 1884. Washington, 1885. P. 3.

³⁹ Ibid. P. 6.

⁴⁰ Ibid. P. 8.

объекты передачи знаний, чьи способности к восприятию были оценены без их участия. Такой подход к посетителю открывал широкие возможности для внедрения жестких пропагандистских (в том числе, и националистических) практик.

Помимо этнографических коллекций, Джордж Браун Гуд считал необходимым сбор артефактов, отражавших обычаи и производственную деятельность цивилизованных наций. Этот блок упоминается отдельно от естественнонаучного (в котором, напомним, находилась этнографическая коллекция). Таким образом, цивилизация отделяется от природы и на уровне коллекционирования, и на уровне экспозиции⁴¹. Это, на наш взгляд, должно было убедить посетителя в его собственной цивилизованности и неварварстве. Это подтверждается фразой о том, что этнографические предметы показывают архаику, детство человечества⁴². Та же система использовалась и на международных выставках: выставка индейцев размещалась посреди природных сокровищ, причем не как самоценный экспонат, а как достижение американской науки. В 1887 г. был учрежден отдельный департамент искусств и производства, в который поступают предметы от цивилизованных и диких рас⁴³. На наш взгляд, использование биологического термина для обозначения современных и архаических обществ неслучайно, так как это превращает их характеристики в данность, врожденные качества.

К концу 1880-х гг. стала формироваться историческая коллекция музея. В 1887 г. туда поступили личные предметы генерала У. Гранта, героя Гражданской войны и президента США⁴⁴. Таким образом, музей начал склоняться к персонализированному героическому нарративу американской истории. Повседневная жизнь в виде предметов одежды, утвари и т.д. также поступает, но большего акцента на ней не делалось. В XX в. произошло резкое увеличение исторической части коллекций Национального музея. Был добавлен флаг форта Генри, под которым он подвергся бомбардировке англичан во время второй Войны за независимость (этот эпизод породил слова американского национального гимна) и личные вещи генералов Гражданской войны⁴⁵. Виден уклон исторической коллекции в сторону увековечивания американской военной доблести.

Также в музей поступало большое количество оружия, причем не того, которое относят к произведениям декоративно-прикладного искусства, а обычного современного американского стрелкового оружия второй половины XIX — начала XX вв.⁴⁶ Это явно говорит о милитаризации сознания музейных работников и об использовании музея как места военной пропаганды. Эти предметы были получены напрямую от военного департамента. Исторический отдел продолжил пополняться личными вещами крупных военных, государственных и научных деятелей истории США⁴⁷. На наш взгляд, само перемещение этих зачастую обыденных вещей в музейное пространство служит утверждению этих людей в качестве идеала американского гражданина и легитимации власти современной на тот

⁴¹ Ibid. P. 13.

⁴² Ibid. P. 109.

⁴³ Ibid. P. 54.

⁴⁴ Report of the United States National Museum under the Direction of Smithsonian Institution for the Year Ending June 30, 1887. Washington, 1888. P. 11.

⁴⁵ Report of the Progress and Condition of the United States National Museum for the Year Ending June 30, 1908. Washington, 1909. P. 39.

⁴⁶ Report of the Progress and Condition of the United States National Museum for the Year Ending June 30, 1911. Washington, 1912. P. 22.

⁴⁷ Report of the Progress and Condition of the United States National Museum for the Year Ending June 30, 1912. Washington, 1913. P. 26.

момент элиты. После вступления США в Первую Мировую войну военная составляющая в соответствующих отделах фондов и экспозиции только усилилась, к тому же музей сам фактически вступил в войну: часть его помещений отдается военным ведомствам, а его научные сотрудники участвовали в научной и разведывательной работе⁴⁸. В контексте проведения военных учений среди сотрудников Национального музея естественной истории в Нью-Йорке⁴⁹ такое восприятие войны музеем не кажется необычным.

В итоге, в отличие от рассеянных как концептуально, так и на деле идеологических практик Метрополитен-музея, Национальный музей Соединенных Штатов целенаправленно и систематически конструировал национальную идентичность американцев. Нарратив выставок был выстроен из тенденциозных исторических и политических компонент. В конце XIX в. Национальный музей направил усилия на утверждение американцев в качестве безраздельных господ в стране и единственных строителей цивилизации, отказав в участии в этом процессе коренному населению, а в XX в. способствовал милитаризации сознания американцев.

Список литературы

Alexander E.P. The Museum in America: Innovators and Pioneers. Walnut Creek; London; New Delhi: Altamira Press, 1997. 224 p.

Conn S. Museums and American Intellectual Life, 1876–1926. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1998. 305 p.

Duncan S.A. From Period Rooms to Public Trust: the Authority Debate and Art Museum Leadership in America // *Curator*. 2002. Vol. 45. № 2. P. 93–108.

Guglielmo A.M. The Metropolitan Museum of Art as an Adjunct of Factory: Richard F. Bach and the Resolution between Guilman's Temple and Dana's Department Store // *Curator: The Museum Journal*. 2012. Vol. 55. № 2. P. 203–214.

Harris W.T. Science in America // *The United States of America: a Study of American Commonwealth*. In 2 vols. London: Sampson, Low, Marston and Company, 1894. Vol. 2. P. 360–394.

Trask J. Things American: Art Museums and Civic Culture in the Progressive Era. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011. 312 p.

Warner C.D. American Art // *The United States of America: a Study of American Commonwealth*. In 2 vols. London: Sampson, Low, Marston and Company, 1894. Vol. 2. P. 414–424.

Weil S.E. Museums in the United States. The Paradox of Privately Governed Public Institutions // *Museum Management and Curatorship*. 1997. Vol. 15. № 3. P. 249–257.

Хобсбаум Э. Нации и национализм после 1780 года. СПб: Алетейя, 1998. 306 с.

References

Alexander E.P. *The Museum in America: Innovators and Pioneers*. Walnut Creek; London; New Delhi: Altamira Press, 1997. 224 p.

Conn S. *Museums and American Intellectual Life, 1876–1926*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1998. 305 p.

Duncan S.A. From Period Rooms to Public Trust: the Authority Debate and Art Museum Leadership in America, in *Curator*. 2002. Vol. 45. № 2. P. 93–108.

⁴⁸ Report of the Progress and Condition of the United States National Museum for the Year Ending June 30, 1918. Washington, 1919. P. 15.

⁴⁹ *Alexander E.P.* *The Museum in America: Innovators and Pioneers*. P. 27.

Guglielmo A.M. The Metropolitan Museum of Art as an Adjunct of Factory: Richard F. Bach and the Resolution between Guilman's Temple and Dana's Department Store, in *Curator: The Museum Journal*. 2012. Vol. 55. № 2. P. 203–214.

Harris W.T. Science in America, in *The United States of America: a Study of American Commonwealth*. In 2 vols. London: Sampson, Low, Marston and Company, 1894. Vol. 2. P. 360–394.

Hobsbawm E. *Nacii i nacionalizm posle 1780 goda* [Nations and Nationalism since 1780]. Saint-Petersburg: Aletejja, 1998. 306 p. (in Rus.).

Trask J. *Things American: Art Museums and Civic Culture in the Progressive Era*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011. 312 p.

Warner C.D.D. American Art, in *The United States of America: a Study of American Commonwealth*. In 2 vols. London: Sampson, Low, Marston and Company, 1894. Vol. 2. P. 414–424.

Weil S.E. Museums in the United States. The Paradox of Privately Governed Public Institutions, in *Museum Management and Curatorship*. 1997. Vol. 15. № 3. P. 249–257.

Зубанова Н.А.

МУЗЕЙ ВО ВВЕДЕНСКОМ ПЕРЕУЛКЕ (1919–1928):
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ПЕРВЫЕ ГОДЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Зубанова, Надежда Андреевна—зав. отделом «Усадьба», Россия, Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века», Москва, museumkuskovoestate@gmail.com.

В предлагаемой статье рассказывается о малоизученном этапе истории Государственного музея керамики, связанном с его основанием и первыми годами жизни. Музей был открыт в 1919 г. на основе собраний известного московского коллекционера Алексея Викуловича Морозова, который еще до революции 1917 г. полагал по примеру других известных московских коллекционеров создать музей своего имени и подарить его городу. После революции Морозов остался при своих коллекциях и позже стал работать в музее в должности хранителя. Музей фарфора относится к числу первых музеев, открытых в условиях складывания нового государства. Уникальная коллекция фарфора, собранная А.В. Морозовым, стала тем ядром, вокруг которого начал формироваться единственный в стране уникальный музей, посвященный истории одной из древнейших форм человеческой деятельности—керамического производства. Впервые в статье освещаются такие аспекты деятельности музея, как источники музейного комплектования, режим работы, хозяйственная и выставочная деятельность, «борьба» за экспозиционные и фондовые площади, «жизнь» музея при дефиците финансирования и в условиях новой экономической политики Советского государства.

Ключевые слова: Государственный музей керамики, А.В. Морозов, коллекция, музей, комплектование.

THE MUSEUM IN VVEDENSKY LANE (1919–1928):
HISTORY OF FOUNDATION AND THE FIRST YEARS

Zubanova, Nadezda Andreevna—Head of Department «Estate», Russia, The State Museum of Ceramics and the Kuskovo 18th Century Estate, Moscow, museumkuskovoestate@gmail.com.

The article considers the unknown pages of the history of the State Museum of Ceramics, connected with its foundation and the first years of its existence. The museum was opened in 1919 on the basis of the collections of the famous Moscow collector Alexei Vikulovich Morozov, who even before the 1917 revolution believed, following the example of other well-known Moscow collectors, to create a museum of his name and present it to the city. After the revolution, Morozov stayed with his collections and later began to work in the museum as a curator. The porcelain museum is one of the first museums opened in the Soviet state. The unique collection of porcelain collected by A.V. Morozov became the core around which was created the unique museum, dedicated to one of the oldest forms of human activity—the history of ceramic production. For the first time, the article highlights such aspects of the museum's activities as sources of museum acquisitions, the mode of operation, economic and exhibition activities, the “struggle” for expositional and stock areas, the “life” of the museum with a shortage of funding and the new economic policy of the Soviet state.

Key words: The State Museum of Ceramics, A.V. Morozov, collections, museum, gathering.

История Государственного музея керамики, а также вопросы, связанные со складыванием и бытованием коллекций Алексея Викуловича Морозова, чье фарфоровое собрание послужило основой для создания музея, уже неоднократно привлекали внимание специалистов¹ Однако темы, связанные с внутренней жизнью музея: комплектование, реставрация, выставочная деятельность, кадровый состав, как правило, оставались на периферии исследовательского интереса. В предлагаемой статье рассматриваются вышеозначенные аспекты деятельности Государственного музея керамики в первые годы его существования.

Введенский переулок, дом 21 — первый адрес Музея фарфора (позднее Государственный музей керамики). Данный особняк был построен по проекту архитектора Д.Н. Чичагова в 1879 г. для семьи купцов Морозовых. Морозовы были старообрядцы, причем принадлежали к его беспоповской ветви: они не признавали священства и самостоятельно совершали христианские требы в молельнях, которые организовывали в своих домах. Такая молитвенная комната была и в доме во Введенском переулке. Для нее дед Алексея Викуловича Морозова, Елисей Савич, приобретал иконы «дониконовского» письма. Он же, увлеченный вопросом, связанным с ожидаемым происшествием Антихриста, собрал обширную коллекцию рукописных и старопечатных книг XVI–XVII вв.²

В воспоминаниях А.В. Морозова, которые он начал писать уже под конец жизни, есть любопытное упоминание о том, что подобные увлечения деда не находили поддержки не только в кругу семьи, но и среди знакомых: «Дед со своими интересами, не имеющими ничего общего ни с фабрикой, ни с наживой, интересами бескорыстными, соприкасавшимися с областями научной и художественной, стоял особняком в своем кругу и в своей семье. После смерти деда в следующем поколении, у отца и матери не было никакой склонности к интересам в области культуры, науки и искусства, никакого знакомства с людьми, работавшими в этих областях»³. Однако данная увлеченность и страсть к собирательству в полной мере передалась внуку — Алексею Викуловичу.

Его собирательские интересы были многогранны: Алексей Викулович коллекционировал иконы (пополняя собрание деда), гравюры, серебро, стекло, ткани, миниатюры, игрушки и, конечно же, русский фарфор. Хотя, справедливости ради, надо заметить, что в его фарфоровом собрании встречались и образцы производства иностранных заводов, но это были вещи, связанные с российской историей.

В дальнейших планах коллекционера было открыть музей своего имени и подарить его Москве. Как он сам писал об этом: «Я задался мыслью превратить свой обширный особняк, в котором я жил одиноким холостяком, в музей, и завещать его городу Москве, как Музей моего имени»⁴.

¹ *Мозжухина Т.А.* Единственный в России. Государственный музей керамики в Кускове. М., 2011; *Самецкая Э.Б.*: 1) А.В. Морозов и создание Государственного музея керамики // Музей–6. Художественные собрания СССР. М., 1986, С. 159–164; 2) Художественно-керамическая лаборатория в Государственном музее керамики. 1918–1930 годы // Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Научные чтения памяти В.М. Василенко: Сб. ст. М., 2001. Вып. 3. С. 186–196; *Яхненко Е.В.* История Государственного музея керамики (1918–1938) (к 80-летию создания музея) // Дворец. Усадьба. Заповедник. Материалы научной конференции, посвященной 90-летию организации московского музея-усадьбы «Останкино». М., 2010. С. 46–61.

² Архив Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.». К-64. Воспоминания (черновики, наброски, материалы) А.В. Морозова (рукопись). Л. 5 об.

³ Там же. Л. 6.

⁴ Там же. Л. 3 об.

Осуществлению данных планов помешали события 1917 г. В непростой исторический момент Алексей Викулович принимает единственное верное для него решение — остаться в Москве, в своем доме, рядом со своими собраниями: «судьба их в это время была не обеспечена, безопасность их висела на волоске ...»⁵. Весной 1918 г. Морозов и его бесценные коллекции попадают в самую гущу политических событий, происходящих в Москве: 3(16) марта фамильный особняк был захвачен анархистскими группировками. Морозову с трудом удается покинуть особняк. В ночь с 11 на 12 апреля 1918 г. ВЧК производит разгром московской организации анархистов, атаковав с помощью пулеметов дома, которые они удерживали.

После освобождения, охрана морозовского дома проводилась ЧК по борьбе с контрреволюцией. Однако это не спасало его от разграбления, т.к. «солдаты при смене караулов уносили мелкие предметы обихода»⁶.

Сам хозяин вернулся к себе домой лишь в конце мая и застал там ужасающую картину разрушения: «за время своего пребывания анархисты разграбили весь мой гардероб, все столовое серебро, почти всю посуду, уничтожили все запасы и выпили все вино. Из собраний частично пострадали гравюры: немало папок было растаскано по разным комнатам и многих гравюр я не досчитался. Пропала часть старинного серебра и очень ценная коллекция старинных шелковых тканей, уничтожен весь мой архив»⁷.

1918 год для Москвы выдался очень тяжелым: в город продукты поступали с большими трудностями, многие жители уже голодали. В этих условиях с целью борьбы со спекуляцией ВЧК устраивала продовольственные обыски. Такие обыски проходили и в особняке Морозова, и также угрожали сохранности коллекций. В результате, осознавая, что ему одному не под силу обеспечить целостность своих собраний, Алексей Викулович пишет обращение в Отдел по охране памятников искусства и старины при Моссовете с просьбой, чтобы при подобных обысках присутствовали представители данного отдела⁸. 6 августа 1918 г. на собрание Морозова Комиссией по охране памятников искусства была выдана охранная грамота № 1921, которая удостоверяла, «что квартира — музей гр. А. В. Морозова находится на учете и под охраной Комиссии, как национальное достояние и без ведома Комиссии не подлежит ни реквизиции, ни уплотнению»⁹. Несмотря на охранную грамоту в скором времени в особняк въезжают сторонние организации: Главное управление архивами и учреждение «Красный подарок».

В декабре 1918 г. коллекции А.В. Морозова были национализированы¹⁰. Для приемки на государственный учет находящихся в доме собраний, Отдел по делам музеев и охране памятников искусства Наркомпроса 20 марта 1919 г. командирует комиссию, которая закончила свою работу в мае. В этом же месяца случилось происшествие, которое, можно предположить, в определенной мере поспособствовало процессу скорейшего образования общедоступного музея, по крайней мере, так считал сам Морозов: «в ночь на 9/22 мая (1919) через разбитое окно в угловой гостиной воры проникли в готический кабинет и библиотеку. Была произведена, в сущности незначительная кража части миниатюр

⁵ Там же. Л. 8 об.

⁶ Из истории строительства советской культуры. 1917–1918. М., 1964. Ч. II. С. 114.

⁷ Воспоминания (черновики, наброски, материалы) А.В. Морозова (рукопись). Л. 11 об.

⁸ Отдел учета Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Акты и документы. 1918–1922. Л. 2.

⁹ Там же. Л. 3.

¹⁰ Постановление СНК № 1011 от 19.12.1918 г.

и нескольких предметов не имеющих музейного значения. Наше заявление о краже, переданное в Отдел по делам Музеев Наркомпроса вызвало обследование особняка и хранившихся в нем собраний. Отдел решил организовать Музей под названием «Музей Русской Художественный Старины»¹¹.

Первоначально в планах Отдела по делам музеев было уже тогда открыть на основе фарфоровой морозовской коллекции, насчитывающей к тому времени 2 372 предмета, специализированный Музей фарфора: «эти предметы помещены в четырех комнатах с отдельным ходом и представляют достаточно обособленную и законченную часть собрания, характеризуя русское фарфоровое производство, комиссия признала, что эта часть собрания уже может быть в настоящее время открыта для обозрения публики»¹². В то же время требовалось бы освободить особняк от непрофильных коллекций, что в данный отрезок времени, учитывая нехватку людских ресурсов и материальных средств, представлялось затруднительным. Поэтому 5 июня 1919 г. на заседании Коллегии Отдела по делам музеев было принято решение организовать на основе морозовских собраний «Музей—выставку русской художественной старины»¹³. Заведующим музея был назначен скульптор Сергей Захарович Мограчев, а А.В. Морозов стал его помощником.

Отметим, что музей на ряду с другими организациями, размещенными по этому адресу, являлся лишь арендатором здания. Еще 31 октября 1919 г. был выдан ордер № 15544 Жилищно-земельного отдела московского совета рабочих и крестьянских депутатов на предоставление площадей в особняке № 21 по Введенскому переулку для музея. Последний должен был ежемесячно вносить арендную плату. В 1920 г. она составляла 7 140 рублей в месяц (В это время музей занимал помещения площадью 170 кв. саженей (примерно 774 м. кв). Из своих средств музей должен был оплачивать отопление и ремонт здания¹⁴.

В доме был проведен небольшой ремонт и 14 декабря 1919 г. в музей пришли первые посетители.

Первоначально режим работы музея был следующим: в воскресенье и среду с 12 до 16 часов, а во вторник и пятницу с 17 до 20 часов. Входная плата составляла 20 коп., для экскурсантов— 10 коп., для детей посещение музея было бесплатным. При музее была библиотека, которая пополнялась, в том числе, и изданиями, выписываемыми из-за границы.

В течение 1920-х гг. из особняка постепенно выводятся сторонние организации, но освободившиеся площади занимает Хранилище № 3 Государственного музейного фонда (т.н. «фарфоровое отделение»).

Тем не менее, угроза «уплотнения» все еще была актуальна для музея: в Жилищно-земельном отделе рассматриваются планы перекрытия части помещений, для создания новых жилых площадей. Излишне говорить, как подобное соседство отразилось бы на жизни музея. Поэтому в апреле 1920 г. создается конфликтная комиссия из представителей Центрального жилищно-земельного отдела и Отдела по делам музеев, которая, обследовав особняк, написала заключение о том, что «дом представляет музей, наполненный предметами исключительной художественно-научной ценности, при настоящих

¹¹ Воспоминания (черновики, наброски, материалы) А.В. Морозова (рукопись). Л. 13 об.

¹² Отдел учета Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Акты и документы. 1918–1922. Л. 34.

¹³ Там же. Л. 7.

¹⁴ Там же. Л. 12.

условиях неподлежащих вывозу, как фарфор, серебро, гравюры, иконы и др., весь инвентарь музея (как то: шкафы, витрины и пр.) составляют нечто общее с архитектурной обработкой помещения; разделения этажей невозможно вследствие разрушения фресок Врубеля¹⁵, сделанных в два этажа, уменьшение количества лестниц будет опасно в пожарном отношении. Кроме этого, в музее есть помещение, специально приспособленное для выставок. Совмещение музея с жилым помещением недопустимо ввиду большой опасности для дома и музейных предметов. На основании изложенного комиссия находит, что особняк не может быть использован с какой-либо другой целью, как только музейного помещения»¹⁶.

Таким образом, угроза была отведена, и музей продолжил свою работу. В 1920 г. выходит его первое издание — «Музей русской художественной старины. Собрание фарфора». 25 марта 1921 г. музей переименовывается в Музей фарфора.

В первые годы, несмотря на значительные трудности, связанные с перевозкой и размещением вещей, идет активный процесс комплектования музея. В 1921–1924 гг. поступают предметы из бывших дворянских усадеб: из усадьбы Головки, Ильинского, «Отрада», Ивановское и др. Ведущая роль в отборе предметов для музея принадлежит его заведующему, а впоследствии и директору — С.З. Мограчеву. Основным источником пополнения были хранилища Государственного Музейного фонда, куда свозились предметы из национализированных коллекций. Так в музей переходят предметы из собраний Дурсмы, Жиро, Харитоненко, Кузнецова, Куракина, Соллогуб, Бахрушина, Брокер, Морозовой и др. Из Румянцевского музея поступает коллекция Л.К. Зубалова, из Музея изящных искусств — Д.И. Щукина.

Профильные для музея предметы поступают из Первого музея Новой западной живописи — это четырнадцать ваз работы Императорского фарфорового завода эпохи Николая I. По поводу этого поступления С.З. Мограчев писал: это «являлось <...> в высшей степени ценным приобретением для Музея фарфора в смысле пополнения его чисто экспозиционным материалом известных художественных достижений данной эпохи завода и в отношении обогащения музея новым декоративно-обстановочным элементом»¹⁷.

В 1922 г. в Москве начинают расформировываться «пролетарские музеи». Они были созданы при участии Комиссии музеев и охраны памятников при Моссовете. Музеи такого типа были рассчитаны на «пролетария, имеющего небольшое количество времени свободного от труда <...> еще, быть может, никогда не знавшего музеев и не бывавшего в них». Они «должны были побудить рабочего стремиться к усовершенствованию своих знаний и к более высоким художественным достижениям в работе»¹⁸. В ряде подобных музеев были собраны очень хорошие коллекции фарфора и стекла. Например, в экспозиции Первого Пролетарского музея было представлено «превосходное собрание белого и цветного русского стекла и хрусталя, охвачен период со времени Елизаветы Петровны до середины 19 в. Русский фарфор занимает главное место в музее, систематизирован по заводам. Наиболее полно представлен завод А. Попова, причем большинство предметов относятся к лучшей поре его деятельности, а именно к 20–30-м годам

¹⁵ Имеется в виду серия «Фауст», написанная М.А. Врубелем по заказу А.В. Морозова для его Готического кабинета.

¹⁶ Отдел учета Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Акты и документы. 1918–1922. Л. 13.

¹⁷ Там же. Л. 11.

¹⁸ Пролетарские музеи // Среди коллекционеров. 1922. № 2. С. 26.

XIX в.»¹⁹. Второй Пролетарский музей Замоскворецкого района обладал «обширной коллекцией фарфора, большей частью иностранного, размещенного по странам и фабрикам». Среди русского фарфора выделялся «редкий петух елизаветинской эпохи»²⁰. После расформирования этих музеев их коллекции пополнили, в том числе, и собрание Музея фарфора. Значительный комплекс вещей поступает из Оружейной Палаты. В их числе такие шедевры нынешнего музейного собрания, как Египетский сервиз и «виноградоставок» — один из самых ранних образцов русского фарфора.

Через Ленинградское отделение Государственного музейного фонда музей пополнился предметами из императорских «дворцовых сервизов». Ценные экспонаты были отобраны в загородных царских резиденциях — Гатчине, Петергофе, Ораниенбауме и в Царскосельских дворцах — Екатерининском и Александровском. В частности, из последнего поступили «тет-а-тет» с росписями на сюжет «Евгения Онегина», фарфоровые и стеклянные вазы, находившиеся в покоях дворца и предназначенные для подарков высшим дворцовым чинам²¹.

Доставка вещей в Москву проходила не без сложностей: об этом мы узнаем из письма А.И. Борисевича, младшего технического сотрудника Государственного Эрмитажа, которому была поручена упаковка предметов. Он пишет: «в виду того, что ведутся очень большие расходы по упаковке вещей в загородных дворцах, как относительно материала, транспорта и людей, то я совершенно израсходовался и много задолжал рабочим. А поэтому прошу поскорее выслать мне деньги для дальнейшей упаковки вещей, которые еще не упакованы в Петергофе и в Ленинградском музейном фонде и ГЭ и один ящик в Дворце Пале (sic!), Детское село, еще ок. 28 ящиков нужно упаковать. В Ораниенбауме упаковано 3 ящика и отправлены на железную дорогу. Т.ч. отправлено всего 17 ящиков <...> Вышлите хотя бы 200 рублей»²². Из письма следует, что все расходы по упаковке и транспортировке осуществлялись за счет музея.

Еще одним способом пополнения музейных коллекций были обмены. В условиях фантастической инфляции и обесценивания денег музей стал осуществлять «бартерные сделки». Один из характерных документов этого периода — письмо С.З. Мограчева в Отдел по делам музеев Главнауки: «В Музей фарфора поступило от гр. Александра Тимофеевича Незнакомова предложение приобрести стенную витрину (64 см на 88 см) карельской березы, обитую внутри старинной набойкой. Не имея наличных средств, Музей, со своей стороны, мог предложить А. Т. Незнакомову только обмен ее на какой-нибудь фарфор, с этой целью отобрали 3 чашки (Попова и Гарднера), оценив в 15 000 рублей в знаках 1922 г. Предложение музея А.Т. Незнакомовым принимается. В виду острой нужды музея в витринах прошу отдел санкционировать данный обмен»²³.

Именно в результате обмена с 1923 г. среди музейных экспонатов стали появляться первые образцы советского фарфора: с предложением предоставить свои изделия в обмен на образцы фарфора (русского и иностранного) более раннего периода обратился Государственный фарфоровый завод. В результате музей стал обладателем произведений

¹⁹ Там же. С. 27–28.

²⁰ Там же. С. 30.

²¹ Яковлев В.И. Александровский дворец-музей в Детском селе. Убранство. (Вместо каталога). Л., 1928. С. 459–461.

²² Отдел учета Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Акты и документы. Акты приемки предметов керамики. 1927. Л. 63.

²³ Отдел учета Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Акты и документы. Акты обмена. 1923. Л. 2.

С.В. Чехонина, Н.Я. Данько, А.Я. Брускетти-Митрохиной и др. В свою очередь для завода было отобрано 36 предметов — фигурки и посуда, но не из коллекции музея, а из «фарфорового фонда»²⁴.

На протяжении нескольких лет неоднократно принимал личное участие в пополнении музейных коллекций и сам А.В. Морозов. В дар музею он приносил не только любимые им фарфоровые изделия (в 1920 г. — 108 предметов²⁵, в 1927 г. — 45 предметов²⁶), но и другие предметы декоративно-прикладного искусства. Среди них любопытно отметить следующие: в 1924 г. он дарит два перламутровых кубка и шесть деревянных резных скульптур XV–XVI вв.: «передаю по прилагаемому списку Музею фарфора с тем неизменным условием, чтобы означенные предметы находились в готическом помещении Музея фарфора. И никаким другим учреждениям не передавались. При несоблюдении Музеем фарфора этого условия я оставляю за собой право взять эти вещи обратно»²⁷.

Чтобы разместить вновь поступающие предметы, было необходимо не только реорганизовать экспозицию, но и найти витрины, в которых можно было экспонировать предметы. Сделать это в столь тяжелое для страны время было непросто. Поэтому необходимое экспозиционное оборудование собирается практически по всей Москве: например, «на фабрике Фишера (Новоспасская пл. № 3)» были взяты: «витрина красного дерева, буфет рококо верхняя часть, тумба “Людовик XIV” золотая со стеклами, полок стеклянных — 6, цоколей плюшевых — 3, тумб плюшевых — 2»²⁸. Две витрины красного дерева вывозятся из бывшего особняка сахарозаводчика Харитоненко²⁹.

Трудности с финансированием музей испытывал постоянно. Значительные статьи расходов составляли обслуживание дома, арендная плата, покупка дров. С.З. Мограчев пишет в Отдел учета и распределения Музейного отдела Главнауки письмо, где описывает положение, в котором оказался музей и предлагает возможное решение хоть каким-то образом выйти из финансового тупика: «с момента разассигнования средств по музеям и выделения Музея Фарфора на ряду с другими в “самостоятельную финансовую единицу” последний оказался совершенно без средств. Это с одной стороны. С другой, принимая во внимание задолженности музея и неотложную необходимость мелких и крупных растрат в нем, как то: ремонт протекающей крыши, починку потолков, водопроводных и канализационных труб, починку паркета, чистку пришедших в ветхость штор и необходимость основательной чистки всего помещения Музея, и то, что также отсутствие средств на расходы по экспозиции поступивших за зиму и вновь поступающих коллекций, по реставрации, перестановке и перегруппировке всей коллекции в связи с организуемым музеем “отделами западного и восточного фарфора”. Я прошу Отдел о разрешении продать часть вещей, принадлежащие музею из немеющих художественного

²⁴ Там же. Л. 4–4 об.

²⁵ Отдел учета Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Акты и документы. Акты приемки 1919–1921. Л. 67.

²⁶ Отдел учета Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Акты и документы. Акты приемок предметов керамики. 1927. Л. 44.

²⁷ Отдел учета Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Акты и документы. Акты приемки. 1924. Л. 4–5. Все предметы были переданы Музею изобразительных искусств в 1930 г.

²⁸ Отдел учета Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Акты и документы. Акты 1919–1924. Л. 25.

²⁹ Отдел учета Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Акты и документы. Акты приемки. 1924. Л. 9.

значения. Данный шаг диктуется исключительными насущными нуждами музея и отказом центра о выдаче ему хотя бы минимальных средств на покрытие его расходов»³⁰. Письмо не датировано, вероятно, его можно отнести к 1923 г., т.к. с этого момента в документации музея стали появляться акты о продаже. На продажу шли предметы XIX в., часто поврежденные или битые, подделки под известные марки, дублеты. Всякая подобная «сделка» должна была получить визу Отдела по делам музеев, где, видимо, вещи, предназначенные к продаже, проходили определенную экспертизу. В условиях НЭПа интерес к антиквариату и собирательству вспыхнул с новой силой, и поэтому недостаток в покупателях у музея не было. Причем музей продавал не только фарфор и стекло, но и предметы мебели.

Начиная со второй половины 1920-х гг. активно ведется процесс освобождения музея от непрофилирующих коллекций, который начался еще в 1921 г., когда из музея была выдана коллекция игрушек А.В. Морозова. В 1925 г. в Музей изящных искусств передается коллекция гравированных портретов, в Оружейную палату — 86 резных художественных предметов из нефрита, горного хрусталя и других каменных пород, 42 деревянные поставки с предметами из камня. В 1926 г. в Исторический музей поступают 210 икон из морозовского собрания.

После расформирования хранилищ Государственного музейного фонда, Музей фарфора становится тем местом, куда стали приезжать представители региональных музеев для отбора вещей для пополнения своих коллекций. Особенно масштабным этот процесс становится с 1927 г. География этих выдач весьма широка — Ашхабадский, Череповецкий, Златоустовский, Сызранский, Одесский, Слободской, Хабаровский, Салихардский и другие музеи. Из музейного собрания выдавались предметы и для оформления советских дипломатических миссий за границей, и для представительских подарков, а так же для реализации на внутренних благотворительных лотереях и аукционах и для продажи на внешнем рынке.

С 1927 г. на музей возлагается еще одна функция — учет и контроль за частными собраниями фарфора в Москве. Ученый секретарь или ответственный сотрудник должен был вести специальные списки предметов, с указанием их владельцев и специфики коллекции, отслеживать всякое перемещение предметов, определять их музейную значимость. В случае решения владельца продать какой-либо предмет первоочередное право покупки принадлежало музею. На учете у музея находились следующие коллекции: Т.Г. Гольдберг, Н.Л. Крысова, Веллер, Н.И. Тютчева, П.И. Постникова.³¹

Одним из самых малоизученных в истории музея является вопрос о его первых научных сотрудниках. Кроме С.З. Мограчева и А.В. Морозова в это время в музее работали хранители Василий Васильевич Ушаков и Мария Андреевна Кетова. Должность завхоза музея исполнял А.И. Макаров.³² Реставрация музейных предметов проводилась частным мастером-реставратором Валерианом Алексеевичем Климовым, который жил в Тихвинском переулке (дом 11, кв. 35) и проводил работы на дому.³³

³⁰ Отдел учета Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Акты и документы. Разрешения Отдела на продажу. Л. 2–2 об.

³¹ Отдел учета Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Акты и документы. Учет частных собраний. 1927. Л. 5–8.

³² Государственный архив Российской Федерации. Ф. 406. Оп. 12. Ед. хр. 1979 (Отчет о деятельности Музея фарфора Москвы за 1927–1928 гг. в социально-культурную секцию НК РКИ РСФСР). Л. 5.

³³ Отдел учета Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Акты и документы. Акты выдач. 1925. Л. 49.

Говоря о жизни музея в это время необходимо упомянуть и о выставочной деятельности, правда, сведения о ней достаточно скудны. Так в 1920 г. музей выдал на выставку М.А. Врубеля в Третьяковскую галерею две майолики, а в 1923 г. на юбилейную выставку А.Н. Островского в Бахрушинский музей—два эскиза театральных декораций художников Крымова и Кустодиева. О выставках внутри музея информация весьма косвенная—например, в докладной записке по поводу кражи есть указание на то, что кража была совершена с выставки произведений Копенгагенского фарфорового завода: «при закрытии музея сего числа было обнаружено в комнате нижнего этажа, на выставке фарфора Копенгагенской королевской мануфактуры отсутствие одной пепельницы означенного завода <...> каковая пепельница была прикреплена проволокой к наружной стороне витрины, из чего можно заключить, что пепельница похищена кем-либо из посетителей музея»³⁴.

Несмотря на все трудности «рождения музея», он состоялся и со временем становился все более популярным. Сведения о Музее фарфора включались в крупнейшие путеводители по Москве того времени. Налаживалось сотрудничество с коллегами из европейских музеев. В сентябре 1928 г. после очередного обследования особняка Комиссией по разгрузке Москвы, появляются слухи о перемещении музея. Морозовский дом освобождался для размещения в нем Коммунистической академии. Музею предоставлялось здание по адресу Большой Знаменский переулок дом 8, где ранее был размещен Музей новой западной живописи. С этим переездом открывалась новая страница истории Государственного музея керамики.

Список литературы

Мозжухина Т.А. Единственный в России. Государственный музей керамики в Кускове. М.: Тритона, 2012. 47 с.

Самецкая Э.Б. А.В. Морозов и создание Государственного музея керамики // Музей–6. Художественные собрания СССР. М.: Советский художник, 1986. С. 159–164.

Самецкая Э.Б. Художественно-керамическая лаборатория в Государственном музее керамики. 1918–1930 годы // Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Научные чтения памяти В.М. Василенко: Сб. ст. М.: [Б.и.], 2001. Вып. 3. С. 186–196.

Яхненко Е.В. История Государственного музея керамики (1918–1938) (к 80-летию создания музея) // Дворец. Усадьба. Заповедник. Материалы научной конференции, посвященной 90-летию организации московского музея-усадьбы «Останкино». М.: ИТРК, 2010. С. 46–61.

References

Mozzhuhina T.A. *Edinstvennyj v Rossii. Gosudarstvennyj muzej keramiki v Kuskove* [The only one in Russia. The State Museum of Ceramics in Kuskovo]. Moscow: Tritona, 2012. 47 p. (in Rus.).

Sameckaja E.B. A.V. Morozov i sozdanie Gosudarstvennogo muzeja keramiki [A.V. Morozov and the creation of the State Museum of Ceramics], in *Muzej–6. Hudozhestvennyje sobranija SSSR*. Moscow: Sovetskij hudozhnik, 1986. P. 159-164. (in Rus.).

³⁴ Отдел учета Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Акты и документы. Акты повреждений. 1924. Л. 2.

Sameckaja E.B. Hudozhestvenno-keramicheskaja laboratorija v Gosudarstvennom muzee keramiki. 1918–1930 gody [Art-ceramic laboratory in the State Museum of Ceramics. 1918–1930] in *Vserossijskij muzej dekorativno-prikladnogo i narodnogo iskusstva. Nauchnye chtenija pamjati V.M. Vasilenko: Sb. st.* Moscow: [without name of publisher], 2001. Vol. 3. P. 186–196. (in Rus.).

Jahnenko E.V. Istorija Gosudarstvennogo muzeja keramiki (1918–1938) (k 80-letiju sozdanija muzeja) [History of the State Ceramics Museum (1918–1938) (to the 80th anniversary of the creation of the museum)], in *Dvorec. Usad'ba. Zapovednik. Materialy nauchnoj konferencii, posvjashhennoj 90-letiju organizacii moskovskogo muzeja — usad'by «Ostankino».* Moscow: ITRK, 2010. P. 46–61. (in Rus.).

Рязанцев Н.П., Салова Ю.Г.

ЯРОСЛАВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ В 1917–1930 гг.

Рязанцев, Николай Павлович — к.и.н., доцент, Россия, Ярославский филиал Московского государственного университета путей сообщения, razansev@yandex.ru; Салова, Юлия Геннадьевна — к.и.н., доцент, Россия, Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова, yugs58@gmail.com.

В статье рассматривается формирование законодательства по музейному строительству в советской России в послереволюционные годы. На примере Ярославской художественной галереи показан процесс создания и становления подобных музеев в провинции. Выделены особенности формирования музейных коллекций из предметов Государственного музейного фонда и из местных источников. Исследуются изменения в государственной музейной политике на протяжении двух десятилетий. Подробно, на основе многочисленных архивных источников авторы прослеживают историю создания художественного музея в Ярославле, от идеи до реального открытия которого в 1922 г. прошло почти десять лет. Наглядно показана роль известных столичных специалистов, а также местных краеведов в создании нового музея. Приводятся многочисленные факты высокопрофессиональной работы музейных специалистов по спасению художественных ценностей в годы Гражданской войны и разрухи. Подчеркивается принципиальная позиция музейных работников во время кампании по изъятию церковных ценностей. Показаны репрессии против представителей музейного сообщества в условиях изменившейся государственной политики на рубеже 1920–1930-х гг. Выявлена специфика работы на начальном этапе становления и развития художественного музея в Ярославле.

Ключевые слова: музейное законодательство, государственная музейная политика, Государственный музейный фонд, музей, коллекция.

THE ART MUSEUM OF YAROSLAVL IN 1917–1930

Ryazantsev, Nikolay Pavlovich—Candidate of Science in History, Associate Professor, Russia, Yaroslavl branch of Moscow State University of railway engineering, razansev@yandex.ru; Salova, Yulia Gennadievna—Candidate of Science in History, Associate Professor, Russia, Yaroslavl State University named after P.G. Demidov, yugs58@gmail.com.

The article discusses the formation of the legislation on Museum construction in Soviet Russia in the post-revolutionary years. In the Yaroslavl art gallery shows the process of creation and development of similar museums in the province. The features of the formation of Museum collections of the State Museum Fund and from local sources. Investigates changes in the state Museum policy for two decades. In detail, based on numerous archival sources, the authors trace the history of the creation of the art Museum in Yaroslavl, from idea to the actual opening of which in 1922 it took almost ten years. Illustrates the role of the famous Moscow-based experts and local historians to create a new Museum. Are numerous instances of highly professional work of Museum professionals to rescue art treasures in the years of civil war and destruction. Emphasized the principled position of Museum workers during the campaign on withdrawal of Church values. Shown repressions against the representatives of the

Museum community in terms of the changed state policy in the 1920–1930-ies. The specifics of work in the initial phase of the formation and development of the art Museum in Yaroslavl.

Key words: museum legislation, state museum policy, the State Museum Fund, museum, collection.

Революционные события 1917 г. кардинально изменили все направления культурной жизни России, в том числе и в области музейного дела. Уже первые распоряжения и постановления новой власти показывали, что в стране впервые началось формирование государственной музейной политики. С образованием в марте 1918 г. в структуре Народного комиссариата просвещения Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины эта политика приняла еще более определенные формы.

Одним из направлений музейного строительства стало формирование его законодательной базы. 24 сентября 1918 г. был опубликован декрет Совнаркома «О запрещении вывоза и продажи за границу предметов особого художественного и исторического значения». Он запрещал вывоз за границу любых произведений искусства и старины без специального разрешения коллегии Наркомпроса. Наркомат внешней торговли мог давать санкцию на вывоз и продажу произведений искусства только после предварительного заключения и разрешения Наркомата просвещения. Все антикварные и комиссионные магазины, учреждения и частные лица, занимавшиеся антикварной торговлей и экспертизой подобных предметов, обязаны были в трехдневный срок со дня публикации декрета пройти регистрацию в учреждениях Наркомпроса. Декрет вводил положение, согласно которому виновные в неисполнении закона наказывались «вплоть до конфискации всего их имущества и тюремного заключения»¹.

5 октября 1918 г. Совнарком принял декрет «О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений». Этим декретом начала осуществляться первая в истории России государственная регистрация всех памятников искусства и старины «как в виде целых собраний, так и отдельных предметов, в чьем бы обладании они не находились». Никакое отчуждение или переход от одного владельца к другому, а также ремонт или переделка памятников не могли осуществляться без разрешения коллегии Наркомпроса. Владельцы взятых на учет произведений получали на них охранные грамоты, но государство в лице Наркомпроса имело право на их принудительное отчуждение, если им угрожала опасность. Виновные в нарушении этого декрета подвергались уголовному преследованию вплоть до конфискации имущества и тюремного заключения².

Эти два декрета сыграли очень важную роль в сохранении культурного наследия России. Теперь вся информация о культурных ценностях концентрировалась в руках государства. Поэтому гораздо труднее стало вывезти за рубеж официально зарегистрированные произведения искусства. Наконец-то были приняты законы, о необходимости которых специалисты говорили уже много десятилетий. В целом в течение 1918 г. было принято около 20 декретов и постановлений, направленных на сохранение многочисленных памятников искусства и старины.

Эта законодательная база стала основой для интенсивной деятельности органов охраны памятников по выявлению и постановке на учет многих произведений искусства

¹ См.: Декреты Советской власти. М., 1964. Т. III. С. 353–354.

² Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства РСФСР (Далее — СУ РСФСР). 1918. № 73. Ст. 794.

и старины. Значительная часть этих произведений начал поступать в уже существующие музеи, вызвала появление многочисленных новых музеев, в том числе в провинции³.

Появление значительного числа новообразованных музеев вызвало оживленные дискуссии среди специалистов о будущем этих учреждений, об основных направлениях государственной музейной политики, о создании национального музейного фонда и т.п. Уже на первом этапе работы Музейного отдела Наркомпроса ряд специалистов поставили вопрос о необходимости создания в провинции художественных музеев. Так, на заседании отдела 29 ноября 1918 г. был заслушан доклад руководителя подотдела провинциальных музеев Н.Г. Машковцева о задачах художественного музея и плане музейного строительства в провинции.

Задачи провинциального художественного музея должны были отличаться от подобных задач столичных музеев. Такой музей, по мнению докладчика, «должен существовать не для тех, кто изучает искусство, а для тех, для кого искусство живет, то есть для всех». Если же при устройстве художественных музеев в провинции исходить из интересов только исследователей, «то провинцию придется оставить совсем без музеев». Тогда же четко прозвучала мысль и о том, что уже пора начать перераспределять национальный музейный фонд, что «столицы должны поделиться своими художественными сокровищами с провинцией»⁴.

Необходимость создания художественных музеев поддержал на том же заседании Музейного отдела известный искусствовед П.П. Муратов. Он согласился с тем, что художественные музеи должны формироваться не как научно-образовательные, а как эстетически-воспитывающие учреждения⁵. Эту же мысль он еще раз повторил в докладе на Первой Всероссийской музейной конференции в Петрограде в феврале 1919 г.: «Воздействие музейных впечатлений может быть двояким: образовательным в смысле художественной и общей культуры, и эстетически-воспитательным. Вторая задача признается важнейшей, и при создании новых музеев не должна преследоваться цель исключительно образовательная...»⁶.

Поначалу Музейный отдел Наркомпроса поставил задачу «основать Художественные и Историко-археологические музеи в каждом русском городе, лишенном до сих пор такового ...»⁷. Но, видимо, финансовые и организационные трудности тех лет показали невозможность выполнения этой задачи. 11 июля 1919 г. Н.Г. Машковцев докладывал на заседании Музейного отдела, что их подотделом намечено 6 городов, в которых будут создаваться крупные музейные центры и картинные галереи. Несколько позже Н.Г. Машковцев уточнил, что возможно образование 6–8 больших художественных музеев, в которых был бы собран обширный («интернациональный и энциклопедический») материал по искусству. Присутствие образцов западного искусства в таких музеях необходимо, «как импульс для дальнейшего народного творчества». Художественные музеи следовало строить таким образом, чтобы каждый из них сохранял свою специфику. Предполагалось, что специально назначенные сотрудники будут строить музеи по плану, одобренному

³ См. подробнее: *Рязанцев Н.П.* Сохранение культурного наследия в Советской России (1917–1930-й годы). Ярославль, 2011. С. 203–204.

⁴ Отдел письменных источников Государственного Исторического музея (Далее — ОПИ ГИМ). Ф. 54. Оп. 1. Д. 13. Л. 107 об., 108–108 об.

⁵ Там же. Л. 108.

⁶ Там же. Л. 138.

⁷ См.: Государственный архив Российской Федерации (Далее — ГАРФ). Ф. 2306. Оп. 28. Д. 23. Л. 4.

руководством Музейного отдела Наркомпроса. В список вошли семь городов. Заметим, что Ярославль в нем не значился⁸.

Но реальная практика музейного строительства вышла за рамки намеченного плана. Шанс на создание художественной галереи появился и у Ярославля. В городе к началу революции существовали исторический музей (Древлехранилище) и музей естественно-исторического общества. Во время белогвардейского мятежа эти музеи пострадали, потеряли ряд экспонатов, в течение некоторого времени вообще оставались бесхозными. 6 мая 1919 г. в Ярославле в структуре губернского отдела народного образования был создан подотдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины. Он являлся также структурным подразделением Музейного отдела Наркомпроса. В специальном циркуляре губоно подчеркивалось, что без ведома и распоряжения подотдела не могли производиться «никакие сломки и переделки старинных и художественных зданий — церквей, монастырских стен, келий, трапез, барских усадеб, дворянских и купеческих особняков, стильных беседок, ворот и т.п.». Циркуляр также запрещал отчуждение и продажу икон, картин, мебели, посуды, рукописей, старопечатных книг без особого разрешения подотдела⁹.

Подотдел не ограничился в своей работе постановлениями и воззваниями. Его сотрудники предприняли решительные меры в области сохранения памятников и создания новых музеев. Так, в июне–июле 1919 г. сотрудники подотдела взяли на государственный учет коллекцию картин П.Д. Антиповой. Владелице была выдана охранная грамота и ее обязали «не продавать частным лицам и не увозить находящиеся у нее художественные ценности из пределов Ярославля»¹⁰. Тогда же на заседании подотдела 15 июля 1919 г. прозвучало предложение добиться в будущем выделения «двух комнат в здании бывшей Антиповской гимназии, разместить в них эту коллекцию»¹¹. Одновременно на учет были взяты старинные люстры из бывшего дома Куракина на Волжской набережной, дом Крохоняткина на Железной (ныне Кооперативной) улице и находившаяся в нем старинная мебель красного дерева и т.п.¹².

Выявление и постановка на учет многочисленных художественных ценностей все чаще наталкивали ярославских специалистов на мысль о необходимости создания картинной галереи в Ярославле. В литературе существуют разные точки зрения по вопросу о том, кто же был автором этой идеи, кого следует считать основателем нового музея. Некоторые авторы полагают, что создателем Ярославской художественной галереи следует считать А.И. Анисимова, представителя Музейного отдела Наркомпроса, который предложил организовать галерею на заседании Ярославского подотдела 7 октября 1919 г.¹³ По мнению других, инициаторами этой акции были И.А. Лазарев, А.И. Малыгин и Н.Г. Первухин¹⁴. Существуют и другие точки зрения¹⁵.

⁸ ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 28. Д. 9. Л. 202–202 об.; Ф. 2307. Оп. 3. Д. 206. Л. 37. Первоначально речь шла о создании музейных центров с картинными галереями в Саратове, Пензе, Вятке, Рязани, Казани и Смоленске или Витебске.

⁹ Государственный архив Ярославской области. (Далее — ГАЯО). Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 10. Л. 110.

¹⁰ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 3. Л. 13.

¹¹ Там же. Л. 18.

¹² Там же.

¹³ См.: Кончин Е. Основание Ярославского музея // Художник. 1987. № 11. С. 19.

¹⁴ См.: Ярославский художественный музей: Альбом. М., 1983. С. 5. Авторы этого издания даты основания галереи считают 5 декабря 1919 г. См. также: Котова И.Н. Ярославский художественный музей // Ярославский календарь на 1999 г. Ярославль, 1999. С. 43.

¹⁵ Так, напр., в 1935 г. И.Э. Грабарь писал о галерее, что он «в свое время к ее созданию изрядно приложил свою руку». См.: Ярославский архив: Историко-краеведческий сборник / Сост. Е.В. Гушина, Ю.Г. Салова. М.; СПб., 1996. С. 271.

Нам представляется, что основание художественной галереи в Ярославле нельзя связывать с именем какого-то одного человека, как нельзя абсолютно точно говорить и о дате основания музея. Процесс создания художественной галереи прошел несколько этапов, среди которых следует выделить появление идеи музея, принятие решения о его создании, назначение заведующего еще не существующей галереи, наконец, ее действительное открытие для публики.

Сама идея художественной галереи появилась в городе за несколько лет до Октябрьской революции. В мае 1912 г. общее собрание членов Ярославского Художественного общества приняло решение «приступить к созданию Художественного музея, испросив на первое время зал в одном из учебных заведений». Одновременно последовало обращение в Академию Художеств с просьбой «оказать содействие этому делу»¹⁶.

В начале 1913 г. Городская дума предоставила под будущий музей «во временное пользование зал Нового Гостиного двора». Одновременно с просьбой помочь с художественными произведениями в Академию Художеств обратилось Ярославское отделение Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины¹⁷.

В 1913 г. в Ярославль действительно поступило 15 полотен из Академии Художеств, которые составили основу будущей экспозиции. К ним добавилось собрание Ярославского Художественного общества, но решить вопрос о создании художественной галереи так и не удалось. Помещение в Гостином дворе было признано небезопасным в пожарном отношении. Предложенное взамен его Думой здание бывшего ресторана Бутлера на Казанском (ныне Первомайском) бульваре из-за начавшейся Первой мировой войны было передано под лазарет¹⁸. Таким образом, идея создания в Ярославле художественной галереи, инициированная общественностью и в какой-то степени поддержанная местной властью, до революции так и не была реализована. После революции гораздо более быстрыми темпами происходило пополнение художественного фонда картинами из частных собраний¹⁹. Осенью 1919 г., когда полным ходом шло обсуждение вопроса о галерее, у Ярославского подотдела по делам музеев и ораны памятников искусства и старины в наличии имелось более 130 картин, в том числе 30 полотен, переданных по линии Академии Художеств²⁰.

Архивные материалы свидетельствуют, что 7 октября 1919 г. на заседании Ярославского подотдела по делам музеев и охраны памятников, на котором кроме ярославцев присутствовали представители центра (А.И. Анисимов, П.Д. Барановский, П.М. Экземплярский и др.), впервые четко прозвучал следующий тезис: так как подотделом собран обширный материал по искусству, то «галерея в Ярославле необходима». Тогда же было принято решение «открыть в бывшем здании Братства Святого Димитрия художественную галерею с отделением для фарфора». А.И. Анисимов утверждал при этом, что Москва в этом вопросе может прийти на помощь Ярославлю²¹.

При очень жестком дефиците помещений в городе здание братства Святого Димитрия, по мнению специалистов, больше других подходило для размещения в нем картинной галереи. Это было старое здание Духовной консистории, которое сильно пострадало

¹⁶ См.: ГАЯО. Ф. 1312. Оп. 1. Д. 6. Л. 3–3 об.

¹⁷ ГАЯО. Ф. 509. Оп. 1. Д. 1698. Л. 1–1 об.

¹⁸ Там же. Л. 13–13 об.

¹⁹ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 29. Л. 3.

²⁰ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 3. Л. 31.

²¹ Там же.

во время белогвардейского мятежа 1918 г. В нем была разбита кровля, имелись сквозные орудийные отверстия в стенах, были уничтожены оконные переплеты, осыпалась штукатурка с фасадов и т.п. При условии проведения необходимого ремонта его можно было приспособить под картинную галерею. Но нужно было найти согласие с университетом, который намеревался устроить в здании кабинет западной живописи. Такое согласие вскоре было достигнуто²².

Через несколько дней, 10 октября 1919 г., А.И. Анисимов докладывал на заседании Музейного отдела Наркомпроса о том, в каком состоянии находится работа по организации в Ярославле художественной галереи. Тогда же было решено дать часть произведений из Государственного музейного фонда для организации в городе такого музея. Не дожидаясь поступлений из Москвы, губернский подотдел 23 октября принял решение осуществить «разгрузку музея», то есть передать и перевезти некоторые вещи из Исторического музея в здание будущей галереи. При этом предметы быта оставались в Древлехранилище, а картины и мебель перевозились в художественную галерею²³.

Затем события развивались следующим образом. 5 декабря 1919 г. на должность заведующего Древлехранилищем был назначен М.В. Бабенчиков, ему же временно поручили заведовать создаваемой художественной галереей²⁴. М.В. Бабенчиков имел высшее художественное образование, до революции работал секретарем художественного журнала, преподавал во многих учебных заведениях, был хорошо знаком с музейным делом. Он прибыл в Ярославль после белогвардейского мятежа 1918 г. в качестве художника-эксперта специальной комиссии Наркомпроса. По предложению А.И. Анисимова, 2 ноября 1919 г. он был введен в состав подотдела, с 7 декабря стал заместителем заведующего и фактически выполнял его функции²⁵.

На заседании подотдела 2 ноября устройство картинной галереи было возложено на художника С.Ф. Шитова. Но уже на заседании подотдела 5 декабря 1919 г. было решено «пригласить А.В. Работнова на должность хранителя организующейся картинной галереи». Поскольку А.И. Смирнов отказался возглавлять Ярославский музей, его заведующим стал М.В. Бабенчиков. Таким образом, он оказался во главе всего музейного дела в губернии, в том числе имел непосредственное отношение к созданию художественной галереи.

Протокол заседания подотдела от 5 декабря 1919 г. ведет речь лишь об «образующейся, организующейся картинной галерее». Но, по мнению некоторых авторов, документ говорит об окончательном решении вопроса об устройстве в Ярославле картинной галереи. Так, Е.В. Кончин писал, что «картинная галерея открылась в конце декабря 1919 года»²⁶. Но в действительности этого не произошло. Не произошло по той причине, что в конце декабря 1919 г. открывать было нечего. Галерея еще не была создана. 30 декабря 1919 г. на заседании подотдела снова рассматривался вопрос о галерее, и было принято решение: поручить всю работу по созданию (а не открытию) художественной

²² Отчет Ярославского государственного университета за период времени с осени 1918 по 7 ноября 1919 г. // Сборник Ярославского государственного университета. Ярославль, 1920. С. 358.

²³ Кончин Е. Основание Ярославского музея ... С. 1; ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 16. Л. 55.

²⁴ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 3. Л. 33.

²⁵ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 16. Л. 55 об.; Оп. 2. Д. 4. Л. 1; Оп. 1. Д. 11. Л. 2–3.

²⁶ Кончин Е. Основание Ярославского музея ... С. 20. Складывается впечатление, что автор использовал для такого вывода справку к архивному делу, не ознакомившись с содержанием документов. Сами документы однозначно говорят об открытии Ярославской художественной галереи для публики только в 1922 г.

галереи В.А. Перцеву и А.И. Суслову под общим руководством М.В. Бабенчикова, «считая галерею до открытия одним из отделов музея»²⁷.

Таким образом, в 1919 г. художественная галерея в Ярославле не только не была открыта для публики, она еще даже не была создана. Не было подготовленного помещения, не шла речь о каких-либо экспозициях и экскурсиях.

Но и в первые месяцы 1920 г. художественная галерея не была открыта для публики, хотя уже была составлена смета расходов на ее содержание на 1920 год. Главная причина состояла, видимо, в том, что ее помещение все еще не было полностью отремонтировано. Ремонтные работы велись на здании с 1919 г., но не хватало ни средств, ни работников. Крыша, например, была покрыта старым железом без покраски, и вскоре она дала большую течь. Частично отремонтированное здание оставалось очень сырым, требовалось хорошее отопление, но в условиях топливного кризиса в городе этого достигнуть не удалось. Были периоды, когда галерея вообще не имела дров даже в осенне-зимний период. Это приводило к тому, что уже размещенные в галерее вещи портились — отслаивалась краска на картинах, расклеивались рамы, приходила в негодность мебель и т.п.²⁸.

В течение первой половины 1920 г. сотрудники губернского подотдела и галереи прилагали энергичные усилия для ее действительного открытия. 6 апреля 1920 г. был проведен массовый субботник по подготовке помещения галереи. 1 мая состоялся специальный субботник по перевозке вещей из бывшего Соборного дома, Екатерининской и Антиповской гимназий в здание галереи. В июне 1920 г. подотдел принял решение открыть галерею в июле, но и этот срок не был выдержан. На заседании подотдела 15 сентября 1920 г. его сотрудники в очередной раз вынуждены были констатировать: художественная галерея в Ярославле все еще не открыта²⁹.

Осенью 1920 г. к уже известным трудностям добавилась еще одна: помещение галереи не получало электричества. Обращение к руководству Ярославского городского трамвая (в его ведении находилась электростанция) результата не дало. Ответ музейным работникам был весьма примечателен для того времени: художественная галерея не может быть присоединена к электросети, «так как есть учреждения, где свет может быть более необходим»³⁰.

На заседании подотдела 14 октября 1920 г. М.В. Бабенчиков вновь докладывал о состоянии дел в художественной галерее. Было решено произвести в ближайшее время развеску картин и открывать галерею для посетителей «в экстренных случаях, считая галерею временно закрытой для широкой публики из-за наступившего топливного кризиса»³¹.

Видимо, сочетание всех этих проблем привело руководителей губмузея к мысли о том, чтобы подобрать для художественной галереи другое помещение. Вскоре такое помещение было найдено. В феврале 1921 г. встал вопрос о перенесении экспонатов художественной галереи в здание бывшей Екатерининской гимназии на Крестьянской улице (ныне Андропова). Комиссия в составе Н.Г. Первухина, В.А. Перцева, А.Е. Богдановича и А.А. Соколова внимательно осмотрела это здание и пришла к заключению, что «один

²⁷ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 16. Л. 55. Заметим, что впоследствии в годовых отчетах о работе Ярославского государственного областного музея датой основания картинной галереи (отдела) часто называли 1919 г. См., напр.: «Вглядись в минувшее бесстрастно ...»: Культурная жизнь Ярославского края 20–30-х гг.: Документы и материалы / Под ред. А.М. Селиванова. Ярославль, 1995. С. 249.

²⁸ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 36. Л. 20 об.; Д. 18. Л. 88, 131.

²⁹ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 17. Л. 78.

³⁰ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 21. Л. 20.

³¹ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 11. Л. 37 об.

большой и три малых зала бывшей гимназии вполне подходят для Художественной галереи <...> требуется лишь небольшой ремонт в виде побелки стен, исправления и окраски окон и проч.), а также боковых комнат второго этажа³². Но переезд так и не состоялся. Вероятно, причина заключалась в том, что и это здание было сильно повреждено в результате мятежа и требовало серьезного ремонта.

Организационные и материальные трудности не остановили процесс пополнения фондов галереи новыми поступлениями. Руководивший галереей в 1921–1922 гг. В.А. Перцев очень много сделал для роста ее коллекций. В галерею продолжали поступать вещи из Исторического музея, из бывших частных собраний, пожертвования и т.п. Регулярно приходили новые поступления из Москвы. Так, в марте 1921 г. галерея получила из Государственного музейного фонда 56 произведений искусства, среди которых были работы А.М. Васнецова, А.В. Лентулова, В.В. Кандинского, С.Т. Коненкова и других³³. Летом 1921 г. путем обмена в галерею попали картины из собрания В.А. Перцева. Экспертиза, проведенная А.И. Анисимовым и М.В. Бабенчиковым, подтвердила необходимость этого приобретения. Так в коллекции галереи оказалось несколько работ А.Н. Мокрицкого, а также портрет адмирала Голенищева-Кутузова и профессора Демидовского лицея Смирнова³⁴. В это же время в галерею поступила старинная мебель из бывших имений Мусиных-Пушкиных и художественная мебель из собрания Кочубея³⁵. По мере возможности Музейный отдел Наркомпроса выделял деньги для закупки экспонатов. Так, в июне 1922 г. 100 000 рублей было выдано М.В. Бабенчикову «для приобретения художественных произведений» для Ярославской галереи. Несколько раньше подобная сумма выделялась А.И. Анисимову³⁶.

Все коллекции галереи были размещены так, что верхний этаж бывшей консистории занимали картины из Академии Художеств, Государственного музейного фонда, из бывших дворянских усадеб, Исторического музея, а также пожертвования и новые приобретения. Нижний этаж занимали иконы и мебель³⁷. Летом 1922 г. в правом крыле здания на средства губисполкома был проведен ремонт, в результате которого на окна были поставлены ставни, установлена железная дверь, устроена печь, новые витрины и т.п. В этом помещении расположились коллекции Музея (отдела) древнерусского искусства³⁸.

Между тем, официального открытия галереи все еще не было. 3 февраля 1921 г. Н.Г. Первухин на очередном заседании губмузея вновь поставил вопрос о «желательности определения срока открытия Художественной галереи»³⁹. Точная дата этого события по известным нам документам не прослеживается, но, вероятно, что к лету 1921 г. галерея была наконец-то открыта, но на очень непродолжительный срок. Как сообщал заведующий галереей В.А. Перцев, в течение года из Москвы продолжали поступать новые картины. Требовалось большее помещение для этих произведений, нужно было время для составления новой экспозиции, поэтому галерея временно была закрыта.

29 декабря 1921 г. в повестке дня заседания губмузея вновь был поставлен вопрос об открытии картинной галереи. В.А. Перцев сообщил, что из Москвы прибыли новые

³² ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 21. Л. 20.

³³ Там же. Л. 21–22.

³⁴ Там же. Л. 23.

³⁵ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 12. Л. 9 об.

³⁶ ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 8. Д. 121. Л. 66 об., 62.

³⁷ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 12. Л. 9 об.

³⁸ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 36. Л. 86.

³⁹ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 21. Л. 6 об.

картины, осуществлена их новая развеска. На время этих работ галерея закрывалась, «но с 1 января галерея вновь открывается для обозрения публики»⁴⁰. Таким образом, от принятия решения об открытии галереи до ее функционирования на регулярной основе прошло около двух лет.

Массовый голод в Поволжье в 1921–1922 гг. вызвал появление ряда декретов, разрешавших изъятие церковных ценностей и передачу их в фонд помощи голодающим. В состав комиссий по изъятию церковных ценностей на местах вошли представители органов музейного дела и охраны памятников. Совместное постановление Наркомата юстиции и Центральной комиссии помощи голодающим от 23 февраля 1922 г. предусматривало передачу на хранение в местные музеи «впредь до особого распоряжения комиссии по изъятию церковных ценностей» всех предметов искусства и старины, как находящихся на учете губмузеев, так и не стоящих на учете, но имеющих «бесспорно музейное значение»⁴¹.

Музейный отдел Главнауки в этом вопросе пошел еще дальше. Специальная инструкция для представителей губмузеев, которые входили в комиссии, запрещала изъятие церковных ценностей высокохудожественного значения любой исторической эпохи. Они должны были оставаться на государственном учете, как целостные предметы и ансамбли⁴².

Ярославский губмузей указывал своим сотрудникам, работающим в комиссиях по изъятию, что применительно к предметам именно от них зависит «окончательное суждение о месте их хранения»⁴³. По инициативе сотрудников Ярославского губмузея из всей массы изъятых в губернии церковных ценностей было отобрано 17 ящиков и тюков с наиболее ценными предметами церковной старины, которые пополнили губернский музейный фонд. Н.Г. Первухин, А.И. Малыгин, В.А. Перцев приняли по описи 212 наименований предметов, среди которых указаны напрестольные кресты, ковчеги, иконы, венцы и т.п.⁴⁴ На основе этих произведений церковной старины было решено сформировать в Ярославле Музей древнерусского искусства.

1 июля 1922 г. В.А. Перцев был назначен заведующим Музеем древнерусского искусства, а галерею возглавил А.И. Малыгин, который до этого, с 1 ноября 1921 г., работал в ней хранителем. Он также много сделал для ее дальнейшего развития, для формирования коллекций, став автором первого путеводителя по Ярославской художественной галерее⁴⁵.

На начало 1923 г. галерея представляла собой вполне приличное для провинциального города художественное собрание. В ее коллекциях находилось 175 картин, 95 рисунков, акварелей и графических работ, а также 21 скульптура. Среди наиболее ценных работ, по мнению сотрудников галереи, были такие: Ф.С. Рокотов «Портрет цесаревича Павла», И.Н. Крамской «Портрет Н.А. Некрасова», И.Е. Репин «Портрет А.И. Антипова», В.А. Серов «Портрет П.Д. Антиповой», А.М. Васнецов «Москва XVII века», С.Т. Коненков «Фавн» и другие⁴⁶.

⁴⁰ Там же. Л. 19 об.

⁴¹ СУ РСФСР. 1922. № 19. Ст. 218.

⁴² См.: ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 1. Д. 16 б. Л. 27.

⁴³ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 29. Л. 17.

⁴⁴ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 8. Л. 225–229, 234, 248.

⁴⁵ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 36. Л. 99. См.: *Малыгин А.И. Художественная галерея: Путеводитель. Ярославль, 1928.*

⁴⁶ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 29. Л. 3 об.

В конце 1924 г. картинная галерея имела уже 435 экспонатов, среди которых было 196 картин, 109 акварелей, рисунков и графики, 43 предмета бронзы и фарфора и др. Все эти экспонаты были представлены в следующих экспозициях: портреты XVIII века, художники-передвижники, «Союз русских художников», «Мир искусства», футуризм, акварели и рисунки и т.п. Всего было представлено 9 экспозиций⁴⁷.

Галерея продолжала тесно сотрудничать с Московским и Петроградским отделениями Государственного музейного фонда. Это сотрудничество особенно активизировалось в 1924 г., когда город готовился отметить свой 900-летний юбилей⁴⁸. Руководство губмузея, озабоченное «приведением своих музеев в достойный Ярославля вид», обратилось тогда в Главмузей с просьбой разрешить своим сотрудникам произвести отбор необходимого художественного материала из Государственного музейного фонда. Ярославские специалисты просили выделить для художественной галереи произведения М.В. Нестерова, В.М. Васнецова, Н.К. Рериха, К.А. Коровина, И.И. Шишкина, И.Е. Репина, В.Г. Перова, И.Я. Билибина, а также Б.М. Кустодиева, Л.С. Бакста, А.Н. Бенуа, К.Ф. Юона, М.В. Добужинского, Ф.А. Малявина, К.А. Сомова и других известных художников⁴⁹.

Как видно из документов, руководители Главмузея стремились учитывать эти просьбы при комплектовании фондов художественного музея. Формирование коллекции шло также путем обмена произведениями, как с местными, так и с центральными музеями страны, например, с Государственным Русским музеем и Государственной Третьяковской галереей. Некоторые произведения искусства передавались в художественную галерею при ликвидации уездных и волостных музеев. Так были получены, например, экспонаты из Великосельского народного музея искусства и старины⁵⁰.

Художественная галерея пользовалась большой популярностью у публики, несмотря на то, что переход к нэпу вынудил руководство губмузея ввести платные входные билеты. В то же время один день в неделю можно было посетить галерею бесплатно. Экскурсии со своими экскурсоводами также обслуживались бесплатно⁵¹. Бесплатно могли посещать экспозиции дети до 9 лет в сопровождении взрослых, студенты факультета общественных наук Ярославского университета и некоторые другие категории населения. Летом галерея была открыта для публики пять дней в неделю, зимой — два дня. В отчете галереи за 1923 г. сообщалось, например, что она была открыта 12 месяцев в году, и за это время ее посетило более 5 800 человек, в том числе 167 экскурсий. По этим показателям Художественная галерея лишь немного уступала более крупному Историческому музею⁵².

В 1924 г. очередной этап музейного строительства в стране привел к созданию объединенных областных музеев. В Ярославле по решению правительства в октябре 1924 г. был организован Ярославский государственный областной музей⁵³. Он объединил бывший

⁴⁷ «Вглядись в минувшее бесстрашно ...» ... С. 251–252.

⁴⁸ Ярославские историки, краеведы, музейные работники и общественность датой основания Ярославля считали 1024 г. В 1924 г. город отметил свой 900-летний юбилей.

⁴⁹ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 40. Л. 346. Н.Г. Первухин сообщал в Музейный отдел Наркомпроса, что к юбилею города художественная галерея должна выглядеть достойно, но для этого нужен целый ряд произведений из Музейного фонда. Пока же некоторые разделы экспозиции галереи «очень бледно представлены». См.: ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 3. Д. 364. Л. 4–4 об.

⁵⁰ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 44. Л. 209–209 об.; Д. 35. Л. 52.

⁵¹ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 29. Л. 3–4.

⁵² ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 1. Д. 36. Л. 17 об–18; Д. 38. Л. 13–13 об.

⁵³ ГАЯО. Ф. Р. 1007. Оп. 2. Д. 9. Л. 157.

Исторический музей (Музей истории и быта), Музей древнерусского искусства, Художественную галерею, Естественно-исторический музей и Музей книги (Научную библиотеку). В состав нового музея в качестве вспомогательных учреждений также вошли Мастерская реставрации древнерусской живописи при Музее древнерусского искусства и Библиотека художественной культуры при Художественной галерее⁵⁴. Руководителем объединенного музея стал Н.Г. Первухин, который сохранил пост заведующего губмузеем, т.е. подотделом по делам музеев и охраны памятников. Художественную галерею в составе областного музея по-прежнему возглавлял А.И. Малыгин.

Как свидетельствуют документы, в это время галерея продолжала занимать отдельное здание на набережной Которосли. Здание к этому времени было в основном восстановлено и отремонтировано, но требовало косметического ремонта. Боковое крыло здания было приспособлено под хранилище ценностей. В нижнем этаже размещались служебные помещения и квартиры заведующего, сторожа и приезжающих в командировку сотрудников Музейного отдела Наркомпроса⁵⁵.

Курс на объединение родственных музеев и сокращение музейной сети продолжался и далее. На основании постановления Совнаркома РСФСР Главнаука Наркомпроса приняла решение о снятии с 1 октября 1927 г. Ярославского музея вместе со всеми его подразделениями с госбюджета и передаче его на местный бюджет. В ответ на это президиум Ярославского губисполкома ходатайствовал перед Наркомфином о выделении дополнительных средств на содержание музея. Пока же в повестку дня был поставлен вопрос о «о свертывании Музея ввиду отсутствия средств на его содержания»⁵⁶. В конце концов, финансовые трудности удалось преодолеть. Музей был сохранен, существовал в основном на ограниченные местные средства и оказался в большей зависимости от губернских властей.

В феврале 1928 г. произошла очередная реорганизация управления музейным делом в стране и в Ярославской губернии. Вместо губмузея было создано Губернское музейное управление, в структуру которого вошел Ярославский музей. В составе музея теперь было семь подразделений, в том числе Художественная галерея. Ярославская художественная галерея, несмотря на статус отдела областного музея, представляла собой одно из самых известных в провинции хранилищ русской живописи. Здесь были представлены такие художники, как К.П. Брюллов, Л.Ф. Лагорио, В.Г. Перов, И.И. Шишкин, А.К. Саврасов, Н.Е. Маковский, С.Ю. Жуковский, К.А. Коровин, А.Н. Бенуа, И.Э. Грабарь, К.Ф. Юон, М.С. Сарьян, И.И. Левитан и многие другие.

Руководители губмузея и галереи регулярно информировали Главнауку Наркомпроса и руководство Государственного музейного фонда о необходимости пополнения коллекции галереи произведениями тех художников, которых пока не было в Ярославле. Так, в 1926 г. галерея запросила из Москвы работы А.Г. Венецианова, В.А. Тропинина, П.А. Федотова, М.А. Врубеля, Б.М. Кустодиева и других. Желание получить именно эти работы сотрудники галереи объясняли необходимостью заполнить пробелы в экспозиции русской живописи, сделать эти экспозиции более логичными и последовательными. Частично просьба ярославцев была удовлетворена. Картинная галерея получила работы В.А. Тропинина, Б.М. Кустодиева, А.Н. Головина и других⁵⁷. Пополнение коллекций

⁵⁴ ГАЯО. Ф. Р. 1400. Оп. 1. Д. 5. Л. 249–250.

⁵⁵ См.: «Вглядись в минувшее бесстрашно ...» ... С. 250.

⁵⁶ ГАЯО. Ф. Р. 1400. Оп. 1. Д. 28. Л. 128.

⁵⁷ ГАЯО. Ф. Р. 1400. Оп. 1. Д. 51. Л. 15–15 об.

продолжалось и в последующие годы. К концу 1920-х гг. в галерее насчитывались уже более полутора тысяч единиц хранения. Ярославская галерея превращалась в хранилище всероссийского значения.

Во второй половине 1920-х гг. ситуация в музейном строительстве существенно изменилась. Обозначились новые тенденции в отношении государства к музейному делу. Главполитпросвет инициировал многочисленные проверки работы центральных и местных музеев, в результате которых появились обвинения «в отрыве от жизни <...> от общего хозяйственного социалистического строительства». От музеев все чаще требовали принципиально новой целевой установки — «просвещения масс в духе коммунистической идеологии»⁵⁸.

Одновременно государством был взят курс на сокращение числа музейных предметов, состоящих на государственном учете. В конце 1927 г. началась постепенная ликвидация хранилищ Государственного музейного фонда. Его многочисленные коллекции пополняли собрания музеев страны и передавались конторе Госторга «Антиквариат» для реализации как внутри страны, так и за рубежом. Многие художественные музеи получили в эти годы произведения искусства из ликвидируемых хранилищ. Специалисты Музейного отдела пытались влиять на этот процесс, чтобы обеспечить пополнение музейных коллекций не случайными, а соответствующими их профилю материалами. Н.Г. Машковцев разработал ряд принципов, которыми необходимо было руководствоваться при пополнении музейных фондов. В частности, новые поступления должны были восполнить существующие пробелы в коллекциях того или иного музея. Они не должны были привести к ликвидации его индивидуальной специфики. Особое внимание нужно было обращать на творчество художников, связанных с данным регионом⁵⁹. На практике при комплектовании фондов музеев не всегда удавалось в полной мере следовать этим принципам.

В 1929 г. очередной этап административной реформы в стране привел к ликвидации губерний и созданию областей. Статус Ярославля существенно понизился: он стал всего лишь окружным центром в составе Ивановской промышленной области. Соответственно этому понизился статус музея и его отделов.

Снижение внимания со стороны властей к музейному строительству проявилось, в частности, в том, что в 1928–1929 гг. у окружного музея возникли проблемы с правом собственности на те здания, которые он занимал в это время (Исторический музей — дом № 1 по Большой Октябрьской улице; Естественно-исторический — дом № 22 на Советской площади; Картинная галерея — дом № 38 на площади Подбельского). Национализированный в свое время дом братства Святого Дмитрия возвращался теперь Ярославскому отделению Центральных государственных реставрационных мастерских, которое по договору сдавало его музею для Картинной галереи, «принимая на себя полную ответственность» за его состояние и рациональное использование. Казалось бы, музею с этой стороны ничто не угрожало. Но опасность все же была. Именно в это время Ярославский горсовет, не считаясь с правами владельца здания, попытался устроить там студенческое общежитие, а Картинную галерею перевести в одну из городских церквей.

Этого не произошло, но опасность использования музейных зданий не по назначению сохранялась. Ярославский окружной исполком, ссылаясь на постановление правительства об освобождении музейных зданий от посторонних жильцов, принял решение

⁵⁸ См.: ОПИ ГИМ. Ф. 54. Оп. 1. Д. 554. Л. 19 об.-20.

⁵⁹ ОПИ ГИМ. Ф. 54. Оп. 1. Д. 609. Л. 4–4 об.

о концентрации всех отделов окружного музея в здании Исторического музея. Но для этого жильцы верхнего этажа здания переселялись в помещение Художественной галереи. А Художественная галерея должна была занять помещение нескольких квартир в музейном доме. Новый руководитель окружного музея В.П. Чихачев спокойно пошел на такой шаг, который вел к разрушению всего музейного комплекса города.

Довольно скоро стало ясно, что выделенные помещения совершенно не подходят для размещения там Художественной галереи. Таким образом, получалось, что галерее выселили из прежних помещений и не предоставили ей новых. Судя по документам, в такой ситуации новый руководитель окружного музея М.А. Иосман в июле 1929 г. согласился «на временное свертывание галереи». Постановлением горсовета, утвержденным окружным исполкомом, деятельность «картинной галереи Ярославского окружного музея была временно свернута» с условием, что вскоре помещение для нее будет выделено в так называемом Соборном доме на Стрелке. В этой непростой ситуации представители Главнауки выразили опасение, что выделенные для галереи помещения в музейном доме не годятся даже для кратковременного хранения экспонатов. Но ярославские власти оптимистично заверили их, что ремонт Соборного дома продлится всего три или четыре недели.

Ярославский окружной музей и все его подразделения, в том числе, Картинная галерея в новой политической обстановке оказались слабо защищенными от произвола чиновников. Новые руководители музейного дела из числа партийных выдвиженцев слепо выполняли все приказы сверху. А старые специалисты, которые готовы были отстаивать свою позицию, были постепенно отстранены от музейной работы. Более того, они первыми попали под волну начавшихся репрессий. Как образно выразился С.О. Шмидт, для них «1937-й год наступил уже в 1929–1930 годах»⁶⁰.

В апреле 1931 г. были осуждены Особым совещанием при коллегии ОГПУ на три года ссылки бывшие сотрудники музея Н.Г. Первухин, В.А. Перцев, А.А. Соколов, в разные годы имевшие самое непосредственное отношение к Картинной галерее. Их обвиняли, в частности, в том, что в музейной деятельности они «стремились выдвинуть на первый план историзм», отстаивали существование музеев традиционного типа, «центр тяжести в музейном деле <...> переносили на экспонаты историко-художественного значения, оставляя без внимания актуальные темы, в частности, историко-революционные ...»⁶¹.

Для ярославских музеев период 1930-х гг. был довольно сложным. С 1929 по 1932 гг. Художественная галерея не принимала посетителей, поскольку из здания на площади Подбельского, в котором она располагалась вместе с реставрационными мастерскими, ей пришлось переезжать. Являясь отделом музея, галерея должна была развиваться в русле той государственной музейной политики, которая складывалась на фоне социально-политических изменений в стране.

В начале 1930-х гг. началось очередное преобразование Наркомпроса, что повлекло за собой изменения в системе управления музеями. Было реорганизовано управление Главнаука, в структуре которого работал Музейный отдел. Вместо него формировалась музейная группа в составе сектора науки. В 1933 г. последовало восстановление старого названия — Музейно-краеведческий отдел. Его возглавил Ф.Я. Кон. Краевые и областные отделы народного образования становились исполнительными учреждениями отдела

⁶⁰ См.: Шмидт С.О. О книге «Краеведение и документальные памятники (1917–1929 гг.) // Филимонов С.Б. Краеведение и документальные памятники (1917–1929 гг.). М., 1989. С. 13.

⁶¹ Рязанцев Н.П. Сохранение культурного наследия в Советской России... С. 237–238.

в регионах. Основной для них в эти годы стала кадровая проблема, что сказывалось на качестве профессионального руководства музейным делом.

Таким образом, идея создания картинной галереи в Ярославле, высказанная еще до начала Первой мировой войны, была реализована в условиях революции, когда в стране появилась государственная музейная политика, законодательство в области музейного дела и охраны культурного наследия. Несмотря на тяжелые условия Гражданской войны и послевоенной разрухи, инициатива ярославской музейной общественности практически всегда получала поддержку со стороны Наркомпроса и Государственного музейного фонда. Многолетний процесс создания художественной галереи завершился ее открытием в 1922 г. На протяжении всего исследуемого периода сотрудники художественного музея многое сделали для выявления, постановки на учет и сохранения многочисленных памятников художественной старины, особенно в период кампании по изъятию церковных ценностей. Новые тенденции в государственной музейной политике во второй половине 1920-х гг., усиление идеологической составляющей в музейном деле привели к отстранению старых дореволюционных специалистов и даже к репрессиям по отношению к ним.

Список литературы

- Кончин Е.В. Основание Ярославского музея // Художник. 1987. № 11. С. 19–23.
- Котова И.Н. Ярославский художественный музей // Ярославский календарь на 1999 г. Ярославль, 1999. С. 43–44.
- Малыгин А.И. Художественная галерея: Путеводитель. Ярославль: Яргубполиграфтрест, 1928. 76 с.
- Рязанцев Н.П. Сохранение культурного наследия в Советской России (1917–1930-й годы). Ярославль: Авер-пресс, 2011. 248 с.
- Шмидт С.О. О книге «Краеведение и документальные памятники (1917–1929 гг.)» // Филимонов С.Б. Краеведение и документальные памятники (1917–1929 гг.). М.: [Б. и.], 1989. С. 3–17.
- Ярославский архив: Историко-краеведческий сборник / Сост. Е.В. Гущина, Ю.Г. Салова. М.; СПб.: Atheneum-Феникс, 1996. 458 с.
- Ярославский художественный музей: Альбом. М.: Изобразительное искусство, 1983. 208 с.

References

- Konchin E. Osnovanie Yaroslavskogo muzeya [Founding of the Yaroslavl Museum], in *Khudozhnik*. 1987. № 11. P. 19–23. (in Rus.).
- Kotova I.N. Yaroslavskij khudozhestvennyj muzej [Yaroslavl Art Museum], in *Yaroslavskij kalendar' na 1999 g. Yaroslavl'*, 1999. P. 43–44. (in Rus.).
- Malygin A.I. *Khudozhestvennaya galereya: Putevoditel'* [Art Gallery: Guide]. Yaroslavl': Yargubpoligrafrest, 1928. 76 p. (in Rus.).
- Ryazantsev N.P. *Sokhranenie kul'turnogo naslediya v Sovetskoj Rossii (1917–1930-j gody)* [Preservation of cultural heritage in Soviet Russia (1917–1930-ies)]. Yaroslavl': AVer-press, 2011. 248 p. (in Rus.).
- Shmidt S.O. O knige «Kraevedenie i dokumental'nye pamyatniki (1917–1929 gg.)» [About the book «Local history and documentary monuments (1917–1929)»], in *Filimonov S.B. Kraevedenie i dokumental'nye pamyatniki (1917–1929 gg.)*. Moscow: [without name of publisher], 1989. P. 3–17. (in Rus.).

Yaroslavskij arkhiv: Istoriko-kraevedcheskij sbornik [Yaroslavl archive: Historical and ethnographic book] / Sost. E.V. Gushhina, Yu.G. Salova. Moscow; Saint-Petersburg: Atheneum-Feniks, 1996. 458 p. (in Rus.).

Yaroslavskij khudozhestvennyj muzej: Al'bom [Yaroslavl Art Museum: Album]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983. 208 p. (in Rus.).

ПАМЯТНИК

Сидорова И.Б.

МУЗЕЙ В УСПЕНСКОМ МОНАСТЫРЕ ГОРОДА СВЯЖСКА В 1920-е гг.

Сидорова, Ирина Борисовна— к.и.н., доцент, Россия, Казанский федеральный университет, irina-sidorova005@yandex.ru.

На основе документов Национального архива Республики Татарстан показано, как после революции и Гражданской войны в небольшом волжском городке Свяжске возник музей, в котором были собраны произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства, памятники древности, этнографии, естественной истории. Необычным было его размещение в закрытом властями Успенском монастыре, в соборе XVI в. с уникальной фресковой росписью. Прослеживается сотрудничество специалистов Казанского отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины и молодой школьной учительницы математики, выпускницы Петроградского женского педагогического института Татьяны Ивановны Архаровой, ставшей уполномоченной Отдела и заведующей Свяжского музея. Благодаря ее стараниям музей стал одним из лучших в Татарской республике, признанным центром просветительской и краеведческой работы, а главное— средством сохранения объектов культурного наследия. В статье прослеживается роль местной администрации, выделявшей музею минимальные средства, затем прекратившей финансирование, создав при этом невыносимые условия для существования музея путем размещения в том же монастыре колонии подростков-правонарушителей и приступив к прямому уничтожению памятников. Заведующей оставалось единственное—уйти.

Ключевые слова: музей, монастырь, церкви, Свяжск, охрана объектов культурного наследия, 1920-е годы.

THE MUSEUM AT THE HOLY ASSUMPTION MONASTERY
IN SVIYAZHISK IN 1920th

Sidorova, Irina Borisovna— Candidate of Science in History, Associate Professor, Russia, Kazan Federal University, irina-sidorova005@yandex.ru.

On the basis of documents of the National Archive of the Republic of Tatarstan it is shown that after the Revolution of 1917 and the Civil War in a small Volga town Sviyazhsk was established a museum situated in a monastery. This Museum contained works of fine and applied arts, antiquities, ethnographical objects, and species of natural history. By that time the Holy Assumption Monastery had been closed by the authorities. The cathedral of the XVI century had unique fresco paintings of that time. There was a kind of collaboration between specialists of the Kazan Department of Museums and Protection of monuments and works of arts and antiquities and a young high school teacher of mathematics Tatyana Ivanovna Arkharova, a graduate of the Petrograd Women's Pedagogical Institute. She became Responsible of the

Department and Head of the Sviyazhsk Museum. Thanks to her efforts the Museum became one of the best in the Tatar Republic, a recognized center of educational and local history work and a way of preserving cultural heritage. The article focuses on the role of the local administration that allotted minimal resources to the museum and later stopped financing it at all. The unbearable condition for the existence of the Museum were made a little later when a colony of adolescent offenders was placed in the same monastery and direct destruction of monuments started. The Head of the Museum had the only way out—to resign.

Key words: museum, monastery, churches, protection of cultural heritage, 1920th.

Свияжск—уникальный по происхождению город: срубленный из бревен в Угличском уезде, доставленный на плотках за восемьсот верст по Волге, чтобы в кратчайшие сроки выросла крепость со стенами, башнями, церквями, позволившая русским войскам закрепиться на правом берегу Волги и подготовиться к захвату столицы Казанского ханства. Названный в честь Ивана Грозного Иван-городом, вскоре ставший Свияжском по названию реки, он в течение столетия служил военным целям, а затем остался административным центром, местом торговли, оплотом православия благодаря монастырям: Троице-Сергиеву (с 1551 г.), и Успенскому Богородицкому (с 1555 г.). Иоанно-Предтеченский женский монастырь, появившийся в конце XVI в., позднее был размещен на месте упраздненного в 1764 г. Троице-Сергиева монастыря.

Общий вид Свияжска всегда привлекал внимание красотой: над водной гладью высокий холм¹ с величественными соборами. Их строили лучшие мастера того времени — Постник Яковлев (Барма) и Иван Ширяй с псковскими каменщиками. Первая каменная церковь — Никольская — была освящена в 1556 г., Успенский собор — в 1560 г. В Троице-Сергиев монастырь (позднее — Иоанно-Предтеченский) вошли другие древнейшие церкви: деревянная Троицкая 1551 г. и каменная Сергиевская 1570–1604 гг.

Свияжские святые глубоко почитались верующими. Ученые в XIX веке обратили внимание на монастырские архивы, памятники искусства и старины. Для участников IV Археологического съезда в 1877 г. была организована поездка в Свияжск, и академик И.И. Срезневский поставил вопрос о сохранении уникальной фресковой живописи Успенского собора, покрывающей все внутреннее пространство — стены, купол, своды, откосы проемов и столпы. В 1902–1904 гг. ее исследовал Д.В. Айналов², в 1914 г. — Б.П. Денике³. Они пришли к выводу, подтвержденному позднейшими исследователями, о значении свияжских фресок как единственного сохранившегося в России полного цикла росписей середины XVI в.

В начале XX века Свияжск стал приобретать значение достопримечательного места, активно посещаемого экскурсантами, о нем вышла книга с приложением документальных источников⁴. В 1913 г. город имел 3 075 жителей, большинство из которых (2844) составляли мещане, духовенство, крестьяне, отставные нижние чины и другие военные. Кроме них были дворяне (177), почетные граждане и купцы (54)⁵.

¹ В 1957 г., благодаря Куйбышевскому водохранилищу, Свияжск стал островом.

² *Айналов Д.В.* Фресковая роспись храма Успения Богородицы в Свияжском мужском Богородицком монастыре // *Древности. Труды Московского археологического общества.* 1906. Т. 21. Вып. 1. С. 1–38.

³ *Денике Б.П.* Описание фресок Успенского собора в Свияжском мужском монастыре // *Дульский П.М.* Памятники Казанской старины. Приложение. Казань, 1914. С. 187–200.

⁴ *Яблоков А.* Город Свияжск Казанской губернии и его святые. Историко-археологический очерк. Казань, 1907.

⁵ Адрес-календарь и Справочная книжка Казанской губернии на 1915 год. Казань, 1914. С. 706.

Даже в годы Гражданской войны памятники Свияжска не оставались без внимания ученых. 31 августа 1919 г. состоялось заседание Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете с участием членов Всероссийской коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины, Волжской экспедиции, посетившей Свияжск. За несколько дней до этого был учрежден Казанский подотдел Всероссийской коллегии⁶.

К организации в Свияжске специального органа, который взял бы на себя заботу о памятниках искусства и старины, подталкивала и печальная судьба разгромленных помещичьих имений уезда. Побывавший 14 сентября 1919 г. в одном из таких, П.М. Дульский — член Казанского подотдела Всероссийской коллегии — принял решение — вывезти наиболее ценные картины в Музейный фонд, а менее ценные оставить на месте для срочной передачи в Свияжский уездный музей⁷. 25 сентября 1919 г. коллегия подотдела признала их «основным фондом местного музея»⁸, но практические шаги к организации были сделаны через год. На заседании 19 июля 1920 г. инструктор подотдела, художник А.Н. Тришевский доложил о запущенном состоянии Успенского мужского монастыря и о готовности Свияжского уездного отдела народного образования учредить музей в архиерейских покоех с ассигновкой средств. Коллегия поручила ему «хлопоты по оборудованию Свияжского музея и по подготовке к ремонту монастырского соборного иконостаса»⁹.

В «Анжете кантонного Свияжского музея» (от 21 февраля 1921 г.) инициаторами названы молодые учительницы — Т.И. Архарова и Р.Н. Крылаева¹⁰. Активная роль женщин в деле охраны памятников — явление тогда отнюдь не рядовое. Материалы Национального архива Республики Татарстан позволили установить следующее. Татьяна Ивановна Архарова, окончившая Женский педагогический институт, подала в 1917 г. заявление в управление Казанского учебного округа о желании занять должность преподавательницы математики или физики в учительской семинарии округа (без уточнения конкретной губернии и города)¹¹. «Личная карточка школьного работника Денисовой Татьяны Ивановны» от 16 ноября 1921 г. сообщает дату и место ее рождения: 14 ноября 1895 г., город Варшава, а затем ответы по пунктам: русская, беспартийная, замужем, живет в Свияжске на частной квартире, отдельно от родителей. Окончила в Петрограде указанный институт по физико-математическому отделению, с 1 сентября 1917 г. занята в сфере народного образования, преподает в школе второй ступени алгебру, геометрию, тригонометрию, физику и космографию. Основная должность — школьный работник. На вопрос: «Какие знает ремесла и может ли их преподавать, дала ответ: «Ремесел не знает, но знакома с музыкой и рисованием». На вопрос: «Бывшее социальное положение до революции (крестьянин, дворянин, духовного звания, интеллигент и др.)» она ответила: «интеллигентка». «Добавочная работа — заведующая Музейным подотделом, корреспондент газеты «Красный пахарь»¹².

⁶ В 1920 г. Казанский подотдел Всероссийской коллегии стал Отделом по делам музеев и охраны памятников искусства, старины и природы Татнаркомпроса, в 1922 г. — Музейной комиссией, в 1925 г. — Отделом Академического центра Татнаркомпроса.

⁷ Национальный архив Республики Татарстан (Далее — НА РТ). Ф. Р-271. Оп. 1. Д. 49. Л. 167.

⁸ НА РТ. Ф. Р-271. Оп. 1. Д. 162. Л. 10 об.

⁹ Там же. Л. 57.

¹⁰ НА РТ. Ф. Р-271. Оп. 1. Д. 48. Л. 361–361 об.

¹¹ НА РТ. Ф. 92. Оп. 2. Д. 25315. Л. 3, 15.

¹² НА РТ. Ф. Р-1251. Оп. 2–л. Д. 63. Л. 13–13 об.

Старше на два года была Раиса Николаевна Крылаева — дочь священника Свяжского уезда, окончившая в 1917 г. Казанские высшие женские курсы и также работавшая в школе второй ступени.

22 декабря 1920 г., заслушав сообщение представительницы Свяжского музея, Отдел по делам музеев и охраны памятников постановил: а) образовать в Свяжске Музейную секцию; б) утвердить с 15 декабря 1920 г. заведующей музеем Т.И. Архарову, ее помощницей — Е.Н. Крылаеву¹³; в) наиболее подходящим помещением для музея признать комнату в Народном доме; г) предложить коллегии музея взять на учет художественные ценности в Свяжске, главным образом в учреждениях; з) предложить А.Н. Тришевскому, В.П. Соколову и Л.Т. Михайлову посетить Свяжск с целью осмотра вещей, намеченных в музей, и других памятников искусства¹⁴. На имя Т.И. Архаровой в тот же день выписали мандат, в котором ставилась задача — создать подотдел по делам музеев и охраны памятников искусства, старины и природы¹⁵. В январе 1921 г. из Свяжска сообщили об организации подотдела в составе трех лиц — Архаровой, Крылаевой и Шигабутдиновой, а также об отведенных музею двух комнатах при Кантогнаробе и выписываемом авансе в размере 1 миллиона рублей¹⁶. Датой основания музея в его «Анкете» стоит 5 января 1921 г.¹⁷

Вопрос о коллекциях решался обычными для того времени способами. Не случайно Т.И. Архарова в 1926 г. назвала Свяжский музей «буквально детищем революции, т.к. никаких коллекций дореволюционных не положено в его основу. Он составился из национализированного имущества барских усадеб, отчасти из предметов, присланных из Казани»¹⁸. В январе 1921 г. она обратилась к казанским коллегам: «Экспонатов имеется ничтожное количество. Требуется немедленное пополнение из Казанского музейного фонда, а также необходимые директивы Музейного отдела для руководства в музейной работе. Прошу также снести с Свяжским кантисполкомом по вопросу об изъятии предметов музейной ценности как в городе, так и в уезде из советских учреждений и бывших помещичьих имений»¹⁹. Отдел командировал А.Н. Тришевского для установления контактов с местной властью и для осмотра музейного помещения на предмет пожарной опасности (условие передачи музейных предметов)²⁰. Помещение ему не очень понравилось, но подтвердилось намерение Свяжского КОНО ассигновать на нужды музея 1 200 тысяч рублей, из которых 300 тысяч для приобретения предметов старины и искусства через Казанский отдел по делам музеев²¹. Благодаря этому на средства Свяжского кантогнароба еще до открытия музея были приобретены: картины, фарфоровые изделия²², кустарные художественные предметы, минералы, шкуры и чучела животных, предметы этнографии, физические приборы. Несколько естественнонаучных вещей подарили частные лица²³.

¹³ Возможно, имелась в виду сестра Раисы — Екатерина Крылаева.

¹⁴ НА РТ. Ф. Р-271. Оп. 1. Д. 162. Л. 80 об.

¹⁵ НА РТ. Ф. Р-271. Оп. 1. Д. 163. Л. 392. Разница между секцией, комиссией, подотделом, видимо, казалась несущественной.

¹⁶ НА РТ. Ф. Р-2021. Оп. 1. Д. 25. Л. 25.

¹⁷ НА РТ. Ф. Р-271. Оп. 1. Д. 48. Л. 361–361 об.

¹⁸ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1193. Л. 9.

¹⁹ НА РТ. Ф. Р-2021. Оп. 1. Д. 22. Л. 25–25 об.

²⁰ НА РТ. Ф. Р-271. Оп. 1. Д. 162. Л. 84.

²¹ Там же. Л. 87.

²² Из Казани были переданы 33 картины, в том числе пейзаж И. Левитана, 45 предметов фарфора и др. См.: *Синицына К.Р.* Полвека музеев Казани и Татарии. Очерки истории 1917–1967 годов. Казань, 2002. С. 55.

²³ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 491. Л. 57 об.–58.

В мае 1921 г. Т.И. Архарова была назначена заведующей Свяжского музея (в штатной должности с 20 октября 1923 г.)²⁴. Открытие состоялось 2 июня 1921 г. при участии казанского профессора теории и истории искусства А.М. Миронова, выступившего с лекцией о музеях²⁵. Но организационный период на этом не закончился. Т.И. Архарова считала, что публичным ее музей стал в 1923 г.²⁶ К тому времени было выполнено пожелание Музейного отдела Татнаркомпроса — «приступить к расширению помещения музея и к устройству естественноисторического отдела»²⁷. Т.И. Архарова доложила, что Свяжский музей общеобразовательного типа имеет два отдела — художественный (136 экспонатов) и естественнонаучный (30 экспонатов, включавших по несколько предметов), причем «главная коллекция музея, состоящая из фарфоровых и бронзовых предметов, получена из фонда Казанского музея»²⁸. Музей определялся как самостоятельный при Кантоннаробе, создан при участии Политпросвета. Его местонахождение указано в справке для Музейной комиссии от 1 марта 1923 г. иеромонаха Успенского монастыря Амфилохия: «На втором и третьем этажах Митрофановской церкви: 1) отдел народного образования; 2) отдел социального обеспечения; 3) отдел труда; 4) Кантонный музей; 5) кантонное отделение Союза работников просвещения»²⁹. Церковь Св. Германа и Митрофания в начале XVIII в. была пристроена к братскому корпусу мужского Успенского монастыря как домовая церковь. В конце XVIII — начале XIX вв. ее надстроили куполом, над братским корпусом возвели третий этаж³⁰. Председатель Музейной комиссии К.В. Харлампович докладывал в Академический центр, что музей занимает три комнаты на третьем этаже главного корпуса бывшего монастыря и находится в полном порядке³¹. Освещение было керосиновое, отопление печное.

Монастырь с начала революции быстро приходил в упадок, чему способствовали арест и убийство настоятеля летом 1918 г., контрибуция, неоднократная смена настоятелей, конфискация церковных ценностей в 1922 г. 3 марта 1923 г. Казанское епархиальное управление сообщило в Казанский музейный отдел о закрытии Успенского монастыря и просило принять меры по охране его храмов как культурных памятников³². 23 марта 1923 г. участники совещания в Наркомпросе РСФСР — специалисты Реставрационного подотдела Г.С. Чириков и Б.Р. Левинсон, Церковной секции — Н.В. Померанцев и представители казанского Центрального музея Н.И. Воробьев и П.М. Дульский обсуждали проблему организации охраны архитектурных памятников в Татарской Республике. В результате было принято постановление: «Признать необходимым закрепить бывший монастырь, включающий памятники XVI–XVII веков, за Музейным отделом, считать его местным Музейным городком»³³. Заведующим и хранителем городка без оплаты был назначен

²⁴ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 3–л. Д. 1138. Л. 65–65 об. (Справка Музейного отдела от 18 декабря 1929 г.).

²⁵ НА РТ. Ф. Р-271. Оп. 1. Д. 162. Л. 119.

²⁶ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1193. Л. 9.

²⁷ НА РТ. Ф. Р-271. Оп. 1. Д. 162. Л. 134 об. (8 сентября 1921 г.).

²⁸ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. Р-491. Л. 57 об.-58.

²⁹ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 491. Л. 26.

³⁰ Степанова М.Ю., Игнатъев Е.В., Забрускова М.Ю., Бронникова Н.И. Реконструкция братского корпуса Свяжского Успенского монастыря как важного составного элемента целостного ансамбля XVI–XVIII вв. // Возрождение острова-града Свяжск. Сборник материалов / Под общ. ред. М.Ю. Забрусковой, Е.В. Игнатъева. Казань, 1997. С. 186.

³¹ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 491. Л. 187.

³² Там же. Л. 32.

³³ Там же. Л. 42.

иеромонах Амфилохий³⁴. В удостоверении, подписанном председателем Академического центра и председателем Музейной комиссии Татнаркомпроса 28 ноября 1923 г., было сказано, что ему «поручено охранение ликвидированного Свяжского мужского монастыря—ныне Музейного городка»³⁵. Его кандидатура или же сама идея городка не устраивали местную власть, и Амфилохий был отстранен от должности, хотя Казань возражала. Видимо, чтобы вообще снять вопрос, президиум Свяжского исполкома 1 февраля 1924 г. постановил: «Исторический музей мужского монастыря [Музейный городок—И.С.] и кантонный музей слить в один музей»³⁶. Его директором была назначена Т.И. Архарова, не спешившая принимать на себя обязанности Амфилохия.

Решением исполкома от 15 апреля 1924 г. ее обязали срочно освободить музейное помещение, отправив вещи в Успенский собор³⁷. Т.И. Архарова 17 апреля написала заявление в Свяжский отдел народного образования, отказываясь его выполнять. Она утверждала, что здание церкви «не совсем удобно с технической стороны», и просила, чтобы перевод утвердила Музейная комиссия. Ее председатель К.В. Харлампович совместно с председателем Академического центра Татнаркомпроса попытались объяснить кантисполкому, что, во-первых, собор имеет небольшую площадь, во-вторых, будет нарушен общий ансамбль храма, и «... приспособление собора под музейные цели угрожает собору, как архитектурному памятнику»³⁸. Противостояние закончилось победой исполкома. Объявление от имени КОНО и Политпросвета, датированное 28 мая 1924 г., гласило, что Свяжский музей в помещении собора открыт три дня в неделю (среда, пятница, воскресенье) с 12 до 4 часов дня. Для организованных групп—и в другое время. Учащиеся принимались только в сопровождении руководителя, группой не более 15 человек³⁹.

После ликвидации монастыря, вскрытия мощей святителя Германа в мае 1923 г., занятия монастырских помещений квартирантами с разрешения исполкома и коммунального отдела, при полном отсутствии заботы о поддержании чистоты и порядка, разруха увеличилась. В марте 1924 г. иеромонах Амфилохий в письме к К.В. Харламповичу жаловался на самоуправство в распоряжении монастырским имуществом, на устройство коровника под колокольней, лошадей в братской кухне, коз—в подвале и др. С него требовали недоимки и пени за проживание. «Научите, Константин Васильевич, жить ли нам здесь или разрешите нам уволиться»⁴⁰. Уволили обоих. В мае 1924 г. отстранили от должности и в сентябре по обвинению в политических преступлениях арестовали К.В. Харламповича. 15 июля 1924 г. новое руководство Музейной комиссии было извещено об увольнении кантисполкомом монаха Амфилохия от должности заведующего Музейным городком⁴¹.

Обустройство музея в Успенском соборе Т.И. Архаровой пришлось начинать с застекления выбитых стекол, устройства недостающих рам, дверей и замков и др. Результаты показаны в работе К.Р. Сеницыной: «Вся экспозиция размещалась в соборе перед алтарем. Одну стену занимал иконостас, в витринах справа и слева экспонировался фарфор, далее в четырех шкафах-витринах—чучела птиц и животных, книги, изделия из

³⁴ НА РГ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 710. Л. 67.

³⁵ НА РГ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 491. Л. 239.

³⁶ НА РГ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 710. Л. 23 об.-27, 112.

³⁷ НА РГ. Ф. Р-1251. Оп. 1. Д. 127. Л. 2–2 об.

³⁸ НА РГ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 710. Л. 112 об.

³⁹ НА РГ. Ф. Р-1251. Оп. 1. Д. 127. Л. 5.

⁴⁰ НА РГ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 710. Л. 55.

⁴¹ Там же. Л. 76.

бронзы и мрамора, здесь же гобелены, гравюры, шкафы с этнографическими материалами, витрины с палеонтологическими находками. Таким был типичный районный музей 1920-х годов — с набором конфискованных художественных вещей и первыми попытками собрать краеведческий материал»⁴².

Другой план экспозиции 1924 г. приведен в работе С.А. Фроловой⁴³ — в трапезной Успенского собора, отделенной от основного зала деревянной перегородкой с проходом. Обращают на себя внимание: а) бюст Ленина в центре, напротив входа, и б) два шкафа с одинаковой надписью: «Церковная старина»⁴⁴, что свидетельствует о создании нового отдела. На той же правой стороне зала указаны шкафы: «Чучела» и «Геология, анатомия, палеонтология», рядом «Книги». Всю левую сторону и часть правой занимал художественный отдел: «Фарфор» (четыре шкафа), «Бронза» (три), «Мрамор» (один), по стенам «Рисунки», «Масляная живопись», «Акварели», «Гравюры, гобелены», «Этюды, графика».

О новых поступлениях сообщалось в отчете музея за 1925 г.: все 25 номеров были пожертвованиями граждан. Из школы II ступени поступила старинная библиотека книг на русском и французском языках, доставленных из барских усадеб. На средства музея приобретены наглядные пособия «Вредители полей», «Искусственные удобрения», «Образцы шерсти» и др., рассчитанные на крестьянскую публику. Музей работал по прежнему графику, преимущественно в теплое время года. Количество посетителей — 1 530 человек, из них 700 — в мае, по категориям: учащиеся (235), дети (205), служащие (305), крестьяне (350). Было проведено 13 экскурсий (8 для местных жителей, 5 для иногородних). Достижением музея заведующая считала «большую популярность среди населения»⁴⁵.

В 1925 г. музей проверяли: в апреле профессор В.Ф. Смолин от Татарского бюро краеведения и в августе П.Е. Корнилов от Музейного отдела⁴⁶. Оба дали положительную характеристику. Отдел доложил в Академический центр Татнаркомпроса: «Музей в Свяжске значительно расширился за последние два года; расположен он в трапезной Успенского монастыря и состоит из коллекций, переданных ему Отделом (художественного, исторического) и из материала, собранного музеем (естественноисторического, археологического и пр.). При музее налажена краеведческая работа». Это был фактически единственный культурный центр Свяжска. В то же время отмечено, что музей «до настоящего года существовал по смете Главполитпросвета, ныне он оттуда изъят и нигде не прикреплен. В Отделе сумм на содержание музея нет, единственно возможный путь — это включение его в сеть музеев ТССР и за счет Акцентра поддерживать существование ...»⁴⁷. На республиканский бюджет Свяжский музей переведен не был.

В 1925–1926 году от Татнаркомпроса на краеведческую работу и на приобретение экспонатов поступило 150 рублей⁴⁸. В 1926–1927 году от Свяжского РИКа выделялось

⁴² Синуцына К.Р. Полвека музеев Казани и Татарии. С. 54, 55.

⁴³ Фролова С.А. Историко-культурное наследие Свяжска в 1920–1930-е гг. // Историко-культурное наследие Свяжска: Сборник материалов Международной научно-практической конференции «Историко-культурное и духовное наследие Свяжска» (г. Казань, с. Свяжск, 14–15 ноября 2014 г.) / Под общ. ред. Р.М. Валеева. Казань, 2015. С. 233–234, 275.

⁴⁴ В музее в Успенском монастыре демонстрировались 33 предмета церковной утвари. См.: История реставрации объектов культурного наследия острова-града Свяжск. Казань, 2013. С. 17.

⁴⁵ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 957. Л. 31–31 об.

⁴⁶ Там же. Л. 31 об.-32.

⁴⁷ Там же. Л. 2–2 об.

⁴⁸ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1193. Л. 9.

только на содержание личного состава 34 рубля 35 копеек в месяц и на хозяйственные расходы (уборку)—5 рублей⁴⁹. За год коллекции увеличились на 9 единиц хранения.

В сентябре 1926 г. власть удовлетворила ходатайство Т.И. Архаровой о размещении краеведческого собрания музея в архиерейских (настоятельских) покоях Успенского монастыря с целью улучшения условий⁵⁰. Экспозиция стала находиться в двух местах. В отчете за 1926–1927 год указывалось: «Тип музея — смешанный, с краеведческим уклоном. Масштаб работы после районирования кантона остается по-прежнему кантонным, хотя музей находится в ведении Свяжского РИКа и содержится на его средства». Персонал и режим работы не изменились. Собрание музея распределялось по четырем отделам⁵¹:

- Отдел изобразительного искусства (картины, альбомы и др.): 311 предметов;
- Отдел древнерусского искусства: 60;
- Этнографический отдел: 277;
- Естественнонаучный отдел: 800;

Библиотека: 627 предметов (390 номеров). В музее хранились также два архива—мужского Успенского монастыря и Свяжской городской думы.

В отчете за 1926–1927 год подчеркивалось, что всем экскурсантам давались подробные объяснения коллекций, а для пяти массовых экскурсий была прочитана лекция на тему: «Исторический очерк г. Свяжска». Посетителей за год насчитывалось 1 375 человек, из них большинство (783) в июне–июле⁵².

Добровольные помощники музея появились с декабря 1924 г., когда начал действовать кружок, состоявший в основном из работников просвещения, частью из учащихся школы II ступени. В 1925 г. состоялось 12 заседаний кружка, на которых заслушивались доклады по темам: История города Свяжска и Свяжского мужского монастыря; Разбор рукописей из архива монастыря; Татарские легенды и представления о Свяжском крае; Архитектурный стиль местного церковного зодчества (с показом диапозитивов); Местный материал о декабристах; Санитарное состояние Свяжского кантона; Рыбный промысел в Свяжске и его окрестностях; Современные пути краеведческой работы; Краеведение в СССР и за границей; Школьное краеведение⁵³. Кружковцы собрали для музея коллекции жуков, бабочек, птичьих яиц, а также нумизматические материалы, дензнаки, фотографии. Впоследствии они работали над исторической картой кантона и планом древнего Иван-города, собирали фольклорный и этнографический материал, проводили зарисовку и фотографирование памятников старины и революции. В 1926–1927 году кружок провел 4 заседания, готовил печатные труды⁵⁴. В сентябре 1928 г. Т.И. Архарова обращалась к Обществу изучения Татарстана с просьбой помочь издать краткое описание Свяжского края по материалам кружка⁵⁵. Для школьных работников Т.И. Архарова разработала программы: 1) Как обследовать свое село; 2) Примерный план работы краеведческого кружка. Она выступала перед деревенскими учителями, членами профсоюза.

Предметом ее заботы был не только музей. В 1924 г. по распоряжению кантонного отдела народного образования ей передали деревянную Троицкую церковь (1551 г.).

⁴⁹ НА РГ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1188. Л. 10–11.

⁵⁰ НА РГ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 956. Л. 48.

⁵¹ НА РГ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1188. Л. 10. Общее количество единиц хранения и предметов не указано.

⁵² Там же. Л. 10 об.

⁵³ НА РГ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 972. Л. 23 об.–24.

⁵⁴ НА РГ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1188. Л. 10 об.

⁵⁵ НА РГ. Ф. Р-447. Оп. 1. Д. 15. Л. 171–171 об.

Т.И. Архарова составила опись имущества и поручила монахиням Иоанно-Предтеченского монастыря наблюдение за ее сохранностью и чистотой без оплаты, передав ключ от церкви⁵⁶.

15 января 1926 г. Отдел по делам музеев и охраны памятников вновь избрал ее своей уполномоченной по Свияжскому кантону, направив должностную инструкцию и список памятников под охраной Отдела по делам музеев Главнауки НКП РСФСР по г. Свияжску. Он включал следующие объекты:

- Собор Рождества Пресвятой Богородицы, 1567 г.
- Церковь Константина и Елены, XVII в.
- Церковь Никольская, 1734 г.
- Церковь Благовещения, 1755 г.
- Церковь св. Софии, 1735 г.
- Монастырь Успенский, 1555 г.
- Троицкая церковь в женском монастыре, XVI в.
- Сергиевская церковь, XVII в.⁵⁷

В обязанность уполномоченной входило наблюдение, учет и описание, принятие мер по сохранению: а) памятников зодчества, б) памятников археологии, в) музейного имущества и г) памятников природы (Фактическая охрана памятников зодчества, согласно Декрета ВЦИК и СНК от 7.01.1924, возлагалась на исполкомы при непосредственном участии губотделов по делам музеев). В отношении музейного имущества Т.И. Архарова должна была:

1. Производить описание.
2. Зарегистрировать предметы искусства и старины, находящиеся в учреждениях, общественных и казенных организациях, клубах, советских хозяйствах, в церквях и пр.
3. Следить за их сохранностью и принимать меры к сбережению⁵⁸.

С 1926–1927 года она получала зарплату как уполномоченная Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства, старины и природы Академцентра Татаркомпроса. Тогда же удалось организовать ремонт кровли и фундамента некоторых объектов. Музейная и памятникоохранная деятельность у нее тесно переплетались. 3 января 1928 г. она жаловалась в Отдел по делам музеев на отсутствие инструктажа по музейному делу — собиранию экспонатов, их монтировке, экскурсионной и лекционной работе, краеведческому делу. «Нужны курсы для низовых работников, примерные программы, обмен литературой с небольшими музеями вне Татарии»⁵⁹.

Т.И. Архарова поддерживала связь с руководителем Татарского бюро краеведения, профессором Восточно-педагогического института В.Ф. Смолиным, а через него — с Обществом археологии, истории и этнографии при Казанском университете⁶⁰. На заседаниях последнего в 1928 г. ленинградский исследователь М.К. Каргер выступал с докладами: 18 января на тему: «Крепостные сооружения г. Свияжска» и 28 марта — «Успенский собор Свияжского монастыря, как архитектурный памятник»⁶¹. Казанскому археологическому

⁵⁶ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1538. Л. 24.

⁵⁷ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 966. Л. 11, 14.

⁵⁸ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 312. Л. 1–2.

⁵⁹ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1540. Л. 22.

⁶⁰ НА РТ. Ф. Р-1251. Оп. 1. Д. 127. Л. 10–10 об.

⁶¹ Каргер М.К.: 1) Крепостные сооружения Свияжска (Материалы по истории деревянного крепостного зодчества) // Известия ОАИЭ. 1929. Т. XXXIV. Вып. 3–4. С. 131–151; 2) Успенский собор Свияжского монастыря, как архитектурный памятник (Из истории культурно-художественных

обществу в это время исполнилось 50 лет, и в честь юбилея в прессе появились благожелательные статьи. Однако вскоре на его членов обрушились идейно-политические обвинения, и оно было закрыто.

Обстановка в Свяжске с каждым годом осложнялась. В «Красной Татарии» 10 января 1928 г. сообщалось о том, как местные жители подбирали осколки сброшенного колокола и уносили в качестве реликвий. «Церкви еще звонят. Монастыри заперты. В одном — музей, где собраны одежда времен Грозного, оружие, утварь и иконы старинных мастеров. Заведующая музеем — она же преподавательница девятилетки Т.И. Архарова — рассказывает о Свяжске с чувством глубокого патриотизма. Она уже несколько лет занимается изучением края и готовит научную работу по краеведению»⁶².

В период пренебрежительного, еще не совсем враждебного, отношения к наследию дореволюционного прошлого, удавалось пробудить интерес широкой публики. Об этом свидетельствует любопытная заметка в газете «Красная Татария» за 14 марта 1928 г. В ней говорится, как Центральный клуб совторгслужащих Казани организовал поездку в Свяжск группы из 35 человек. «Цель экскурсии — зимняя прогулка и культурная связь с кантональной профсоюзной массой. Однако внимание экскурсантов как-то неожиданно захватила свияжская старина времен XVI и XVII веков». Они увидели в музее письмо Александра I на имя местного помещика, награжденного «царскими милостями» за войну с французами, указ Петра Великого о награждении другого помещика обширными земельными угодьями и целыми деревнями рабов-крестьян за «особые заслуги перед родиной». «Немало потешило экскурсантов хранившееся в бывшем монастыре, расписанном стариной живописью, евангелие-гигант, весом в полтора пуда. Заинтересовались казанцы цветной черепицей выстроенной Грозным после взятия Казани церковки. Несмотря на прошедшие века, цвет этот сохранился и не потускнел до сего времени». Сквозь подчеркнуто-ироничный тон в отношении «пережитков прошлого», сквозит проснувшийся интерес к артефактам, а для нас важно перечисление экспонатов, включая письменные источники, не часто демонстрировавшиеся в местных музеях.

В августе 1928 г. в бывшем Успенском монастыре власть поместила исправительное учреждение для беспризорников и малолетних преступников — «колонию для дефективных детей», как тогда говорили. 16 сентября 1928 г. Т.И. Архарова мягко жаловалась в Отдел по делам музеев и охраны памятников: «Соседство с этой колонией не совсем удобно для памятников старины, что пока сказывается на мелочах такого рода, как нечаянное битье стекол ...»⁶³. Ненадлежащее поведение воспитанников она объясняла нехваткой классных помещений и недостатком внимания со стороны воспитателей.

В письме от 8 октября 1928 г. ситуация описана по-другому: «Памятники <...> находятся в состоянии постоянной угрозы мелких и крупных хищений», почти каждый день случаются поломки и кражи, битье стекол в Успенском соборе и Никольской церкви, каменных плит, выламывание железа с парапета и водостоков. Разгромлен архив монастыря, похищены бумаги. Территория монастыря-колонии теперь запирается, и доступ в музей для посетителей и даже для сотрудников затруднен⁶⁴. Но она по-прежнему

взаимоотношений Пскова и Москвы) // Материалы по охране, ремонту и реставрации памятников ТССР. Казань, 1928. Вып. II. С. 10–31.

⁶² *Захолустный Д.* Город, который пора сдать в музей (от нашего разъездного корреспондента) // Красная Татария. 1928. 10 января.

⁶³ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1538. Л. 4.

⁶⁴ Там же. Л. 6–6 об. (Письмо от 8 октября 1928 г.).

добросовестно исполняла обязанности. «Охраняемые памятники на зимнее время закрыты ставнями и находятся в порядке», докладывала она в Музейный отдел 31 октября 1928 г.⁶⁵

Т.И. Архарова видела, что заведующий колонией решил «выжить музей» и полностью завладеть настоятельскими покоем, где находилась не только экспозиция, но и маленькая квартира Музейного отдела. Свяжский исполком и Татнаркомпрос встали на его сторону. Но там же старинные изразцовые печи, расписные потолки, что с ними будет? спрашивала она председателя Музейного отдела В.В. Егерев⁶⁶. В начале декабря 1928 г. экспозиция была свернута⁶⁷. Была надежда, что взамен предоставят место в клубе на территории женского монастыря или в городском училище, где устраивалось Свяжское отделение Общества изучения Татарстана. Музейный отдел не возражал против передачи краеведческих коллекций последнему, но настаивал на том, что предметы искусства должны оставаться в Успенском соборе. 12 декабря 1928 г. Т.И. Архарова спрашивала В.В. Егерев, нельзя ли весь музей передать краеведческому обществу, чтобы избежать его дробления на части? В.В. Егеров 18 декабря 1928 г. разъяснял: «По мнению Отдела, сохранение собрания в бывшем Успенском соборе не является дроблением «единого» музея, ибо краеведческая выставка совершенно иного порядка явление, рост ее коллекций зависит исключительно от самостоятельности членов краеведческого общества, что же касается первого собрания, то рост его может идти лишь по линии пополнения из Музейного фонда, а поэтому по-прежнему юридически его хозяином должен оставаться Отдел, как это указывается в директивах Главнауки НКП РСФСР»⁶⁸. В случае ликвидации Свяжского музея его коллекции должны передаваться в Музейный отдел.

Т.И. Архарова ожидала выделения места в Никольской церкви Успенского монастыря. «Материал в сложенном виде находится уже около года, а надежды на иное помещение в городе нет», жаловалась она 16 августа 1929 г. Музейный отдел соглашался, с условием учета мер предосторожности в отношении фресок⁶⁹.

Заведующей музеем пришлось столкнуться с угрозой прокурорского надзора за неисполнение распоряжений местной власти. С другой стороны, замнаркома просвещения требовал от нее «прекратить тенденциозные придирки к труд.-детской колонии. В противном случае при продолжении таких отношений НКП Татарской республики вынужден будет поставить вопрос о снятии Вас с работы»⁷⁰. Т.И. Архарова упрекала В.В. Егерев в отсутствии реальной помощи⁷¹.

4 марта 1929 г. она телеграфировала Музейному отделу о ликвидации женского Иоанно-Предтеченского монастыря. Как уполномоченная Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства, старины и природы, она участвовала в работе ликвидационных комиссий⁷². Наиболее ценные предметы по указанию Отдела она передавала в Центральный музей Татарской республики, другие оставляла в Свяжском музее. Так 1 апреля 1929 г. В.В. Егеров распорядился, чтобы Т.И. Архарова передала для изучения в Центральном музее плащаницу XVI в., ризу турецкого бархата XVII в. и воздух с изображением

⁶⁵ Там же. Л. 12 об.

⁶⁶ Там же. Л. 5. (Письмо от 25 сентября 1928 г.).

⁶⁷ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1539. Л. 17 об.

⁶⁸ Там же. Л. 16.

⁶⁹ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1538. Л. 107, 126–127.

⁷⁰ Там же. Л. 46.

⁷¹ Там же. Л. 8–8 об.

⁷² Фролова С.А. Историко-культурное наследия Свяжска в 1920–1930-е гг. С. 233–234, 275.

Покрова. 4 апреля 1929 г. он просил Управление неналоговых доходов передать в Свяжский музей 36 предметов, отобранных из бывшей Сергиевой церкви женского монастыря, как имеющие «местное музейное значение». По списку от 28 мая 1929 г. Т.И. Архарова приняла 40 номеров, в том числе царские врата, иконы, кресты, резные деревянные колонки и резные фигуры ангелов и святых, Евангелие в окладе XVII в. и др.⁷³ В ноябре 1929 г. ей пришло указание сдать золотые киоты в трапезной Успенского собора, «где у вас развешана живопись, а также не-старинные металлические подсвечники из Троицкой церкви». В декабре — воздержаться от передачи паникадила этой церкви, представляющего значительный интерес и входящего в общий ансамбль интерьера памятника⁷⁴.

Как последний шанс остановить уничтожение ценнейших историко-культурных объектов, опираясь на одного из самых авторитетных специалистов того времени — члена Государственной Академии истории материальной культуры, ленинградского профессора К.К. Романова, выглядит приглашение его Казанским музейным отделом для научной экспертизы и консультаций. Он провел соответствующее обследование, дал заключения по ряду свяжских объектов, выступил в газете «Красная Татария» (1929 г., 22 августа) со статьей, в которой Успенский собор с его росписями и колокольной назван одним из наиболее ценных памятников материальной культуры.

С октября 1928 г. заведующая музеем Т.И. Архарова перестала получать зарплату, т.к. музей был снят с местного бюджета. «Надежды на областную смету очень мало», предупреждал В.В. Егеров⁷⁵. На следующий год ничего не изменилось⁷⁶. 13 ноября 1929 г. от председателя Академического центра и председателя Музейного совета С. Атнагулова поступило указание: «Отдел просит Вас окончательно выяснить в РИКе материальные перспективы Музея на 1929/30 год. Гибель экспонатов, безвозмездное обслуживание, статика коллекций и проч. невольно ставят перед Отделом вопрос о ликвидации Музея в Свяжске, если нет реальных предпосылок к изменению в лучшую сторону всей деятельности Музея. По затронутым вопросам Отдел ожидает срочного ответа»⁷⁷.

18 февраля 1930 г. Т.И. Архарова написала заявление: «Прошу Музейный отдел снять с меня полномочия Музейного отдела по городу Свяжску и от обязанностей уполномоченного освободить»⁷⁸. 1 марта их передали другому лицу⁷⁹. В связи с этим или по иной причине (материальной поддержки?) был издан приказ по Свяжскому райисполкому: «Преподавательницей математики назначается тов. Архарова в Свяжскую школу-девятилетку с 20 марта, а в профшколу с 28 марта с/г. по 4-часовой курсовой программе»⁸⁰. Дальнейшую судьбу этой замечательной женщины выяснить не удалось.

Свяжский музей в 1920-е гг. неизменно включался в тройку лидеров музейной сети и краеведческого движения Татарской республики, наряду с Тетюшским и Чистопольским музеями. Его отличало наличие уникальных исторических и архитектурно-художественных памятников. Он был, пожалуй, более других связан с Музейным отделом Татаркомпроса. В течение всего десятилетия он находился на территории Успенского монастыря, который специалисты попытались превратить в Музейный городок. Реальных

⁷³ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1539. Л. 57, 95.

⁷⁴ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1693. Л. 27.

⁷⁵ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1538. Л. 7.

⁷⁶ НА РТ. Ф. Р-2021. Оп. 1. Д. 123. Л. 4 об.

⁷⁷ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1693. Л. 21.

⁷⁸ НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 3-л. Д. 1138. Л. 65.

⁷⁹ Им стал житель Свяжска Федор Михайлович Пензин. См.: Там же. Л. 49.

⁸⁰ НА РТ. Ф. Р-1251. Оп. 2-л. Д. 174. Л. 40.

полномочий и средств для этого не было предоставлено, а общая тенденция 1920–1929 гг., наоборот, вела к их сокращению. Заведующая музеем Т.И. Архарова с местными и казанскими помощниками противостояли нарастающей разрушительной волне.

В 1930-е гг. были уничтожены охраняемые памятники XVI–XVIII вв.: Рождественский собор, приходские церкви Никольская, Софийская и Благовещенская; значительно пострадали Вознесенская и Германо-Митрофаниевская церкви Успенского монастыря, братский корпус и др. Трудовую колонию-коммуны сменили учреждения ГУЛАГа с нечеловеческими условиями содержания и уничтожения политзаключенных. После 1953 г. там разместилась психиатрическая больница. Но с 1960-х гг. происходили осторожные шаги в сторону признания ценности памятников. В конце XX в. началось их возрождение. Был учрежден Свяжский архитектурно-художественный филиал Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (1987 г.), в 2009 г. — Государственный историко-архитектурный и художественный музей «Остров-град Свяжск», с 2015 г. — музей-заповедник. В год празднования 1000-летия Крещения Руси состоялось освящение Успенского собора, а в 1997 г. Свяжский Богородице-Успенский мужской монастырь был возвращен Казанской епархии. Его главный собор и Троицкая церковь XVI в. в июле 2017 г. были включены в список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Спасенные иконы представлены в экспозиции Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан. Заслуга в этом принадлежит деятелям культуры тяжелейшего периода нашей истории.

Список литературы

Айналов Д.В. Фресковая роспись храма Успения Богородицы в Свяжском мужском Богородицком монастыре // Древности. Труды Московского археологического общества. 1906. Т. 21. Вып. 1. С. 1–38.

Денике Б.П. Описание фресок Успенского собора в Свяжском мужском монастыре // Дульский П.М. Памятники Казанской старины. Приложение. Казань: Издание С.В. Соломина, 1914. С. 187–200.

История реставрации объектов культурного наследия острова-града Свяжск. Казань: ИП Гарипова Г.Г., 2013. 260 с.

Каргер М.К. Крепостные сооружения Свяжска (Материалы по истории деревянного крепостного зодчества) // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. 1929. Т. XXXIV. Вып. 3–4. С. 131–151.

Каргер М.К. Успенский собор Свяжского монастыря, как архитектурный памятник (Из истории культурно-художественных взаимоотношений Пскова и Москвы) // Материалы по охране, ремонту и реставрации памятников ТССР. Казань, 1928. Вып. II. С. 10–31.

Синицына К.Р. Полвека музеев Казани и Татарии. Очерки истории 1917–1967 годов. Казань: Kazan-Казань, 2002. 278 с.

Степанова М.Ю., Игнатъев Е.В., Забрускова М.Ю., Бронникова Н.И. Реконструкция братского корпуса Свяжского Успенского монастыря как важного составного элемента целостного ансамбля XVI–XVIII вв. // Возрождение острова-града Свяжск. Сборник материалов / Под общей ред. М.Ю. Забрусковой, Е.В. Игнатъева. Казань: Новое знание, 1997. С. 180–189.

Фролова С.А. Историко-культурное наследие Свяжска в 1920–1930-е гг. // Историко-культурное наследие Свяжска: сборник материалов Международной научно-практической конференции «Историко-культурное и духовное наследие Свяжска» (г. Казань,

с. Свяжск, 14–15 ноября 2014 г.) / под общ. ред. Р.М. Валеева. Казань: Центр инновационных технологий, 2015. С. 223–270.

Яблоков А. Город Свяжск Казанской губернии и его святыни. Историко-археологический очерк, читан. в заседании членов Церковного историко-археологического общества Казанской епархии. Казань: типолитография Университета, 1907. 212, XLVI с.

References

Ajnalov D.V. Freskovaya rospis' hrama Uspeniya Bogorodicy v Sviyazhskom muzhskom Bogorodickom monastyre [Fresco painting of the Church of the assumption in Sviyazhsk men's mother of God monastery], in *Drevnosti. Trudy Moskovskogo arheologicheskogo obshchestva*. 1906. Vol. 21. Pt. 1. P. 1-38. (in Rus.).

Frolova S.A. Istoriko-kul'turnoe nasledie Sviyazhska v 1920–1930-e gg. [Historical and cultural heritage of Sviyazhsk in the 1920–1930-ies], in *Istoriko-kul'turnoe nasledie Sviyazhska: sbornik materialov Mezhdunarodnoe nauchno-prakticheskoy konferencii «Istoriko-kul'turnoe i duhovnoe nasledie Sviyazhska» (g. Kazan', s. Sviyazhska, 14–15 noyabrya 2014 g.) / pod obshch. red. R.M. Valeeva*. Kazan': Centr innovacionnyh tekhnologij, 2015. P. 223–270. (in Rus.).

Denike B.P. Opisanie fresok Uspenskogo sobora v Sviyazhskom muzhskom monastyre [The Description of the frescoes of the assumption Cathedral in Sviyazhsk monastery], in *Dul'skij P.M. Pamyatniki Kazanskoj stariny. Prilozhenie*. Kazan': Izdanie S.V Solomina, 1914. P. 187–200. (in Rus.).

Istoriya restavracii ob'ektov kul'turnogo naslediya ostrova-grada Sviyazhska. [History of restoration of objects of cultural heritage of the island-town Sviyazhsk]. Kazan: IP Garipova G.G., 2013. 260 p. (in Rus.).

Karger M.K. Krepostnye sooruzheniya Sviyazhska (Materialy po istorii derevyannogo krepostnogo zodchestva) [The Fortifications of Sviyazhsk (Materials on the history of the wooden fortress architecture)], in *Izvestiya Obshchestva arheologii, istorii i ehtnografii pri Kazanskom universitete*. 1929. Vol. XXXIV. Pt. 3–4. P. 131–151. (in Rus.).

Karger M.K. Uspenskij sobor Sviyazhskogo monastyrya, kak arhitekturnyj pamyatnik (Iz istorii kul'turno-hudozhestvennyh vzaimootnoshenij Pskova i Moskvy) [The assumption Cathedral in Sviyazhsk monastery as an architectural monument (From the history of cultural relations between Pskov and Moscow)], in *Materialy po ohrane, remontu i restavracii pamyatnikov TSSR*. Kazan', 1928. Vol. II. P. 10–31. (in Rus.).

Sinicyna K.R. *Polveka muzeev Kazani i Tatarii. Oчерki istorii 1917–1967 godov* [A Half of Century of the museums of Kazan and Tatarstan. Essays on the history 1917–1967 years]. Kazan': Kazan-Kazan', 2002. 278 p. (in Rus.).

Stepanova M.YU., Ignat'ev E.V., Zabruskova M.YU., Bronnikova N.I. Rekonstrukciya bratskogo korpusa Sviyazhskogo Uspenskogo monastyrya kak vazhnogo sostavnogo ehlementa celostnogo ansamblya XVI–XVIII vv. [Reconstruction of the communal housing of the Sviyazhsk Dormition monastery as an important component of a holistic ensemble of the XVI–XVIII centuries], in *Vozrozhdenie ostrova-grada Sviyazhska. Sb.mat-lov / Pod obshch.red. M.YU. Zabruskovej, E.V. Ignat'eva*. Kazan': Novoe znanie, 1997. P. 180–189. (in Rus.).

Yablokov A. *Gorod Sviyazhska Kazanskoj gubernii i ego svyatyni. Istoriko-arheologicheskij oчерk* [City Sviyazhsk Kazan province and its Holy sites. Historical and archaeological sketch]. Kazan': tipolitografija Universiteta, 1907. 212, XLVI p. (in Rus.).

Любезников О.А.

«ТРУД БОЛЬШЕЙ ЧАСТИ МОЕЙ ЖИЗНИ ...»:
ИСААКИЕВСКИЙ СОБОР В СУДЬБЕ АРХИТЕКТОРА Н.П. НИКИТИНА
(К ИСТОРИИ МУЗЕЕФИКАЦИИ ПАМЯТНИКА)

Любезников, Олег Анатольевич — к.и.н., экскурсовод, Россия, ГМП «Исаакиевский собор», oleglubeznikov@mail.ru.

Статья посвящена забытому сегодня архитектору Николаю Петровичу Никитину (1884–1971). После революции 1917 года Н.П. Никитин в 1919–1920 гг. и в 1926–1931 гг. занимался реставрацией ленинградского Исаакиевского собора, оказавшегося в ведении церковной общины («двадцатки»). Зодчий безрезультатно стремился побудить «двадцатку» к неотложным ремонтным работам, а когда стало ясно, что община не может сохранить памятник, стал активным сторонником музеефикации храма. Н.П. Никитин разработал план первой историко-художественной экспозиции музея, посвященной истории проектирования и возведения собора. Однако в советских реалиях рубежа 1920–1930-х гг. открывшийся новый музей получил не архитектурно-строительный, а антирелигиозный профиль. Н.П. Никитин, всю жизнь беспартийный, подверг резкой критике саму идею создания Государственного Антирелигиозного музея и конкретные шаги его руководства, в том числе установку в соборе маятника Фуко. Перейдя на преподавательскую работу, архитектор продолжил изучение истории Исаакиевского собора и в 1939 г. выпустил обстоятельную монографию по теме, а позднее защитил кандидатскую и докторскую диссертации, став признанным знатоком этого сложного памятника архитектуры XIX века. После Великой Отечественной войны Н.П. Никитин принял участие в реставрационных работах в Исаакиевском соборе, продолжал заниматься исследовательским поиском и в конце жизни надеялся переиздать свою монографию в расширенном формате. Изыскания Н.П. Никитина лежат в основе экскурсионной работы музея «Исаакиевский собор», хотя имя зодчего ныне находится в забвении. Статья написана на основании неопубликованных документов из 5 архивов Санкт-Петербурга. Многие документы, в том числе из личного фонда Н.П. Никитина в архиве Академии художеств, впервые вводятся в научный оборот.

Ключевые слова: Н.П. Никитин, Исаакиевский собор, музеефикация, революция, община, 1917.

«THE WORK OF THE MOST PART OF MY LIFE ...»:
ST. ISAAC'S CATHEDRAL IN THE FATE OF THE ARCHITECT N.P. NIKITIN
(TO THE HISTORY OF MUSEUMIFICATION OF AN ARCHITECTURAL MONUMENT)

Liubeznikov, Oleg Anantolievich — Candidate of Science in History, Guide, Russia, Museum "St. Isaac Cathedral", oleglubeznikov@mail.ru.

The article is devoted to the architect Nicholas Nikitin (1884–1971), unfortunately forgotten now. After the Revolution 1917 N. Nikitin in 1919–1920 and 1926–1931 was an architect and restorer of St Isaac's cathedral in Leningrad. During those years the church community (the parish) (so-called "dvadtsatka") controlled the cathedral. But, this management was not

effective—the architectural monument began to ruin. There was no heating in the cathedral. The dome and walls were wet, the paintings were moldy and flaked off. N. Nikitin became one of the most active supporters of the museumification of the cathedral. It was the only one possible form to save the wonderful architectural monument. The architect suggested to organize the historical and art museum, but in the Soviet Russia at the beginning of 1930s there was created the first antireligious museum in the cathedral. The museum received a historical profile only after World War II. By that time N. Nikitin had already published his monograph about the cathedral (1939) and was the most famous specialist in history of engineering and building of St Isaac's cathedral. So, he was included in the group of restorers who had to repair the monument. At the end of his life N. Nikitin planned to reprint his monograph, but it wasn't published again. In spite of this, Nikitin's research, published in 1939, even now (78 years later) is the best text about the history of St Isaac's cathedral and all excursions in the museum "St Isaac's cathedral" are based on his book. Though Nicholas Nikitin can be called the founder of the museum, his name is forgotten. The article is the first biographical essay about him.

The article is based on unpublished documents from 5 archives of St Petersburg. Many documents are introduced in the historical science for the first time.

Keywords: N. Nikitin, St Isaac's cathedral, museumification, revolution, parish, 1917.

В отличие от архитекторов-проектировщиков, по замыслам которых возводились те или иные здания-памятники (особенно царской России), имена зодчих, осуществлявших текущий надзор за уже построенными сооружениями в позднимперский или советский периоды, остаются, как правило, безвестными широкой общественности. Находясь в тени своих предшественников, эти архитекторы, однако, сталкивались с задачами не менее сложными, особенно при реставрационных работах. Трудно переоценить подвиг архитекторов-реставраторов, занимавшихся восстановлением ансамблей послевоенного Ленинграда¹. Широко известен феномен сложившейся в то тяжелое время т.н. «ленинградской школы реставрации»². Но деятельность зодчих, занятых реставрацией петроградских (ленинградских) памятников до войны, в первые десятилетия советской власти, лишь в последние годы стала привлекать внимание исследователей³.

Особый интерес представляет изучение истории бытования памятников культовой архитектуры в постреволюционный период. На фоне неуклонного количественного роста работ о священнослужителях и церковных приходах в 1917–1920-е гг. в новейшей исследовательской литературе отчетливо фиксируется дефицит внимания к истории собственно храмовых архитектурных комплексов, к истории их сохранения⁴. Такой характерный

¹ См.: *Кедринский А.А., Колотов М.Г., Ометов Б.Н., Раскин А.Г.* Восстановление памятников архитектуры Ленинграда. Л., 1983.

² *Леонтьев А.Г., Кормильцева О.М.* Ленинградская школа реставрации. Историческое значение // Вестник «Зодчий. 21 век». 2015. № 2 (55). С. 10–19.

³ *Рославский В.М.* Москва—Петроград. Два центра отечественной реставрации. М., 2015.

⁴ Показателен очерк признанного специалиста в области церковной истории М.В. Шкаровского «Трагическая судьба храма Христа Спасителя ("Спаса-на-водах")» (См.: *Шкаровский М.В.* На земле была одна столица ... СПб., 2009. С. 267–298). Автор подробно повествует о судьбе настоятеля собора, о членах церковной общины, указывая их имена и отчества, упоминая важные биографические сведения, но когда речь заходит о перемещении некоторых мозаичных образов разрушенного храма в Русский музей, то лишь вскользь упоминается организовавший это перемещение некий музейный «сотрудник Морозов». На самом деле, это был Федор Михайлович Морозов (1883–1962), известный искусствовед, специалист музейного дела, о нем подробнее см.: *Щеглов Г.Э.* Хранитель. Жизненный путь Федора Михайловича Морозова. Минск, 2012.

для музейного дела 1920-х гг. феномен как музеи-храмы и музеи-монастыри остается малоизученным⁵.

В Петрограде музеев-храмов, когда сами церковные здания становились объектом показа, изучения и реставрации, создано практически не было. Крупные храмы продолжали действовать вплоть до конца 1920-х гг. В соответствии с инструкцией «О порядке проведения в жизнь декрета „Об отделении церкви от государства и школы от церкви“» они оставались подконтрольными не получавшим бюджетных ассигнований церковным общинам (т.н. «двадцаткам»). И постепенно разрушались. Весьма драматичной была судьба Исаакиевского собора. Определяющую роль в сохранении этого величественного памятника, в становлении музея как единственной оптимальной формы его охраны сыграл в 1920–1930-е гг. забытый сегодня архитектор Николай Петрович Никитин (1884–1971) (Рис. 1).

Он родился 4 (17) сентября 1884 г. в семье Петра Афанасьевича и Александры Михайловны, крестьян деревни Кирзино Богимовской волости Тарусского уезда Калужской губернии⁶. Семья, по-видимому, проживала в Москве, отец был столяром, мать вела домашнее хозяйство⁷. Н.П. Никитин последовательно окончил четырехклассное училище Лефортовского попечительства о бедных⁸ и Московское Строгановское училище. Под руководством профессора Строгановского училища Ф.Ф. Горностаева «занимался обмерами архитектурных памятников Москвы»⁹. Продолжив обучение в Московском Училище Живописи, Ваяния и Зодчества по архитектурному отделению, Николай Петрович стал заниматься самостоятельной строительной практикой. По его проектам в 1910–1914 гг. были возведены, в частности, художественно-ремесленное училище Московского Пятницкого попечительства о бедных¹⁰ и главное здание и парковые павильоны санатория «Надеждино» близ железнодорожной станции



Рис. 1. Н.П. Никитин
(фото 1940-х гг.) ЦГАЛИ СПб,
публикуется впервые

⁵ Каулен М.Е. Музеи-храмы и музеи-монастыри в первое десятилетие Советской власти. М., 2001.

⁶ Российский государственный исторический архив (Далее — РГИА). Ф. 789 (Академия художеств). Оп. 13. Д. 138. Никитин Николай Петрович. 1914 г. Л. 5.

⁷ На проживание в Москве указывает место крещения младенца — в церкви Григория Богослова близ Большой Дмитровки. См.: Там же.

⁸ Научный архив Российской академии художеств (Далее — НА РАХ). Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 2. Автобиография, списки научных работ, научно-реставрационных работ и обмеров архитектурных памятников; перечень научных учреждений и вузов СССР, в которых работал Н.П. Никитин. 1953 г. Л. 1.

⁹ Рукописный отдел Научного архива Института истории материальной культуры РАН (Далее — РО НА ИИМК РАН). Ф. 2 (Государственная Академия истории материальной культуры (1919–1937)). Оп. 3. Д. 790. Никитин Николай Петрович. 1925. Л. 3.

¹⁰ Вероятно, при проектировании и строительстве художественно-ремесленного училища Н.П. Никитин профессионально контактировал с известным московским архитектором, работавшим с Пятницким попечительством, К.К. Гиппиусом.

Фирсановка¹¹. «Все эти частные заработки вместе с преподаванием архитектуры, черчения и рисования дали мне возможность сделать некоторые сбережения для поездки за границу», — вспоминал впоследствии зодчий¹². В 1913–1914 гг. он посетил Рим, Флоренцию и другие итальянские города.

Осенью 1914 г. Н.П. Никитин поступил на архитектурное отделение Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств в Петербурге. Учился в мастерской известного архитектора профессора Михаила Тимофеевича Преображенского (1854–1930), под руководством которого в 1917 г. выполнил дипломный проект «Военно-исторический музей» и получил право поездки за границу за счет Академии¹³. Революционные события стали преградой для этого путешествия. В условиях кризиса содействие начинающему зодчему оказал наставник. 15 апреля 1919 г. Н.П. Никитин был официально назначен помощником М.Т. Преображенского, занимавшего должность архитектора Исаакиевского собора¹⁴ (Рис. 2).

М.Т. Преображенский и до революции был связан с собором, будучи инспектором Техническо-Художественного Собрания, специального органа при Департаменте общих дел МВД, осуществлявшего надзор за состоянием здания. В новых условиях благодаря подготовленному М.Т. Преображенским и другими членами Собрания ходатайству Исаакиевский собор уже с 1 апреля 1918 г. оказался в ведении Наркомата имущества Республики, а на его содержание стали отпускать средства¹⁵.

В 1919 г. М.Т. Преображенский и Н.П. Никитин должны были заниматься техническим обследованием собора, «с целью выяснения его осадочного движения»¹⁶. Позднее эта проблематика станет основной для научно-исследовательской



Рис. 2. Исаакиевский собор (фото 1920-х гг.)

¹¹ Центральный государственный архив литературы и искусств Санкт-Петербурга (Далее — ЦГАЛИ СПб). Ф. 341 (Ленинградская организация ордена Ленина Союза архитекторов СССР). Оп. 3. Д. 304. Николай Петрович Никитин. Л. 3 об.

¹² НА РАХ. Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 2. Автобиография. Л. 1.

¹³ РГИА. Ф. 789 (Академия художеств). Оп. 13. Д. 138. Никитин Николай Петрович. Л. 95.

¹⁴ РГИА. Ф. 502 (Кабинет архитектора Монферрана). Оп. 4. Д. 11. О техническо-художественных совещаниях по делам Исаакиевского собора. 1912–1921. Л. 43.

¹⁵ Там же. Л. 33; Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (Далее — ЦГА СПб). Ф. 144 (Совет Комиссаров Петроградской Трудовой Коммуны). Оп. 1. Д. 1. Протоколы заседаний Совета Комиссаров Петроградской Трудовой Коммуны. Л. 11; ЦГА СПб. Ф. 143 (Канцелярия Центрального Исполнительного комитета и Совета комиссаров Союза коммун Северной области, 1918–1919). Оп. 1. Д. 31. Декреты, обязательные постановления и материал к ним (доклады, протоколы, приказы, бюллетени). Л. 96.

¹⁶ РО НА ИИМК РАН. Ф. 2 (Государственная Академия истории материальной культуры (1919–1937)). Оп. 3. Д. 790. Никитин Николай Петрович. 1925. Л. 3.

работы Н.П. Никитина. Но в тот момент провести полноценное исследование оказалось невозможно: в соответствии с инструкцией «О порядке проведения в жизнь декрета „Об отделении церкви от государства и школы от церкви“ здание собора должно было перейти в пользование группы верующих — «двадцатки». Соответствующий договор с Райсоветом 2-го Городского района Петрограда «двадцатка» подписала 21 декабря 1919 г. Ее представители взяли на себя обязательства «из своих средств производить оплату всех текущих расходов по содержанию храма и находящихся в нем предметов, как-то: по ремонту, отоплению, страхованию, охранению, по оплате долгов, налогов, местных обложений и т.п.»¹⁷ Ответственность за состояние здания была возложена на общину, а роль профессиональных архитекторов оказалась сведена к минимуму.

Н.П. Никитин на время уехал в Калугу, стал губернским архитектором¹⁸, а М.Т. Преображенский подготовил к печати большой труд по истории построения собора и в июне 1923 г. в Обществе «Старый Петербург» выступил с докладом «об организации музея построения, охраны и поддержания памятника при самом же здании Исаакиевского собора»¹⁹. Очевидно, М.Т. Преображенский пришел к мысли о необходимости сохранения собора посредством создания музейной структуры. Незадолго до того, в марте 1923 г., храм оказался в ведении новой — обновленческой — «двадцатки». Ее представители дистанцировались от необходимых работ по ремонту и, главное, отоплению здания, ссылаясь на отсутствие средств, при этом за посещение смотровых площадок на колоннаде и фонарике собора взималась плата, поступавшая в казну «двадцатки»²⁰.

17 февраля 1925 г. было принято Постановление СНК РСФСР «Об утверждении списка научных, музейных, художественных и по охране природы учреждений, находящихся в ведении Главнауки»²¹. В этот перечень попал и Исаакиевский собор. Включение его, не означая разрыва действовавшего договора с «двадцаткой», автоматически привело к повышению внимания Ленинградского отделения Главнауки к самому зданию храма. Проведенные в 1925–1926 гг. представителями Главнауки, в т.ч. М.Т. Преображенским, осмотры собора выявили его плачевное состояние²². Протечки в кровле привели к частичному разрушению росписей на сводах и появлению плесени; из-за отсутствия отопления и нормальной вентиляции в здании и в теплое время года стояли лужи; мраморная, малахитовая и лазуритовая облицовка местами вспучивалась и осыпалась. Некоторые

¹⁷ ЦГА СПб. Ф. 56 (Исполнительный комитет Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов Центрального района Ленинграда). Оп. 4. Д. 9. Дело по наблюдению за деятельностью Исаакиевского кафедрального собора (описи имущества, протоколы, списки двадцаток и др.). Л. 104–104 об., 107.

¹⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 341 (Ленинградская организация ордена Ленина Союза архитекторов СССР). Оп. 3. Д. 304. Николай Петрович Никитин. Л. 5.

¹⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 36 (Государственный музейный фонд Ленинградского отделения Главнауки). Оп. 1. Д. 122. Отчеты сотрудника М. Преображенского о работе в Исаакиевском соборе и опись церковного имущества. Л. 8.

²⁰ ЦГА СПб. Ф. 56 (Исполнительный комитет Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов Центрального района Ленинграда). Оп. 4. Д. 10. Дело по наблюдению за деятельностью Исаакиевского кафедрального собора (список двадцатки, анкета священнослужителя, опись имущества). Л. 113, 114.

²¹ Главнаука — это Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями Наркомпроса.

²² ЦГА СПб. Ф. 56 (Исполнительный комитет Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов Центрального района Ленинграда). Оп. 4. Д. 10. Дело по наблюдению за деятельностью Исаакиевского кафедрального собора (список двадцатки, анкета священнослужителя, опись имущества). Л. 73–73 об.

бронзовые детали дверей оказались украдены, из подвалов не вывозился мусор²³. Для исправления ситуации в структуре Ленинградского отделения Главнауки было образовано специальное «Управление Исаакиевского собора-музея». По-видимому, по предложению все того же М.Т. Преображенского должность хранителя (фактического начальника Управления) занял вернувшийся в Ленинград Н.П. Никитин.

В этот же момент осознавшие, что дальнейшее пренебрежение обязанностью заботиться о храме чревато расторжением договора, представители «двадцатки», во-первых, всерьез стали обсуждать идею введения входной платы в собор во внебюджетное время — чтобы поправить финансовое положение и приступить к ремонту, а, во-вторых, в конце февраля 1927 г. обратились в Административный отдел Ленгубисполкома с жалобой на действия по содержанию собора Ленинградского отделения Главнауки, а по сути — Н.П. Никитина. Отмечалось нерегулярное отопливание собора («температура всю зиму стоит 1 и 1,5 градуса выше нуля»), недосмотр за промерзающими в подвале трубами, неисправность всех печей²⁴. Н.П. Никитин вынужден был дать отчет своим действиям. Его отношение в Губисполком позволяет увидеть живого человека, страстного, резкого, но, вместе с тем, профессионала, искренне переживавшего за судьбу памятника, верного своему учителю, М.Т. Преображенскому, который долгие годы старался сберечь собор. Архитектор писал: «По смыслу договора, заключенного с 20-кой, ремонт собора и его отопление лежали на обязанности 20-ки, между тем 20-ка не предпринимала никаких мер к ограждению собора от влияния наружных осадков и не отопливала его <...> Средствами Л.О. Главнауки был произведен ремонт кровли собора, ремонт водопровода, бездействовавшего много лет, ремонт калориферов и пр. <...>

В виду того, что 20-кой Собор не отопливался много лет, что стены его значительно просырели и, на сохранности живописи, облицовок и прочем вызывая отпотевание и капель (sic — О.Л.), топку было предположено вести в первую зиму с таким расчетом, чтобы только поддерживать температуру собора на 1–2 градуса выше нуля. Таким образом, отопление ведется ежедневно <...>, влажность воздуха постепенно уменьшается... Подвалы приведены в полный порядок, <...> сырость отсутствует. <...> В общем выходит, что 20-ка не только не несет никаких расходов по содержанию, охране, ремонту и отоплению занимаемого ею помещения, но еще считает для себя возможным делать указания Управлению собора в вопросах, в которых совершенно некомпетентна, не считаясь с тем, что в штате Управления состоит такое высококомпетентное лицо как проф. М.Т. Преображенский, ведавший собором свыше 30 лет, знающий собор от подошвы фундамента до верхушки креста»²⁵.

Спустя 10 дней — 26 марта 1927 г. — Президиум Ленгубисполкома принял решение о расторжении договора с «двадцаткой» и о передаче собора Главнауке «для использования под культурно-просветительные цели (музей)». «Двадцатка» это решение опротестовала, подав соответствующее ходатайство во ВЦИК РСФСР²⁶. 25 июля 1927 г.

²³ ЦГА СПб. Ф. 56 (Исполнительный комитет Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов Центрального района Ленинграда). Оп. 4. Д. 10. Дело по наблюдению за деятельностью Исаакиевского кафедрального собора (список двадцатки, анкета священнослужителя, опись имущества). Л. 307–307 об.

²⁴ ЦГА СПб. Ф. 56 (Исполнительный комитет Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов Центрального района Ленинграда). Оп. 4. Д. 11. Дело по наблюдению за деятельностью Исаакиевского кафедрального собора (списки двадцатки, протоколы, финансовые отчеты и др.). Л. 27–27 об.

²⁵ Там же. Л. 32.

²⁶ Там же. Л. 46, 49, 73.

Президиум ВЦИК принял постановление «здание собора оставить в пользовании верующих». Это решение не смутило Н.П. Никитина, и в июне, и в июле 1927 г. он неоднократно требовал обратить внимание «на запущенное состояние внутри собора», начать заготовку дров, нанять истопников, а затем и вовсе пригрозил райисполкому: «Если Райисполком не принудит двадцатку собора отапливать собор, то вся ответственность за могущие произойти от отсутствия или недостаточности отопления собора последствия ляжет целиком на Райисполком Центрального Городского района»²⁷. Хотя реакция на заявление Н.П. Никитина последовала (от «двадцатки» потребовали соответствующих действий), ничего кроме обсуждения возможности взимания платы за вход в собор принято не было²⁸.

Здание продолжало разрушаться. 8 октября 1927 г. Н.П. Никитин, М.Т. Преображенский и ряд других специалистов осмотрели изъеденные трещинами гранитные колонны портиков собора и нашли, что из-за неравномерной осадки храма положение некоторых из них является угрожающим их целостности и общественной безопасности²⁹ (Рис. 3). Реставрационные работы по укреплению оснований колонн и выявлению особенностей осадочного движения здания стали проводиться под руководством Н.П. Никитина³⁰. Они продолжались и в 1928 г. уже после того, как Президиум ВЦИК пересмотрел свое решение и по ходатайству Наркомпроса оставил здание собора «в исключительном пользовании Главнауки <...> в качестве музейного памятника»³¹.

Началась подготовка музейной экспозиции. План первой временной выставки по истории проектирования и возведения Исаакиевского собора также был разработан Н.П. Никитиным. Осенью 1928 г. из музея Института путей сообщения, музея Академии художеств, Академии истории материальной культуры, Эрмитажа в собор были переданы важные делопроизводственные документы, чертежи, эскизы, модели, мозаики, скульптурные портреты — всего 221 экспонат³². Но выставка, лишенная каких бы то ни было антицерковных и антирелигиозных материалов, открыта не была.

Силами Ленинградского Областного совета Союза воинствующих безбожников в 1931 г. в Исаакиевском соборе был организован Государственный Антирелигиозный музей. Оставшийся архитектором собора Н.П. Никитин на протяжении 8 месяцев выступал против

²⁷ ЦГА СПб. Ф. 56 (Исполнительный комитет Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов Центрального района Ленинграда). Оп. 4. Д. 11. Дело по наблюдению за деятельностью Исаакиевского кафедрального собора (списки двадцатки, протоколы, финансовые отчеты и др.). Л. 104, 107.

²⁸ Там же. Л. 116 об.

²⁹ Там же. Л. 211, 227.

³⁰ В связи с аварийным состоянием здания «Управление Исаакиевского собора-музея» было ликвидировано, а памятник перешел в ведение Ленинградской государственной реставрационной мастерской Ленинградского отделения Главнауки. Н.П. Никитин оказался в числе сотрудников мастерской. См.: ЦГА СПб. Ф. 56 (Исполнительный комитет Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов Центрального района Ленинграда). Оп. 4. Д. 11. Дело по наблюдению за деятельностью Исаакиевского кафедрального собора (списки двадцатки, протоколы, финансовые отчеты и др.). Л. 236; ЦГАЛИ СПб. Ф. 330 (ГМП «Исаакиевский собор»). Оп. 1. Д. 4. Описание экспонатов выставки по истории строительства Исаакиевского собора. Л. 6.

³¹ ЦГА СПб. Ф. 56 (Исполнительный комитет Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов Центрального района Ленинграда). Оп. 4. Д. 11. Дело по наблюдению за деятельностью Исаакиевского кафедрального собора (списки двадцатки, протоколы, финансовые отчеты и др.). Л. 314.

³² ЦГАЛИ СПб. Ф. 330 (ГМП «Исаакиевский собор»). Оп. 1. Д. 2. Протокол совещания комиссии по организации музея; акты работ по организации выставки. Л. 5–7 об., 14, 19–23, 45.

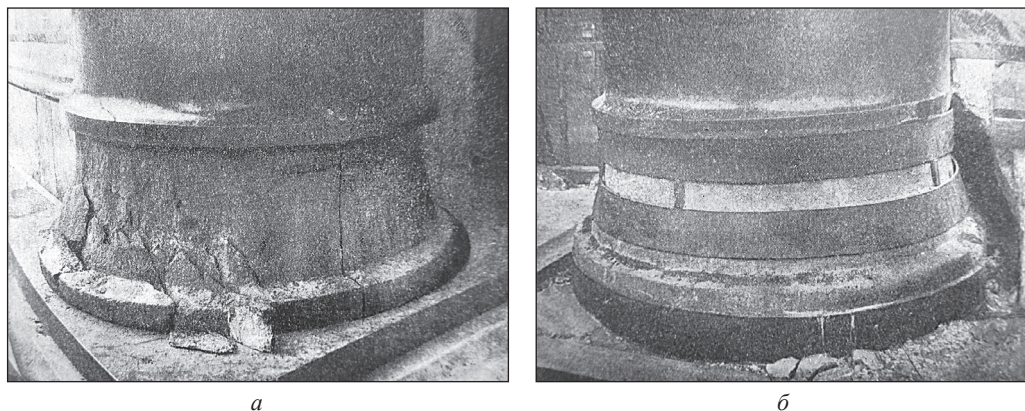


Рис. 3 Состояние оснований колонн портиков до (3а) и в процессе (3б) ремонтно-реставрационных работ под руководством Н.П. Никитина в 1927–1928 гг.

установки в музее маятника Фуко, поскольку она требовала разборки необходимых для реставрации здания (в том числе для укрепления мозаик) строительных лесов. Когда их демонтаж внезапно начался, Н.П. Никитин выступил с резким обращением к заведующему Антирелигиозным музеем Л.Н. Финну, указывая, что работы «производятся незаконно и технически неправильно». Архитектор с возмущением отмечал: «Нет утвержденных проектов и расчетов. Без моего ведома и разрешения пробиты 11 дыр в кирпичной кладке барабана под куполом и в десяти из них заделаны железные кольца на цементном растворе. <...> Работы происходят при открытых южных дверях собора, что недопустимо, т.к. в сырые дни собор должен быть абсолютно закрытым во всех своих частях»³³. Но услышан Н.П. Никитин не был, маятник Фуко занял свое место, а зодчий — всю жизнь беспартийный³⁴ — в Антирелигиозном музее работать не стал.

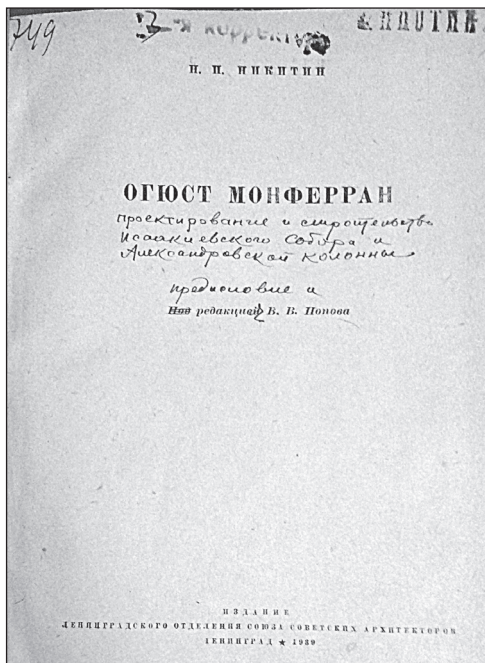
Будучи назначен в 1932 г. старшим архитектором Управления дворцов и парков Ленсовета³⁵, Н.П. Никитин продолжал собирать материалы по истории создания Исаакиевского собора и творчеству зодчего О. Монферрана. В 1939 г. в издательстве Ленинградского отделения Союза советских архитекторов вышла в свет подготовленная им обстоятельная монография «Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны». По мнению новейшего исследователя биографии О. Монферрана В.К. Шуйского, книга Н.П. Никитина написана «с позиций господствовавшей в советское время вульгарной социологии и непримиримой борьбы с космополитизмом»³⁶. Случайно дошедший до нашего времени линотип издания Н.П. Никитина (3-я корректура) позволяет поставить столь категоричное суждение В.К. Шуйского под сомнение, познакомиться с одним из первоначальных вариантов авторского текста Н.П. Никитина, выявить отличия от опубликованного после редакторской правки (Рис. 4). Приведем некоторые из разночтений. В линотипе: «За время сорокалетнего строительства собора

³³ 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. 81.

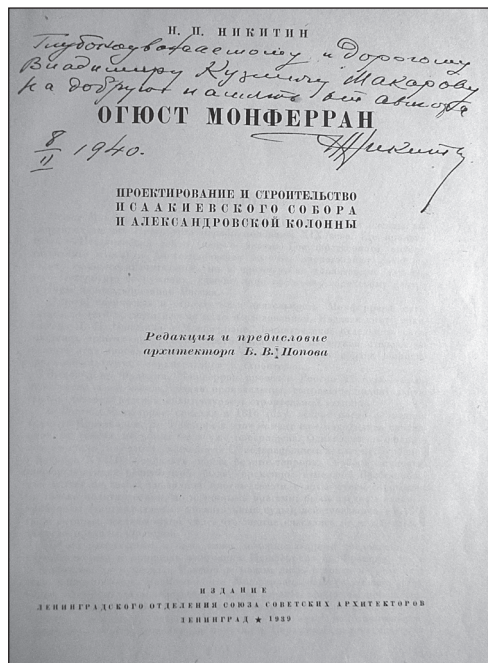
³⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 341 (Ленинградская организация ордена Ленина Союза архитекторов СССР). Оп. 3. Д. 304. Николай Петрович Никитин. Л. 1–3.

³⁵ Там же. Л. 1 об.

³⁶ Шуйский В.К. Огюст Монферран. История жизни и творчества. СПб.; М., 2005. С. 7.



а



б

Рис. 4 Титульный лист линотипа монографии Н.П. Никитина (4а)

и титульный лист опубликованной монографии с дарственной надписью от автора (4б)

“высочайше утвержденная” комиссия имела в своем составе самых видных сановников александровской и николаевской эпохи. Не только председателями, но даже членами комиссии назначались лица не ниже министра, члена государственного совета или сенатора». В опубликованном варианте: «Вследствие того, что строительству собора, как будущего центра православия, этой опоры самодержавного строя в России, придавалось огромное значение — не только председателями, но даже членами комиссии назначались лица не ниже министра, члена государственного совета или сенатора». В линотипе: «Дело это тянулось четыре года и, конечно, при тогдашних порядках не могло кончиться иначе, — нельзя же было отдавать под суд самих членов комиссии или тех, кому они покровительствовали». В опубликованной монографии: «Дело это тянулось четыре года и, конечно, при тогдашних порядках не могло кончиться иначе, — нельзя же было отдавать под суд самих членов комиссии — царских ставленников или тех, кому они покровительствовали!». По-видимому, Н.П. Никитин был все же чужд «вульгарной социологии». Это отметил уже в 1939 г. недоброжелательный критик его книги, научный сотрудник Музея истории религии Академии наук СССР А.С. Тайдышко: «Чрезвычайно важным пороком книги является также то, что за тканью повествования очень трудно определить отношение автора к описываемым им фактам. <...> Автор как бы боится во весь голос сказать о темных делах царских ставленников, разбазаривавших народные деньги на строительстве собора, боится дать политическую оценку Александру I и Николаю I. <...> Иногда кажется, что и автор вместе с руководителями строительства собора был заинтересован в придании храму наибольшего “благодетельства и величия”, как приведено им в одной из выдержек из документов»³⁷.

³⁷ ЦГАЛИ. Ф. 330 (ГМП «Исаакиевский собор»). Оп. 1. Д. 40. Рецензия научного сотрудника А. Тайдышко на книгу Н. Никитина «Огюст Монферран». Л. 3–4.

Последняя фраза, как кажется, справедливо характеризует подлинное отношение Н.П. Никитина к судьбе Исаакиевского собора.

Тираж монографии оказался мизерным (всего 2600 экземпляров). Но именно изыскания Н.П. Никитина легли в основу экскурсионной работы музея в Исаакиевском соборе. Соответствующие 13 занятий (по 3 академических часа каждое) с экскурсоводами архитектор лично проводил еще в октябре-начале ноября 1936 г. Н.П. Никитин не только читал курс «по истории постройки Исаакиевского собора», но и должен был «просматривать записи слушателей и давать соответствующие методические указания». А дирекция музея, в свою очередь, брала на себя обязательство не сообщать в печать «до издания книги Н.П. Никитина сведений об Исаакиевском соборе, каковые будут изложены в его лекциях»³⁸.

В 1940 и 1945 гг. Н.П. Никитин на основе собственных исследований защитил диссертации «Неравномерная осадка и деформация здания Антирелигиозного музея (б. Исаакиевский собор)» и «Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны» на соискание ученой степени кандидата технических наук и ученой степени доктора архитектуры соответственно³⁹. Был удостоен ученых званий доцента (1940) и профессора (1947), с 1934 по 1950 гг. занимаясь преподавательской работой в стенах Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта⁴⁰ (Рис. 5). От института во время Великой Отечественной войны (в 1942 г.) Н.П. Никитин был эвакуирован в Ессентуки, в результате с августа 1942 по январь 1943 г. находился на временно оккупированной территории⁴¹. В сентябре 1944 г. Н.П. Никитин «был вызван Ленгорисполкомом (Инспекцией охраны памятников)» и вернулся в Ленинград⁴². В 1945 г. архитектор вошел в состав первой комиссии по обследованию состояния Исаакиевского собора, а в конце 1951 г. вообще взял на себя общее руководство работами по обследованию признанного аварийным здания-памятника⁴³.

На склоне жизни, отойдя от преподавательской и реставрационной деятельности, Н.П. Никитин стал вынашивать планы по переизданию своей книги. В 1960 г. архитектор обратился в издательство литературы по строительству и архитектуре с соответствующим предложением, особо указывая: «В настоящее время, перейдя на пенсию, я могу все силы отдать переработке и дополнению моей книги и завершить тем труд большей части моей жизни»⁴⁴. Своей идеей архитектор поделился с И.Э. Грабарем, на протяжении многих лет способствовавшим его академической карьере. Незадолго до смерти И.Э. Грабаря в декабре 1960 г. Н.П. Никитин в письме к нему высказал намерение для подготовки

³⁸ НА РАХ. Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 15. Документы по работе в Исаакиевском соборе. Л. 6.

³⁹ ЦГА СПб. Ф. 2881 (ПГУПС). Оп. 15. Д. 337. О присвоении ученой степени кандидата технических наук Никитину Николаю Петровичу. Л. 1, 15, 19; НА РАХ. Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 2. Автобиография, списки научных работ, научно-реставрационных работ и обмеров архитектурных памятников; перечень научных учреждений и вузов СССР, в которых работал Н.П. Никитин. 1953 г. Л. 4.

⁴⁰ НА РАХ. Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 2. Автобиография. Л. 3–4.

⁴¹ Там же. Л. 4; НА РАХ. Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 20. Документы в связи с работой Н.П. Никитина в период эвакуации в Ессентуках начальником кабинета трудотерапии. Л. 1.

⁴² НА РАХ. Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 2. Автобиография. Л. 4.

⁴³ НА РАХ. Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 16. Работа в качестве эксперта по обследованию и реставрации здания Исаакиевского собора. Л. 1, 12.

⁴⁴ НА РАХ. Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 41. Письмо Н.П. Никитина Е.А. Фурцевой, И.К. Степанченко и Б.Н. Сапожникову с просьбой помочь с переизданием книги «О. Монферран». Л. 5.

второго издания монографии «искать соавтора в части живописи Исаакиевского собора, так как в этой области я не считаю себя достаточно компетентным. Тем более, что этот раздел я хотел развить»⁴⁵. Но из издательства ответа Н.П. Никитин не получил. И решил написать письмо Е.А. Фурцевой, попросив хоть как-то прореагировать на его предложение. «Другой аналогичной монографии в литературе не имеется, — замечал в письме к министру культуры Н.П. Никитин, — поэтому будет жаль, если мой труд останется незавершенным (мне 77 лет)». 6 июня 1961 г. из Госстройиздата пришел ответ, в котором Н.П. Никитину сообщили об имеющемся лимите бумаги и об избранной издательством стратегии «из огромного наследия прошлого отбирать для освещения в печати памятники лишь наиболее прогрессивных периодов развития зодчества». Далее Н.П. Никитин, человек, посвятивший более 40 лет своей жизни творчеству О. Монферрана, должен был прочесть: «Что же касается Исаакиевского собора и Александровской колонны, то эти сооружения являются, как известно, типичными образцами архитектуры периода распада стиля»⁴⁶. Монография Н.П. Никитина переиздана не была.

Архитектор дожил до глубокой старости, он скончался в возрасте 87 лет в октябре 1971 г. Могила его на Шуваловском кладбище, имевшая памятник с большим бронзовым барельефом⁴⁷, находится в руинированном состоянии.

Николай Петрович Никитин (Рис. 6) — архитектор, сыгравший в судьбе Исаакиевского собора в XX веке колоссальную роль. Его практические усилия как профессионала позволили сохранить сам памятник в тяжелые 1920-е и 1940-е гг., а предложенная им еще в 1928 г. концепция историко-художественной экспозиции и результаты проведенной научно-исследовательской работы по-прежнему лежат в основе деятельности музея «Исаакиевский собор».



Рис. 5. Доцент Н.П. Никитин (в центре) проверяет дипломную работу студента строительного факультета С. Пашенко (справа), слева на снимке дипломник С. Ильин



Рис. 6. Н.П. Никитин (фото 1950-х гг.) ЦГАЛИ СПб

⁴⁵ НА РАХ. Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 49. Переписка с И.Э. Грабарем по поводу защиты Н.П. Никитиным докторской диссертации; о возможной командировке Н.П. Никитина для описания разрушений, нанесенных немцами памятникам «Грузино» Ленобласти и др. Л. 18.

⁴⁶ НА РАХ. Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 41. Письмо Н.П. Никитина Е.А. Фурцевой, И.К. Степанченко и Б.Н. Сапожникову с просьбой помочь с переизданием книги «О. Монферран». Л. 7–8.

⁴⁷ Кобак А.В., Пирютко Ю.М. Исторические кладбища Петербурга. Справочник-путеводитель. СПб., 1993. С. 486.

Список литературы

Каулен М.Е. Музеи-храмы и музеи-монастыри в первое десятилетие Советской власти. Москва: Луч, 2001. 163 с.

Кедринский А.А., Колотов М.Г., Ометов Б.Н., Раскин А.Г. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда. Л.: Стройиздат. Ленингр. отд-ние, 1983. 311 с.

Кобак А.В., Пирютко Ю.М. Исторические кладбища Петербурга. Справочник-путеводитель. СПб.: Изд-во Чернышева, 1993. 639 с.

Леонтьев А.Г., Кормильцева О.М. Ленинградская школа реставрации. Историческое значение // Вестник «Зодчий. 21 век». 2015. № 2 (55). С. 10–19.

Рославский В.М. Москва–Петроград. Два центра отечественной реставрации. М.: Изд-во «Индрик», 2015. 576 с.

Шкаровский М.В. На земле была одна столица ... СПб.: Изд-во «Сатисъ», 2009. 631 с.

Шуйский В.К. Огюст Монферран. История жизни и творчества. СПб.: ООО «МиМ-Дельта»; М.: ЗАО Центрполиграф, 2005. 414 с.

Щеглов Г.Э. Хранитель. Жизненный путь Федора Михайловича Морозова. Минск: Врата, 2012. 364 с.

References

Kaulen M.E. *Muzei-hramy i muzei-monastyri v pervoe desjatiletie Sovetskoj vlasti* [Museums-temples and museums-monasteries in the first decade of Soviet power]. Moscow: Luch, 2001. 163 p. (in Rus.).

Kedrinskij A.A., Kolotov M.G., Ometov B.N., Raskin A.G. *Vosstanovlenie pamjatnikov arhitektury Leningrada* [Restoration of architectural monuments of Leningrad]. Leningrad: Strojizdat. Leningr. otd-nie, 1983. 311 p. (in Rus.).

Kobak A.V., Pirjutko Ju.M. *Istoricheskie kladbishha Peterburga. Spravochnik-putevoditel'* [Historical cemeteries of Petersburg. A Guide]. Saint-Petersburg.: Izd-vo Chernysheva, 1993. 639 p. (in Rus.).

Leont'ev A.G., Kormil'ceva O.M. Leningradskaja shkola restavracii. Istoricheskoe znachenie [Leningrad School of Restoration. Historical meaning], in *Vestnik «Zodchij. 21 vek»*. 2015. № 2 (55). P. 10-19. (in Rus.).

Roslavskij V.M. *Moskva–Petrograd. Dva centra otechestvennoj restavracii* [Moscow–Petrograd. Two centers of Russian restoration]. Moscow: Izd-vo «Indrik», 2015. 576 p. (in Rus.).

Shkarovskij M.V. *Na zemle byla odna stolica ...* [There was one capital city on the Earth ...] Saint-Petersburg: Izd-vo «Satis», 2009. 631 p. (in Rus.).

Shujskij V.K. *Ogjust Monferran. Istorija zhizni i tvorchestva* [Auguste Montferrand. History of life and works]. Saint-Petersburg: ООО «МиМ-Дел'та»; Moscow: ЗАО Centrpoligraf, 2005. 414 p. (in Rus.).

Shheglov G.Je. *Hranitel'. Zhiznennyj put' Fedora Mihajlovicha Morozova* [The curator. The life path of Fedor Mikhailovich Morozov]. Minsk: Vrata, 2012. 364 p. (in Rus.).

Мокина Т.М.

«СКЛАД» ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА В САМПСОНИЕВСКОМ СОБОРЕ:
К ИСТОРИИ БЫТОВАНИЯ ПАМЯТНИКА
В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Мокина, Татьяна Михайловна—к. искусствоведения, экскурсовод, Россия, ГМП «Исаакиевский собор», Санкт-Петербург, mokinasamson@rambler.ru.

Статья посвящена малоизвестной военной странице в истории Эрмитажа, когда музей получил под помещение склада здание Сампсониевского собора. Собор, находящийся на Выборгской стороне и заложенный по велению Петра I в честь Полтавской победы, был на протяжении дореволюционной истории тесно связан с императорским двором, резиденцией которого был Зимний дворец. Спустя столетие история храма вновь соединилась с историей Эрмитажа. Изучение материалов архива КГИОП позволило осветить осложненный трудным военным временем период существования храма. Впервые в статье используются материалы уникального источника — дневника курировавшего собор инспектора ленинградского Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры О.А. Остроумовой. На основании впервые вводимых в научный оборот данных дневника становится возможным восстановить историю собора в военный период и уточнить обстоятельства бытования уникального памятника русской культовой архитектуры XVIII в.

Ключевые слова: блокада, Великая Отечественная война, памятник, Сампсониевский собор, склад, Эрмитаж.

THE STOREHOUSE OF THE STATE HERMITAGE IN THE ST. SAMPSON'S
CATHEDRAL: ABOUT THE MONUMENT'S HISTORY
DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR

Mokina, Tatiana Mikhailovna—Candidate of Art History, Guide, Russia, Museum “St. Isaac Cathedral”, Saint-Petersburg, mokinasamson@rambler.ru.

This article considers a little-known military page in the history of the Hermitage, when the museum received for its storages a building of the St. Sampson's Cathedral. The Cathedral, located on the Vyborgskaja side of the city and laid at the behest of Peter the Great in honor of the victory of Poltava, had been in the pre-revolutionary history closely connected with the Imperial court, whose residence was in the Winter Palace. A century later, the history of the Cathedral was again united with the history of the Hermitage. The study materials of the Archive KGIOP allowed to illuminate the difficult war time period of the existence of the temple. For the first time, in this article is used a unique archive source, i. e. the diary of the inspector of the Leningrad Committee for state control, use and protection of monuments of history and culture A.O. Ostroumova. On the basis of first introduced into scientific use data of the diary it became possible to reconstruct the history of the Cathedral during the war period and to clarify the circumstances of the existence of the unique monument of Russian cult architecture of the XVIII century.

Key words: Blokada, Great Patriotic War, monument, storehouse, Hermitage, Cathedral of St. Sampsony.

Государственный Эрмитаж получил в свое ведение Сампсониевский собор, построенный в честь Полтавской победы петровских войск над шведами и освященный в 1740 г.¹, за несколько лет до начала Великой отечественной войны, став первым из последующих арендаторов здания, не имевшего статуса музейного объекта вплоть до передачи его ГМП «Исаакиевский собор» в 1984 г.

Храм закрывается как действующий 20 июля 1938 г. согласно решению административной комиссии Выборгского района², и сразу начинаются переговоры между Эрмитажем и Отделом охраны памятников о возможности арендовать здание под склад. 27 июля, согласно Распоряжению № 96 председателя Ленинградского совета РК и КД А.Н. Петровского, собор поступает в ведение музея. Через несколько дней инспектор культов Выборгского райсовета Перевозчиков передает представителю Эрмитажа В. Конову в присутствии заведующего Музейным фондом музея Ф. Морозова «ключи в количестве 15 от здания б. Сампсониевского собора», иконостасы, 16 икон в золоченых рамах, голландский шкаф на срок с 8 августа 1938 по 8 августа 1943 г. С архитектором В. Бражниковым дирекцией Эрмитажа заключается договор на составление паспорта технического состояния здания. Паспорт представляет собой подробную опись убранства интерьера храма, дополненную 62 фотографиями, и датирован 1939 г.³

Тогда невозможно было предположить на какое страшное время собор попадает в ведение музея. Храм, в отличие от Эрмитажа, который числился в штабах гитлеровской артиллерии «целью № 9», не был приметен в отдаленной части города, но разделил судьбу разрушавшихся от обстрелов зданий. В данной статье мы остановимся на связанных с этим трудным временем событиях, за известной монотонностью перечисления которых возникает картина, пожалуй, самого тяжелого периода существования храма.

Вернемся в 1939 г. Согласно арендному договору № 28 сумма аренды собора Эрмитажу «за склад», на 6 декабря 1939 г. составила 9.104 р., а за весь установленный договором срок аренды следовало уплатить 45.520 руб. 20 коп. Собор уже до начала Великой отечественной войны требовал не только сохранения отделки внутреннего убранства, но и ремонта. Однако работы начаты не были, вследствие чего дело попадает в Арбитражный суд. Согласно вынесенному им решению «... на Эрмитаж, в случае не подписания нового договора в 5-дневный срок наложить штраф в сумме 300 руб. в день»⁴. Договор был заключен в январе 1940 г.

¹ До сих пор наиболее значительной работой, посвященной собору, остается: *Аплаксин А.П.* Сампсониевский собор в С.-Петербурге. 1709–1909. СПб., 1909.

² Об истории собора в первые послереволюционные годы см.: *Мокина Т.М.* Сампсониевский собор в 1920-е годы // Пунинские чтения. Материалы научной конференции. СПб., 2002. С. 197–199.

³ Согласно п. 2 заключенного 3 января 1940 г. договора между Отделом охраны памятников и Эрмитажем, «имущество сдается под использование под склад, арендная плата 10 % в год». См.: Архив Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры (Далее — Архив КГИОП). Д. 596. Т. 1 (1922–1940). Л. 61, 62; Архив КГИОП. Д. 596. Т. 2 (1940–1948). Л. 200. Описание, составленная В. Бражниковым, служила основополагающим документом при осмотрах здания и в дальнейшем при передаче его другим владельцам. Это явилось гарантией целостности внутреннего убранства собора, в чем состоит заслуга Эрмитажа, по инициативе которого был составлен документ.

⁴ Архив КГИОП. Д. 596. Т. 2 (1940–1948). Л. 198, 199.

Отметим требование о производстве работ с фотофиксацией и ведением специального журнала, а также о соблюдении температурно-влажностного режима, что предполагало отслеживание состояния собора как памятника архитектуры, в отличие от времени, когда он находился в статусе епархиального. Необходимо было содержать в порядке зеленые насаждения, и «не заселять и не занимать имущество под жилье как временно, так и постоянного характера»⁵. Эрмитажем был произведен ремонт крыши и фасада, осуществлена расчистка стен, позволившая предположить наличие под слоем краски и штукатурки росписей. При этом отмечается нижеследующее: наличие на стенах пятен от сырости и 25 % краски облупилось. За главной алтарной преградой неисправны деревянные полы, загрязнены стены, помещение загромождено шкафами и ящиками, пол имеет выбоины, потертые деревянные перила балясника. Между тем «иконостас главного придела образчик резной работы Елизаветинской эпохи в хорошем состоянии. Лишь в 2–3 местах имеются небольшие сколы. Оставшиеся не вывезенными иконы с двух сторон центральной части имеют на живописи повреждения». На территории сохранилось несколько захоронений в виде 13 каменных плит, двух саркофагов, чугунной плиты и надгробного памятника жертвам заговора против Бирона⁶. Для Эрмитажа составляется перечень ремонтных работ по расчистке стен, арок, сводов от масляной краски, по пробной расчистке стен, ремонту штукатурки, по реставрации сколов на резьбе главного иконостаса, а также реставрации и заклейке икон в срок от августа 1940 по август 1943 г. 1940 год не был отмечен особыми переменами в состоянии интерьера здания, тогда был произведен лишь ремонт крыши и фасада, полов, труб, дверей и т.д.

В письме в КГИОП, датированном мартом 1941 г. и подписанном И.А. Орбели и главным архитектором Эрмитажа Сивковым, указывается, что «... наряду с некоторыми работами, невыполнимыми вследствие нераспорядительности, производство большинства из этих работ требовало фондируемых материалов <...> он начал поступать лишь в сентябре 1940 года, что задержало производство работ». Далее содержится просьба в связи с вышеуказанным перенести окончание работ на 1941 г. «Основанием к этому является крайняя ограниченность средств и необходимость выполнения грандиозной программы по реставрации фасадов Зимнего Дворца и Эрмитажа (на общую сумму до одного миллиона рублей) и ряда спецзаданий ...»⁷. В октябре КГИОП предъявляет Эрмитажу требование убрать деревянную пристройку для сторожа, построенную под колокольной храма.

Начавшаяся Великая отечественная война внесла свои коррективы в эти планы. Документы, касающиеся первого года войны, датируются декабрем и февралем месяцам. Наряду с формальным сообщением о том, что Эрмитаж не получил разрешения на использование часовни для сторожевой охраны, оформляются первые акты об ущербе здания от бомбардировок: в сторожку, сооруженную у колокольни, попадает зажигательная бомба, вызвавшая пожар в помещении колокольни.

Следующие документы относятся уже к 1942 г. В сентябре был разрушен центральный купол и две восточные главки храма, упали два креста, в крыше образовались бреши. Было разрушено 40 квадратных метров крыши, 50 % купола, центральный крест

⁵ Архив КГИОП. Д. 596. Т. 2 (1940–1948). Л. 200.

⁶ Там же. Л. 207. Саркофаги и чугунная плита не сохранились. Надгробная плита упомянутого Н.Г. Лопатина в настоящее время находится в фондах ГМП «Исаакиевский собор». Об иконах собора см.: *Мокина Т.М.* Храмовые иконы Сампсониевского собора // *Антикварное обозрение*. 2013. № 2 (52). С. 72–83.

⁷ Архив КГИОП. Д. 596. Т. 2 (1940–1948). Л. 181.

находился в полувисячем положении, были разбиты стекла, пострадал пол. Но был произведен ремонт, и жизнь на территории храма продолжалась: в декабре 1942 г. в часовне собора открылась мастерская «Метбытремонт». Эрмитажем по требованию КГИОП выдаются ключи для производства различных работ в храме. Так, в мае 1943 г. заместителю директора музея Аде Васильевне Вильм поступает письмо с просьбой передать временно ключ от собора районному архитектору Сурмилову для осмотра повреждений в здании храма, поскольку «Эрмитаж хранит в соборе свои ценности, а ОПП не может принять на себя ответственность за хранение ценностей, просим назначить туда своего сторожа»⁸.

Для осмотра собора неоднократно создавались комиссии, в которых наряду с представителями Госинспекции присутствовали сотрудники музея, после чего составлялась смета на ремонт. Работы в храме постоянно сопровождались недоработками. Они были связаны с запутанными взаимоотношениями Эрмитажа с организациями, которые должны были вести восстановительные работы, о чем свидетельствует переписка между музеем, Инспекцией по охране памятников и более высокими инстанциями. Так, когда Сампсониевский собор курировала архитектор КГИОП по Выборгскому району О.А. Остроумова, сыгравшая особую роль в его судьбе военного времени, в Эрмитаж пришло письмо об отпуске из резервного фонда Совета народных комиссаров РСФСР 30 тысяч рублей для ремонта собора. Объясняя задержку начала работ, заместитель главного хранителя музея А. Тарасов писал в Госинспекцию, что Эрмитаж «не может согласиться с обвинениями в медлительности и задержании работ», поскольку музеем не получено решение о начале работ. После отказа от производства ремонта в соборе трестом № 16 и 1-м строительным батальоном (Кирочная ул., 8), работы были поручены Военно-строительному управлению 201 (Лесной пр., 2).

В октябре 1942 г. начинает вести свой рукописный дневник наблюдений за собором, охватывающий период вплоть до марта 1943 г., О.А. Остроумова⁹. Сквозь незначительные, казалось бы, факты, зафиксированные в дневнике, проступает внимание к существованию храма в тяжелое время человека, который, несмотря на голод и бомбежки, сохранил достойное отношение к своим обязанностям и понимание ценности памятника. Приведем небольшую выдержку из дневника:

«27-го XI-42 г. <...> предварительный осмотр объекта должен быть произведен комиссией с представителем заказчика Гос. Эрмитажа

28/XI-42 г. Написано письмо в Государственный Эр[мита]ж о необходимости срочного заключения договора с ВСУ на производство работ. Письмо отправлено лично

1/XII-42 г. Осмотр поражений на Сампсониевском соборе был произведен комиссией в составе представителя Гос. Эрмитажа П.П. Фирсова, 201 го уч[астка] ВСУ инж[енера] Такалева и Районного ар[хитекто]ра О.А. Остроумовой <...>

5/XII-42 г. Звонила в Гос. Эрмитаж инж. Фирсову д/ускорения печатания документации по ремонту собора. Телефон 5–12–80 доб. 49 или 29. Материалы присланы в ГИОП 12/XII-42 г. для согласования и подписания

⁸ Там же. Л. 167. Отметим, что в 1939 г. рассматривался вопрос о возможности передачи собора под сборочную мастерскую ремонта пишущих машин.

⁹ Там же. Л. 153–155. С 1940 г. КГИОП возглавлял Н.Н. Белехов. Сотрудники, работавшие в годы Великой Отечественной войны, сохраняли памятники в тяжелейших условиях. Был создан аварийно-восстановительный батальон, бойцы которого осуществляли обмеры, фотофиксацию и консервацию поврежденных зданий. Они вели повседневную работу по проведению противоаварийных мероприятий, составлению планов реставрационных работ. Белехов находился на своем посту до 1956 г.

16/ХП-42 г. Пекалев (инженер ВСУ — Т.М.) был болен, гл[авного] инж[енера] не было в Управлении <....>

18/ХП-42 г. Отправлена смета в Эрмитаж д/передачи в Банк с обещанием инж. Фирсова П.П. напечатать 1 экз. для КГИОПа

19/ХП-42 г. Сметы Гл[авного] инж[енера] Эрмитажа представлены в банк для утверждения и перевода строительной организации

29/ХП-42 г. Звонила П.П. Фирсову для получения в отдел 1 экз[емпляра] утвержденной Сметы, последний обещал прислать.

24/ХП-42 г. Прораб Такалеев по телефону сообщил, что ими приступили к хлопотам по получению материалов д/предстоящего ремонта

29/И-43 г. Пришла телефонограмма (копия) направленная Тарасову г. Ленинград Набережная 9-го января 34 Государственный Эрмитаж зам. главного хранителя в Комитет искусств Нач. ИЗО искусств Шкварикову

15/Ш-43 г. Пришло письмо из Москвы о передаче здания б[ывшего] Сампсониевского собора в ведение Ленгорисполкома. Госинсп[екции] по охр[ане] памят[ников] написала протест ...». На этой записи дневник обрывается.

Начиная с февраля 1943 г. Эрмитаж, не имевший возможности производить ремонт собора, обращается в Ленгорисполком с просьбой передать собор другому арендатору. В удовлетворении этой просьбы Эрмитажу было отказано.

В декабре 1943 г. по поручению Государственной комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков был составлен акт «об ущербе, причиненном немецко-фашистскими захватчиками и их сообщниками» Сампсониевскому собору. Со стороны Эрмитажа в комиссию вошли исполняющий обязанности директора М.В. Доброклонский, главный бухгалтер А.Г. Королева, в качестве эксперта — главный инженер П.П. Фирсов, от КГИОП — О.А. Остроумова. В акте отмечалось, что «во время воздушных бомбардировок и артиллерийских обстрелов от начала войны до 1-го Мая 1943 г. прямым попаданием и осколками снарядов нанесен ущерб зданию собора в части деревянного купола, оконного остекления, оконных переплетов, наружной штукатурки и проч. Общий размер ущерба и затрат, необходимых для восстановления поврежденного имущества в денежном выражении составил 8.137.350 рублей. Расходов по эвакуации и реэвакуации не было»¹⁰.

Сложные взаимоотношения Эрмитажа с организациями, которые должны были вести восстановительные работы, продолжались. Так, например, в феврале 1944 г. в КГИОП сообщается о том, что со стороны Эрмитажа подписан договор о производстве ремонта, однако работы не начинаются из-за отсутствия в 201 участке ВСУ необходимых материалов. А. Тарасов, заместитель главного хранителя Эрмитажа, отправляет телефонограмму с просьбой спустить кредиты в Москву, в Комитет по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР. В ответ на нее сообщается: «поскольку Директором Эрмитажа было установлено соглашение с председателем Ленгорисполкома тов. Попковым о возврате указанного здания в ведение Ленгорисполкома в виду отпавшей у Эрмитажа хозяйственной потребности в нем, причем указанное соглашение было обусловлено оставлением в этом же здании на хранение до окончания войны принадлежавших Эрмитажу рам, Комитет предлагает оформить передачу Ленгорисполкому, вопросы средств на ремонт отнести в компетенции Ленгорисполкома»¹¹. Срыв очередного подписания договора по вине ВСУ происходит и месяц спустя.

¹⁰ Архив КГИОП. Д. 596. Т. 2 (1940–1948). Л. 114.

¹¹ Там же. Л. 136.

Наступает 1945 г. Срок аренды Эрмитажем здания собора истек 1 января. Однако 25 марта в Эрмитаж приходит письмо из КГИОП, согласно которому по решению Ленсовета здание Сампсониевского собора включено в план реставрационно-восстановительных работ на текущий год.

1946 г. не принес нового в жизнь храма: несогласования с проведением ремонта продолжаются. В Госинспекцию приходит письмо из Эрмитажа, в котором музей не признает задолженность по ремонту, поскольку храм не использовался с июня 1945 г., а сам музей не мог выполнить обязанностей в связи с обстановкой военного времени и в связи с отсутствием спущенных фондов на строительные материалы. Согласно описанию состояния здания в акте Госинспекции (подписан Сивковым) в соборе отпала штукатурка карнизов, лепные детали стен сбиты на 20 %, облупилась краска появились выбоины в полах. Необходимо было произвести расчистку стен, сводов и арок от масляной краски и реставрации живописи. Дело попадает в Арбитражный суд, заседание которого состоялось 24 сентября 1946 г. Согласно его решению Эрмитаж, поскольку в соборе продолжало находиться его имущество, должен был заключить новый договор или освободить здание, а также выплатить из эксплуатационных средств музея госпошлину в сумме 100 рублей в день (общая сумма задолженности составляла 17.474 рубля). В июле 1946 г. в Эрмитаж из КГИОП приходит телефонограмма о необходимости убрать в здание Сампсониевского собора чугунные доски с изречениями Петра I, которые размещались на фасаде колокольни, и крест, лежащий на земле.

Отметим, что Сампсониевский собор, переживший военное время в статусе недействующего храма, постоянно находился в сфере внимания епархии, уполномоченные которой неоднократно осматривали здание в присутствии представителей Эрмитажа и Госинспекции. Целью посещений было желание получить в ведение церкви иконы. Показательна история, произошедшая в феврале 1947 г. После обращения в музей представителя епархии собор осмотрела комиссия в присутствии представителя Эрмитажа Э. Стычинского. Было определено, что резные фрагменты иконостаса и иконы «не являются принадлежностью б[ывшего] Сампсониевского собора, т.к. не входят в его внутреннее убранство, а потому могут быть переданы Епархии»¹².

В этом же году рассматривалась возможность передать здание собора Библиотеке Академии наук СССР. Госинспекция просила в письме к дирекции Эрмитажа обратить внимание на возможность использования собора под экспозицию зала-музея, посвященного эпохе Петра I, поскольку здание является памятником Полтавской победе. По мнению инспекции, этот вопрос был тогда вполне актуален, поскольку Комитет по делам культурно-просветительных учреждений при Совете министров РСФСР отказал в предоставлении Эрмитажу Летнего дворца для размещения там Петровской экспозиции Русского отдела музея.

Однако и эти планы не были реализованы. В феврале 1947 г. начальник КГИОП Н.Н. Белихов писал И.А. Орбели: «В ответ на Ваше письмо от 4 февраля с.г. Госинспекция по охране памятников сообщает, что приемка здания-памятника б[ывшего]

¹² Там же. Л. 80. Были выданы: фрагменты золоченой резьбы от икон, плащаница, иконы и картины, хранившиеся в главном алтаре: картина в резной золоченой раме с изображением Христа среди учеников, отдающего поклон стоящей женской фигуре, иконы в золоченых резных рамах: «Николай Чудотворец», «Св. Пантелеймон», «Богоматерь». Согласно фотографиям начала XX в. в соборе находилось значительное количество храмовых икон и церковной утвари, утраченных со временем, в отличие от полностью сохранившегося убранства иконостасов и месящеслова.

Сампсониевского собора назначается на 18 февраля с.г. в 2 часа дня. Сбор в указанное время у здания собора ...»¹³.

По решению Ленгорисполкома № 273 от 24 апреля 1947 г. собор был передан Библиотеке Академии наук СССР для размещения бронированного фонда и фонда книг, прибывших в порядке репараций из Германии.

Список литературы

Аплаксин А.П. Сампсониевский собор в С.-Петербурге. 1709–1909. СПб.: тип. т-ва Р. Голике и А. Вильборг, 1909. 12 с.

Мокина Т.М. Сампсониевский собор в 1920-е годы // Пунинские чтения. Материалы научной конференции. СПб.: Издательство СПбГУ, 2002. С. 197–199.

Мокина Т.М. Храмовые иконы Сампсониевского собора // Антикварное обозрение. 2013. № 2 (52). С. 72–83.

References

Aplaksin A.P. *Sampsonievskij sobor v S.-Peterburge. 1709–1909* [The St. Sampson Cathedral in Saint-Petersburg. 1709–1909]. Saint-Petersburg: tip. t-va R. Golike i A. Vil'borg, 1909. 12 p. (in Rus.).

Mokina T.M. *Sampsonievskij sobor v 1920-e gody* [The St. Sampson Cathedral in 1920th], in *Puninskie chtenija. Materialy nauchnoj konferencii*. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo SPbGU, 2002. P. 197–199. (in Rus.).

Mokina T.M. *Hramovye ikony Sampsonievskogo sobora* [The icons from St. Sampson Cathedral], in *Antikvarnoe obozrenie*. 2013. № 2 (52). P. 72–83. (in Rus.).

¹³ Архив КГИОП. Д. 596. Т. 2 (1940–1948). Л. 87.

НАСЛЕДИЕ

Дроздова-Пичурина Н.Н., Сапанжа О.С.

ДИАЛЕКТИКА ПРОСТРАНСТВЕННОГО ДИСКУРСА МУЗЕЯ И МЕГАПОЛИСА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Дроздова-Пичурина, Надежда Николаевна — к. искусствоведения, эксперт по культурным ценностям Министерства культуры РФ, Россия, Санкт-Петербург, drozdova.pichurina.n@gmail.com; Сапанжа, Ольга Сергеевна — д. культурологии, профессор, Россия, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, sapanzha@mail.ru.

Статья посвящена контекстному анализу дефиниций, позволяющих исследовать историческое развитие и современное состояние пространственного дискурса музея и города, актуализировавшегося в XX в. и предложившего, наряду с классическими, новые формы взаимодействия, основанные как на диалоге, так и противостоянии. Помимо определения диалектики пространственного дискурса как метода исследования современной пространственной среды в совокупности ее исторически меняющихся форм (одной из которых является музей), в статье предложена типология пространственного дискурса, основанная на понимании основных форм коммуникации как процесса диалога и/или отрицания, разворачивающегося между элементами среды — музеем и городом. Структура, предложенная в статье, включает пять основных типов пространственного дискурса. Первый дискурс определяется как классический, при котором музей и мегаполис независимы друг от друга. Второй (противоположной) формой реализации классического дискурса является дискурс противостояния, при котором музей и мегаполис противостоят друг другу. Третьим типом пространственного дискурса является дискурс включения, при котором музей активно выходит в пространство города, но при этом сам город реагирует на это позитивно. Четвертым типом является пространственный монодискурс, при котором музей становится если не градообразующим, то, по меньшей мере, определяющим специфику не просто городского пространства, но его метафизику. Пятым вариантом пространственного дискурса является ситуация городской музеализации, при которой сам город стремится стать музеем.

Ключевые слова: музеология, музей, город, мегаполис, музейное пространство, городское пространство, городская среда, дискурс, пространственный дискурс.

DIALECTICS OF THE DISCOURSE OF SPACES BETWEEN THE MUSEUM AND THE METROPOLIS

Drozдова-Pichurina, Nadezhda Nikolaevna — Candidate of Art History, Expert for cultural values of Ministry of Culture, Saint-Petersburg, Russia, drozdova.pichurina.n@gmail.com; Sapanzha, Olga Sergeevna — Doctor of Cultural Studies, Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, sapanzha@mail.ru.

Analysis of definitions, which are suitable to explore the historical evolution and the contemporary state of the spatial discourse between a museum and a city is in the focus of

the paper. This discourse became important in the 20th century and represents not only the traditional forms of museum—city interaction but also the new forms based on the dialog and the opposition. Besides the definition of dialectics of spatial discourse as a method of exploring the contemporary spatial environment with taking in account all of its historical changed forms the article represents the typology of the spatial discourse based on the analysis of the main forms of communication as a process of dialog and/or denial between the museum and its environment in the city. There are five types of spatial discourse are analyzed in the article. The first one is the traditional discourse meaning that the museum and the metropolis are independent from each other. In opposite to the first one is the second type of the traditional discourse which is the model of conflict and means that the museum and the city are in conflict. The third type of the discourse is the model of inclusion which means that the museum goes out to the city environment and gets the positive reaction from the city. The fourth type of the spatial discourse is the model of the mono-discourse which means that the museum is the city-forming center or determines not only the features of the city area but its metaphysic as well. The fifth model of the discourse is the city «musealization» what means that the city tends to become the museum.

Key words: museology, museum, city, metropolis, museum area, city area, city environment, discourse, discourse of spaces.

Анализ дискурсивных практик стал сегодня обязательным компонентом социокультурных исследований. Расширение границ от языковых к культурным формам распространило категорию «дискурса» на широкие области научного диалога и реализации повседневных практик. И, тем не менее, предложенное понятие «диалектика пространственного дискурса» может показаться чрезмерным и искусственным.

Помимо неочевидности самого факта наличия пространственного дискурса музея и мегаполиса (города), сомнения может вызвать и необходимость изучения и типологизации форм взаимодействия и взаимовлияния, порожденного этим дискурсом. Развертывание дискурса в реальном пространстве существенно отдаляет его от привычных речевых форм коммуникации и погружает в систему иных связей.

В качестве рабочего определения можно принять следующую формулу: диалектика пространственного дискурса представляет собой метод исследования современной пространственной среды в совокупности ее исторически меняющихся форм (одной из которых является музей) и специфики коммуникационного процесса как процесса диалога и/или отрицания, разворачивающегося между элементами этой среды.

Наряду с отвлеченными, теоретическими соображениями, обосновывающими необходимость создания методологической матрицы исследования актуального культурного пространства, существует и проблема усиливающейся социальной напряженности в решении вопросов этого дискурса—места и роли отдельных компонентов (в нашем случае—музейных) в пространстве города, расширяющихся до уровня противостояния социального, культурного, политического. Частным примером названных процессов является растущая социальная активность горожан в вопросах музейной собственности, например, ситуация, разворачивающаяся вокруг передачи здания Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге (который находится в ведении Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор») Русской православной церкви¹. Спорное решение вызвало не

¹ В соответствии с ФЗ РФ № 327 от 30.10.2010 г. «О передаче религиозным организациям имущества религиозного назначения, находящегося в государственной или муниципальной собственности».

только широкую общественную дискуссию, но и неожиданную активность в организации митингов в защиту существующего музейного статуса здания и находящихся в его коллекции предметов.

С другой стороны, помимо защиты музеефицированных объектов культурного наследия, горожане достаточно активно включаются в актуальную повестку расширения границ музеефикации и музеализации². Случаи, когда произведения стрит-арта находят своих защитников не только в среде активистов уличных художественных движений, но и среди самих горожан и даже властей становятся если не типичными, то симптоматичными³. Так, общественный протест вызвала порча серии черно-белых портретов знаменитостей в Санкт-Петербурге, созданных группой витебских уличных художников HoodGraff (2016 г.). Есть и международные примеры — порча граффити Бэнкси в Парк-сити и Лондоне были признаны актами вандализма.

Контекстный анализ реальных процессов социальной активности, трансформаций, происходящих в городском пространстве и музейной среде, позволяют говорить о своевременности обращения к проблеме диалектики пространственного дискурса музея и мегаполиса. Приобретение самим городским пространством черт музейности, расширение уровней и форм взаимодействия музея с городом, его «выход» за пределы музейного здания весьма показательны. Не менее показательны попытки музееологов, культурологов, искусствоведов предложить варианты осмысления процессов, меняющих привычные рамки отношения музея и города — от изменения концепции музейной архитектуры⁴ и создания музейных городских кластеров до развертывания «музейной идеи» в пространстве города. Вполне реальной становится перспектива всеобщей музеализации и развертывания идеи музейности⁵ как новой концепции организации городской среды. С одной стороны, все большее значение в городской среде приобретают авторские проекты музеев, которые становятся частью нового городского дискурса, с другой — сам музей не ограничивается зданием, а активно включается в пространственный дискурс за пределами собственно музейно-выставочного пространства. Внимание искусствоведов приковано к усилению роли и увеличению проектов в области искусства в городском пространстве, с одной стороны, и внедрению таких современных форм городского искусства, как public-art, street-art, граффити в музейное пространство, с другой стороны.

² Если под музеефикацией понимается процесс и результат превращения движимых и недвижимых памятников истории, природы в объект музейного показа, то музеализация — это процесс актуализации музейности, не связанный напрямую с правовым оформлением этой актуализации, направленный на сохранение культурной памяти. Музейность — это способ наделяния субъектом особыми свойствами объектов реального мира, имеющий целью сохранить исторический потенциал и творческий резерв опыта человечества и реализуемый в собраниях предметов, репрезентирующих опыт человека, сообществ, нации, человечества и т.д. Компонентами структуры реализации идеи музейности становятся объект (музеалии), субъект (человек), актуализирующий музейность, и процесс этой актуализации (процесс музеализации). См.: Сапанжа О.С. Культурологическая теория музейности: опыт построения // Мир культуры и культурология. СПб., 2013. Вып. II. С. 238–247.

³ Подробнее см.: Дроздова-Пичурина Н.Н. Урбанизация музея vs. музеологизация городского пространства: к теоретической разработке вопроса (на примере Санкт-Петербурга) // Вопросы музееведения. 2016. № 1. С. 10–23.

⁴ Бакушкина Е.С. Архитектура современных музейных зданий. Формирование смысловых моделей // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Журнал теоретических и прикладных исследований. 2016. № 34. С. 102–109.

⁵ Концепт «музейности» в отечественной музеологии в виде культурологической теории был разработан О.С. Сапанжа. См.: Сапанжа О.С. Культурологическая теория музейности. Автореферат... доктора культурологии. СПб., 2011.

В пространстве научного дискурса стоит говорить о возможности и необходимости типологизации различных форм взаимодействия в рамках названного дискурса, актуализировавшегося в последнее десятилетие. При этом, исследователи смогут опереться на вполне внушительную базу: основные проблемы развития городской среды становились предметом исторических, социологических, экономических, культурологических и искусствоведческих исследований, равно как под прицельный взгляд этих наук попадали и музеи как социальный институт и культурный артефакт. В поле зрения исследователей оказывались исторические коллизии и современные формы диалога различных феноменов художественной культуры в контексте пространственного взаимодействия (например, взаимодействия скульптуры и городской среды)⁶, формирования мифов и нового пространства художественности (например, диалог архитектуры и литературы)⁷, наконец, анализ сред с точки зрения развития новых форм коммуникации. Применительно к проблематике пространственного дискурса современного мегаполиса и музея (и шире — музейности), стоит отметить, что отечественные и зарубежные исследователи⁸, как правило, рассматривают историю и развитие public-art и street-art в рамках социологии, антропологии и урбанистики, фокусируясь на становлении сообщества уличных художников, правовых аспектах их деятельности, социальных и политических смыслах изображений. Между тем, необходимо исследование всего комплекса взаимодействия субъектов коммуникационной системы «город-музей» с привлечением методов искусствоведческого анализа (для понимания самого феномена новой коммуникации, в которую оказываются вовлечены памятники классического искусства и их воспроизведения, а также современные арт-объекты). При этом не менее важны концепции современной музеологии для понимания актуального контекста, в котором разворачивается новый вид художественной коммуникации. Даже самого поверхностного взгляда на проблему достаточно, чтобы констатировать ее междисциплинарность.

Итак, сама проблема нового пространственного диалога города и музея в проблемном поле искусствоведения, культурологии, музеологии намечалась или угадывалась, но не становилась предметом самостоятельного изучения. Сегодня же смена культурной и музейной парадигм требует разработки специфических теоретических моделей, способных описать реальный континуум взаимодействия музейного и городского пространства. Это позволит решить комплекс актуальных задач, а именно: анализировать существующие явления, типологизировать существующие пространственные модели, разрабатывать и прогнозировать основные стратегии развития музейных и городских пространств.

Типологизация пространственных моделей представляется ключевой задачей, позволяющей представить диалектику пространственного дискурса мегаполиса (или шире — города)⁹ и музея, определить комплексы проблем этого дискурса, в частности:

⁶ Подольская К.С. Коммуникация скульптуры и пространства в искусстве постмодернизма // Университетский научный журнал. 2016. № 21. С. 101–107.

⁷ Стеклова И.А.: 1) Архитектурная декорация трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов». М., 2014; 2) Историзм архитектуры в поэтическом измерении (по петербургским произведениям А.С. Пушкина). М., 2014.

⁸ См.: *Ensminger D.A. Visual Vitriol: The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation*. Jackson, 2011; *Smith T. What Is Contemporary Art?* Chicago, 2009; *Schacter R. Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon*. Surrey; Burlington; Vermont, 2014.

⁹ Заявленная проблема, связанная с выявлением различных моделей взаимодействия, наиболее ярко проявляется именно в пространстве мегаполиса (крупного города с населением свыше 1 млн. чел.).

- проблему развития современного городского пространства с точки зрения присутствия в нем музейного (и шире — музеевального) компонентов;
- проблему анализа современного музейного пространства, расширяющего границы и формирующего новые способы коммуникации, требующего городской среды;
- проблему разработки теоретических моделей, позволяющих описать и типологизировать взаимодействие пространств;
- проблему практического характера: развертывания модели в реальном пространственном дискурсе, описание реальных пространств и подтверждение правомерности применения концепции типологических моделей взаимодействия «музей — город».

В качестве рабочей схемы (требующей уточнения и расширения) можно выделить структуру, включающую пять основных типов, раскрывающих диалектику пространственного дискурса мегаполиса и музея.

Первый дискурс можно определить, как классический, при котором музей и мегаполис независимы друг от друга. Это состояние релевантно для «классических» музеев, которые являются для городского пространства только зданием и не выходят за свои территориальные пределы. Также в этом случае предполагается, что музей не ведет никакой экспозиционной деятельности, территориально выходящей за его пределы. Именно такой тип дискурса музея и города сложился в европейской культуре эпохи Возрождения и просуществовал до XXI в. Однако с начала XX в. этот классический дискурс потеснили другие формы пространственного взаимодействия и изменили его границы и специфику.

Прямо противоположной формой реализации классического дискурса стал дискурс противостояния, при котором музей и мегаполис не просто полемизируют друг с другом, но находятся в состоянии принципиально конфликтном. Стремясь расширить зоны влияния, включиться в преобразование не только собственно музейной, но и городской среды, музей вступает в противоречие с городом, и город (как правило, персонифицируясь в лице активных действий горожан) сопротивляется выходу музея за пределы музея и присвоению им городского пространства. Горожане воспринимают расширение границ музея как трансформацию сложившегося пространства, уродующую историческую традицию или привычную повседневность. Сопротивление строительству пирамиды Лувра в Париже было вызвано неприятием нового объекта в исторической среде, нарушением канонической традиции, а красные фигуры-человечки паблик-арт программы Музея современного искусства «PERMM», расположившиеся в неожиданных местах Перми (например, на крыше Органного зала), шокировали нарушением понятной городской повседневности. Если в первом случае произведением современной музейной архитектуры было завоевано «право» вести диалог с историческим зданием Лувра, то арт-объекты, наполнившие городскую среду Перми и стремящиеся наполнить городской пейзаж новыми ассоциациями, не смогли стать ее органической и важной частью.

Сама тенденция, связанная с освоением музеем городской среды вполне симптоматична, а стратегии городской среды связаны с поддержкой таких начинаний. Третьим типом пространственного дискурса является дискурс включения, при котором музей активно выходит в пространство города, но при этом сам город (прежде всего, в лице горожан) реагирует на это позитивно. Самым простым вариантом является вынесение части музейной коллекции за пределы музейного здания — такой прием используют

В крупных городах эта проблема также вполне наглядна, но противоречия проявляются в меньшей степени. Площадками не только эксперимента, но и противостояния все же чаще оказываются именно крупные города.

современные художественные музеи (например, музеи Смитсониена (Вашингтон) открываются посетителю до его посещения — сад скульптур музея Хишхорн, арт-объекты вокруг Портретной галереи, индейские хижины у Музея американских индейцев). Российским вариантом расширения границ музея может служить размещение репродукций знаменитых шедевров из собрания Государственного Русского музея на домах набережной канала Грибоедова в Санкт-Петербурге. Наряду с таким, вполне традиционным подходом, активизируются формы более интенсивной интеграции музея в городскую среду, когда музейные формы появляются в неожиданных местах и неожиданных формах. Музей уличного искусства, например, не только создает постоянную и временные экспозиции различных направлений стрит-арта, но и выходит за рамки территории, на которой располагается (Завод слоистых пластиков). Музеем реализуется ряд проектов по созданию муралов непосредственно в городской среде, при этом, не ограничиваясь Санкт-Петербургом. Так, в г. Салават в рамках «Первого салаватского арт-десанта», живопись украсила фасады около десятка жилых домов.

Еще одним вариантом является своеобразный пространственный монодискурс, при котором музей становится если не градообразующим, то, по меньшей мере, определяющим специфику не просто городского пространства, но его метафизику. Сам город при этом не мыслится без музея, как не мыслится Пушкин без ГМЗ «Царское село», Павловск без ГМЗ «Павловск», а Петродворец без ГМЗ «Петергоф». Важно, что до образования музейных комплексов дворцовые резиденции также составляли культурное ядро города, и эта ситуация не изменилась после их музеефикации. Инфраструктура, индустрия гостеприимства и сам дух города, в значительной степени, определены диалогом с «градообразующим» музеем.

Наконец, пятым вариантом пространственного дискурса является ситуация городской музеефикации, при которой сам город стремится стать музеем. Музеефикация исторических центров, позиционирование целого города как единого музейного ансамбля, рисует картину растворения музея как самостоятельного социокультурного института в пространстве городской среды. Такое «растворение» пока только угадывается, однако важно само желание максимально интегрировать город и музей. В частности, показателен пример деятельности некоммерческого партнерства Коломенский центр развития познавательного туризма «Город-музей», ориентированного на развитие музейного кластера, охватывающего всю территорию Старой Коломны — Коломенский Посад.

Выделенная схема носит, как отмечалось, рабочий характер и может быть дополнена и расширена, а сами выделенные варианты дискурса не всегда явлены в «чистом» виде, во всей совокупности признаков. Тем не менее, важно обозначить ее методологические возможности, связанные с анализом реальных процессов, определяющих специфику пространственного дискурса музея и мегаполиса в его исторической динамике.

Список литературы

Бакушкина Е.С. Архитектура современных музейных зданий. Формирование смысловых моделей // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Журнал теоретических и прикладных исследований. 2016. № 34. С. 102–109.

Дроздова-Пичурина Н.Н. Урбанизация музея vs. музеологизация городского пространства: к теоретической разработке вопроса (на примере Санкт-Петербурга) // Вопросы музеологии. 2016. № 1. С. 10–23.

Подольская К.С. Коммуникация скульптуры и пространства в искусстве постмодернизма // Университетский научный журнал. № 21. 2016. С. 101–107.

Сапанжа О.С. Культурологическая теория музейности. Автореферат... доктора культурологии. СПб., 2011. 58 с.

Сапанжа О.С. Культурологическая теория музейности: опыт построения // Мир культуры и культурология. Альманах научно-образовательного культурологического общества России. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2013. Вып. II. С. 238–247.

Стеклова И.А. Архитектурная декорация трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов». М.: Прондо, 2014. 242 с.

Стеклова И.А. Историзм архитектуры в поэтическом измерении (по петербургским произведениям А.С. Пушкина). М.: Прондо, 2014. 518 с.

Ensminger D.A. *Visual Vitriol: The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation*. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. 336 p.

Smith T. *What Is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press, 2009. 344 p.

Schacter R. *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon*. Surrey; Burlington, Vermont: Ashgate, 2014. 312 p.

References

Babushkina E.S. Arhitektura sovremennyh muzejnyh zdanij. Formirovanie smyslovyh modelej [The architecture of contemporary museum buildings. The formation of models of meaning], in *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. Zhurnal teoreticheskikh i prikladnyh issledovanij*. 2016. № 34. P. 102–109. (in Rus.).

Drozdova-Pichurina N.N. Urbanizacija muzeja vs. muzeologizacija gorodskogo prostranstva: k teoreticheskoj razrabotke voprosa (na primere Sankt-Peterburga) [Urbanization of the museum and museum processes in the urban space: theoretical aspects (based on the space of St. Petersburg)], in *Voprosy muzeologii*. 2016. № 1. P. 10–23. (in Rus.).

Ensminger D.A. *Visual Vitriol: The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation*. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. 336 p.

Podolskaja K.S. Kommunikacija skul'ptury i prostranstva v iskusstve postmodernizma [The process of communication of sculpture and space in the art of postmodernism], in *Universitetskij nauchnyj zhurnal*. 2016. № 21. P. 11–107. (in Rus.).

Sapanzha O.S. *Kul'turologičeskaja teorija muzejnosti. Avtoreferat... doktora kul'turologii* [Cultural theory of museality. Abstract of Dissertation of Doctor of Cultural Studies]. Saint-Petersburg, 2011. 58 p. (in Rus.).

Sapanzha O.S. Kulturologičeskaja teorija muzejnosti: opyt postroenija [Cultural theory of museality: structure and models], in *Mir kul'tury i kul'turologija. Al'manah nauchno-obrazovatel'nogo kul'turologičeskogo obshhestva Rossii*. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Russkoj hristianskoj gumanitarnoj akademii, 2013. Vol. II. P. 238–247. (in Rus.).

Schacter R. *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon*. Surrey; Burlington, Vermont: Ashgate, 2014. 312 p.

Smith T. *What Is Contemporary Art?* Chicago: University Of Chicago Press, 2009. 344 p.

Steklova I.A. *Arhitekturnaja dekoracija tragedii A.S. Pushkina «Boris Godunov»* [The architectural decoration of A.S. Pushkin's tragedy «Boris Godunov»]. Moscow: Prondo, 2014. 242 p. (in Rus.).

Steklova I.A. *Istorizm arhitektury v pojetičeskom izmerenii (po peterburgskim proizvedenijam A.S. Pushkina)* [Historicism of architecture in the poetic context (according to A.S. Pushkin's works of the St. Petersburg cycle)]. Moscow: Prondo, 2014. 518 p. (in Rus.).

Кепин Д.В.

К ВОПРОСУ О КЛАССИФИКАЦИИ ГЕОПАРКОВ

Кепин, Дмитрий Владимирович — к.и.н., младший научный сотрудник, Украина, Национальный научно-природоведческий музей НАН Украины, Киев, dKepin@gmail.com.

В статье рассмотрены достижения украинских ученых в изучении естественнонаучной музеологии в контексте сохранения геологического наследия. Предложена структура естественнонаучной музеологии. Естественнонаучная музеология является междисциплинарной наукой. Проанализированы классификации памятников природы. Приведены международные документы, рассматривающие правовые вопросы организации геопарков. Даны дефиниции «геологический памятник» и «геопарк». Предложена типология геопарков, проектируемых в Украине. Показана специфика спелеоархеологических и археолого-палеонтологических памятников. Геопарк определен как естественнонаучный музей-заповедник под открытым небом. Перспективным является развитие геологической музеологии и памятниковедения.

Ключевые слова: естественнонаучная музеология, геологическая музеология, памятниковедение, геопарк, геологический памятник, музей, музей-заповедник.

TO THE QUESTION OF CLASSIFICATION OF GEOPARKS

Kepin, Dmitrij Vladimirovich — Candidate of Science in History, Junior Research Fellow, Ukraine, the National Museum of Natural History of National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev, dKepin@gmail.com.

This article examines the achievements of Ukrainian scientists in the study of natural-scientific museology in the context of the conservation of the geological heritage. The structure of natural-scientific museology is proposed. Natural-scientific museology is an interdisciplinary science. The classification of natural monuments and international documents dealing with legal issues in organization of “geoparks” are analyzed. Author proposes the definition of “the geological monument” (Geosite) and “geopark”. Author deals with typology of “geoparks”, designed in Ukraine. The specificity of speleo-arheological and archaeology-paleontological sites is shown. Geopark is defined as the open-air natural science museum. Promising is the development of geological museology and monumentology.

Key words: natural science of museology, geological museology, monumentology, “geopark”, geological monument, museum, museum-reserve.

Со второй половины XX в. в естественнонаучной музеологии активно развиваются методики по сохранению и экспонированию объектов природного наследия как *in situ*, так и *ex situ*. Одной из наилучших форм сохранения и популяризации палеоприродного и культурного наследия является создание новых музеев-заповедников под открытым небом, таких как парки различных подтипов.

Важную роль в популяризации палеоприродного наследия имеет деятельность Европейской Ассоциации по сохранению геологического наследия ProGEO (The European Association for the Conservation of the Geological Heritage), созданной в 1988 г (по А.О. Никитиной; в 1991 г., согласно А.М. Стеванович).

Некоторые аспекты сохранения геологических памятников в условиях природного ландшафта, а также в экспозициях стационарных музеев рассматриваются в целом ряде работ. Так, геологом, палеонтологом и палеогеографом А.А. Ярковым разработана методика создания провинциальных (региональных) географо-палеонтологических парков с демонстрацией *in situ* соответствующих памятников¹. Географом А.В. Шурховецким предложена методика проектирования регионального геопарка, а также классификация объектов природного наследия. По мнению ученого в структуру геопарка могут входить и памятники археологии².

Представляют интерес работы доктора геологии и музеологии Александры Маран Стеванович (Музей естественной истории, Белград, Сербия), рассматривающие концептуальные подходы сохранения и демонстрации как недвижимых объектов геологического наследия, так и особенности сохранения и презентации геологических коллекций в музеях. Исследовательницей проанализирован опыт проектирования геопарков в странах Западной, Центральной и Юго-Восточной Европы, а также рассмотрена методическая и правовая база организации таких музейных комплексов. Большое внимание А.М. Стеванович уделяет соответствующей памятниковедческой и музеологической терминологии³.

Однако в этих работах не учитывается опыт украинских ученых в вопросах охраны палеоприродного наследия.

Цель данной статьи — рассмотреть теоретико-методические основы естественнo-исторической музеологии в контексте сохранения палеоприродного наследия Украины. Под естественнo-научной музеологией мы понимаем междисциплинарную науку, являющуюся составной частью музеологии и изучающую аксиологическое (ценностное) отношение человека к природе (естественнo-научное музейное дело). Ее объект — памятники природы (как объекты в естественном ландшафте, так и образцы (натуралии) в музеях). Предмет же — экспозиционное отображение истории формирования, становления и развития естественнo-научного знания.

Таким образом, структуру естественнo-научной музеологии можно представить в виде следующей схемы (схема 1).

Под памятником природы мы понимаем объект естественного происхождения без антропогенного воздействия, имеющий существенное научное, культурное, историческое или эстетическое значение, что предполагает придание ему статуса заповедника или заповедного режима.

Исследователи (например, И.Г. Пидопличко и А.К. Ющенко) в 1970-е гг. предложили классификацию памятников природы. По типу они делятся на комплексные; ботанические; зоологические; гидрологические; геологические. Каждый тип делится далее на подтипы⁴.

¹ Ярков А.А. Обоснование выделения географо-палеонтологических памятников природы Волгоградской области на базе палеогеографических реконструкций. Автореф. дис. канд. геогр. наук. Волгоград, 2000.

² Шурховецкий А.В. Информационно-географическое обеспечение проектирования геопарков (на примере Александровско-Балыклейского геопарка Волгоградской области). Автореф. дис. канд. геогр. наук. СПб., 2013.

³ Maran A.: 1) Geoconservation in the Balkan region practices and Legal instruments // Bulletin of the Natural History museum. 2008. № 1. P. 41–63; 2) Valuing the Geological Heritage of Serbia // Bulletin of the Natural History museum. 2010. № 3. P. 47–67; Stevanović Maran A. Conservation of Paleontological Heritage in Serbia: from philosophy to practice Serbia // Bulletin of the Natural History museum. 2014. № 7. P. 7–28.

⁴ Пидопличко І.Г., Ющенко О.К. Заповідні скарби. Київ, 1976.

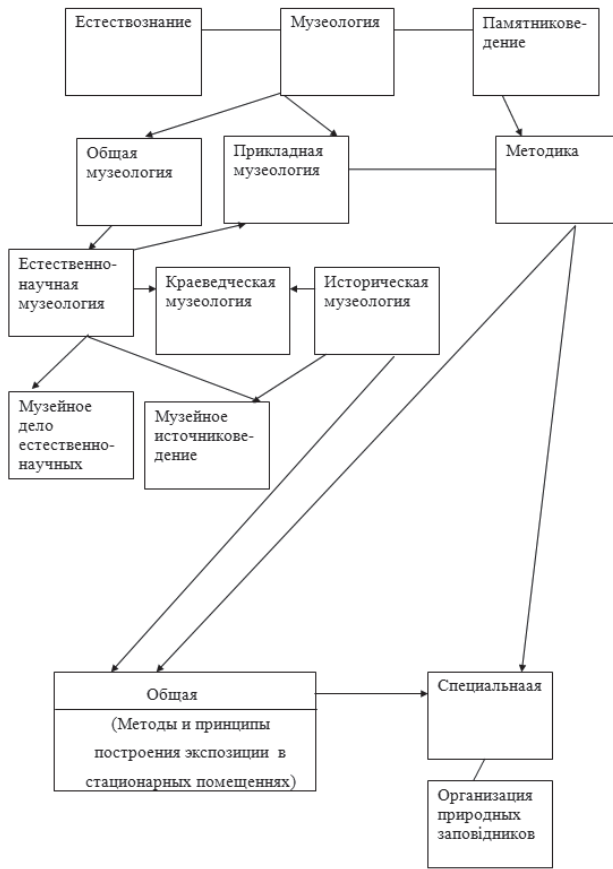


Схема 1. Структура естественнонаучной музеологии

екты по организации археопарков и геопарков. В то же время геологи В.П. Гриценко, В.В. Манюк, географы Н.П. Герасименко, А.А. Ищенко, палеонтолог Н.Л. Корниец предлагают выделять среди геологических памятников тип геoarхеологических с включением памятников каменного века и энеолита-бронзы (Королево, Межирич, Каменная Могила и др.), а также геокультурологический для объектов раннего железного века, раннего и позднего средневековья⁷. В.В. Манюк подготовил кадастр 25 территорий с геологическими

Географ Н.В. Петрина под памятниками природы понимает уникальные, невосстанавливающиеся естественные образования или территории, имеющие особенное природоохранное, научное, эстетическое и познавательное значение. Они охраняются с целью сохранения в природном ландшафте. По видам памятники природы делятся на ландшафтные; ботанические; зоологические; гидрологические; общегеологические и карстово-спелеологические; заповедные урочища⁵.

На материалах изучения геологического наследия Украины в 1980-х гг. в специальном словаре-путеводителе была предложена следующая типология геологических памятников: стратиграфический и геохронологический; минералого-петрографический; палеонтологический; тектонический; геоморфологический; живописный⁶.

В украинской музеологии и памятниковедении с 1990-х гг. разрабатываются научные проекты по организации археопарков и геопарков.

⁵ Петрина Н.В. Заповідна справа. Конспект лекцій у схемах і таблицях: Навчальний посібник. Київ, 2007.

⁶ Геологические памятники Украины. Справочник-путеводитель. 2-е изд., стереотипное / отв. ред. И.А. Зарицкий. Киев, 1987.

⁷ Гриценко В.П., Корниць Н.Л., Русько Ю.О., Яроцук Е.О. Музейний аспект вивчення геологічних пам'яток України // Вісник Національного науково-природничого музею. Київ, 2001. С. 15–28; Гриценко В. Геосайти України та геологічна спадщина Європи // Геолог України. 2004. № 2. С. 55–62; Івченко А.С. Геологічні пам'ятки України // Мінеральні ресурси України. 1998. № 1. С. 38–39; Wimbeldon W.A.P., Ishchenko A.A., Gerasimenko N.P., Karis L.O., Suominen V., Johansson C.E., Freden C. Geosites — an IUGS initiative: science supported by conservation // Geological Heritage: Its Conservation and Management. Madrid, 2000. P. 69–94.

памятниками, которые рекомендует сохранять в режиме геопарков. Особое внимание при этом уделяется и сохранению *in situ* стратотипов с последующей организацией музейной экспозиции под открытым небом⁸.

В свое время географ Н.А. Гвоздецкий предложил термин «спелеоархеологический памятник» для пещер, гротов и скальных навесов, где обнаружены стоянки первобытного человека⁹.

Географ А.А. Бейдык геологические памятники делит на геологические отложения; эталонные участки залежей полезных ископаемых, местонахождения с редкими минеральными комплексами (ассоциациями); скопления остатков древней фауны и флоры; стратотипические и опорные геологические разрезы; свидетельства истории горного дела; объекты, образующиеся вследствие денудации; выходы на поверхность минеральных и гидротермальных источников, месторождения лечебных грязей; кратеры вулканов, метеоритные кратеры, грязевые вулканы; карстовые проявления; валуны¹⁰.

Одной из последних работ, специально рассматривающих основы охраны природного наследия, является коллективная монография киевских географов¹¹. В издании рассмотрены критерии уникальности объектов природной и этнокультурной среды, которые могут быть включенными в Список всемирного наследия, дана характеристика различным видам памятников природы, входящим в природные и историко-культурные заповедники. Так, В.В. Стецюк предложил соотношение геологической и геоморфологической составляющих в рекреационных ресурсах Украины. Геологические памятники им разделены на 14 типов: геологические обнажения; эталонные участки залежей полезных ископаемых, местонахождения с редкими минеральными ассоциациями; скопления остатков древней фауны и флоры, окаменелости растений и животных (уникальные палеонтологические объекты); стратотипы и опорные геологические разрезы в виде природных обнажений, горных разработок или керна скважин; свидетельства истории горного дела; объекты, возникающие вследствие денудации горных пород с разными литологическими и петрографическими особенностями; выходы минеральных и гидротермальных источников, местонахождения лечебных грязей; древние вулканические конусы Вулканического хребта Карпат; останцы грязевых вулканов Керченского полуострова; карстовые проявления; валуны; магматические интрузии, метаморфические комплексы, обнаруженные или погребенные под осадочными породами, но раскрытые карьерами; отложения с выраженными проявлениями древних тектонических процессов; астропроблемы.

Существуют также и региональные классификации геосайтов Украины.

К объектам геотуризма исследователи относят формы рельефа (геолого-геоморфологические образования); геологические формы и явления; геологические и геоморфологические процессы; формы антропогенной среды; инженерно-геологическую деятельность; произведения материальной культуры; музейные и другие экспозиции — геологические, минералогические и палеонтологические музеи, демонстрационные местонахождения

⁸ *Manuyuk V.* The problem of creation of Network National Geoparks in Ukraine, 2007 См. по адресу: <http://www.academia.edu/1567603/> (ссылка последний раз проверялась 26.08.2013); *Анфімова Г.В.* Стратотипічні розрізи мезозою Гірського Криму (геологічні, літолого-стратиграфічні особливості та природно-заповідні аспекти). Автореф. дис. канд. геологічних наук. Київ, 2016.

⁹ *Гвоздецкий Н.А.* Карст. М., 1981.

¹⁰ *Бейдык О.О.* Рекреаційно-туристські ресурси України: Методологія та методика аналізу, термінологія, районування. Київ, 2001.

¹¹ Природна та етнокультурна спадщина України: новітні дослідження / за заг. ред. проф. В.В. Стецюка. Київ, 2012.

(экспозиции под открытым небом). К ним относятся местонахождения окаменелостей, опорные стратиграфические разрезы, местонахождения минералов и пород, геотуристические тропы¹².

Полагаем, что палеолитические и раннемезолитические памятники, на которых раскрыты объекты, сооруженные с использованием большого количества ископаемых остатков позвоночных животных, таких как мамонт, северный олень и другие, целесообразно называть археолого-палеонтологическими и на их основе создавать археопарки.

Отметим, что в украинском законодательстве отсутствуют положения о создании как археопарков, так и геопарков. Также отсутствует и нормативное определение «геологический памятник природы». Под геологическими памятниками исследователи понимают «отдельные уникальные природные образования, обнажения различных геологических пород, специфические объекты природного наследия, образующие “музей под открытым небом”»¹³. Предлагается и более узкое понимание этого термина: «уникальный природный объект с особой научной информативностью относительно геологических процессов и их последствий». «Геологический памятник» тождественен английскому термину «Geosite», употребляемому в зарубежных странах¹⁴.

Среди украинских исследователей отсутствует четкое определение геопарка. Наиболее полно дефиниция этого понятия рассмотрены геологами и географами Ю.В. Зиньком, О.М. Шевчук, К.Л. Москалюк, В.П. Брусаком и др.¹⁵ Исследователи также включают в структуру геопарка и объекты культурного наследия. Такое понимание геопарка восходит к документу 156 EX/11 Rev., принятому на 29 сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО в 1999 г. «О содействии развитию сети геопарков». Они рассматриваются как составляющие устойчивого развития конкретной местности и определяются в качестве территорий, содержащих объекты особой геологической значимости, редкости или красоты, отражающие историю ее геологического развития, события и процессы, принимавшие участие в ее формировании. В геопарк следует включать достопримечательности, ценные в природном, археологическом, историческом и культурном отношениях¹⁶.

Более узкое понимание «геопарка» предложено геологом Е.И. Деревской: «это природоохранные, рекреационные, культурно-образовательные учреждения общегосударственного значения. Они создаются с целью сохранения, воссоздания и эффективного использования природных комплексов»¹⁷.

¹² Шевчук О., Зинько Ю. Основи геотуризму // Навчальні матеріали «Гео-Карпати» для провідників по шляху. Красно; Борислав; Яремче, 2013. С. 3–11.

¹³ Соботович Э.В., Довгий С.А., Лысенко О.Б. Экологическая энциклопедия: В 4 т. Киев, 2005–2007. Т. 2: Г–Ж. С. 200.

¹⁴ Решетник М. Геологічні природні пам'ятки: історичний, науковий та правовий аспекти // Гео-лог України. 2012. № 1–2. С. 111–118.

¹⁵ Шевчук О. Геопарки в Україні: головні засади створення // Сучасні проблеми геології: Збірник наукових праць до 155-річчя з дня народження академіка Павла Аполлоновича Тутковського. Київ, 2013. С. 382–387.

¹⁶ UNESCO Geoparks Programme—a new initiative to promote a global network of geoparks safeguarding and developing selected areas having significant geological features // Hundred and fifty-sixth Session. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization: Executive Board. Paris, 1999. P. 1–4. См. по адресу: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001151/115177e.pdf> (ссылка последний раз проверялась 26.08.2013).

¹⁷ Деревська К.І., Коженевський С.Р., Пилипчук О.М., Руденко К.В., Шевчук О.М. Житомирське Полісся—«Легендарна країна» — унікальний об'єкт для створення в Україні першого геологічного парку // Сучасні проблеми геології: Збірник наукових праць до 155-річчя з дня народження академіка Павла Аполлоновича Тутковського. Київ, 2013. С. 343–345.

Учитывая вышеизложенное, мы понимаем под геопарком естественнонаучный музей под открытым небом, имеющий определенный правовой статус, включающий в себя территорию с геологическими памятниками разных типов без участия в их образовании антропогенной деятельности в исторические эпохи. Как исключение в структуру геопарка могут быть включены спелеоархеологические памятники каменного века, т.к. антропогенная нагрузка на такие природные объекты в то время была значительно ниже, чем в последующее историческое время (схема 2).



Схема 1. Классификационный фрагмент «Музеи-заповедники под открытым небом»

Проектируемые «геопарки» в Украине могут стать своеобразными полигонами для проведения полевых практик студентами-естественниками, а также широкой общественности, что будет способствовать экологическому воспитанию, образованию, а также развитию геологической музеологии и памятниковедения.

Список литературы

Анфімова Г. Стратотипічні розрізи мезозою Гірського Криму (геологічні, літолого-стратиграфічні особливості та природно-заповідні аспекти). Автореф. дис. канд. геологічних наук. Київ, 2016. 24 с.

Бейдик О. Рекреационно-туристські ресурси України: Методологія та методика аналізу, термінологія, районування. Монографія. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2001. 395 с.

Гвоздецкий Н.А. Карст. М.: Мысль, 1981. 214 с. (Природа мира).

Геологические памятники Украины. Справочник-путеводитель. 2-е изд., стереотипное / отв. ред. И. А. Зарицкий. Киев: Наукова думка, 1987. 156 с.

Грищенко В., Корнісць Н., Русько Ю., Ярошук Е. Музейний аспект вивчення геологічних пам'яток України // Вісник Національного науково-природничого музею. Київ: Національний науково-природничий музей НАН України, 2001. С. 15–28

Грищенко В. Геосайти України та геологічна спадщина Європи // Геолог України. 2004. № 2. С. 55–62.

Деревська К., Коженевський С., Пилипчук О., Руденко К., Шевчук О. Житомирське Полісся—«Легендарна країна»—унікальний об'єкт для створення в Україні першого геологічного парку // Сучасні проблеми геології: Збірник наукових праць до 155-річчя з дня народження академіка Павла Аполлоновича Тутковського. Київ: Фітон, 2013. С. 343–345.

Івченко А. Геологічні пам'ятки України // Мінеральні ресурси України. 1998. № 1. С. 38–39.

Петрина Н. Заповідна справа. Конспект лекцій у схемах і таблицях: Навчальний посібник. Київ: Центр ІТ, 2007. 116 с.

Підоплічко І., Ющенко О. Заповідні скарби. Київ: Радянська шк., 1976. 144 с.

Природна та етнокультурна спадщина України: новітні дослідження / за заг. ред. проф. В.В. Стецюка. Київ: Вища шк., 2012. 342 с.

Решетник М. Геологічні природні пам'ятки: історичний, науковий та правовий аспекти // Геолог України. 2012. № 1–2. С. 111–118.

Соботович Э.В., Довгий С.А., Лысенко О.Б. Экологическая энциклопедия: В 4 т. Киев: Логос, 2007. Т. 2: Г–Ж. 906 с.

Шевчук Ок. Геопарки в Україні: головні засади створення // Сучасні проблеми геології: Збірник наукових праць до 155-річчя з дня народження академіка Павла Аполлоновича Тутковського. Київ: Фітон, 2013. С. 382–387.

Шевчук О., Зінько Ю. Основи геотуризму // Навчальні матеріали «Гео-Карпати» для провідників по шляху. Красно; Борислав; Яремче: Wydawnictwo Ruthenus, 2013. С. 3–11.

Шурховецкий А.В. Информационно-географическое обеспечение проектирования геопарков (на примере Александровско-Балыклейского геопарка Волгоградской области). Автореф. дис. канд. геогр. наук. СПб., 2013. 22 с.

Ярков А.А. Обоснование выделения географо-палеонтологических памятников природы Волгоградской области на базе палеогеографических реконструкций. Автореф. дис. канд. геогр. наук. Волгоград, 2000. 24 с.

Manyuk V. The problem of creation of Network National Geoparks in Ukraine, 2007 [Електронний ресурс]: <http://www.academia.edu/1567603/> (дата обращения 26.08.2013 г.).

Maran A. Geoconservation in the Balkan region practices and Legal instruments // Bulletin of the Natural History museum. 2008. № 1. P. 41–63.

Maran A. Valuing the Geological Heritage of Serbia // Bulletin of the Natural History museum. 2010. № 3. P. 47–67.

Stevanović Maran A. Conservation of Paleontological Heritage in Serbia: from philosophy to practice Serbia // Bulletin of the Natural History museum. 2014. № 7. P. 7–28.

Wimbeldon W.A.P., Ishchenko A.A., Gerasimenko N.P., Karis L.O., Suominen V., Johansson C.E., Freden C. Geosites— an iugs initiative: science supported by conservation // Geological Heritage: Its Conservation and Management. Madrid: Instituto Tecnologicco Geominero de España, 2000. P. 69–94.

UNESCO Geoparks Programme—a new initiative to promote a global network of geoparks safeguarding and developing selected areas having significant geological features // Hundred and fifty-sixth Session. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization: Executive Board. Paris, 1999. P. 1–4. [Электронный ресурс]: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001151/115177e.pdf> (ссылка последний раз проверялась 26.08.2013 г.).

References

Anfimova G.V. *Stratotypichny rozrivy mezozoju Girs'kogo Krymu (geologichny, litologo-stratigrafichny osoblyvosti ta prirodno-zapovidny aspekty). Avtoref. dis. cand. geologichnyh nauk* [The Mountainous Crimea Mesozoic stratotype sections (geological, lithological-stratigraphic characteristics and nature protection aspects. Abstract of Dissertation of Candidate of Geological Science]. Kyev, 2016. 24 p. (in Ukrainian).

Bejdyk O.O. *Rekreacijno-turysts'ki resursy Ukrainy: Metodologia ta metodyka analizu, terminologia, rajonuvannya* [The recreation and touristic resources of Ukraine: Methodology and methodic analysis, terminology, zoning]. Kyev: Vidavnicno-poligrafichnij centr «Kiïvs'kij universitet», 2001. 395 p. (in Ukrainian).

Geologicheskiye pamyatniki Ukrainy. Spravochnik-putevoditel'. 2-e publ., stereotipnoe / otv. red. I.A. Zarickij [Geological monuments of Ukrainian. Reference book—guide / Editor-in-Chief I.A. Zarickij. Second publ., stereotype]. Kiev: Naukova dumka, 1987. 156 p. (in Rus.).

Grytsenko V.P., Korniez' N.L., Rus'ko Y.O., Yaroshuk E.O. Muzejny aspect vyvchennya geologichnyh pamjatok Ukrainy [Museum of researchers geological monuments in the Ukrainian], in *Visnik Nacional'nogo naukovo-prirodничого muzeju*. Kiyev: Nacional'nij naukovo-prirodничий muzej NAN Ukraïni, 2001. P. 15–28. (in Ukrainian).

Grytsenko V. Geosite Ukrainy ta geologichna spadchina Evropy [Geosites of Ukraine and geoheritage in Europe], in *Geolog Ukraïni*. 2004. № 2. P. 55–62. (in Ukrainian).

Gvozdeckij N.A. *Karst* [Karst]. Moscow: Mysl', 1981. 214 p. (Nature of the world) (in Rus.).

Derevska K.I., Kozenevskij S.P., Pylypchuk O.M., Rudenko K.V., Shevchuk O.M. Zitomirskie Polissya—“Legendarn kraina”—unicajnij object dlya stvorennya v Ukraine perchogo geologichного parcku [Zhytomyr Polissya—“Legendary country”—unique object for creation in the Ukrainian first geopark], in *Suchasni problemi geologii: Zbirnik naukovih prac' do 155-richchja z dnja narodzhennja akademika Pavla Apollonovicha Tutkovs'kogo*. Kiyev: Fiton, 2013. P. 343–345. (in Ukrainian).

Ivchenko A. Geologichny pamjatky Ukrainy [Geological monuments of Ukrainian], in *Mineral'ni resursi Ukraïni*. 1998. № 1. P. 38–39. (in Ukrainian).

Manyuk V. *The problem of creation of Network National Geoparks in Ukraine*, 2007: <http://www.academia.edu/1567603/> (last visit 26.08.2013 г.).

Maran A. Geoconservation in the Balkan region practices and Legal instruments, in *Bulletin of the Natural History museum*. 2008. № 1. P. 41–63.

Maran A. Valuing the Geological Heritage of Serbia, in *Bulletin of the Natural History museum*. 2010. № 3. P. 47–67.

Petrina N.V. *Zapovidna sprava. Konspect lekcij u shemach I tablicach: navchalnij posibnic* [Preservation work. Concise lectures in schemes and tables: training appliance]. Kyev: Center IT, 2007. 116 p. (in Ukrainian).

Pidoplichko I.G., Yuchenko O.K. *Zapovidni scarby* [Preservation treasures]. Kyev: Radjans'ka shk., 1976. 144 p. (in Ukrainian).

Prirodna ta etnokulturna spadchina Ukrainy: novitny doslidzennya [Nature and ethno-cultural heritage of Ukrainian] / za zag. red. prof. V.V. Stetsyuk. Kiyev: Vyssha shkola, 2012. 342 p. (in Ukrainian).

Reshetnyk M. Geologichny prirodny pam'jatki: istorichnij, naukovij ta pravovij aspekty [Geological natural monuments: historical, scientific and normative aspects], in *Geolog Ukraini*. 2012. № 1–2. P. 111–118. (in Ukrainian).

Shevchuk O. Geoparky v Ukraine: golovny zasady stvorennja [Geoparks of Ukrainian: general principles organization], in *Suchasni problemi geologii: Zbirnik naukovih prac' do 155-richchja z dnja narodzhennja akademika Pavla Apollonovicha Tutkovs'kogo*. Kiyev: Fiton, 2013. P. 382–387. (in Ukrainian).

Shevchuk O., Zinko Y. Osnovy geoturizmu [Fundamental geotourism], in *Navchal'ni materialy «Geo-Karpati» dlja providnikiv po shljahu*. Krasno; Borislav; Jaremce: Wydawnictwo Ruthenus, 2013. P. 3–11. (in Ukrainian).

Shurchoveckij A.V. *Informacionno-geographicheskoe obespechenie proektirovaniya geoparcov (na primere Alexandrovsko-Balyklejskogo geopark Volgogradskoj oblasti)*. Avtoref. dis. cand. geograficnyh nauk [Information and geographic provided organization of geoparks (on example Alexandrovsko-Balyklejskogo geopark Volgograd region. Abstract of Dissertation of Candidate of Geographical Science)]. Saint-Petersburg, 2013. 22 p. (in Rus.).

Sobotovich E.V., Dovgij S.A., Lysenko O.B. *Ecologicheskaja enciklopedija: V 4t.* [Ecology encyclopedia: in 4 vol.]. Kiyev: Logos, 2007. Vol. 2: Г—Ж. 906 p. (in Rus.).

Stevanović Maran A. Conservation of Paleontological Heritage in Serbia: from philosophy to practice Serbia, in *Bulletin of the Natural History museum*. 2014. № 7. P. 7–28.

Yarkov A.A. *Obosnovaniya vydelenia geogrpho-paleontologicheskych pamyatnicov Volgogradskoj oblasti na baze paleogeographicheskych reconstrucij*. Avtoref. dis. cand. geograficnyh nauk [Substantiate separation geographic and paleontology monuments of Volgograd region on base paleogeographic reconstruction. Abstract of Dissertation of Candidate of Geographical Science]. Volgograd, 2000. 24 p. (in Rus.).

UNESCO Geoparks Programme—a new initiative to promote a global network of geoparks safeguarding and developing selected areas having significant geological features // Hundred and fifty-sixth Session. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization: Executive Board. Paris, 1999. Pp. 1–4: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001151/115177e.pdf> (last visit 26.08.2013 r.).

Wimbeldon W.A.P., Ishchenko A.A., Gerasimenko N.P., Karis L.O., Suominen V., Johanson C.E., Freden C. Geosites—an iugs initiative: science supported by conservation, in *Geological Heritage: Its Conservation and Management*. Madrid: Instituto Tecnologicco Geomine-ro de España, 2000. P. 69–94.

Пудов Г.А.

О ПРЯНИЧНЫХ ДОСКАХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ Н.В. СУЛТАНОВА

Пудов, Глеб Александрович—к. искусствоведения, старший научный сотрудник, Россия, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, narodnik80@list.ru.

Большое значение для формирования музейных коллекций имели собрания частных лиц. Среди известных деятелей искусства и науки XIX—начала XX вв., которые увлекались коллекционированием предметов «русской старины», был Николай Владимирович Султанов—выдающийся архитектор, реставратор, преподаватель, чья деятельность имела большое значение для развития историзма в России. В его обширном собрании, которое он пополнял на протяжении долгих лет, были иконы, бытовая утварь, медные кресты и складни, народный костюм, пряничные доски. Но Н.В. Султанов не был страстным коллекционером—эти предметы он использовал в своей профессиональной деятельности. Настоящая статья посвящена пряничным доскам Н.В. Султанова, находящимся сегодня в Отделе народного искусства Русского музея. Автором выдвигается версия о приобретении архитектором произведений в Нижнем Новгороде, либо на ярмарке, либо у местного фотографа и художника Андрея Осиповича Карелина, имевшего огромную коллекцию произведений русского народного искусства. На основе анализа художественных и технических особенностей пряничных досок автором доказывается их происхождение из Городца, который находится неподалеку от Нижнего Новгорода. Это стало косвенным указанием на покупку произведений Н.В. Султановым именно в этом городе.

Ключевые слова: Н.В. Султанов, музейная коллекция, народное искусство, пряничные доски, историзм, Нижний Новгород, А.О. Карелин

ON GINGERBREAD BOARDS FROM THE COLLECTION OF NICOLAY SULTANOV

Pudov, Gleb Aleksandrovich—Candidate of Art History, Senior Research Fellow, Russia, the Russian State Museum, Saint-Petersburg, narodnik80@list.ru.

The great importance for the formation of the museum collections had collections of private individuals. Among well-known figures of art and science of the XIX—early XX century which was fond of collecting items of “Russian antiquity” was Nikolai Vladimirovich Sultanov. He was an outstanding architect, restorer and teacher, whose work was of great importance for the development of historicism in Russia. In his extensive collection, which he supplemented for many years, was copper icons, household utensils, copper crosses and icons, folk costume and gingerbread boards. But Nikolay Sultanov was not a passionate collector. He used these items in his professional activities. This article is devoted to gingerbread boards from the collection of Nikolay Sultanov. These items are now in The Department of Folk Art of the State Russian Museum. The author suggests that gingerbread boards were purchased in Nizhny Novgorod, either at the fair or from local photographer and artist Andrey Karelin, who had a huge collection of works of Russian folk art. The author proves also their origin from the city of Gorodets. He based on the analysis of the artistic and technical features of gingerbread

boards. Gorodets is not far from Nizhny Novgorod. This is an indirect reference to the purchase of works Nikolay Sultanov in this city.

Key words: Nikolay Sultanov, museum collection, folk art, Andrey Karelin, gingerbread boards, historicism, Nizhny Novgorod.

В настоящее время все большее внимание исследователей посвящается такому виду русского народного искусства как производство пряничных досок. Выходят в свет научные статьи по истории пряничного промысла, каталоги тех или иных музейных коллекций. В них рассматриваются изделия разных областей (особенно Нижегородской и Тверской), анализируются конкретные виды пряничных досок.

Не менее важным представляется вопрос происхождения резных досок, их бытования до поступления в государственные музеи. Немалую роль в данном случае сыграли собрания известных деятелей науки и искусства XIX — начала XX вв.

Коллекция пряничных досок Отдела народного искусства Государственного Русского музея (далее — ОНИ ГРМ) насчитывает более 120 изделий. Большинство поступило в 1930-е гг. и в 1940 г., несколько предметов было куплено в 1968 и 1981 гг. Собрание сформировалось несколькими путями: одни доски ранее находились в коллекции Государственного Эрмитажа, другие поступили из экспедиций Русского музея в Калининскую и Вологодскую области, третьи — от частных лиц.

Из Эрмитажа в 1938 г. поступило 25 пряничных досок, ранее находившихся в Музее Училища технического рисования барона А.Л. Штигица (далее — ЦУТР). Эта группа произведений разнообразна по сюжетам и мотивам, вещи выполнены на высоком художественном уровне (неслучайно несколько досок находится ныне на постоянной экспозиции ОНИ ГРМ).

Три доски из бывшей коллекции ЦУТР заслуживают особого внимания. Первая — зрительно разделяется на две части: на верхней изображены стерлядь, цветок, напоминающий тюльпан, и звезда, на нижней — куст клубники, состоящий из трех растительных завитков с плодами и листьями, два из которых расходятся в стороны (рис. 1)¹. Вся композиция обрамлена двумя зубчатыми полосами. Изображение на рассматриваемом произведении составлено из двух самостоятельных сюжетов, распространенных на «штучных» досках — стерляди и цветущего куста. Мастер стремился заполнить орнаментальными мотивами всю поверхность пряничной доски. Как отмечает В.С. Воронов: «Здесь <...> выражается постоянный и устойчивый принцип народной эстетики: стремление к изобильной орнаментике, густым сплошным покровом укрывающей декорируемую поверхность бытового предмета»². Но при этом композиции доски свойственна четкая симметрия, «построенность». Впечатление сухой симметричности сглаживается разнообразием орнаментальных мотивов и мастерством их исполнения.

На другой доске³ изображена стерлядь в восьмиугольном зубчатом обрамлении, по сторонам от которой расположены нож, вилка и кувшин (рис. 2). Талант мастера превратил бытовые предметы в орнаментальные мотивы, в некотором роде «возвысил» их. Привычные вещи стали принадлежностью искусства. Необходимо отметить удивительное мастерство резчика при компоновке изображений. Несмотря на то, что его задача

¹ ОНИ ГРМ. Инв. № Д-761.

² Воронов В.С. Пряничные доски // Он же. О крестьянском искусстве. Избранные труды. М., 1972. С. 260.

³ ОНИ ГРМ. Инв. № Д-762.



Рис. 1. Пряничная доска. Городец.
II половина XIX — начало XX века
(инв. № Д-761)



Рис. 2. Пряничная доска. Городец.
II половина XIX века
(инв. № Д-762)

многократно усложнялась восьмиугольной формой обрамления, он сумел создать уравновешенную композицию. Городецкий исследователь А.Н. Еранцев датирует такие доски второй половиной XIX в. Он пишет: «Во второй половине XIX века в связи с быстрой ломкой старого патриархального крестьянского быта круг мотивов на пряничных досках значительно расширился. Резчики все чаще стали украшать свои изделия изображениями разных бытовых предметов. Поскольку пряники были частью застольной церемонии, на печатных досках появились изображения пирогов, кувшинов, ножей и вилок, накрытых столов с самоварами и чайными приборами (или с винными бутылками, штофами и рюмками)»⁴.

На третьей доске вырезаны два изображения павлинов, обращенных в разные стороны (рис. 3)⁵. На первый взгляд они совершенно одинаковы. Но при дальнейшем рассмотрении оказывается, что изображения выполнены на основе различных сочетаний насечек. Тулово первого полностью составлено из «копытцев», на шее второго — листьявидные мотивы. Хвост одного состоит из изображений длинных перьев, другого — из изображений коротких перьев и зигзагообразных линий, состоящих из треугольников. Хохолки также выполнены по-разному. Смелость, уверенность, с которой вырезаны изображения, выдают руку опытного мастера. Техника «мелкоузорной выемчатой резьбы» (термин В.С. Воронова) доведена им до совершенства. Оперенья птиц, их хохолки и клювы четко выделяются на гладком фоне. Поражает техническое мастерство резчика. Тулово, шея и хвост каждой птицы переданы разными насечками и углублениями. Плавно изогнутые линии шей

⁴ Еранцев А.Н. Сладкий промысел. Иллюстрированный очерк по истории пряничного дела в Городце. 2001. Режим доступа: <http://gorodetsnavolge.ru/ru/o-proshlom-i/11-den-segodnyashniy/2-gorodets-i-gorodetskie-pryaniki.html> (ссылка последний раз проверялась 12.06.2015).

⁵ ОНИ ГРМ. Инв. № Д-725.



Рис. 3. Пряничная доска. Городец.
II половина XIX — начало XX века (инв.№ Д-725)

мощного промысла с длительной историей. Об этом свидетельствует не только уверенная, профессиональная работа резчиков, но и устойчивость декоративных мотивов и композиций пряничных досок⁷. Мастера прекрасно расположили сложные изображения в прямоугольных рамках. Кроме того, изображения созданы на основе комбинации постоянных мотивов: «копытцев», «елочек», зубчатых линий и т.д. Доски могут датироваться второй половиной XIX — началом XX вв., наиболее вероятное место происхождения — село Городец Нижегородской губернии.

Издавна Городец был крупным ремесленным и торговым центром региона. Здесь было развито множество промыслов. Одним из самых известных была выпечка пряников. Большинство исследователей считает, что о выпечке пряников в Городце можно говорить уже применительно к XVIII в. Составной частью этого производства было изготовление деревянных досок для печатания. В Городце проживало множество мастеров-резчиков, со временем он стал одним из крупнейших центров художественной резьбы пряничных досок.

Где же находились рассматриваемые доски до их поступления в музей ЦУТР? Как известно, он в 1920-е гг. был I филиалом Эрмитажа. Среди документов архива последнего есть указания на то, что в 1913 г. в музей ЦУТР «много старинных вещей на две тысячи рублей» продала Екатерина Павловна Султанова⁸. Известная писательница и переводчица, она была женой архитектора Н.В. Султанова (при этом до революции 1917 года она не коллекционировала произведения искусства). Судя по «Описи старинных вещей из коллекции Н.В. Султанова», хранящейся также в архиве Эрмитажа, список произведений

и клювов придали образам птиц монументальность и торжественность. Резчик сумел создать выразительные, запоминающиеся образы. В.С. Воронов отмечал, что изображения на фигурных досках отличаются «не натуралистическими, но декоративными пропорциями, имеющими уклон к монументальности; широкими и грубоватыми, хорошо сконструированными формами; выразительным линейным очерком, представляющим характерную замкнутую линию»⁶. Эти слова справедливы по отношению к рассматриваемой доске.

Надо отметить, что все три доски являются принадлежностью

⁶ Воронов В.С. Пряничные доски. С. 253.

⁷ Рассмотренным доскам существует множество аналогий в других музейных собраниях, например, в Городецком краеведческом музее, Нижегородском областном историко-архитектурном музее, музее-заповеднике «Ростовский кремль» и др.

⁸ Архив Государственного Эрмитажа (Далее — АГЭ). Ф. 1. Оп. 9. Д. 33. Л. 133. В том же году в Институт гражданских инженеров была продана и прекрасная библиотека Н.В. Султанова.

был внушительным. Названы металлические вещи: пуговицы, медные чернильницы, «цепочка металлическая широкая», «большая чаша медная», «чаша медная с желобками», «большая братина», «кружка медная, с рельефным горлом» и др.⁹ Среди этих предметов упомянуты «медный кувшин» (№ 29), «кувшин светлой меди» (№ 36) и «медный кувшинчик с крышкой» (№ 41)¹⁰. Они, а также небольшой серебряный крест-тельник, в 1938 г. в составе большой коллекции поступили в Русский музей, и попали в Отдел народного искусства, где находятся по сей день¹¹. Кроме того, упоминаются воздух, отрезки из «старинных фелоней», кика, повойник, люлька, деревянные ковши, валеки, «пряничные деревянные формы» [курсив наш — Г.П.] и другие вещи¹². Старые номера (музея ЦУТР), обнаруженные на этих вещах, подтверждают их происхождение из коллекции Н.В. Султанова.

Николай Владимирович Султанов (1850–1908) — энциклопедически образованный историк, известный архитектор и реставратор, талантливый преподаватель и администратор, а также активный общественный деятель (рис. 4)¹³. Расцвет его творчества пришелся на царствование Александра III. Султанов стал одним из крупнейших зодчих эпохи историзма.

Страстным коллекционером Н.В. Султанов не был. Он использовал купленные антикварные вещи при проектировании утвари — особенно церковной — для интерьеров своих построек. Известно, что он стремился к максимальной исторической достоверности своих произведений и по этой причине изучал старинные вещи в музейных собраниях, у антикваров, в церквях, ризницах монастырей¹⁴. Деятельности Султанова были свойственны «трепетное отношение к истории, «археологическая» точность стилистики»¹⁵. По его рисунку были изготовлены братина, которая предназначалась для пожалования императором кают-компании броненосца «Синоп», складни, триптих, «ящик в древнерусском стиле» (ларец), лампы, панихидное блюдо, кропила, потиры, диски, столовые приборы, рукомойник, подсвечники и многие другие вещи¹⁶. Наиболее часто заказы на произведения

⁹ АГЭ. Ф. 1. Оп. 9. Д. 63. Л. 6, 7.

¹⁰ Там же.

¹¹ См.: Пудов Г.А. О некоторых металлических предметах из коллекции Н.В. Султанова // Вопросы музеологии. 2015. № 2 (12). С. 78–83. Настоящая статья является продолжением работы над темой.

¹² АГЭ. Ф. 1. Оп. 9. Д. 63. Л. 6, 7. Всего упомянуто семь «пряничных форм», местонахождение четырех остальных на сегодняшний день неизвестно.

¹³ Султанов Н.В. Биография // Строитель. 1896. № 1. С. 38–39.

¹⁴ В письме С.Д. Шереметеву в 1907 г. он писал: «Какие изумительные вещи таятся в смоленских ризницах. Митры, санакарии, палицы, оплечья, образа, Евангелия и тому подобные предметы XVI, XVII и XVIII веков, первостепенной художественной важности <...> весьма многие вещи являются образцами наивысшего процветания русского прикладного искусства <...> Да всего и не перечтешь: целое море древнерусской красоты» (цит. по: Савельев Ю.П. Николай Владимирович Султанов. Портрет архитектора эпохи историзма. СПб., 2009. С. 164–165).

¹⁵ Там же. С. 163.

¹⁶ О произведениях прикладного искусства, изготовленных по рисункам Н.В. Султанова, см.: Малинина Т.А. О некоторых произведениях декоративно-прикладного искусства, исполненных по проектам Н.В. Султанова // В тени «больших стилей». Материалы VIII Царскосельской научной конференции. СПб., 2002. С. 244–250; Савельев Ю.П.: 1) Н.В. Султанов как мастер русского стиля в ювелирном искусстве. 1883–1904 // Ювелирное искусство и материальная культура. Тезисы докладов участников восьмого коллоквиума (11–16 октября 1999 года). СПб., 2001. С. 109–116; 2) Николай Владимирович Султанов. Портрет архитектора эпохи историзма. С. 164–173. См. также: Султанов Н.В. Утварь нового придворного собора в Петергофе // Зодчий. 1906. № 10. С. 85–88.



Рис. 4. Николай Владимирович Султанов (1850–1908)

по рисункам зодчего исполняла ювелирная фирма И.П. Хлебникова. Неожиданное отражение творчество Н.В. Султанова получило в текстиле российского производства. Известно, что изображение памятника Александру II в Московском Кремле, одним из авторов которого был Султанов, воспроизводилось на платках Даниловской мануфактуры¹⁷.

В рабочем кабинете архитектора находилась большая коллекция древнерусских крестов и предметов церковного быта, а также коллекция крестьянских головных уборов¹⁸. Надо особо отметить, что, судя по вышеназванной описи вещей из коллекции Н.В. Султанова и фотографиям его рабочего кабинета (на которых воспроизведены предметы из его собрания¹⁹), заметно не только четкое ориентирование зодчего на определенное время и конкретные вещи, но и, в целом, «прикладной» характер всего собрания. Кроме того, как свидетельствуют рассматриваемые пред-

меты, воспитанный вкус позволил Султанову отобрать для своей коллекции высокохудожественные произведения.

Где он мог приобрести пряничные доски? На сегодняшний день возможны две версии. Согласно первой, вещи мог ему передать известный художник К.Е. Маковский (рис. 5)²⁰. Жена Николая Султанова, упомянутая выше Е.П. Султанова (Леткова), приходилась родной сестрой второй жене Константина Маковского, Юлии Павловне. Одно время Султанов и Маковский тесно общались. Их связывали не только родственные отношения, но и интерес к древнерусскому искусству. Николай Султанов даже занимался оформлением в «русском стиле» одного из помещений в квартире художника²¹. Ю.Р. Савельев писал: «Нельзя не обратить внимание на близость стиля знаменитого «боярского» цикла живописца

¹⁷ Ковалева Н.И. Клейменные набивные платки московских фабрик в собрании Отдела народного искусства Русского музея // Материалы Международной научно-практической конференции «Традиционный костюм народов России в исторической динамике» (26–28 ноября 2015 г.), г. Москва (в печати).

¹⁸ Несколько вещей из коллекции костюма Н.В. Султанова сегодня также находятся в собрании Отдела народного искусства Русского музея (см.: Выдающиеся собиратели народного искусства. Из серии «Не корысти ради». Коллекции и коллекционеры Русского музея. Выпуск 3/Альманах. Вып. 312. СПб., 2011. С. 36–55, 133–134).

¹⁹ См. ил.: Савельев Ю.Р. Николай Владимирович Султанов. Портрет архитектора эпохи историзма. С. 18, 165.

²⁰ См. подробнее об этом: Пудов Г.А. О некоторых медных произведениях XVIII–XIX веков из коллекции К.Е. Маковского // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2010. № 5. С. 66–69.

²¹ В дневнике за 19 и 21 сентября 1889 г. он записал: «После обеда чертил для К. Маковского разрез столовой в русском стиле», «с 9 до 1 делал другой разрез для Маковского <...> В 10 вечера приехал К. Маковский: до часу вместе красили разрез». См.: Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Далее — ОР РНБ). Ф. 757. Ед.хр. 1.

и архитектурных произведений, особенно интерьеров зодчего. В эти годы Султанов принимает живое участие в творчестве художника»²². Тот же автор уточняет, что некоторые вещи достались Н.В. Султанову, возможно, после развода К.Е. Маковского с женой²³.

По второй версии Султанов мог получить пряничные доски от нижегородского «светописца» Андрея Осиповича Карелина или купить на местной ярмарке²⁴. А.О. Карелин (1837–1906) — известный фотограф, один из основоположников жанра художественной фотографии (рис. 6). Сам себя он называл «Свободный художник и фотограф Императорской Академии художеств» (так указано на визитной карточке). У него была огромная коллекция художественных произведений народного искусства. Одни он использовал для постановочных фотографий, другие служили учебными пособиями и реквизитом ученикам созданной им школы рисования и живописи. Многие известные столичные коллекционеры и художники упоминали о великолепном собрании Карелина и о покупке произведений у него.

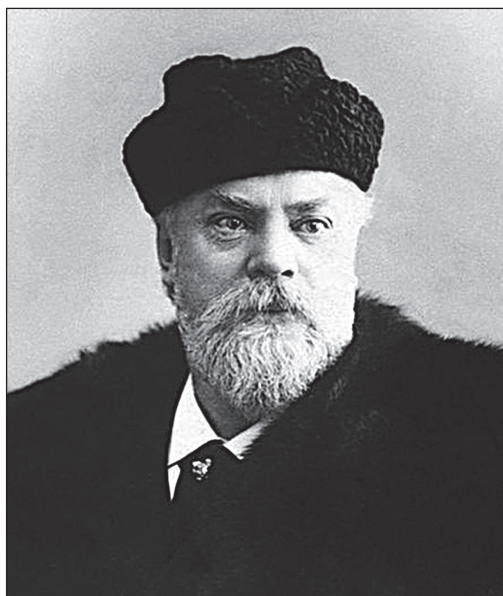


Рис. 5. Константин Егорович Маковский (1839–1915)



Рис. 6. Андрей Осипович Карелин (1837–1906)

Н.В. Султанов был приглашен в 1895 г. для реставрации башни Нижегородского кремля, в которой позднее был открыт Нижегородский городской художественный и исторический музей²⁵. Архитектор длительное время общался с А.О. Карелиным как с одним из создателей музея. Он видел собранные фотографом произведения народного искусства.

²² Савельев Ю.Р. Николай Султанов. СПб., 2003. С. 24. В дневнике 8 мая 1891 г. Султанов писал: «с 7 до 9 были у него в мастерской: — осматривали его эскиз “Минина”». См.: ОР РНБ. Ф. 757. Ед.хр. 1.

²³ Савельев Ю.Р. Николай Султанов. С. 33.

²⁴ В дневнике за 27 августа 1895 г. он писал: «Целый день шлялся по городу и ярмарке; осматривал знакомые с детства места и накупил много хорошего „старья”». См.: ОР РНБ. Ф. 757. Ед.хр. 6.

²⁵ Сам архитектор относился к этой идее с недоверием, он писал в дневнике 1—2 мая 1895 г.: «Признаюсь, мысль обратить старую <...> башню в музей для картин — величайшая нелепость». См.: ОР РНБ. Ф. 757. Ед.хр. 6.

6 августа 1895 г. Султанов записал в своем дневнике: «осматривал коллекцию древностей Карелина: очень хороша, особенно материи»²⁶.

Об интересе «светописца» к резьбе по дереву свидетельствуют его фотоснимки, на которых изображена резьба на волжских судах²⁷, а также многочисленные произведения народного искусства из дерева, собранные им (вальки, донца, прялки, веретена, чаши, ковши, шкатулки и проч.)²⁸. Об источниках приобретения предметов самим Карелиным в литературе имеются некоторые указания. Известно, что фотограф каждое лето отправлялся в путешествие по Нижегородчине и искал уникальные произведения в самых разных уголках губернии. Вернувшись из поездки, он письменно оповещал коллекционеров о приобретениях и предлагал конкретные предметы²⁹. Кроме того, П.И. Щукин писал в своих воспоминаниях: «... по вечерам можно было встретить Андрея Осиповича в Ярославском ряду у старьевщика, где он искал редкости»³⁰. Таким образом, происхождение пряничных досок так или иначе связывается с Нижним Новгородом и Нижегородской ярмаркой.

Косвенным указанием на приобретение досок Н.В. Султановым именно в Нижнем Новгороде является их городецкое происхождение (Городец находится приблизительно в 60 километрах от Нижнего Новгорода). Необходимо также упомянуть, что в собрании городецких пряничных досок ОНИ ГРМ есть произведения, ранее находившиеся в коллекции известного историка и археографа Н.П. Лихачева. Последний в свою очередь купил их у антиквара Ф.Г. Шилова, который своим происхождением и деятельностью был также связан с Поволжьем³¹.

Тем самым история бытования пряничных досок определяется следующим образом: собрание А.О. Карелина или К.Е. Маковского (?), коллекция Н.В. Султанова (? — до 1913 г.), ЦУТР (с 1913 г. до 1920-х гг.), Государственный Эрмитаж (с 1920-х гг. до 1938 г.), Русский музей (с 1938 г. по настоящее время).

Список литературы

- Андрей Карелин. 1837–1906. Мастер светописи. М.: Арт-Родник, 2010. 95 с.
- Андрей Осипович Карелин. Творческое наследие. Нижний Новгород: Волго-Вятское книжное издательство, 1990. 300 с.
- Воронов В.С. Пряничные доски // Он же. О крестьянском искусстве. Избранные труды. М.: Советский художник, 1972. С. 250–279.
- Еранцев А.Н. Сладкий промысел. Иллюстрированный очерк по истории пряничного дела в Городце. 2001. Режим доступа: <http://gorodetsnavolge.ru/ru/o-proshlom-i/11-den-segodnyashniy/2-gorodets-i-gorodetskie-pryaniki.html> (ссылка последний раз проверялась 12.06.2015).
- Ковалева Н.И. Клейменные набивные платки московских фабрик в собрании Отдела народного искусства Русского музея // Материалы Международной научно-практической

²⁶ Запись в дневнике от 6 августа 1895 г. См.: ОР РНБ. Ф. 757. Ед.хр. 6.

²⁷ См., напр.: Андрей Осипович Карелин. Творческое наследие. Нижний Новгород, 1990. С. 109.

²⁸ Копылова Л.Н. Собиратель древностей из Нижнего Новгорода // Андрей Карелин. Портрет в интерьере. Выставка 17 июня — 10 августа 2006 года. ГИМ. М., 2006. С. 20.

²⁹ См. подробнее: Андрей Карелин. 1837–1906. Мастер светописи. М., 2010. С. 13.

³⁰ Щукин П.И. Воспоминания. М., 1997. С. 218.

³¹ См.: Пудов Г.А. О предметах из коллекции Н.П. Лихачева в Отделе народного искусства Русского Музея // Петербургский исторический журнал. Исследования по российской и всеобщей истории. 2016. № 1 (09). С. 263–278.

конференции «Традиционный костюм народов России в исторической динамике» (26–28 ноября 2015 г.), г. Москва (*в печати*).

Копылова Л.Н. Собиратель древностей из Нижнего Новгорода // Андрей Карелин. Портрет в интерьере. Выставка 17 июня—10 августа 2006 года. ГИМ. М.: Издательство ГИМ, 2006. С. 17–21.

Малинина Т.А. О некоторых произведениях декоративно-прикладного искусства, исполненных по проектам Н.В. Султанова // В тени «Больших стилей». Материалы VIII Царскосельской научной конференции. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2002. С. 244–250.

Пудов Г.А. О некоторых медных произведениях XVIII–XIX веков из коллекции К.Е. Маковского // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2010. № 5. С. 66–69.

Пудов Г.А. О некоторых металлических предметах из коллекции Н.В. Султанова // Вопросы музеологии. 2015. № 2 (12). С. 78–83.

Савельев Ю.П. Н.В. Султанов как мастер русского стиля в ювелирном искусстве. 1883–1904 // Ювелирное искусство и материальная культура. Тезисы докладов участников восьмого коллоквиума (11–16 октября 1999 года). СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2001. Вып. 8. С. 109–116.

Савельев Ю.П. Николай Султанов. СПб.: Белое и черное, 2003. 240 с.

Савельев Ю.П. Николай Владимирович Султанов. Портрет архитектора эпохи историзма. СПб.: Лики России, 2009. 352 с.

References

Andrej Karelin. 1837–1906. Master svetopisi [Andrei Karelin. 1837–1906. The Master of Photography]. М., 2010. 95 p. (In Rus.).

Andrej Osipovich Karelin. Tvorcheskoe nasledie [Andrey Osipovich Karelin. The creative Heritage]. Nizhnij Novgorod: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatelstvo, 1990. 300 p. (In Rus.).

Voronov V.S. Prjanichnye doski [Gingerbread Boards], in Voronov V.S. *O krest'janskom iskusstve. Izbrannye trudy*. Moscow: Sovetsky Khudozhnik, 1972. P. 250–279. (In Rus.).

Erancev A.N. Sladkij promysel. Illjustrirovannyj ocherk po istorii prjanichnogo dela v Gorodce [Sweet manufacturing. An illustrated Essay on the History of Gingerbread Business in Gorodets]. 2001: <http://gorodetsnavolge.ru/ru/o-proshlom-i/11-den-segodnyashnij/2-gorodets-i-gorodetskie-pryaniki.html> (last visit 12.06.2015). (In Rus.).

Kovaleva N.I. Klejmenye nabivnye platki moskovskih fabrik v sobranii Otdela narodnogo iskusstva Russkogo muzeja [Branded printed Shawls Moscow Factories the Collection of the Department of Folk Art of the Russian Museum], in *Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii «Tradicionnyj kostjum narodov Rossii v istoricheskoi dinamike» (26–28 nojabrja 2015 g.), g. Moskva* (In print). (In Rus.).

Kopylova L.N. Sobiratel' drevnostej iz Nizhnego Novgoroda [A Collector of Antiquities from Nizhny Novgorod], in *Andrej Karelin. Portret v inter'ere. Vystavka 17 ijunja—10 avgusta 2006 goda. GIM*. Moscow: Izdatelstvo Gosurastvennogo Istoricheskogo Muzeja, 2006. P. 17–21. (In Rus.).

Malinina T.A. O nekotoryh proizvedenijah dekorativno-prikladnogo iskusstva, ispolnennyh po proektam N.V. Sultanova [Some Works of Decorative Art, executed according to the Projects of N.V. Sultanov], in *V teni «Bol'shih stilej». Materialy VIII Carskosel'skoj nauchnoj konferencii*. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2002. P. 244–250. (In Rus.).

Pudov G.A. O nekotoryh mednyh proizvedenijah XVIII–XIX vekov iz kolekcii K.E. Makovskogo [Some copper works of the XVIII–XIX centuries from the collection of K. Makovsky], in *Antikvariat. Predmety iskusstva i kollecionirovanija*. 2010. № 5. P. 66–69. (In Rus.).

Pudov G.A. O nekotoryh metallicheskih predmetah iz kolekcii N.V. Sultanova [On some metal objects from the collection of N.V. Sultanov], in *Voprosy muzeologii*. 2015. № 2 (12). P. 78–83. (In Rus.).

Savel'ev Ju.R. N.V. Sultanov kak master russkogo stilja v juvelirnom iskusstve. 1883–1904 [N.V. Sultanov as the Master of the Russian Style in Jewelry. 1883–1904], in *Juvelirnoe iskusstvo i material'naja kul'tura. Tezisy dokladov uchastnikov vos'mogo kollokviuma (11–16 oktjabrja 1999 goda)*. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvenogo Ermitazha, 2001. P. 109–116. (In Rus.).

Savel'ev Ju.R. Nikolaj Sultanov [Nikolaj Sultanov.]. Saint-Petersburg: Beloe i chernoe, 2003. 240 p. (In Rus.).

Savel'ev Ju.R. Nikolaj Vladimirovich Sultanov. Portret arhitekтора jepohi istorizma [Nikolai Vladimirovich Sultanov. The Portrait of the Architect of Historicism]. Saint-Petersburg: Liki Rossii, 2009. 352 p. (In Rus.).

МУЗЕОЛОГИЯ — МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

Андреева И.В.

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ДОКУМЕНТО-КОММУНИКАЦИОННЫЕ НАУКИ: ПАРАЛЛЕЛИ, ПЕРЕСЕЧЕНИЯ ИЛИ НЕЧТО БОЛЬШЕЕ? (ЧАСТЬ 1)

Андреева, Ирина Валерьевна — канд. пед. наук, доцент, Россия, Челябинский государственный институт культуры, andreevairina7@com.ru.

Междисциплинарные связи музееведения/музеологии с дисциплинами документо-коммуникационного цикла (библиотековедением, библиографоведением, книговедением, архивоведением, документоведением) очевидны. Однако ряд исследователей рассматривает музееведение в числе названных наук и считает, что они имеют общее пространство взаимодействия на уровне методологии. Эта традиция ведет свое начало с конца XIX в., когда бельгийский исследователь П. Отле обосновал необходимость науки «книго-архиво-музееведение», и продолжается в работах современных документологов. Они стремятся распространить базовый концепт — документ — на сферу музеологии, хотя первые попытки разработать документивный подход в музееведении были предприняты еще в 1970–1990-е г. музеологами восточно-европейской школы. Они не имели продолжения, т.к. в последующие десятилетия развитие науки было связано с разработкой мультиконцептуальной теории, опирающейся на новые философско-культурологические основания и нормы междисциплинарности. Международный стандарт ISO 5127–2001 «Информация и документация» определяет документ как любой объект, с помощью которого можно получить информацию, но только в той ситуации, когда он включается в документационный процесс. Таким образом, международным стандартом в число документов были включены и трехмерные объекты. Современные документологи разделяют точку зрения Ю.Н. Столярова об относительности документа и необходимости разработки термина в каждой дисциплинарной области. В музееведении термин «документ» в настоящее время используется только на уровне обыденного словоупотребления, тогда как его разработка на уровне теоретической абстракции открывает перспективы применения документивной концепции к разработке проблем, прежде всего, музейного предмета.

Ключевые слова: музееведение, музей, документология, междисциплинарные связи, документ, музейный предмет, музейный документ.

MUSEOLOGY AND DOCUMENT-COMMUNICATION DISCIPLINES: PARALLELS, CROSSING, OR SOMETHING MORE? (PART 1)

Andreeva, Irina Valerievna — Candidate of Science in Pedagogy, Associate Professor, Russia, Chelyabinsk State Institute of Culture, andreevairina7@com.ru.

Interdisciplinary relations of museology/museum studies with the disciplines of document communication cycle (library science, bibliography, bibliology, archival science, documentation studies) are obvious. However, a number of researchers consider museology among these disciplines, and believes that they have a common space of interaction at the level of

methodology. This tradition dates back to the late nineteenth century, when Belgian researcher P. Otlet explained the necessity of science “book-archivo-museology”, and continues in the research of contemporary documentologists. They seek to impart the basic concept (document)—to the sphere of museology, although the first attempts to develop documentological approach in museology was undertaken in the 1970s and 1980s by professional museologists from Eastern European schools. These attempts did not continue, because in the following decades, the development of science was concerned with the development multiconceptual theories based on new philosophical and cultural foundations and standards of interdisciplinarity. International standard ISO 5127–2001 “Information and documentation” defines a document as any object with which you can get information, but only in the situation when it is included in the documentation process. Thus, the international standard includes in the number of documents three-dimensional objects too. Contemporary documentologists share the view of Yu.N. Stolyarov on the relativity of the document and the need to develop a term in each disciplinary area. In museology, the term “document” is used only at the level of everyday usage, whereas its development at the level of theoretical abstraction opens the prospect of applying a documentary concept to the development of problems, first of all, of a museum object.

Key words: museology, museum, documentology, interdisciplinary relations, document, museum object, museum document.

Для начала полезно выяснить, так ли уж параллельны пространства музеологической науки и сфера научных исследований коммуникации документа в обществе? Не слишком ли очевидны не просто точки сопряжения и смежные области, а непосредственная соотносительность музееведения/музеологии с дисциплинами данной сферы, о чем размышлял еще в конце XIX в. бельгийский ученый Поль Отле? В стремлении реализовать глобальный проект общечеловеческой памяти в форме Универсального библиографического репертуара, он вышел на уровень документоцентристского понимания социальной коммуникации. Область ее изучения была обозначена Отле как «книго-архиво-музееведение» и получила название *документации*¹ (в отечественном варианте — *документологии*). Развитие новой науки не было последовательным и поступательным процессом, ее статус до сих пор остается дискуссионным, а продолжающийся процесс уточнения и сужения предметного поля «книго-архиво-музееведения» порождает концепции новой науки, различные вариации наименования которой включают и «информационную документологию», и «коммуникативную документистику», и «документальную коммуникологию».

В музееведении документоцентристские подходы актуализировались в научном творчестве представителей восточно-европейской школы в 1970–90-е гг. Отечественными и зарубежными исследователями музейный предмет стал рассматриваться как источник исторической информации и объект анализа его «документационной ценности», музейный фонд время от времени именовался «собранием коллекций документов»².

¹ *Отле П.* Библиотека, библиография, документация: избранные труды пионера информатики. М., 2004.

² См напр.: *Дукельский В.Ю.* Терминологические проблемы теории музейного предмета // Терминологические проблемы музееведения. М., 1986. С. 27–34; *Клюшкова И.В.:* 1) Документирование как общенаучное понятие и его содержание в музееведении // Актуальные проблемы советского музееведения: Сб. науч. тр. М., 1987. С. 57–67; 2) Документирование современности музеями РСФСР в 1960-х — начале 1980-х гг. (Теория и практика) // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности: Сб. науч. трудов. М., 1989. С. 87–93; *Мени П. ван.* К методологии музеологии. СПб., 2014. С. 15–291; *Пищулин Е.П.* Социальные функции советского музея // Терминологические проблемы музееведения. М., 1986. С. 3–10; *Разгон А.М.* К вопросу о научном

Информационно-источниковедческая концепция музейного предмета и абрис документо-коммуникационной парадигмы музееведения были четко очерчены последним учебным пособием советского периода «Музееведение. Музеи исторического профиля»³.

Однако, на просторах концептуального плюрализма первых десятилетий нового века развитие науки изменило вектор исследований, развернув их в плоскость философско-культурологических оснований науки. Именно они в современной музеологии прежде всего становятся предметом изучения проблемы междисциплинарности⁴. В контексте данной проблемы несколько лет назад петербургский музеолог Е.Н. Мастеница обозначила два основных измерения междисциплинарных связей. Первое было названо «взаимодействием в единой плоскости»: оно ассоциативно связывает музеологию «с образами наук, которые располагаются на единой карте гуманитарного знания»⁵. В буферных зонах музеологии с этими науками в течение последнего двадцатилетия активно формируются пограничные области субдисциплин — музейное источниковедение, музейная педагогика, музейная социология, музейный дизайн, музейное право и др., которые определяют предметное поле познания, приспособляя к своим потребностям достижения смежных наук. Целостное познание предмета музеологии на этом пути достаточно проблематично, — делает вывод Е.Н. Мастеница, аргументируя его рядоположенностью наук, отсутствием общего понятийного аппарата и взаимопереводимости терминов, гетерогенностью профессионального сообщества.

Второй тип — «объемного» взаимодействия, в отличие от «плоскостного», лежит в сфере инструментализации методологии гуманитарных и социальных дисциплин в музеологических исследованиях. В этом направлении автору видится перспектива «синтеза единства (предметного, методологического, междисциплинарного)»⁶. Удачно найденный автором образ многогранника вписывает музеологию не в жестко иерархизированную систему наук, а в «общий континуум», в котором выбор исследовательского подхода первичен по отношению к предмету познания. Воспользовавшись авторским сравнением музеологии в системе наук с многогранником, повернем его в поисках примера «“поворотной” модели междисциплинарного взаимодействия»⁷ той стороной, пограничные отношения с которой «в единой плоскости» породили специальную научную дисциплину — музейную информатику, анализирующую технико-технологические аспекты информатизации музейных процессов. А вот сопряжение «в объеме», если и состоялось, то

комплектовании фондов в музеях исторического и краеведческого профилей // Музееведческая мысль в России XVIII—XX веков. М., 2010. С. 839–843; Хан-Пиру Э. Что такое «документ» // Советский музей. 1991. № 1. С. 33–35.

³ Музееведение. Музеи исторического профиля: учеб. пособие для вузов по спец. «История» / под ред. К.Г. Левыкина, В. Хербста. М., 1988. Подробнее об этом см.: Андреева И.В.: 1) Музеология для музеологов: учебная литература как «зеркало» музейных революций // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 4 (48). С. 29–43; 2) Парадигмальный подход в музеологии и интегративная методология П. ван Менша // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 1 (45). С. 7–19.

⁴ См., напр.: Ахунова Э.Р. Музеология как культурологическая дисциплина о музейных предметах и процессах // Вестник Омского университета. 2013. № 4. С. 302–307; Мастеница Е.Н. Музеология в пространстве междисциплинарного взаимодействия // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2013. Вып. 3. Т. 2. С. 155–163; Томилов Н.А. Музеология как отрасль знаний: избранные лекции для студентов высших учебных заведений. Омск, 2012.

⁵ Мастеница Е.Н. Музеология ... С. 156.

⁶ Там же. С. 162.

⁷ Там же. С. 156.

пока в чисто декларативном ключе на уровне обыденного использования понятий «музейная информация», «информационный потенциал», «информационный ресурс», «информационные потребности», «документ», «документирование», несмотря на ряд интереснейших исследований, выполненных в данном направлении⁸.

Автор оригинальной концепции философии информации профессор А.В. Соколов для обоснования междисциплинарных отношений «в объеме» использует точную метафору методологических «очков». На ней, в частности, построено обоснование информационного подхода к познанию, используя который, «нужно исходить не из презумпции объективного существования информации, а из методологического подхода к изучению объективной реальности. Информация появляется только в том случае, если берется на вооружение методология информационного подхода, то есть надеваются “информационные очки”. По этой причине информация не существует без информационного подхода, как скорость не существует без движения»⁹. Этот ряд сравнений можно продолжать, черпая примеры из музейной реальности. Так, формирование музея как социального института может быть отнесено к ранним периодам истории цивилизации, но только если характерные для них практики коллекционирования рассматриваются с позиций концепта музейности или культурной формы; «язык музея» и «текст экспозиции» не существуют без вещи-знака, и тот и другой обязаны своим существованием семантико-семиотическому подходу; музейная коммуникация невозможна без адресанта (экспозиционера, экскурсовода, музейного педагога), сообщения, канала передачи информации (музейного предмета, музейной экспозиции) и адресата (индивидуального посетителя или музейной публики), но только в том случае, если она (коммуникация) рассматривается в системе теории социального взаимодействия и коммуникационного подхода.

Такое диффузное сотрудничество наук работает на взаимное обогащение и вполне соответствует представлениям о постнеклассических тенденциях развития научного знания. Науки, которые выступают в качестве «методологических доноров», обогащаются системой частных апробаций их теоретических подходов и методов исследования и выявляют общие социо-гуманитарные основания в составе предметов других наук. В свою очередь, музеологии такая «дисциплинарная взаимопомощь» (по образному сравнению Е.Н. Мастеницы), позволяет интегрировать целостный предмет науки, который в одном из последних профессиональных терминологических словарей трактуется как «широкая область, содержащая все достижения и усилия теории и критической мысли о музеальной сфере <...> общая характеристика этой сферы могла бы быть определена как специфическое отношение между человеком и действительностью, которое выражается посредством документирования того, что реально и можно постичь прямым чувственным контактом»¹⁰. В современной музеологической литературе в качестве методологических оснований познания музейности как сложного самоорганизующегося объекта чаще всего называются «принципы таких наук, как история, культурология, искусствоведение, литературоведение и лингвистика»¹¹.

⁸ См., напр.: *Гиль А.Ю.* Музей в культуре информационного общества: автореферат ... кандидата культурологии. Томск, 2009; *Заславец Н.Н.* Информационное обеспечение музейной экспозиции: на примере Государственного исторического музея: диссертация ... кандидата культурологии. СПб., 2008; *Пшеничная С.В.* Музей как информационно-коммуникационная система: диссертация ... кандидата культурологии. СПб., 2000; *Сапанжеа О.С.* Стратегии коммуникационных процессов современного музея: диссертация ... кандидата культурологии. СПб., 2005.

⁹ *Соколов А.В.* Философия информации: учебное пособие. Челябинск, 2011. С. 74.

¹⁰ Ключевые понятия музеологии / сост. Andre Desvallees, Francois Mairesse. М., 2012. С. 57.

¹¹ *Мастеница Е.Н.* Музеология ... С. 159.

Заметим, приведенный перечень не включает социальную информатику, документологию, документо-коммуникационные дисциплины, несмотря на широкое использование, как уже было сказано выше, их терминологии без соответствующей экспликации в рамках проблематики музейности. Чего не скажешь об обратной стороне — интересе к феномену музея и музейности ученых документо-коммуникационной сферы. Также «вращая многогранник», они всеми силами стремятся обнаружить «сопряжения в объеме» с музеологическим знанием, и не безосновательно упрекают коллег-музеологов в «слишком осторожном» отношении «к фундаментальным положениям документологии»¹².

Таким образом, возвращаясь к заголовку статьи, отметим скрытое в нем лукавство и провокативность: он отражает доминирующую именно в музеологии точку зрения о «полной неподвижности» границ с документо-коммуникационными науками. Тогда как ученые, их представляющие, так и норовят подвергнуть эти границы «воинственным колебаниям». Обзор параметров анализа музейности в их публикациях составляет предмет исследования данной статьи. Ее цель — попытка обозначить очевидную аномалию или, в терминах теории научной революции Т. Куна, «головоломку», связанную с проблемой понятийного аппарата изучения феномена музейного предмета, а также оценить эвристический потенциал применения документивного подхода.

Сразу поясню: длинный перечень дисциплин документо-коммуникационного цикла (библиотековедение, библиографоведение, книговедение, архивоведение, документоведение, документология, документалистика и, по мнению многих, музееведение) отражает специализацию различных компонентов системы документальных коммуникаций, она, в свою очередь, является подсистемой информационных коммуникаций, а все вместе они входят в социальные коммуникации¹³. Линейные связи музееведения с этими дисциплинами не вызывают сомнений: создание музейной библиотеки или архива невозможно без привлечения знаний библиотековедения и архивоведения. Последнее, в частности, крайне необходимо для поиска и изучения архивных документов, без которых немислимо историческое и музейное источниковедение. Библиографический метод применяется на всех этапах музейного исследования — от поиска теоретических источников по теме до оформления списка использованной литературы, независимо от того, идет ли речь о заполнении научного паспорта предмета, разработке концепции экспозиции, подготовке научной статьи или каталога. Книговедение выступает по отношению к музееведению в качестве профильной дисциплины, если речь идет о музее книги или изучении книги как музейного предмета. Документоведение регламентирует документационное обеспечение всех процессов музейной организации.

Этот длинный перечень можно продолжить, но речь идет не о «дисциплинарной взаимопомощи», а о формировании «наднауки», или общей теории в области пересекающихся полей предметного интереса. Эта теория, получившая пока ряд условных названий, означенных выше, по мнению А.В. Соколова¹⁴, образует метатеорию, метанауку в перспективе развития перечисленных дисциплин. И если для библиотековедения,

¹² Столяров Ю.Н. Документный ресурс: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М., 2009. С. 125.

¹³ Корицнов О.П. Система документальных коммуникаций (СДК) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2003. № 2. С. 121–126.

¹⁴ Соколов А.В. Детерминизм и деонтология в документной коммуникационной системе (постановка проблемы) // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2008. № 4 (16). С. 6–35.

библиографоведения, книговедения, архивоведения и документоведения принадлежность к системе документо-коммуникационных наук и потребность в данной теории является очевидной и отрефлексирующей в ряде дискуссионных публикаций¹⁵, то для музееведения, четко позиционирующего себя в системе культурологии, это даже не предмет дискуссии, а, скорее, область отрицательных значений. Тем не менее, зададимся вопросом, *что было бы, если* музееведение и документология не разошлись во времени (или на время), а взаимодействовали «в объеме», формировали «общий континуум»?

Первый и главный ответ лежит в плоскости анализа термина *документ*, который, как уже было сказано, в 1980-е г. был активно поддержан сторонниками информационно-источниковедческой концепции музейного предмета. Концепция развивалась в рамках международного сотрудничества: на уровне Генеральной конференции ИКОМ (1977 г.) музейные предметы были признаны документами и первоисточниками информации. Понятием документ оперировала чехословацкая школа, связывавшая трудности формирования парадигмы музеологии с «множеством различных видов документов (предметов), принадлежащих, по крайней мере, к 20 различным наукам. Это, возможно, главная причина того, что работа библиотек и архивов достигла относительно большей степени концептуализации, чем работа музеев», писал в 1981 г. Й. Бенеш¹⁶. В связи с дальнейшим развитием зарубежной практики музейного строительства напомним, что и сегодня многие музеи Европы позиционируют себя как «центры документации», или, точнее, входят в состав этих комплексных учреждений.

Концепция документа как обобщающего понятия в отечественном музееведении не имела дальнейшего развития. Тем не менее, термин, так и не получивший отраслевой дефиниции, и сегодня в музейном деле широко используется не только в отношении музейных предметов, представляющих собой правовые документы, которые воспринимаются как документы, прежде всего на уровне обыденного восприятия. Например, одна из ведущих функций музейного социального института по-прежнему формулируется как *функция документирования* — выявления, отбора и извлечения из окружающей среды предметов музейного значения. Ей, в идеале, должна соответствовать *теория документирования*, разработка которой все еще остается насущной задачей. Музейный фонд в публикациях музеологов время от времени сравнивается с «*сбором документов*», а в определениях музейного предмета, начиная с работ А.М. Разгона¹⁷, представление о ценности связывается с «*документальностью*», возможностью извлечения информации¹⁸. Автор одной из недавних работ, посвященных музейному предмету, прямо дефинирует термин через родовое понятие *документ*¹⁹, не считая, однако, необходимым дать его

¹⁵ См., напр.: *Берестова Т.Ф.* О законах и закономерностях в информационной и документально-коммуникационной сферах // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2009. № 1 (17). С. 15–19; *Соколов А.В.* Детерминизм и деонтология ...; *Столяров Ю.Н.* О закономерностях функционирования документокоммуникационной системы // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2009. № 2 (18). С. 15–22.

¹⁶ Цит. по: *Мени П. ван.* К методологии ... С. 30–31.

¹⁷ *Разгон А.М.* Музейный предмет ... С. 44.

¹⁸ Подробный анализ дефиниций музейного предмета см.: *Мастеница Е.Н.* Музейный предмет как объект культуры: актуальные проблемы интерпретации // Рубежи памяти: музей и наследие современной культуры. СПб., 2015. С. 178–190.

¹⁹ «Музейный предмет — документ, предметное воплощение материальной и духовной деятельности человека, изъятый из среды бытования и помещенный в музейное собрание, способный транслировать код культуры в силу содержащейся в нем социальной, исторической, художественной и естественнонаучной информации». См.: *Старинкова Е.В.* Музейный предмет как текст культуры: автореферат ... кандидата культурологии. СПб., 2014. С. 10.

развернутый анализ. Таким образом, понятие документ и производные от него термины в музееведении используются, но, скорее, в обиходном значении — как «свидетельство, доказательство», которое, в то же время, близко значению исконному, этимологическому.

Практика применения термина *документ* получила распространение со времен П. Отле, когда понятие *книга*, как общепринятая универсалия «для обозначения документов любого вида»²⁰, перестало вмещать в себя все многообразие объектов, из которых можно извлечь информацию. Необходимость ввести в их число трехмерные объекты побудила к поиску нового обобщающего термина. Предложенное для этих целей в 1895 г. слово «документ» нашло сторонников и в России. В силу разных причин только в 1940-е г. термин стал использоваться в отечественных отраслях делопроизводства и архивного дела, а с конца 1950-х г., с развитием информатики, получил широкое распространение в самых разных сферах. Фактом безусловного признания термина сразу в нескольких предметных областях деятельности стала практика его дефинирования в системе стандартизации и нормативно-правовой деятельности. В настоящее время дефиниция документа отражена в ряде стандартов и федеральных законов. Однако в области музейного дела законодатель остается приверженцем «*музейного предмета*».

Глубокий и всесторонний анализ теории документа был осуществлен одним из лидеров современной документологии профессором Ю.Н. Столяровым²¹. Весьма продуктивные идеи для дальнейшего развития «музеологического документоведения» сформулированы в работах Т.Ф. Берестовой, А.В. Соколова, Г.Н. Швецова-Водка, Е.И. Полтавской²². Все они отмечали трудности трактовки понятия документ, определения его онтологического статуса.

В 2001 г. Международный стандарт ISO 5127–2001 «Информация и документация» определил документ как «записанную информацию или материальный объект, которые могут расцениваться как единица документационного процесса»²³. Ю.Н. Столяров сущность документа выразил в еще более лапидарной форме: «Документ есть объект, позволяющий извлечь из него требуемую информацию»²⁴. В таких трактовках документом становится практически вся реальность окружающего мира, все возможные категории предметов — артефакты (движимые и недвижимые), натуралии, ментефакты («нематериальные свидетельства») ²⁵. Задолго до появления определений Столярова, стандарта ISO 5127–2001, эту ситуацию пытались осмыслить музеологи восточно-европейской школы. «В рамках такого философского подхода все, что существует, может стать документом. На самом деле, „весь глобус становится единым музеем“, — характеризует позицию чехословацкого музеолога Анны Грегоровой П. ван Менш, автор фундаментального труда по историографии музеологии. — Еще один шаг вперед — и нам придется отказаться от музейного института как системы координат»²⁶.

²⁰ Отле. П. Библиотека ... С. 196.

²¹ Столяров Ю.Н. Документология: учебное пособие. Орел, 2013.

²² См., напр.: Полтавская Е.И. Схематизация понятий как метод исследования: документо-коммуникационный аспект. Челябинск, 2014; Соколов А.В. Парадигмы библиографоведения: книга, документ, ресурс. Челябинск, 2014; Швецова-Водка Г.Н. Документ в свете некоммуникалогии. М., 2010.

²³ Цит. по: Столяров Ю.Н. Теория относительности документа // Научные и технические библиотеки. 2006. № 7. С. 77.

²⁴ Там же.

²⁵ Менш П. ван. К методологии ... С. 146.

²⁶ Там же. С. 148.

Выходом из этой почти тупиковой ситуации стала разработка концепций *музейного документа*, в трактовках разных авторов получившего названия «музеалии», «музеологического предмета», «монумента», «музеального документа», «музеофакта». В вариативности терминов проявилось желание найти более широкое понятие, нежели «музейный предмет», которое на тот момент уже имело характер устойчивого термина, и даже противопоставить их друг другу, т.к. «предметы, входящие в музейную коллекцию, являются лишь частью сохраняемого наследия», а концепция музеологии «выходит за рамки музейного института»²⁷. З. Странский, суммируя точки зрения на преобразование предмета как такового (т.е. предмета реального мира) в документ, подчеркивал: «с онтологической точки зрения предмет и музейный предмет совпадают друг с другом, но они различаются с точки зрения семантики»²⁸ — ценностного отношения, которое тем же автором было определено в терминах «музейности/музеальности». Опережая время, З. Странский сформулировал принцип отграничения документа от не-документа, о котором говорится в определении международного стандарта: условием преобразования является включенность в документационный (а Ю.Н. Столяров уточняет: по сути — семантический²⁹) процесс. Поэтому вышеперечисленные термины «относятся не столько к онтологическим, сколько к семантическим аспектам предмета»³⁰.

Таким образом, онтология музейного предмета подсказывает, что одна и та же вещь в разных ситуациях может быть документом, а может и не быть им. Документивность не является имманентным свойством любого предмета, это качество, которым наделяет его сознание документиста³¹ — музейного специалиста, формирующего фонд, отбирающего предмет для коллекции.

Эти логические размышления, которые впоследствии легли в основу определения предмета музеологии (см. выше), четко корреспондируются с концепцией *относительности документа*, разработанной Ю.Н. Столяровым. Еще раз уточняя определение документа, он пишет о невозможности включения в него и общих, и особенных, и частных, и единичных характеристик: «документ есть *любой* материальный объект, служащий для получения от него требуемой информации. И далее: любой материальный объект является документом *только* в том случае, если он используется для получения информации <...> Рассуждать надо не о том, какой объект документом является и какой не является <...> а о том, в каком отношении (подчеркивание автора цитируемой работы — И.А.) объект документом является или не является»³². Вновь обращаясь к хрестоматийному трактату «О документации» С. Брие³³ и полемизируя с его автором, Ю.Н. Столяров резюмирует:

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 147.

²⁹ *Столяров Ю.Н.* Теория относительности ... С. 77.

³⁰ *Мени П. ван.* К методологии ... С. 148.

³¹ Разнообразие неологизмов, образованных в документологии от слова «документ» по правилам словообразования, многократно охарактеризовано в работах Ю.Н. Столярова. См., напр.: *Столяров Ю.Н.* Документология. С. 62–67.

³² *Он же.* Теория относительности ... С. 74–76.

³³ В 1951 г. французский документолог С. Брие опубликовала «Трактат о документации», в котором документу помимо материальной сущности атрибутировались преднамеренность (использование в качестве доказательства) и феноменологическая оценка (осознание объекта в качестве документа). Рассуждения автора подкреплялись примерами:

Звезда на небе — нет,

Фотография звезды — да;

Камень в реке — нет,

«Если нужную информацию может предоставить антилопа в саванне, камень в реке и звезда в небе, то в этот момент и для этих целей они представляют собой документы (курсив наш — И.А.). Если же в информационном отношении перечисленные объекты интереса для субъектов не имеют, то и документами для этих субъектов не являются. Документ — понятие относительное» (курсив автора цитируемой работы — И.А.)³⁴. Любопытно, что практически все документологи, предвосхищая возражения по поводу отнесения к категории документов объектов материального или природного мира, создание или происхождение которых вовсе не предполагало передачу информации, обращаются именно к музейной практике документирования (документализации). По поводу все тех же «камня, звезды и антилопы» Ю.Н. Столяров пишет: «Берущееся из объекта количество информации, необходимое для того, чтобы считаться документом, — тоже величина относительная. Оно целиком зависит от характера семантического процесса <...> Камень из реки может представлять интерес для минералогического или краеведческого музея и для него являться документом. Но для палеонтологического, ботанического музея, картинной галереи, библиотеки, архива он документом не является»³⁵.

Закономерный вывод, который следует из концепции относительности документа, связан с конвенциональностью этого общего понятия, а значит, необходимостью выработки *своего* определения для каждой области применения («сектора действительности документа»³⁶) — архивной, музейной, библиотечной, управленческой и др. В его составе должна быть имманентная, постоянная часть, которая воспроизводит первую часть международного определения, и вариативная, отражающая «самые существенные ограничительные признаки данной группы документов»³⁷.

Выявление этих факультативных признаков, равно как и разработка *своего* определения понятия документ — область компетенции уже не документологии, а каждой конкретной науки, которой «это понятие следует насытить, по возможности, предельно конкретным содержанием»³⁸. Тем не менее, первые опыты конструирования понятия для музейной сферы документологи уже предприняли. Приведем два варианта. Первый: «Документ музейного фонда — это материализованная информация, профильная и значимая для музея»³⁹. Второй: «Музейный документ — это фиксированная единица данной семантической социальной коммуникации, имеющая культурную ценность»⁴⁰. Не вдаваясь в нюансы данных предложений (и понимая, что «документ музейного фонда» и «музейный документ» — не равнозначные понятия, и что музейный фонд — не настолько гомогенное явление, как, например, архивный или библиотечный фонды, не случайно он имеет

Камень в музее — да;

Антилопа на воле — нет,

Антилопа в зоопарке — да.

Цит. по: Соколов А.В. Парадигмы ... С. 218.

³⁴ Столяров Ю.Н. Теория относительности ... С. 77.

³⁵ Там же.

³⁶ ГОСТ Р 52292—2004 «Информационная технология. Электронный обмен информацией. Термины и определения». М., 2005. С. 2.

³⁷ Столяров Ю.Н. Документ: инвариантная и вариативная компоненты дефиниции // Научные и технические библиотеки. 2010. № 11. С. 30.

³⁸ Там же. С. 32.

³⁹ Он же. Документология. С. 136.

⁴⁰ Полтавская Е.И. Размышления на тему: что общего между библиотековедением, библиографоведением, книговедением ... и что такое документ? // Научные и технические библиотеки. 2006. № 9. С. 65.

традиционное деление на «основной» и «вспомогательный»), еще раз отметим, что определение онтологического статуса музейного документа — дело музеологов, а не представителей смежных дисциплин. Если, конечно, музеология на вопрос: «Нужна ли ей документология?» ответит утвердительно.

Попытаемся предложить свою версию ответа.

(Окончание следует)

Список литературы

Андреева И.В. Музеология для музеологов: учебная литература как «зеркало» музейных революций // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 4 (48). С. 29–43.

Андреева И.В. Парадигмальный подход в музеологии и интегративная методология П. ван Менша // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 1 (45). С. 7–19.

Ахунова Э.Р. Музеология как культурологическая дисциплина о музейных предметах и процессах // Вестник Омского университета. 2013. № 4. С. 302–307.

Берестова Т.Ф. О законах и закономерностях информационной и документально-коммуникационной сферах // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2009. № 1 (17). С. 15–19.

Гиль А.Ю. Музей в культуре информационного общества: автореф....кандидата культурологии. Томск, 2009.

Дукельский В.Ю. Терминологические проблемы теории музейного предмета // Терминологические проблемы музееведения. М.: [Б. и.], 1986. С. 27–34.

Заславец Н.Н. Информационное обеспечение музейной экспозиции: на примере Государственного исторического музея: диссертация....кандидата культурологи. СПб., 2008. 190 с.

Ключевые понятия музеологии / сост. Andre Desvallees, Francois Mairesse. М.: ИКОМ России, 2012. 105 с.

Клюшкіна И.В. Документирование как общенаучное понятие и его содержание в музееведении // Актуальные проблемы советского музееведения: Сб. науч. тр. М.: [Б. и.], 1987. С. 57–67.

Клюшкіна И.В. Документирование современности музеями РСФСР в 1960-х — начале 1980-х гг. (Теория и практика) // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности: Сб. науч. трудов. М.: [Б. и.], 1989. С. 87–93.

Коршунов О.П. Система документальных коммуникаций (СДК) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2003. № 2. С. 121–126.

Мастеница Е.Н. Музейный предмет как объект культуры: актуальные проблемы интерпретации // Рубежи памяти: музей и наследие современной культуры. СПб.: [Б. и.], 2015. С. 178–190.

Мастеница Е.Н. Музеология в пространстве междисциплинарного взаимодействия // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2013. Вып. 3. Т. 2. С. 155–163.

Мени П. ван. К методологии музеологии. СПб.: [Б. и.], 2014. 291 с.

Музееведение. Музеи исторического профиля: учеб. пособие для вузов по спец. «История» / под ред. К.Г. Левыкина, В. Хербста. М.: Высшая школа, 1988. 431 с.

Отле П. Библиотека, билиография, документация: избранные труды пионера информатики. М.: ФАИР-ПРЕСС: Пашков дом, 2004. 350 с.

Пищулин Е.П. Социальные функции советского музея // Терминологические проблемы музееведения. М.: [Б. и.], 1986. С. 3–10.

Полтавская Е.И. Размышления на тему: что общего между библиотековедением, библиографоведением, книговедением ... и что такое документ? // Научные и технические библиотеки. 2006. № 9. С. 56–66.

Полтавская Е.И. Схематизация понятий как метод исследования: документо-коммуникационный аспект. Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2014. 312 с.

Пшеничная С.В. Музей как информационно-коммуникационная система: диссертация ... канд. культурологии. СПб., 2000. 185 с.

Разгон А.М. К вопросу о научном комплектовании фондов в музеях исторического и краеведческого профилей // Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков. М.: Этерна, 2010. С. 839–843.

Разгон А.М. Музейный предмет как исторический источник // Проблемы источниковедения СССР и специальных исторических дисциплин: статьи и материалы. М.: [Б. и.], 1984. С. 174–183.

Сапанжа О.С. Стратегии коммуникационных процессов современного музея: диссертация ... канд. культурологии. СПб., 2005. 217 с.

Соколов А.В. Детерминизм и деонтология в документной коммуникационной системе (постановка проблемы) // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2008. № 4 (16). С. 6–35.

Соколов А.В. Философия информации: учеб. пособие. Челябинск: [Б. и.], 2011. 454 с.

Соколов А.В., Берестова Т.Ф. Парадигмы библиографоведения: книга, документ, ресурс. Челябинск: Челябинская гос. акад. культуры и искусств, 2014. 490 с.

Старинкова Е.В. Музейный предмет как текст культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии. СПб., 2014. 19 с.

Столяров Ю.Н. Документ: инвариантная и вариативная компоненты дефиниции // Научные и технические библиотеки. 2010. № 11. С. 23–33.

Столяров Ю.Н. Документный ресурс: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Либерия-Бибинформ, 2009. 224 с.

Столяров Ю.Н. Документология: учебное пособие. Орел: Горизонт, 2013. 370 с.

Столяров Ю.Н. О закономерностях функционирования документокоммуникационной системы // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2009. № 2 (18). С. 15–22.

Столяров Ю.Н. Теория относительности документа // Научные и технические библиотеки. 2006. № 7. С. 73–78.

Томилов Н.А. Музеология как отрасль знаний: избранные лекции для студентов высших учебных заведений. Омск: Наука, 2012. 100 с.

Хан-Пира Э. Что такое «документ» // Советский музей. 1991. № 1. С. 33–35.

Швецова-Водка Г.Н. Документ в свете некоммуникалогии. М.: Литера, 2010. 384 с.

References

Akhunova E.R. Muzeologiya kak kul'turologicheskaya distsiplina o muzeinykh predmetakh i protsessakh [Museology as a cultural discipline on museum objects and processes], in *Vestnik Omskogo universiteta*. 2013. №. 4. P. 302–307. (In Rus.).

Andreeva I.V. Muzeologiya dlya muzeologov: uchebnaya literatura kak «zerkalo» muzeinykh revolyutsii [Museology for museologists: educational literature as a mirror museum

revolutions], in *Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv*. 2016. № 4 (48). P. 29–43. (In Rus.).

Andreeva I.V. Paradigmalyi podkhod v muzeologii i integrativnaya metodologiya P. van Mensha [Paradigmatic approach in museology and an integrative methodology in the works of Peter van Mensch], in *Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv*. 2016. № 1 (45). P. 7–19. (In Rus.).

Berestova T.F. O zakonakh i zakonomernostyakh informatsionnoi i dokumental'no-kommunikatsionnoi sferakh [Laws and patterns in informational and documents-communicational spheres (response to the article by A.V. Sokolov)], in *Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv*. 2009. № 1 (17). P. 15–19. (In Rus.).

Desvallees A., Mairesse F. (ed.) *Klyucheveye ponyatiya muzeologii* [Key concepts of museology]. Moscow: ICOM Rossii, 2012. 105 p. (In Rus.).

Dukel'skii V.Yu. Terminologicheskie problemy teorii muzeinogo predmeta [Terminological problems of the theory of the museum], in *Terminologicheskie problemy muzeovedeniya*, ed. M.B. Gnedovskii, I.G. Lupalo. Moscow: [without name of publisher], 1986. P. 27–34. (In Rus.).

Gil' A.Yu. *Muzei v kul'ture informatsionnogo obshchestva* [Museum in the Culture of Information Society]. Cand. culturology diss. abstr. Tomsk, 2009. (In Rus.).

Khan-Pira E. Chto takoe «dokument» [What is a “document”], in *Sovetskii muzei*. 1991. № 1. P. 33–35. (In Rus.).

Klyushkina I.V. Dokumentirovanie kak obshchenauchnoe ponyatie i ego sodержanie v muzeovedenii [Documentation as a general scientific concept and its content in museology], in *Aktual'nye problemy sovetskogo muzeovedeniya*. Moscow: [without name of publisher], 1987. P. 57–67. (In Rus.).

Klyushkina I.V. Dokumentirovanie sovremenosti muzeyami RSFSR v 1960-kh — nachale 1980-kh gg. (Teoriya i praktika) [Documenting the present by the museums of the RSFSR in the 1960s — early 1980s. (Theory and practice)], in *Muzevedenie. Problemy kul'turnoi kommunikatsii v muzeinoi deyatel'nosti*. Moscow: [without name of publisher], 1989. P. 87–93. (In Rus.).

Korshunov O.P. Sistema dokumental'nykh kommunikatsii (SDK) [The system of document communications (SDK)], *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2003. № 2. P. 121–126. (In Rus.).

Levykin K.G., Herbst V. (ed.) *Muzevedenie. Muzei istoricheskogo profilya* [Museum studies. Museums of historical profile]. Moscow: Vysshaya shkola, 1988. 431 p. (In Rus.).

Mastenitsa E.N. Muzeinyi predmet kak ob'ekt kul'tury: aktual'nye problemy interpretatsii [Museum subject as an object of culture: actual problems of interpretation], in *Rubezhi pamyati: muzei i nasledie sovremennoi kul'tury*. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2015. P. 178–190. (In Rus.).

Mastenitsa E.N. Muzeologiya v prostranstve mezhdistsiplinarnogo vzaimodeistviya [Museology in the space of interdisciplinary interaction], in *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A.S. Pushkina*. 2013. Is. 3. Pt. 2. P. 155–163. (In Rus.).

Mensh P. van. *K metodologii muzeologii* [Towards a methodology of museology]. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2014. 291 p. (In Rus.).

Otle P. *Biblioteka, biliografiya, dokumentatsiya: izbrannye trudy pionera informatiki* [Library, bibliography, documentation: selected works of the pioneer of computer science]. Moscow: FAIR-PRESS: Pashkov dom, 2004. 350 p. (In Rus.).

Pishchulin E.P. Sotsial'nye funktsii sovetskogo muzeya [Social functions of the Soviet Museum], in *Terminologicheskie problemy muzevedeniya*. Moscow: [without name of publisher], 1986. P. 3–10. (In Rus.).

Poltavskaya E.I. Razmyshleniya na temu: chto obshchego mezhdru bibliotekovedeniem, bibliografovedeniem, knigovedeniem ... i chto takoe dokument? [Reflections on the topic: what is common between library science, bibliography, bibliology ... and what is a document?], in *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki*. 2006. № 9. P. 56–66. (In Rus.).

Poltavskaya E.I. *Skhematizatsiya ponyatii kak metod issledovaniya: dokumento-kommunikatsionnyi aspekt* [Schematicization of concepts as a research method: a document and communication aspect]. Chelyabinsk: Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts Publ., 2014. 312 p. (In Rus.).

Pshenichnaya S.V. *Muzei kak informatsionno-kommunikatsionnaya sistema* [Museum as an information and communication system]. Cand. culturology diss. Saint-Petersburg, 2000. 185 p. (In Rus.).

Razgon A.M. K voprosu o nauchnom komplektovanii fondov v muzeyakh istoricheskogo i kraevedcheskogo proflei [To the question of the scientific acquisition of funds in museums of historical and local history profiles], in *Muzevedcheskaya mysl' v Rossii XVIII–XX vekov*. Moscow: Eterna, 2010. P. 839–843. (In Rus.).

Razgon A.M. Muzeinyi predmet kak istoricheskii istochnik [Museum item as a historical source], in *Problemy istochnikovedeniya SSSR i spetsial'nykh istoricheskikh distsiplin : stat'i i materialy*. Moscow: [without name of publisher], 1984. P. 174–183. (In Rus.).

Sapanzha O.S. *Strategii kommunikatsionnykh protsessov sovremennogo muzeya* [Strategies of communication processes of the modern museum]. Cand. culturology diss. Saint-Petersburg, 2005. 217 p. (In Rus.).

Shvetsova-Vodka G.N. *Dokument v svete neokommunikalogii* [Document in the light of neocommunication]. Moscow: Litera, 2010. 384 p. (In Rus.).

Sokolov A.V. Determinizm i deontologiya v dokumentnoi kommunikatsionnoi sisteme (postanovka problemy) [Determinism and deontology in the documented communication system (statement of the problem)], in *Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv*. 2008. № 4 (16). P. 6–35. (In Rus.).

Sokolov A.V. *Filosofiya informatsii* [Philosophy of Information]. Chelyabinsk: [without name of publisher], 2011. 454 p. (In Rus.).

Sokolov A.V., Berestova T.F. *Paradigmy bibliografovedeniya: kniga, dokument, resurs* [Paradigms of bibliography: book, document, resource]. Chelyabinsk: Cheljabinskaja gos. akad. kul'tury i iskusstv, 2014. 490 p. (In Rus.).

Starinkova E.V. *Muzeinyi predmet kak tekst kul'tury* [Museum object as a text of culture]. Cand. culturology diss. Abstr. Saint-Petersburg, 2014. 19 p. (In Rus.).

Stolyarov Yu.N. Dokument: invariantnaya i variativnaya komponenty definitsii [Document: Invariant and Variative Components of Definition], in *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki*. 2010. № 11. P. 23–33. (In Rus.).

Stolyarov Yu.N. *Dokumentnyi resurs* [Document resource]. Moscow: Liberiya-Bibinform, 2009. 224 p. (In Rus.).

Stolyarov Yu.N. *Dokumentologiya* [Documentology]. Orel: Gorizont, 2013. 370 p. (In Rus.).

Stolyarov Yu.N. O zakonmernostyakh funktsionirovaniya dokumentokommunikatsionnoi sistemy [On the regularities of the functioning of the document communication system],

in *Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv.* 2009. № 2 (18). P. 15–22. (In Rus.).

Stolyarov Yu.N. Teoriya otноситel'nosti dokumenta [The relativity theory of the document], in *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki.* 2006. № 7. P. 73–78. (In Rus.).

Tomilov N.A. *Muzeologiya kak otrasl' znanii* [Museology as a branch of knowledge]. Omsk: Nauka, 2012. 100 p. (In Rus.).

Zaslavets N.N. *Informatsionnoe obespechenie muzeinoi ekspozitsii: na primere Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya* [Information support of the museum exposition: on the example of the State Historical Museum], Cand. kulturology diss. Saint-Petersburg, 2008. 190 p. (In Rus.).

Бонами З.А.

Н.Ф. ФЕДОРОВ И ЗАПАДНАЯ МУЗЕОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ. ДИАЛОГИ

Бонами, Зинаида Амабусовна—канд. пед. наук, музеолог, Россия, Москва, bonamizinaida@gmail.com.

Статья впервые устанавливает связь учения русского философа-космиста Н.Ф. Федорова о музее, трактуемого обычно как утопию, с европейской музеологией XIX–XX вв., открывая между ними очевидные текстуальные переключки и интерпретируя его в контексте двух существующих в западной традиции жанров музейных исследований—«музейного скептицизма» и «воображаемого музея». Этот заочный диалог важен не только как транскрипционная методика для более углубленного прочтения федоровского наследия, но, прежде всего, как путь для осознания вызовов, обращенных к музею в XXI в. Речь идет о существовании музея в культуре постмодерна с присущими ей технологиями массовой коммуникации, лишаящими музей не только его исторической связи с древним храмом, но и функции наставника, учителя, создателя стандартов и ценностей. Способен ли музей, в своем новом обликии «открытой площадки» или «медиа» выполнять высокую мировоззренческую миссию хранителя общественной памяти? Статья имеет целью акцентировать внимание на особой ценности учения Федорова для отечественной культуры, пренебрегать которым в размышлении о современном музее и планировании его будущего было бы предосудительно.

Ключевые слова: старая (новая) музеология, генезис музея, секуляризация искусства, музейная ценность, музейный скептицизм, искусство памяти, воображаемый музей, постмодерн, антропоцентрический музей.

NICKOLAY FEDOROV AND WESTERN MUSEOLOGICAL TRADITION. DIALOGUES

Bonami, Zinaida Amatusovna—Candidate of Science in Pedagogy, Museologist, Russia, Moscow, bonamizinaida@gmail.com.

The article reviles the link between the museum doctrine, elaborated by the Russian Philosopher-Cosmist Nickolay Fedorov (1829–1903), generally taken as utopian, with European museology of the XIX–XXth centuries. It establishes obvious textual conjunctions of his compositions with the writings of western authors and identifies Fedorov as a follower of the two traditional for the West genres: “museum skepticism” and “imaginary museum”. The summary of such extramural dialogue serves as a transcription method for more deep interpretation of the philosopher’s legacy. Moreover, it is an aid for comprehending the challenges the museum is facing in XXI century. It concerns the ambition of post-modernity, armed with the developed mass communication technologies, to deprive the museum of its adherence to the ancient temple. As well as the function it executed in the previous ages, i.e. of an educator, instructor, canons and values’ establisher. But could a museum in its present role of “an available site” or “a social media” be capable to carry out its principle mission of a collective memory keeper? The article has the purpose of stressing the importance of Fedorov’s texts as the unique asset

of the national culture. To neglect such a heritage while comprehending the contemporary museum and projecting its future would be absolutely reprehensible.

Key words: Old (New) Museology, museum genesis, secularization of art, museum value, museum skepticism, the art of memory, imaginary museum, post-modernity, anthropocentric museum.

Немногочисленные работы, исследующие учение о музее русского философа-космиста Н.Ф. Федорова (1829–1903), непременно отмечают его утопичность и значительную отдаленность от реальных проблем музейной практики¹. Позволим себе с этим не согласиться, особенно сейчас, когда разнообразные коллизии современности все более требуют от музеологии размышлений в жанре, избранном именно Федоровым — философия и этика музея как форма его проектности. И если для истории отечественной общественной мысли федоровское наследие — уникально, то западные авторы много обсуждали и продолжают обсуждать музей, прежде всего, в его философском аспекте.

При погружении в эту литературу и основную проблематику ведущейся вокруг музея вот уже не одно столетие дискуссии, оказывается, что библиотечный эрудит Федоров, с его утопической, на первый взгляд, идеей Вселенского музея, выступает полноправным, хотя и незримым ее участником, вступая в диалог с самыми утонченными и авторитетными европейскими интеллектуалами. В этом контексте оптика зрения на музейную теорию Федорова существенно меняется, открывая ее подлинный масштаб и актуальность.

Следует также добавить, что федоровская концепция музея на десятилетия обогнала рождение института публичного музея в России. Нет ничего удивительного в том, что философ опирался в своих рассуждениях, прежде всего, на опыт европейских стран.

Современная зарубежная музеология (Museum Studies) разделяет себя на «старую» и «новую». Старая музеология, представленная, например, историком, одним из послевоенных кураторов Лувра Жерменом Базеном (Germain Bazin, 1901–1990)², соединяет генезис музея с сакральной традицией древнегреческого музейона и ее александрийским воплощением; новая — находящаяся под воздействием идей французского структуриста Мишеля Фуко (Paul-Michel Foucault, 1926–1984), ведет его историю с Нового времени, связывая музей с формированием научной эпистемы или архива модерна³. При этом, речь идет, прежде всего, о выборе философской и этической платформы музея и понимании его исторической перспективы.

Что касается Федорова, то будучи убежденным проповедником традиции музея-храма, которую культура будущего должна воспринять у древних, т.е. приверженцем «старой музеологии», он одновременно глубоко проникает в сущностные проблемы музея периода модерна, которые впоследствии окажутся в поле внимания представителей «новой музеологии». Как автора, его можно условно отнести к двум существующим в западной традиции жанрам музейных штудий — «музейным скептикам» и создателям «воображаемых музеев».

Наблюдая за становлением европейского музея XIX в., скорее всего, по публикациям прессы, Федоров, аналогично большинству историков, приходит к заключению, что

¹ См., напр.: *Мастеница Е.Н.* Феномен музея в философском наследии Н.Ф. Федорова // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.* 2011. № 3. С. 137–142.

² *Bazin G.* The Museum Age. New York, 1967.

³ См.: *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.

его истоки следует искать в распространении идей французского Просвещения и развитии наук предшествующего столетия, имея в виду, что XI том «Энциклопедии наук, искусств и ремесел» (*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) (1765), предрек создание Лувра в качестве общедоступного музея. При этом он обращает внимание на особую склонность авторов Энциклопедии ко всему тому «вещественному», что несут с собой ремесла, а потому, по его мнению, Энциклопедия «может быть названа проектом промышленного музея»⁴. И это наблюдение, сделанное в эпоху торжества товарного производства, изначально ставит его в оппозицию к идеологии, которую символизировал собой первый национальный музей Франции, Лувр, к тому же превращенный вскоре после рождения в собрание военных трофеев Наполеона или, по выражению Федорова, в «победительный музей», «увековечивающий вражду»⁵. Логика подобных рассуждений приводит самобытного русского космиста, возможно, неожиданно для него самого, в круг, так называемых, европейских музейных скептиков.

Словосочетание «музейный скептицизм» было впервые использовано современным австралийским культурологом Дэвидом Кэрриером (*David Carrier*, род. 1944)⁶. Исследователь полагает, что это направление критической мысли возникло как первоначальная реакция художественной среды на секуляризацию искусства, превращение Лувра в собрание произведений и памятников, насильственно извлеченных из привычного исторического контекста.

Проблема утраты домوزهеного искусства, или искусства *in situ*, как выразился на сей счет американский критик Даглас Кримп, (*Douglas Crimp*, род. 1944)⁷ на протяжении долгого времени заставляла музейных скептиков сравнивать музей с кладбищем.

Впервые об этом заговорил французский писатель и искусствовед, современник завоевательных походов Наполеона Антуан-Кризостом Катрмер-де Кенси (*Antoin-Christostome Quatremere de Quincy*, 1755–1849). В статье, написанной в форме семи писем, обращенных к воюющему в Европе бригадному генералу Франциско Миранде (*Sebastian Francisco de Miranda y Rodrigues*, 1750–1816)⁸ он предостерегает его от разрушения целостности историко-художественной среды Европы во имя сохранения образовательной и нравственной ценности искусства. Катрмер указывает на явное различие между исторически сложившимися художественными ансамблями и музейными коллекциями, созданными из разрозненных произведений, исключительно по признаку их художественной ценности. Искусство, лишенное контекста, по его мнению, лишается и своего содержания. Неминуемым следствием такого подхода, считал Катрмер, является дробление или фрагментирование образа национальной культуры. На этом основании он заявлял, что музеи убивают искусство и заставляют зрителей наблюдать его похороны.

Рассуждая о проблеме деконтекстуализации произведений искусства спустя более чем столетие, уже в первой половине XX в., выдающийся немецкий культуролог

⁴ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение [Примечания] // Он же. Собрание сочинений в 4-х т. М., 1995. Т. 2. С. 427.

⁵ Он же. Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т.е. немирного состояния мира и о средствах к восстановлению родства // Он же. Собрание сочинений в 4-х т. М., 1995. Т. 1. С. 264.

⁶ См.: *Carrier D. Museum Skepticism. A History of Display of Art in Public Galleries. Durham; London, 2000.*

⁷ Кримп Д. На руинах музея. М., 2015. С. 132.

⁸ *Quatremère de Quincy A. Letters to Miranda and Canova on the Abduction of Antiquities from Rome and Athens; Introduction Dominique Poulot. Los Angeles, 2012.*

и художественный критик Вальтер Беньямин (Walter Benjamin, 1892–1940), использует понятие ауры. В его рассуждениях аура служит выражением культовой или ритуальной ценности художественных произведений, т.к. большинство из них изначально создавалось для магического, а затем религиозного ритуала. При перенесении в музей, подчеркивает Беньямин, они подверглись секуляризации и утратили ауру⁹.

В свою очередь, французский писатель и общественный деятель Андре Мальро (Andre Malraux, 1901–1976), задумывается над природой действия того музейного механизма, который он называет метаморфозой, имея в виду способность музея преобразовывать религиозную или бытовую ценность произведения в художественную. Игнорирование метаморфозы, связанной с первичной принадлежностью произведений к сакральному пространству, отмечал Мальро, «заставляло так часто называть музеи некрополями. Жизнь, которую произведения в нем теряли, была именно их зависимостью от храма или дворца ...»¹⁰.

Итог подобным критическим размышлениям европейских авторов XIX—первой половины XX вв. был подведен уже после Второй мировой войны другим и последователем Беньямина, Теодором Адорно (Theodor W. Adorno, 1903–1969) в известной статье «Музей Валери—Пруста». «Музей и мавзолей объединяет не только фонетическое сходство», заявляет Адорно. «Музеи фамильные усыпальницы произведений искусства»¹¹.

Представляется, что именно в контексте этих суждений возможно наиболее точное понимание ряда формулировок Федорова, в частности, предложенного им разделения искусства на птолемеевское, т.е. целостное или священное и секуляризованное, коперниканское. Священное искусство «падает вместе с распространением системы, которая низводит небесное на землю», отмечает Федоров, т.е. появлением в эпоху раннего капитализма того типа музея, который стал «эквивалентным замещением торгово-промышленного идолопоклонства»¹².

Подобно Катрмеру-де Кенси, Федоров отмечает, что «музеи скорее рождаются, чем созидаются ...». «Рост каждого из них неправильный <...> а внутреннее распределение предметов <...> представляет скорее случайный сброд ...»¹³. Распаду и разрушению, которому способствует новая эпоха, в его представлении должен противостоять музей объединительный. «Искусство священное есть воспроизведение мира в виде храма, соединяющего в себе все искусства ...», подчеркивает философ¹⁴. И продолжает: «живопись, только <...> в союзе с зодчеством <...> сознает свое назначение ...»¹⁵.

Таким образом, Федоров принимает незримое участие в развернувшейся в европейской интеллектуальной среде дискуссии по проблемам музейной аксиологии, иначе говоря, о том, что представляет собой ценность музейного предмета, также инициированной Катрмером-де Кенси. По убеждению французского автора, произведение, обращенное в товар, т.е. объект роскоши или диковинку, лишается своей общественной значимости. В значительной степени его непримиримость к музею была продиктована как раз осознанием того, что экспонирование произведений в публичном пространстве, кроме служения целям образования, является способом придания им новой меновой стоимости.

⁹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М., 1996. С. 26.

¹⁰ Мальро А. Звуки безмолвия. Воображаемый музей. М., 2005. С. 219.

¹¹ Адорно Т. Музей Валери—Пруста // Художественный журнал. 2013. № 88. С. 23.

¹² Федоров Н.Ф. Вопрос о братстве, или родстве ... С. 91.

¹³ Он же. Музей, его смысл и назначение. С. 589.

¹⁴ Он же. Вопрос о братстве, или родстве ... С. 257.

¹⁵ Там же. С. 387.

Он полагал, что музей наделяет произведение качеством фетиша или товара, тем самым, способствуя развитию художественного рынка. Только на том основании, что какие-то картины обрели известность и считаются исключительными, а потому весьма дорогими, коммерческая цена произведения подменяет ту ценность, ради которой они создавались. Он яростно отстаивал необходимость отчуждения сферы искусства от рыночных отношений и призывал не путать творчество с производством предметов утилитарного назначения. Там, где фигурирует цена предмета, исчезает искусство, утверждал Катрмерде Кенси, всерьез опасаясь, что произведения можно будет отдавать в залог и назначать цену античным статуям.

Развитие антикварной торговли и художественного рынка очень скоро сделает реальностью то, чему он так противился. Отношение Федорова к этим вопросам не менее радикально: «Обращение художественного произведения в личную, частную собственность есть святотатство, а создание храма на деньги — симония»¹⁶.

Присутствие в природе публичного музея политэкономического дискурса через полвека после Катрмера-де Кенси обнаружит теория товарных отношений Карла Маркса (Karl Heinrich Marx, 1818–1883). Данное им описание потребительского фетишизма, распространенного также на сферу культуры¹⁷, в известной мере, способствовало формированию образа публичного музея, как символа буржуазности и метафоры ложного богатства, что существенно повлияло на отношение к нему европейской интеллигенции XIX в.

В очерке «Париж, столица девятнадцатого столетия» Вальтер Беньямин описывает город, в котором «фантазмагория капиталистической культуры достигает ослепительного расцвета»¹⁸. Роскошь парижских пассажей, где «искусство попадает на службу к торговцу»¹⁹, он называет «местом паломничества к товарному фетишу»²⁰. Именно здесь, между блеском шикарных магазинов и праздничной суетой промышленных выставок, в обстановке «интронизация товара и окружающего его ореола развлечения»²¹ ведет свое существование публичный музей.

Кажется удивительным, что парижские впечатления Беньямина, конспективно изложенные им для очень узкого круга специалистов в атмосфере надвигавшейся на Европу Второй мировой войны, выглядят прямым продолжением рассуждений Федорова о сущностной связи публичного музея с такими формами зрелищности XIX в., как крупные магазины и торгово-промышленные выставки. Их общее воздействие на публику имело целью продемонстрировать, что цивилизация, обладающая наиболее совершенными предметами, включая произведения искусства, является наиболее развитой.

«Наш век глубоко благоговеет перед прогрессом и его полным выражением выставкой», замечает Федоров, посвящая отдельную статью завершающей XIX столетие Всемирной выставке в Париже, в которой он характеризует ее как отречение «от всего небесного, замены его земным»²². В понимании философа, выставка — всего лишь

¹⁶ Там же. С. 258.

¹⁷ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е издание. Т. 46. Ч. 1. С. 47.

¹⁸ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху ... С. 151.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Федоров Н.Ф. Выставка 1899 года, или наглядное изображение культуры, цивилизации и эксплуатации, юбилей столетнего господства среднего класса, буржуа или городского сословия и чем должна быть выставка последнего года XIX в. или первого года XX, точнее же, выставка на рубеже этих двух веков // Он же. Собрание сочинений в 4-х т. М., 1995. Т. 1. С. 491.

«фабрика», «торговый магазин», антиподом которого должен выступать музей, открывающий нечто более ценное, чем производство и накопление «мертвых вещей»²³.

В книге «Музейный скептицизм» Керриера приводится целый ряд высказываний известных европейцев, которые чрезвычайно созвучны выражениям Федорова. Например, для французского журналиста Теофила Тора (Etienne Joseph Theophile Thore-Buerger, 1807–1865), «музеи — не что иное, как кладбища искусства, катакомбы с останками того, что некогда было живо ...»²⁴. Его соотечественник, поэт Поль Валери в своем известном эссе о музее пишет о соседстве в музее мертвых видений и т.д.²⁵

Стоит уточнить, однако, что в отличие от западных музейных скептиков Федоров никогда не выступал лишь обличителем публичного музея. Он скорее сочувствовал ему, как невольной жертве «гордого и самолюбивого» века²⁶. Его пафос сконцентрирован на необходимости создать в музее атмосферу приоритета духовного над вещественным, человека над вещью. Истинный смысл и назначение музея он видел не в пассивном хранении предметов, а в активном «возвращении жизни» или «восстановлении».

Именно потому что для Федорова «человек бесконечно выше вещи», сравнение музея с кладбищем приобретает в его сочинениях совершенно иной, чем у европейских авторов смысл: «выше музея только могила»²⁷. Отсюда происходит известный призыв философа перенести музей на кладбище, к могилам отцов ...

Как мы знаем, Федоров действительно задумывался о реальных возможностях оживления человека. И все же, стоит полагать, что под восстановительной миссией музея он понимал, скорее всего, действие механизмов памяти. «Когда музей был храмом, отмечает философ, «тогда память была не хранилищем только, а и восстановлением ...»²⁸. Таким образом, при всей ценности «знания», т.е. науки, «красоты» т.е. искусства, по убеждению философа, именно память, делающая «благо всеобщим», составляет основу музея.

Федоров обнаруживает великолепную осведомленность как в этимологической связи понятий «память», «разум», «человек» в арийских языках, так и в современных ему исследованиях западной позитивистской психологии, объединявшей познание с механизмами ассоциативной памяти. «... мы можем сказать», заключает он, «что от памяти, т.е. от всего человека, родились музы и музей ...»²⁹.

Рассматривая проект его истинно-вселенского музея именно в ракурсе представлений о возможностях человеческой памяти, можно обнаружить несомненную связь теории Федорова с древним искусством памяти, известным еще с античности. Речь идет об особой ее разновидности, мнемонической памяти, благодаря которой человек, пользуясь особой системой зрительных образов, оказывается способен не только посещать прошлое, но и восстанавливать его в настоящем, иными словами, создавать на основе воспоминаний собственный воображаемый музей. «Всякий человек носит в себе музей <...> ибо хранение есть свойство <...> природы человеческой»³⁰.

²³ *Он же*. Отношение торгово-промышленной цивилизации к памятникам // Собрание сочинений в 4-х т. М., 1995. Т. 2. С. 315.

²⁴ *Carrier D. Museum Skepticism*. P. 58.

²⁵ См.: *Валери П.* Об искусстве. М., 1976.

²⁶ *Федоров Н.Ф.* Музей, его смысл и назначение. С. 576.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 579.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же. С. 578.

В середине 1950-х гг. британская исследовательница Френсис Йейтс (Frances Amelia Yates, 1899–1981),³¹ работая с архивными материалами Возрождения, открыла историю особого полусферического изобретения, называемого Театром воспоминаний (Theatrum Mundi), служившего людям ренессансной эпохи в качестве своего рода машины времени.

С ее помощью они имели возможность конструировать собственную модель Вселенной, опираясь на впечатления от реальных предметов, которые использовали в качестве эмблематических знаков, репрезентирующих сложные мировоззренческие понятия. По сути, это были первые воображаемые музеи, являвшие собой, как и музей Федорова, образ «... умершего и еще живущего, прошедшего и настоящего ...»³².

Современные исследователи описывают воображаемый музей, как своего рода «интеллектуальное увлечение» или «интеллектуальное искусство»³³, а также как «способ понимания мира» и «разновидность исторического мышления»³⁴. Все эти определения в полной мере приложимы к идеям, касающимся художественного наследия и истории искусства, высказанным Андре Мальро. Именно благодаря Мальро само выражение «воображаемый музей» обрело в XX в. новое наполнение.

Представляется, что воображаемый музей как форма эвристической творческой деятельности, наилучшим образом отвечала потребности писателя осознать собственный «предел», который он, следуя Данте, называл лимбом, первым из трех описанных в «Божественной комедии» загробных царств. Лимб для Мальро «обретает значение <...> вечности, отвоеванной у смерти разумом и искусством».³⁵ Таким образом, если само искусство становится для художника «антисудьбой», то зеркалом лимба выступает музей. Очень схожую мысль высказывал в свое время и Федоров: «... подземное царство, что считается адом, есть <...> особое специальное ведомство музея»³⁶.

«Для музея нет ничего безнадежного, “отпетого”», писал Федоров, «то есть такого, что оживить и воскресить невозможно <...> Музей есть высшая инстанция, которая должна и может возвращать жизнь ...»³⁷. «Если душа цивилизации связана фундаментальными отношениями со вселенной», следует ему Мальро, «не будет абсурдным сказать, что по существу мир создан из забвения <...> Воображаемый музей несет если не бессмертие, которого требовали Фидий и Микеланджело, то по крайней мере загадочное освобождение от времени»³⁸.

Статьи и эссе Мальро, охватывающие тему воображаемого музея, самым причудливым образом перекликаются с текстами его русского предшественника, чьи взгляды едва ли могли быть знакомы французскому писателю. Однако, и в том, и в другом случае речь идет о музее как об идеальной метафизической сущности, побеждающей смерть.

Самое главное, что сближает Мальро с Федоровым—это признание, что главной ценностью музея является человек. «... музей—одно из мест, дающее самое высокое

³¹ См.: Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб., 1997.

³² Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. С. 590.

³³ Хаттон П. История как искусство памяти. СПб., 2004. С. 91.

³⁴ Там же. С. 66.

³⁵ Андреев Л. У роковой черты, или Зеркало лимба // Мальро А. Зеркало лимба. М., 1989. С. 5.

³⁶ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. С. 578.

³⁷ Там же. С. 578–579.

³⁸ Мальро А. Голоса безмолвия. Воображаемый музей. С. 233.

представление о человеке»³⁹, подчеркивал французский писатель. «... музей <...> есть собиранье под видом старых вещей душ ...», свидетельствовал Федоров⁴⁰.

Каждый в своем роде, они оба искали способ упорядочить окружающий мир, расширить созидательные возможности искусства, познать границы собственного «я». Оба, опираясь на особые возможности музея, стремились противостоять своему времени. Федоров — «гордому и самолюбивому» веку прогресса, Мальро — периоду «распада Вселенной и Человека»⁴¹, как характеризовал сам писатель XX столетие.

Заочный диалог Н.Ф. Федорова с европейскими авторами XIX–XX вв., имеет важное значение не только как своего рода транскрипционная методика для более углубленного прочтения его наследия, но, что особенно важно, для осознания тех вызовов и угроз, которые обращены к музею уже XXI в., любимцем, которого, на первый взгляд, он является.

«Сохранится ли <...> уважение к памятникам прошедшего при дальнейшем прогрессе, при увеличении искусственных потребностей, признаваемых необходимыми ...»⁴², задавался тревожным вопросом Федоров, как бы предвосхищая наступление эпохи всеобщего консюмеризма, в том числе, и культурного.

Постмодерн, с присущими ему технологиями массовой коммуникации, грозит лишить музей неповторимого качества «особого места», отличного от окружающей жизни. Того, что так ценил Федоров — связи с древним храмом, где некогда свершались ритуалы, хранились священные дары и происходила встреча человека с Космосом, предлагая взамен заурядное амплуа открытой «культурной площадки» или общественного «медиа».

Существуют две противоположные точки зрения, писал еще в 1971 г. в американском журнале «Куратор» директор Бруклинского музея в Нью-Йорке Данкан Камерон: первая, что музеи, основанные на традиции «храма муз», являются основополагающими для общества, желающего оставаться цивилизованным, и вторая, что они остро нуждаются в реформировании. Но разве реформировать — непременно означает превратить их в клуб или место развлечений? «Реформировать — значит сделать их более эффективными в значении “храма” равных культурных возможностей»⁴³, утверждал автор.

Обращая музей в своего слугу («... нужно удивляться, что музеи не обращены еще в магазины туалетных принадлежностей»⁴⁴, саркастически заметил бы Федоров), новый век не видит в нем более своего наставника, учителя, создателя стандартов и ценностей, как это было в предыдущие столетия. Он более всего ценит удобство и комфорт, легкость и занимательность ...

Однако способен ли такой музей быть «выражением памяти общей для всех живущих»?⁴⁵ Может ли он указать человеку его цель и долг? Помочь избежать вражды, сблизить, объединить, породить братство? Действовать «душеобразовательно»?⁴⁶

Представляется, что сейчас особенно важно помнить, что учение Федорова составляет особую ценность и преимущество русской культуры. Никакая другая, все же, в такой

³⁹ Там же. С. 10.

⁴⁰ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. С. 576.

⁴¹ Мальро А. Искушение Запада // Он же. Зеркало лимба. М., 1989. С. 36.

⁴² Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. С. 575.

⁴³ Cameron D.F. The Museum, a Temple or the Forum // Curator: The Museum Journal. 1971. Vol. 14. Is. 1. P. 11–24.

⁴⁴ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение [Примечания]. С. 427.

⁴⁵ Он же. Музей, его смысл и назначение. С. 596.

⁴⁶ Там же. С. 604.

степени не ощущала музей, прежде всего, как этическую и нравственную сущность. Пренебрегать подобным наследием в размышлении о современном музее и планировании будущего было бы предосудительно. Как бы ни развивались технократические музейные тренды, национальным архетипом остается, по нашему убеждению, музей антропоцентрический, опирающийся на душевные склонности и творческие ресурсы самого человека. Музей — сакральный, содержащий в себе великую возможность приобщения к традиции.

Список литературы

- Адорно Т. Музей Валери — Пруста // *Художественный журнал*. 2013. № 88. С. 23–32.
- Андреев Л. У роковой черты, или Зеркало лимба // Мальро А. *Зеркало лимба*. М.: Прогресс, 1989. С. 5–23.
- Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.
- Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. 624 с.
- Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб.: Университетская книга, 1997. 480 с.
- Кримп Д. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015. 432 с.
- Мальро А. Звуки безмолвия. Воображаемый музей. М.: КРУГ–Престиж, 2005. 871 с.
- Мальро А. Зеркало лимба. М.: Прогресс, 1989. 516 с.
- Мастеница Е.Н. Феномен музея в философском наследии Н.Ф. Федорова // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. 2011. № 3 (8). С. 137–142.
- Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. 408 с.
- Хаттон П. История как искусство памяти. СПб.: Владимир Даль, 2004. 424 с.
- Bazin G. *The Museum Age*. New York: Universe Books Inc., 1967. 304 p.
- Cameron D.F. The Museum, a Temple or the Forum // *Curator: The Museum Journal*. 1971. Vol. 14. Is. 1. P. 11–24.
- Carrier D. *Museum Skepticism. A History of Display of Art in Public Galleries*. Durham; London: Duke University Press, 2000. 314 p.

References

- Adorno T. *Musei Valery-Proust [Valery-Proust Museum]*, in *Khudozhestveniy Zhurnal*. 2013. № 88. P. 23–32. (in Rus.).
- Andreev L. *U rokovoy cherty ili Zerkalo Limba [At the Edge of Doom or the Mirror of Limbo]*, in *Malraux A. Zerkalo Limbo*. Moscow: Progress, 1989. P. 5–23. (in Rus.).
- Bazin G. *The Museum Age*. New York: Universe Books Inc., 1967. 304 p.
- Benjamin W. *Proizvedeniye iskusstva v epokhu ego technicheskoy vosproizvodimosti: Izbrannye esse [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Selected Essays]*. Moscow: Medium, 1996. 240 p. (In Rus.).
- Cameron D.F. *The Museum, a Temple or the Forum*, in *Curator: The Museum Journal*. 1971. Vol. 14. Is. 1. P. 11–24.
- Carrier D. *Museum Skepticism. A History of Display of Art in Public Galleries*. Durham; London: Duke University Press, 2000. 314 p.
- Foucault M. *Slova i veshchi. Archeologia gumanitarnich nauk [Words and Things. Archeology of Humanitarian Sciences]*. Saint-Petersburg: A-cad, 1994. 408 p. (In Rus.).
- Hutton P. *Istoriya kak iskusstvo pamyati [History as an Art of Memory]*. Saint-Petersburg: Vladimir Dal, 2004. 424 p. (in Rus.).

Krimp D. *Na ruinakh muzeya* [At the Museum Ruins]. Moscow: V-A-C press, 2015. 432 p. (in Rus.).

Malraux A. *Zvuki bezmolviya. Voobrazhaemiy muzey* [Sounds of Silence. Imaginary Museum]. Moscow: KRUG–Prestizh, 2005. 871 p. (In Rus.).

Malraux A. *Zerkalo limba* [The Mirror of Limbo]. Moscow: Progress, 1989. 516 p. (in Rus.).

Mastenitsa E.N. Phenomen muzeya v filosofskom nasledii N.F. Fedorova [Museum Phenomenon in N.F. Fedorov's Philosophical Works], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstva*. 2011. № 3 (8). P. 137–142. (In Rus.).

Valery P. *Ob iskusstve* [About the Art]. Moscow: Iskusstvo, 1976. 624 p. (In Rus.).

Yates F. *Iskusstvo pamyati* [The Art of Memory]. Saint-Petersburg: Universitetskaya kniga, 1997. 480 p. (In Rus.).

Куклинова И.А.

НОВАЯ МУЗЕОЛОГИЯ В ТРУДАХ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Куклинова, Ирина Анатольевна—к. культурологии, доцент, Россия, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, i_kuklinova@mail.ru.

В статье характеризуются оценки франкоязычной новой музеологии как особой системы взглядов. Подчеркивается ее тесная связь с представлениями 1960–1970-х гг. о социальной роли музеев и рождением новых видов музеев. Акцент делается на анализе трудов Фр. Мересса, Б. Делюша и Т. Шолы. Особое внимание уделено их работам последних лет и взаимосвязи оценки новой музеологии с общей системой взглядов каждого из музеологов. Фр. Мересс, характеризуя новую музеологию как революционную утопию, анализирует судьбы новых видов музеев и оценивает влияние этой системы взглядов на традиционный музей. Б. Делюш рассматривает традиционный музей как проявление уchronии, которая определяется как искусственно созданное место вне времени. Новая музеология предлагает различные пути, позволяющие придать музею облик, адаптированный к современному миру. Среди них—экомузеи и музеи цивилизаций. Новая теория оказала влияние и на традиционный художественный музей, расширив круг интересующих его тем. Т. Шола разрабатывает проблему трансформации музеологии в новую науку о наследии. Он считает экомузей наиболее отвечающим потребностям современного общества институтом наследия, выходящим за рамки традиционного музея.

Ключевые слова: новая музеология, экомузей, наследие, община, социальная роль музеев.

NOUVELLE MUSÉOLOGIE IN THE WORKS OF CONTEMPORARY SCHOLARS

Kuklinova, Irina Anatolievna—Candidate of Science in Cultural Studies, Associate Professor, Russia, Saint-Petersburg State University of Culture, i_kuklinova@mail.ru.

The article characterizes the appreciation of the French-speaking new museology as a special system of views. It emphasizes its close relationship with the ideas of the 1960–1970th about the social role of museums and the birth of new types of museums. The emphasis is on the analysis of the works of the following museologists: Fr. Mairesse, B. Deloche and T. Šola. Particular attention is paid to their work in recent years and the relationship between the evaluation of the new museology and the general system of views of each of the museologists. Fr. Mairesse, describing the new museology as a revolutionary utopia, analyzes the fate of new types of museums and assesses the influence of this system of views on the traditional museum. B. Deloche considers the traditional museum as a manifestation of uchronie, which is defined as an artificially created place outside of time. New museology offers various ways to make the museum look like it is adapted to the modern world. Among them are ecomuseums and museums of civilizations. The new theory had an impact on the traditional art museum, expanding the range of topics of interest to it. T. Šola develops the problem of transforming museology into a new science of heritage. He considers ecomuseums as heritage institute, which is the most appropriate to the needs of modern society, which goes beyond the traditional museum.

Keywords: nouvelle muséologie, ecomuseum, heritage, community, social role of museums.

Данная статья посвящена новой музеологии, оформление которой было связано с осмыслением тех значительных перемен, которые произошли в музейном мире во второй половине XX в. Корифей франкоязычной и европейской музеологии Андре Девалье в 2000 г. во введении к специальному выпуску журнала «Publics et Musées» («Публики и музеи»), посвященному экомузеям, отмечал, что тридцать лет назад родились экомузеи, а двадцать — новая музеология¹. В статье «Музеология» Энциклопедического словаря музеологии, изданного в 2011 г., так трактуется это утверждение: «Концепт “новой музеологии” родился только в 1980-е гг. для определения некоторых из самых новаторских экспериментов предшествующего десятилетия»². На сегодняшний день критическому анализу подвергается становление и дальнейшая эволюция новых видов музеев, для нас же интерес представляет рассмотрение современных воззрений на новую музеологию, которая и в наши дни часто упоминается исследователями³.

Постараемся показать, что позиция того или иного ученого по отношению к новой музеологии зависит от его общих воззрений. Точка зрения на это революционное движение зачастую является аргументом в общей системе исследовательских взглядов. Также бросается в глаза, что очень часто, давая оценки новой музеологии как течению, исследователи обращаются к опыту функционирования только одной группы новых музеев — экомузеев. Как отмечает в уже цитированном выпуске «Publics et Musées» А. Девалье, зачастую экомузеология и новая музеология смешиваются, и, полагает французский музеолог, как может быть иначе, «когда рассматривается история одной и другой, тесно связанных друг с другом, и первая стала частью второй, а вторая нашла свое лучшее украшение в первой с того момента, как они пошли вместе»⁴.

Новая музеология, как ее определяет другой участник специального выпуска «Publics et Musées», бельгийский музеолог Франсуа Мересс, — это результат осмысления трансформации музея, рождения своего рода «расширенного музея»⁵, вышедшего из своих традиционных границ. Экомузей — главный предмет рефлексии представителей новой музеологии, — в центр музейного дискурса поставил человека. Именно он стал главной фигурой в музее, отодвинув на второй план публику и даже коллекцию. Бельгийский исследователь акцентирует внимание на том, что для экомузеев, как и для других новых музеев важен не какой-то среднестатистический человек, тем более не турист, мельком знакомящийся с достопримечательностями, а тот, кто постоянно проживает на данной территории. Именно то пространство, которое окружает человека, в котором он обитает всю свою жизнь, становится, вслед за человеком, вторым измерением нового музея,

¹ Desvallées A. Introduction // Publics et Musées. 2000. № 17–18: L'écomusée: rêve ou réalité (sous la direction de André Desvallées). P. 11. См.: http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1153 (ссылка последний раз проверялась 28.02.2017).

² Muséologie // Dictionnaire encyclopédique de muséologie / Sous la dir. D'A. Desvallées et de Fr. Mairesse. Paris, 2011. P. 367.

³ Предметом рассмотрения будет именно франкоязычная nouvelle muséologie, более поздняя англоязычная new museology, отличающаяся своей системой ценностей, в данной статье не рассматривается.

⁴ Desvallées A. Introduction. P. 11.

⁵ Mairesse Fr. La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie // Publics et Musées. 2000. № 17–18: L'écomusée: rêve ou réalité (sous la direction de André Desvallées). P. 33. См.: http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1153 (ссылка последний раз проверялась 28.02.2017).

который чаще всего создается на «периферии (географической) классического музейного мира»⁶, это неблагополучные кварталы крупных городов, бидонвили⁷, индустриальные города в стадии упадка, сельскохозяйственные районы. Неблагоприятная культурная ситуация может быть характерна не только для стран третьего мира, но и для успешных государств Западной Европы. И ее решение видится не в создании маленьких Метрополитен-музеев, а в рождении институтов, способных помочь определенному сообществу найти корни поглощаемой глобализационными процессами местной культуры.

Ф. Мересс, давая в своей статье оценку новой музеологии, неоднократно прибегает к эпитету «утопия»⁸. Посмотрим, какой же вердикт он выносит в отношении дальнейшего развития движения. Прежде всего, Мересс много внимания уделяет условиям зарождения новых идей.

В 2000 г. он свидетельствует, что спустя десятилетие после падения Берлинской стены очень трудно представить тот «климат накала и почти манихейских антагонизмов, которые царили в шестидесятые и семидесятые годы»⁹. «И здесь полезно вспомнить не “зло” или “кризис” музеев, а безрассудную надежду на радикальное сотрясение условий жизни человечества, в которое хотелось верить все увеличивавшемуся, как казалось, числу сторонников»¹⁰. В этих условиях, считает Мересс, дальнейшее существование музея как хранителя несметных сокровищ, в жизни которого публика играет лишь роль статиста, было невозможно, и на повестку дня встало серьезное преобразование этой институции. И рождение новой музеологии свидетельствовало о свершении этой реформы.

Мересс характеризует экомузей как проявление революционной тенденции, институт, по-настоящему утверждающийся в роли агента на службе общества и его развития. Период всеобщего увлечения новой музеологией довольно краток, по мнению бельгийского исследователя— всего лишь десятилетие. На сегодняшний день экомузеи созданы во всем мире «в основном в Европе, но также в Африке и Америке»¹¹. Однако, не исчезнув вовсе, считает Мересс, движение стремительно дерадикализируется, а «революционная утопия», вдохновлявшая его основателей, хотя и не рассеялась полностью, но уступила место усиливающемуся прагматизму¹². Сам экомузей— один из главных символов новой музеологии, — в последние десятилетия обретает черты традиционного музея, вновь концентрируя внимание на коллекции, вопросах хранения, управления наследием, научных исследованиях, взаимодействии со сферой туризма и экономического развития. Социальные же цели, являвшиеся основополагающими вначале, зачастую начинают отходить на второй план. В результате Мересс ставит вопрос о возможном антагонизме современного музея идеям новой музеологии и приходит к довольно оптимистичным выводам.

Утверждая триумф и гегемонию экономики рынка в наши дни, к которой успешно адаптировался классический музей, «выполнив коммерческий поворот в кильватере одного из доминирующих течений англо-саксонской музеологии: бутики, блокбастеры, кафетерии, маркетинг»¹³, бельгийский специалист фиксирует изменения, произошедшие

⁶ Ibid. P. 43.

⁷ Бидонвиль — трущобы, беднейшие районы мегаполисов в странах Азии, Латинской Америки, Африки.

⁸ *Mairesse Fr.* La belle histoire ... P. 34, 47.

⁹ Ibid. P. 34.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid. P. 47.

¹² Ibid.

¹³ Ibid. P. 49.

и с новыми музеями. Они институализировались и адаптировались к новым условиям, «ссылка на туризм занимает все более и более важное место в экомузейном дискурсе, до такой степени, что иногда можно сомневаться в том, что экомузей был создан, чтобы служить местному населению»¹⁴. Мересс задается вопросом, не стала ли маркетинговая концепция музея главным элементом, повлекшим «падение утопий», и не являются ли современные экомузеи эрзацем первоначальной формулы. Его ответ на этот непростой вопрос, повторимся, жизнеутверждающий.

Несмотря на описанные выше «отступления» от революционного посыла первых десятилетий, исследователь констатирует постоянно развивающийся интерес к публике, являвшийся одним из основополагающих устоев новой музеологии. Не столь строг Мересс и к применению маркетинговых технологий в музейной жизни, маркетинг — лишь инструмент достижения самых разнообразных целей, напоминает он, и, подобно классикам новой музеологии, объектом внимания делает человека. В заключение статьи Мересс еще раз декларирует благородство целей, заявленных новой музеологией, подчеркивая, что оно проявляется в готовности быть открытым другому, слышать иного. Эти идеи, безусловно, созвучны тем задачам, которые в нынешнее время перед собой ставят сами музеи.

В 2010 г. появилась работа Бернара Делоша «Мифология музея. От ухронии к утопии»¹⁵, в которой французский музеолог рассматривает традиционный музей как проявление ухронии, которую он определяет как искусственно созданное «место вне времени, конечно, абсолютно реальное, но лишённое истории»¹⁶. Ухрония родилась вместе с оформлением самого института музея в эпоху Французской буржуазной революции, полагает Делош. Основополагающими характеристиками исследуемого им феномена становятся следующие: «... ухрония имеет целью избавлять нас окончательно от истории, чтобы создать вневременную и постоянную устойчивость, которая будет нам служить для того, чтобы составлять понятие об этой самой истории»¹⁷; ценности, которые транслирует традиционный музей, имеют европейское происхождение; и, наконец, как следствие предыдущего утверждения — в любом музее западный взгляд на мир умертвляет неевропейские культуры, низводя их артефакты до немых экспонатов в витринах.

Институт, производящий иллюзию, должен быть либо закрыт, либо трансформироваться, полагает Делош. Эти изменения нужны музею, поскольку перед ним исторически стоит высокая социальная миссия — наряду с библиотеками и архивами музей хранит и передает будущим поколениям свидетельства современной жизни. Но если первые два института имеют дело только с письменными источниками, то музей предлагает «чувственный опыт»¹⁸, в частности, восприятие человека, ландшафта или картины не может заменить никакое устное или письменное их описание. Музейная институция должна меняться, чтобы не стать памятником самой себе¹⁹.

В конце XX в., считает Делош, были предложены разнообразные институциональные и неинституциональные формулы, позволяющие придать музею облик, адаптированный

¹⁴ Ibid.

¹⁵ См.: *Deloche B. Mythologie du musée. De l'uchronie à 'utopie*. Paris, 2010.

¹⁶ Ibid. P. 11.

¹⁷ Ibid. P. 52.

¹⁸ Ibid. P. 65.

¹⁹ Худякова Л.А. Музей между утопией и uchronie: Б. Делош о сущности музейной институции // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. 2013. Вып. 4. С. 151.

к современному миру. К этим решения он относит Воображаемый музей А. Мальро, Нелинейный музей М. Маклюэна и Х. Паркера, а также Новую музеологию и экомузей. Новая музеология, утверждает Делош, вырывает музей у ухронии ценой превращения в утопию. Он замечает, что главная причина критики со стороны профессионалов в тот период времени, когда рождается новый вид музея—это подходы к формированию коллекций и их сакрализация, а также пренебрежение к публике²⁰. В таких условиях и возникает экомузей, который Делош определяет как «утопию с символическим названием»²¹, более ориентированный на общинное измерение, чем на охрану природы. Музеолог отмечает решительный разрыв со старой моделью музея и необходимость следовать социальной роли в современном мире. Для Делоша ведущими характеристиками новой институции становятся отказ от приоритета коллекции в пользу публики, играющей особую роль в ее деятельности, и понимания музея как хранилища мертвых вещей. Экомузей в Крезе, первый названный этим термином, и сегодня выглядит символом нового музея своей цельностью и историческим соответствием требованиям тогдашней эпохи.

В случае с экомузеем, полагает Делош, ухрония уступила место утопии. Новый вид музеев являет собой институцию, которая решительно покончила с сакральностью коллекций и застывшими догмами классического музея и приспособлена к эффективному участию публики. Более того, транслируемые ценности больше не имеют отношения к универсальному и абстрактному гуманизму, а являются ценностями живой группы лиц, связанных с вполне определенной территорией.

Еще более совершенной формой музея, лишенной ухронии, Делош полагает учреждения, рожденные или модернизированные в последние годы: Музей этнографии Невшателя, Музей цивилизаций Европы и Средиземноморья в Марселе и Музей слияния в Лионе, являющиеся яркой иллюстрацией к выделяемой современными исследователями так называемой третьей музейной революции, связанной с распространением принципов мультикультурализма и разработкой вопроса о роли музея как агента социальной инклюзии²².

Эти музеи нового типа посвящены многообразным культурам, представляющим разные уголки земного шара, в том числе, самым необычным для западного восприятия. При этом данные культуры здесь не эстетизируются и не представляются как нечто экзотическое. Делош показывает, как из средоточия вневременных универсальных ценностей музей превращается в своего рода культурную интерактивную и нелинейную наблюдательную станцию. Это проявляется и на уровне содержания экспозиций—музей задает посетителям вопросы, порой очень непростые, и оставляет посетителя один на один с ними, не предлагая никаких догматических ответов. Делош утверждает, что еще А. Мальро полагал эти вопросы, которые человечество задает самому себе, характерной чертой нашей цивилизации.

Новое качество институции выражается и в художественном решении выставок—посетитель оказывается в лабиринте, вовлекающем в поиск ответов на сложные вопросы человеческого бытия, тем самым, утверждая приоритет публики над коллекциями, провозглашавшийся сторонниками новой музеологии. Эти изменения носят столь радикальный

²⁰ Deloche B. *Mythologie du musée*. P. 71–72.

²¹ Ibid.

²² Ананьев В.Г. К вопросу о периодизации музеологии // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2013. № 2 (34). С. 39.

характер, что французский музеолог задается вопросом, возможно ли эти музеи нового вида продолжать считать собственно музеями, не эволюционируют ли они в сторону парков отдыха. Делош не сомневается: это музеи. Отказ от ухронии повлек радикальную реструктуризацию институции, способной теперь максимально ограничить воздействие идеологии, что приводит к абсолютно новой расстановке приоритетов²³. Новые музеи, утверждает Делош, начинают влиять и на традиционные музеи: крупные сокровищницы искусства все чаще на временных выставках говорят о животрепещущих проблемах, сопровождающих человечество многие столетия.

Хорватский музеолог Томислав Шола на протяжении нескольких десятилетий разрабатывает представление о том, что несовершенная музеология должна уступить место новой, всеобъемлющей науке о наследии — наследиелогии или мнемософии. Для него музей — лишь один, но не единственный институт наследия. Что же касается музеологии, то он полагает, что «науку нельзя создать на основе феномена институции, а можно только на основе понятия»²⁴, которым для него и является наследие. Характеризуя тот путь, который на сегодняшний день пройден в толковании наследия, Шола отмечает, что сорок лет назад в качестве такового в первую очередь воспринималось искусство. Примером подобного отношения к наследию для хорватского музеолога является труд французского историка искусства, хранителя Лувра Ж. Базена «Время музеев», в котором рассматривалась история только художественного коллекционирования и музея. Международный комитет по музеологии (ИКОФОМ) также, отмечает Шола, «говоря о наследии <...> подразумевал именно культурное наследие»²⁵. Далее он пишет: «Новая музеология и другие вариации музеологии способствовали изменению традиционного взгляда на наследие, так что сейчас мы находимся в гораздо более выгодном положении, чем когда-либо»²⁶. Истоки новой теории он видит в ситуации 1960-х гг., когда музей начинает восприниматься в качестве демократического образовательного учреждения для масс, «а массы вскоре превратились в то, что стали называть сообществом»²⁷. Для хорватского специалиста новая музеология неразрывно связана с таким феноменом, как экомузей: «При таком движении мысли появление новой теории и практики, призванной служить нуждам сообщества, было лишь вопросом времени. Так родились экомузеи»²⁸.

Шола уже в 1980-х гг. обращался к характеристике экомузеев как наиболее отвечающего потребностям современного общества института наследия²⁹. Неоднократно в своих размышлениях о судьбах современного музея он возвращается к экомузеям и порожденной ими теории и в недавней работе: «Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов»³⁰, вышедшей на русском языке в 2013 г. При этом, в отличие от тех ученых, которые полагают, что новая музеология не только осмыслила практику деятельности новых видов музеев, но и оказала влияние на музеи традиционные, а значит, в первую очередь — на художественные сокровищницы, Т. Шола утверждает обратное: «Несмотря на развитие новой музеологии, социо-музеология, экомузеология

²³ Deloche B. *Mythologie du musée*. P. 76.

²⁴ Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула, 2013. С. 193.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 197.

²⁸ Там же.

²⁹ *Он же*. Предмет и особенности музеологии // *Museum*. 1987. № 153. С. 49–53.

³⁰ См.: *Он же*. Вечность здесь больше не живет.

и концептуальный потенциал эко-музеев пока так и не были восприняты всем спектром музейных учреждений (вероятно, опыт эко-музеев не подойдет, скажем, музеям художественным), не говоря о других организациях сферы наследия и ее расширяющегося диапазона практик»³¹.

Такая позиция объясняется, по нашему мнению, тем, что для Шола важна концепция экомuzeя в целом, в своей работе он как раз предостерегает профессионалов от поверхностного следования ведущим тенденциям развития современной сферы культуры, которая часто оказывается ангажированной политически и слишком пристрастной в отношении коммерческого успеха всех начинаний. Шола еще в 1980-е гг., характеризуя экомuzeй, определял его как организационную форму «культурной деятельности в целях сохранения наследия»³², стирающую границу между учреждением и его окружением. Для него это процесс, совокупность действий и реакций, в котором исчезают барьеры между тем, что происходит в нем, и тем, что составляет его окружение.

В статье 1987 г. Шола указывает на изменение отношения к предмету как носителю информации и как материальному объекту, находящемуся в музее или вне его стен — таким образом, трансформируется представление о музейном экспонате и процессе музеефикации. Также по-новому звучит и проблема публики, поскольку члены сообщества, в котором организуется экомuzeй, являются и создателями музея, и его посетителями. А в работе 2013 г. хорватский музеолог привносит еще один акцент в осмысление роли местного сообщества в деятельности экомuzeя: «Эко-музеи были в буквальном смысле первыми музеями, которые включили население не только в свою философию, но также и в менеджмент и планирование»³³. Таким образом, экомuzeй осмысляется как механизм управления наследием. Столь высоко оценивая потенциал экомuzeя с точки зрения движения к всеобъемлющему концепту наследия, Шола касается и причин его относительных «неуспехов» — недостаточное распространение и порой искажение истории в целях ее идеализации. Основания этих осечек музеолог видит в самих сообществах, порождающих новый вид музея.

Во-первых, отмечает Шола, особенностью современного периода является «культивирование сожаления об ушедших временах»³⁴. Экомuzeи, как институты, призванные стать музеями времени (следуя эволюционному определению Ж.А. Ривьера), позволяющими осмыслить весь путь развития сообщества на той или иной территории, столкнулись с этой ситуацией в пору своей зрелости в 1980-е гг. Шола обращается к мнению французского музеолога Франсуа Юбера, писавшего уже в 1985 г.: «... преимущественное развитие получают исторические и этнографические музеи, которые, в частности, призваны отвлечь людей от тревожных мыслей о будущем и переключить их внимание на ценности прошлого»³⁵. Во-вторых, это увлечение прошлым приводит к необходимости его идеализации, поскольку восхищаться можно только положительными, достойными подражания примерами. Этой борьбе за «высокую» культуру и создание более благоприятного образа Шола выносит суровый, и на наш взгляд, справедливый приговор, указывая, что все это может привести к «ностальгии по давно ушедшим временам,

³¹ Там же. С. 197.

³² Там же. С. 52.

³³ Там же. С. 187.

³⁴ Там же. С. 115.

³⁵ Юбер Фр. Экомuzeи во Франции: противоречия и несоответствия // *Museum*. 1985. № 148. С. 7.

а это китчевое отношение к реальности. Это даже своего рода отказ от реальности или отрицание ее требований и проблем»³⁶. Таким образом, отдавая должное новой музеологии, как корпусу идей, серьезным образом модернизировавших традиционную теорию, Шола видит относительный неуспех тех институтов, которые легли в основу этой новой концепции.

Подведем итоги. 1960-е гг. были отмечены коренными политическими, экономическими и культурными преобразованиями мирового масштаба, затронувшими буквально все уголки земного шара. Эти процессы привели к рождению представлений об активной роли, которую музей как культурная институция может играть в жизни общества в целом и отдельных локальных сообществ в частности. В тот период появляется большое количество новых видов музеев, осмыслить которые берется новая музеология. Так рождается это движение, носившее поистине революционный характер.

В XXI в., через несколько десятилетий после того, как новые идеи в музеологии заявили о себе и оформились в самостоятельную теорию, интерес к ним у специалистов не угасает. По-разному оценивая влияние новой музеологии на сегодняшнюю теорию и практику, исследователи признают значимость этих идей не только с позиций исторической музеологии, но активно используют их как доказательную базу своих концепций.

Список литературы

Ананьев В.Г. К вопросу о периодизации музеологии // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2013. № 2 (34). С. 38–42.

Худякова Л.А. Музей между утопией и *uchronie*: Б.Делашо о сущности музейной институции // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. 2013. Вып. 4. С. 145–152.

Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов / Пер. Н. Копелянская, Е. Петрова. Тула: Музей-усадьба «Ясная Поляна», 2013. 360 с.

Шола Т. Предмет и особенности музеологии // *Museum*. 1987. № 153. С. 49–53.

Юбер Ф. Экомузеи во Франции: противоречия и несоответствия // *Museum*. 1985. № 148. С. 6–10.

Deloche B. *Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie*. Paris: Le Cavalier Bleu, 2010. 96 p.

Desvallées A. Introduction // *Publics et Musées*. 2000. № 17–18: L'écomusée: rêve ou réalité (sous la direction de André Desvallées). P. 11–31.

Mairesse F. La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie // *Publics et Musées*. 2000. № 17–18: L'écomusée: rêve ou réalité (sous la direction de André Desvallées). P. 33–56.

Dictionnaire encyclopédique de muséologie / Sous la dir. D'A. Desvallées et de Fr. Mairesse. Paris: Armand Colin. 2011. 722 p.

References

Anan'ev V.G. K voprosu o periodizacii muzeologii [Due to the topic of Museology periodization], in *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv*. 2013. № 2 (34). P. 38–42. (in Rus.).

Deloche B. *Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie* [Mythology of the museum. From Uchronia to Utopia]. Paris: Le Cavalier Bleu, 2010. 96 p. (in French).

Desvallées A. Introduction [Introduction], in *Publics et Musées*. 2000. № 17–18: L'écomusée: rêve ou réalité (sous la direction de André Desvallées). P. 11–31. (in French).

³⁶ Шола Т. Вечность здесь больше не живет. С. 187.

Dictionnaire encyclopédique de muséologie [Encyclopedic Dictionary of Museology] / Sous la dir. D'A. Desvallées et de Fr. Mairesse. Paris: Armand Colin, 2011. 722 p. (in French).

Hubert Fr. Ekomuzei vo Francii: protivorechiya i nesootvetstviya [Ecomuseum in France: contradictions and inconsistencies], in *Museum*. 1985. № 148. P. 6–10. (in Rus.).

Hudyakova L.A. Muzej mezhdou utopiej i uchronie: B. Delosh o sushchnosti muzejnoj institucii [Museum between utopia and uchronia: B. Deloche on the nature of the museum institution], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Serija 2*. 2013. Vol. 4. P. 145–152. (in Rus.).

Mairesse Fr. La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie [The beautiful history, at the origins of the new museology], in *Publics et Musées*. 2000. № 17–18: L'écomusée: rêve ou réalité (sous la direction de André Desvallées). P. 33–56. (in French).

Šola T. *Vechnost' zdes' bol'she ne zhivet. Tolkovyj slovar' muzejnyh grekhov* [Eternity does not live here any more—a glossary of museum sins]. Tula: Muzej-usad'ba «Yasnaya Polyana», 2013. 360 p. (in Rus.).

Šola T. Predmet i osobennosti muzeologii [The concept and nature of museology], in *Museum*. 1987. № 153. P. 49–53. (in Rus.).

ПРОБЛЕМА В ФОКУСЕ: ЭКСПОЗИЦИОННО-ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Ronchi A.M.

MUSEUM EXHIBITIONS IN THE AGE OF DIGITAL COMMUNICATION

Ronchi, Alfredo M.—Full Professor, Italy, Politecnico di Milano, Secretary EC MEDICI Framework Foundation, alfredo.ronchi@polimi.it.

The present paper will outline some of the most relevant innovations and events related to the history of Museums. Starting from the basics, the reader will be introduced to issues and achievements associated with virtual museums, cataloguing, digitising, publishing, and the sustainable exploitation of cultural content, relevant case study. Drawing upon the many (over twenty-five) years of experience and achievements in digital cultural content, this paper aims to provide a comprehensive overview of the issues and achievements associated with digital collections and cultural content. Within the document we will get close to some fundamental questions. Do virtual museums really provide added value to end-users? Are museums, content providers and users ready and willing to use new technologies to explore cultural heritage? Do ICT tools really help content holders and/or end-users? Shall we now try to provide some answers? Have we mastered the general framework? Is the necessary technological framework already in place? The duty to reply to such questions is left to the reader on the basis of the reading.

Key words: eCulture, Cultural Heritage, Virtual Museums, Digital clones.

Preface

This paper outlines basic issues and achievements in the field of the application of ICT and advanced technologies to cultural heritage, where heritage is considered to be the “path toward today’s society and culture”. The role of digital technologies in the field of cultural heritage preservation is a subject of intensive scientific discussion¹.

The extension of the concept of a cultural heritage to new classes of “objects”, both tangible and intangible, and the relationship between conserving them and experiencing them provide new challenges, such as the combined utilisation of various online databases, and the creation of supranational and multilingual thesauri. Furthermore the rapid obsolescence of technologies focuses our attention on data storage and access from a long-term (i.e. after ten, twenty or more years) perspective².

¹ See for example: *Ronchi A.M.* e-Culture: Cultural Content in the Digital Age. Berlin; Heidelberg, 2009; *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*. Ed. by F. Cameron, S. Kenderdine. Cambridge, 2007; *Lynch C.* Digital collections, digital libraries & the digitization of cultural heritage information // *Microform & imaging review*. 2002. Vol. 31 (4). P. 131–145; *Nikonova A.A., Biryukova M.V.* The Role of Digital Technologies in the Preservation of Cultural Heritage // *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*. 2017. Vol. 5 (1). P. 169–173.

² *Ronchi A.M.* Digital Preservation: Cyber Ark, Rosetta Stone or Print? // *Preservation of Digital Information in the Information Society*. Proceedings of the International Conference (Moscow, Russian Federation, 3–5 October, 2011). Moscow, 2012. P. 76–91.

A significant number of charters, principles, and guidelines, including the Nara Document on Authenticity (1994), the Burra Charter (1999), the International Charter on Cultural Tourism (1999), and the Principles for the Conservation of Heritage Sites in China (2002), Kyoto Declaration (2005) on the Protection of Cultural Properties, Historic Areas and their Settings from Loss in Disasters, UNESCO Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage have emphasised the fundamental role of sensitive and effective interpretation in heritage conservation.

The general theme of Universal Access to Information, launched on the occasion of the 32nd UNESCO General Conference (2003), the World Summit on the Information Society (2003–2005), and the implementation of the documents adopted by the Summit lead us to consider (among the others) the technological and cultural aspects of this.

Entering the digital communication era

The history of computer applications in the field of cultural heritage and museums dates back different decades and it is sprinkled of failures and relevant investments. Early experiences were devoted to the definition of filing standards and digital inventory of artefacts on mainframes. This was many times a never-ending sequence of data standardisation proposals forcing cultural institution to restart from scratch the filing process. Frequently it happened that the strong interest and need for a standard pushed each memory Institution to create its own standard many times highly incompatible with the others. In addition as it happened recurrently in the early stages of the use of computer systems the lack of mutual understanding between information scientists and end users generated a trial and error loop.

In the eighties we assisted to the experimentation of the first tri-dimensional digital models of monuments, historical palaces³, it is unclear if such experiences were driven by a real interest for heritage or, more likely, by the will to test and promote computer graphics thanks to very well known monuments.

We do not consider relevant to the aim of this paper to enter in detail in this phase of the process consequently let's skip this phase and approach the real "entry point" of digital technology in the field of heritage and museums.

Virtual Universes and Heritage

Even if the massive use of computer graphics it is not the focus of this paper, anyway we cannot avoid to mention, even if briefly here but recalling it later on closer to present times, the use of Interactive Virtual Reality in the field of cultural heritage. Using the term Interactive Virtual Reality we underline interaction to differentiate this technology from pure panoramic views or walkthrough video clips. After a long period of time spent "underground" virtual reality come to the fore thanks to a German artist, Monika Fleischmann⁴, a pioneer in the use of cutting edge technologies in the field of art. In 1989 she created a virtual reality tour in the famous Alexander Platz metro station. Virtual reality has also inspired many other artists, such as painters, sculptors and movie directors (Benjamin Britton, The "virtual" Lascaux Cave⁵, Brett Leonard—The Lawnmower Man; Josef Rusnak—The Thirteenth Floor; Andy and Larry Wachowski—The Matrix and its sequels).

The general impression at the end of the eighties was that VR was born at NASA in 1984, and the virtual reality is a solely technological triumph. In reality, this technology originated

³ E.g. Andrea Palladio's Villas in Veneto

⁴ Monika Fleishmann at that time use to work at the GMD in Bonn (later on merged with Fraunhofer Institute).

⁵ <http://www.sciencephoto.com/media/351581/view> (accessed 20.06.17).

more than a decade before when Myron W. Krueger coined the term artificial reality in the middle of the 1970s, he was referring to both the Videoplace⁶ technology and the head mounted display technology that enables three-dimensional vision, created by Ivan Sutherland (Sword of Damocles, 1968). In 1989, Jaron Lanier, the general manager of VPL Research, a Californian society that has focussed on “virtual technologies” from its inception, coined the term virtual reality in order to group together all virtual experiences. These two technologies represented two different paths toward the same goal: total body immersion in computer-generated environments that is convincing that it is just like a “real” experience.

This technology, even if at that time extremely expensive, stimulated the creativity of different scientists and journalists so on one side it was considered the silver bullet to solve all the problems, as it was the case of Artificial Intelligence one decade before⁷, on the other side a kind of powerful drug generating addiction⁸. Early in the nineties an incredible number of VR experiences were carried out ranging between gaming to medical rehabilitation. Some of them tried to simulate the real world some of them broke the schema creating “impossible” worlds, from vis a vis interaction with atoms to negative gravity environments or even VR based lessons of Latin language. Among these applications we can consider as a reference some of the applications devoted to cultural heritage. Of course major efforts were addressing the need to recreate no more existent or not accessible monuments. In 1993 three different experience were presented to the public: the Virtual Viking Village⁹ reconstructed by Ole Odegaard for Norwegian Telecom, the Basilica Superiore di Assisi by Infobyte—Roma, later on seriously damaged by an earthquake, and the virtual reconstruction of Contemporary Art Pavilion (Padiglione d'Arte Contemporanea—PAC) by Virtuality Group—Milan, just destroyed by a terroristic attack and the virtual model of the Grand Place in Brussels by De Pinxi¹⁰. Since that time a number of virtual experiences in the field of heritage were designed and developed till nowadays.

VR wasn't the only approach to digital worlds, Enhanced reality (also termed enriched reality) was developed as an alternative approach; it can be thought as a version of the real world that has been enriched with computer-generated information. One of the most well known of these devices was a helmet, the “one-million-dollar” display by Kaiser Optics¹¹, today thanks to mobile location aware devices equipped with camera and connected to the Internet enhanced reality is one of the key technology in everyday life.

After a first static approach located in Ename¹² thanks to the work carried out by Dirk Callebaut, the use of enhanced reality grown up from the early experience of ARCHOGUIDE¹³, a pioneering example of enhanced reality experience in the archaeological site of the ancient city of Olympia, to the recent time virtual experiences in Jumiege¹⁴ or Ancient Aquileia 3D¹⁵. Both of them released through an APP on mobile devices.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=dmmxVA5xhuo> (accessed 20.06.17).

⁷ Artificial Intelligence, after a long period of time spent in “smart” objects, is actually back as a kind of “big brother”.

⁸ *Rosenzweig R.* Scarcity or abundance? Preserving the past in a digital era // *The American Historical Review*. 2003. Vol. 108 (3). P. 743.

⁹ www.aselibrary.ru/datadocs/201312/1-1_Ronki.pps (accessed 20.06.17).

¹⁰ <http://homes.esat.kuleuven.be/~konijn/depinxi.html> (accessed 20.06.17).

¹¹ <https://it.pinterest.com/pin/544231936207066287> (accessed 20.06.17).

¹² http://visualdimension.be/heritage/exhibitions/pages/pam_ename.html (accessed 20.06.17).

¹³ <http://www.archeoguide.it/old/> and <http://archeoguide.intranet.gr> (accessed 20.06.17).

¹⁴ <http://www.abbayedejumieges.fr/actualites/jumieges-3d-1.html> (accessed 20.06.17).

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=NAnXPvWkyic> (accessed 20.06.17).

Why do we consider relevant in the field of culture the use of interactive virtual reality or even enhanced reality? One of the main aspects characterising virtual reality is the unique ability to let us experience a specific environment created in the virtual world, concepts and aspects once approachable only on books may now be experienced.

This approach exceeds the “hands on” approach letting us put the “hands on” an electric charge floating in a magnetic field or trying biological experiments in a virtual lab. It is the typical approach of “learning by doing” one of the most powerful¹⁶.

In the domain of built heritage I can freely virtually visit the Tomb of Nefertari¹⁷ and try virtual restoration of paintings and inscriptions clicking on some hieroglyphs to hear the translation.

Both virtual and enhanced reality can provide a relevant contribution to a better understanding of artefacts providing the original context physical, historical or artistic. Contextualisation of artefact and objects is one of the most appreciated contribution provided by technology, it supplies to the usual gap between archaeological relicts exhibited in museums and the location where they were excavated and the original shape and function of the specific tool or object.

Super Information Highways v/s Information Society

Almost in the same period of time something intended to deeply influence our life come to the fore. We can recall the recent story coming back to the early ‘90s; we may refer to both the US project, promoted by the vice-President Al Gore, entitled Super Information Highways¹⁸ and to the Bangemann Report¹⁹ that, in partial antithesis, presented the “European path” towards the Information Society.

On February 1995, the European Commission organised the first meeting on the Information Society, in Brussels. During the meeting, a list of eleven pilot projects was approved:

- Global Inventory (of projects)
- Global Interoperability
- Cross-Cultural Education and Training
- Bibliotheca Universalis
- Multimedia Access to World Cultural Heritage
- Environment
- Global Emergency
- Government Online
- Global Healthcare
- Global Marketplace for SMEs
- Maritime Information Systems.

In June 1995, a worldwide G7 Summit was held in Halifax, Canada. The G7 Group approved and adopted the abovementioned list of projects.

As a consequence, practical demonstrations followed during the ISAD Conference (Information Society and Developing Countries) held in Midrand, South Africa in May 1996. During this conference, four demo projects were selected, representing the four principal sections identified by the project Multimedia Access to World Cultural Heritage.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Qav3Xxkt6nU> (accessed 20.06.17); <https://www.youtube.com/watch?v=w--RqouUKGA> (accessed 20.06.17).

¹⁷ http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/1995/11/27/Spettacolo/MOSTRE-NEFERTARI-LUCE-DEGITTO-A-TORINO_143800.php (accessed 20.06.17).

¹⁸ <http://www2.lbl.gov/Science-Articles/Archive/information-superhighway.html> (accessed 20.06.17).

¹⁹ http://cordis.europa.eu/news/rcn/2730_en.html (accessed 20.06.17).

- Digitization → 3D Acquisition (originally called Laser Camera), a laser camera presented by the National Research Council, Ottawa;
- Data structure → History of Science Museum, Florence;
- Visualization → The Tomb of Nefertari, a IVR experience by Infobyte, Roma;
- Navigation → “System for Universal Media Searching” by SUMS Corporation, M. Mc Lohan, Toronto.

These projects were designated as reference models in each specific sector; let's say examples of “best practice”.

Almost at the same time, focusing on European initiatives as follow up of the concept of Information Society, the combined initiatives G7/EC led to the birth of a new framework of understanding. The reference document was largely a Declaration of Intent that was initially signed by 240 museums and institutions. In this context, there was the development of a likely organic approach to the use of multimedia and more generally of ICT in the field of cultural heritage. The Memorandum of Understanding for Multimedia Access to Europe's Cultural Heritage, or more simply the MoU, is usually considered to be the Act of Incorporation for the “Information Company on European Cultural Heritage”.

The official MoU progress report dated April 1996 reported that apart from filing and digitisation a third area that can be defined as application and testing “will be made up of projects that are market-oriented and based on the enjoyment of cultural heritage. This area will include projects aiming at producing advanced cultural applications by using the present technological resources in key sectors (education, entertainment, cultural tourism, disadvantaged users etc.)”. In this area, an assessment of museum initiatives highlighted that the World Wide Web assumed a leading position within the Multimedia Access to World Cultural Heritage project.

The MoU lasted, as stated in the document itself, for two years, and then the European Commission issued a “call for tender” it asked for follow-up projects. MoU was mainly a declaration of intent; the follow-up had to be much more pragmatic.

In 1997, based on the already existing MEDICI organisation, a new “agency” called the MEDICI Framework of Cooperation was launched. A partnership has since been developed between the MEDICI initiative and the Council of Europe in the application of new information technologies to the field of culture.

The primary goal of MEDICI at that time was to promote the use of advanced technologies to access, understand, preserve and to promote the economics of cultural heritage. The aim of this was to create conditions that permit the development of new economic activities that promote cultural heritage, mainly through the use of new media, and to create new employment opportunities in related sectors.

The Invisible universe of data

The interest in ICT for culture, often termed eCulture, soon become ubiquitous and international institutions, governments, cultural bodies as well as researchers and companies invested time and resources in eCulture.

The classic way to access information within databases is to create a query using single or multiple keywords and type this into a form²⁰. This approach requires a good knowledge of both suitable keywords and the properties of the query language. Querying can be a frustrating task,

²⁰ See, for instance: *Yilmaz H.M. et al.* Importance of digital close-range photogrammetry in documentation of cultural heritage // *Journal of Cultural Heritage*. 2007. Vol. 8 (4). P. 428–433.

because we may know that interesting data are inside the database, but we may not know the correct query to use to retrieve that data.

The “direct query” approach is suitable for experienced users but is too complicated for general users interested in accessing cultural content. Following relevant discussions on data structures, interoperability and data management (OODBMS, XML, CIMI, Dublin Core, CI-DOC and others), web sites devoted to cultural content tend to offer a query form based on a list of selected entries²¹, such as Artist Name, Work Title, etc.

However, interactions achieved through the use of a set of interrelated keywords do not offer a comprehensive view of the network in terms of relations and references. It often happens that we jump from no results to hundreds of links; an invisible universe of data is again beyond our reach.

A common solution to this problem is to give the user hints and cues about this invisible world of data. This may mean dynamically updating the list of available keywords with the most relevant choices, or in a graphic environment the links and data distribution around the focus of the query can be displayed.

When dealing with cultural content it is important to outline some relations or at least make them visible. One of the most important early experiences in this field was the already mentioned SUMS, System for Universal Media Searching²². The interface proposed the classic “5 Ws”: who, what, when, where, why to guide the search thanks to such well-known entries.

A web of cultural content

In the early period of experimentation of the web technology (1993,94) a French student developed a web version of the Louvre and at the same time the Ricci Oddi art gallery located in Piacenza was published on line including the “in-visible gallery” section showcasing stored artefacts.

Since the early meetings of researchers interested in the web technology, for instance the one held in Darmstadt in 2003 and more specifically in 2007 on the occasion of the 7th WWW Conference held in Brisbane, the interest in the field of culture and cultural heritage was more than evident.

As already mentioned, in 2007 a specific WWW session was devoted to cultural heritage, on that occasion apart from the announcement of the semantic web, xml and RDF were introduced igniting a revolution on the web. Judy Gradwohl from The Smithsonian presented a revolutionary approach to collection management, Smithsonian Without Walls—Revealing Things²³. Revealing Things offered for the first time a very sophisticated graphical query mechanism enabling a multiple entry exploration of a contemporary object collection. One year later Gradwohl presented History wired²⁴, based on the Treemap research studies carried out by Ben Shneiderman, a simplified version of the Smart Money Market Map²⁵ graphical interface enabling contextualised exploration of multiple collections as requested by the Smithsonian huge set of collections. These two projects, presented to the WWW community revolutionised the concept of on line collections offering a power tool to enjoy collections.

²¹ Authority files and Virtual International Authority File (VIAF)—refer to OCLC <https://viaf.org> (accessed 20.06.17).

²² <http://www.sumscorp.com/sums/> (accessed 20.06.17).

²³ <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=282272&dl=ACM&coll=DL&CFID=953311647&CFTOKEN=-15208920> (accessed 20.06.17); <http://www.thinkmap.com/pressrelease.jsp?id=67> (accessed 20.06.17).

²⁴ <http://americanhistory.si.edu/exhibitions/history-wired> (accessed 20.06.17).

²⁵ <https://visualalign.wordpress.com/2011/10/29/treemap-of-the-market/> (accessed 20.06.17).

A number of different approaches were developed to test the opportunities offered by the rapidly evolving information technologies, tri-dimensional interactive walkthrough in virtual copies of existent museums or even, more engaging, virtual walkthrough in imaginary museums such as for instance museums of artefacts stored in warehouses or museums of dispersed collections²⁶.

Among the most relevant European Museums we recall the official version of the Louvre split in three main sections: Institutional, Educational, Commercial. Very innovative, at the time it was introduced, the Educational version expressly designed in order to fit with students needs and interests, texts and images are copyright free to be reassembled and reused by students.

In June 1997 thanks to an international agreement IBM launched the State Hermitage Museum²⁷ project, a massive digitisation campaign never tested before, in 2003 on the occasion of the CIDOC ADIT International Conference held in Sankt Petersburg an interactive application concerning the Russian State Museum located in the Mikhailovsky Palace was presented by the authors. Users were enabled to approach the Palace virtually and visit the exhibit rooms, thanks to two couples of “connected” paintings hosted by the museum and computer graphics, two unusual “experiences” were offered to the public, a virtual walkthrough inside the natural environment between the two views. On the same occasion, as an extension of the use of digital technology inside museums, the movie director Aleksandr Sokurov presented the “Russian Ark” (Русский ковчег, 2002) a movie entirely shoot in one day in digital format inside the Winter Palace. This movie stands as an incredible exercise of “digital story telling” dedicated to an “entity” that is “content, container and history” all in one. There are no other similar examples, audience is captured by the atmosphere and enters the spirit of the unique location.

On 30 September 2012 in the Kremlin theatre in Moscow a special event entitled “The Last Judgment”²⁸ took place. The main theme was to offer an unconventional exhibit of the Michelangelo’s Last Judgment Sistine Chapel fresco analysis on a six surfaces projected scenography representing the chapel itself adding, to complete the experience, the incredibly powerful Giuseppe Verdi’s *Messa da Requiem*.

Following a similar *fil-rouge* on July 2015 a startup, VirtuItaly, started the project Uffizi Virtual Experience²⁹ presented to the public early in 2016. An impressive digital story telling based on huge multiple screen projection of paintings and frescos enriched by texts and audio and music accompanying the audience through the history of art from Giotto to Caravaggio. A typical example of innovative approach to museums could be represented by the recent opening of MUSME (Museum of Medicine) in Padua (Italy); scientific content transferred to visitors thanks to the hands on approach merged with virtual experiences and avatars is the recipe of the success³⁰. Even this experience has the positive effect to provide a privileged standpoint for future visit to the real museum as it happened in 2007 at the Museum für Naturkunde, Berlin thanks to JURASCOPE³¹ by Art+Com. The experience provides a proper context to the different paintings reconnecting them to the cultural, social and political condition of that time.

²⁶ Battro A.M. From Malraux’s imaginary museum to virtual museum // Museums in a Digital Age. Ed by R. Parry. London, 2010. P. 136–147.

²⁷ <https://www.hermitagemuseum.org> (accessed 20.06.17).

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=l09OoFA5IYs&feature=plcp> (accessed 20.06.17).

²⁹ <http://uffizivirtualexperience.com/en/home-2/> (accessed 20.06.17).

³⁰ <http://www.musme.padova.it/video-di-presentazione> (accessed 20.06.17); <https://www.youtube.com/watch?v=IwRYtO2q3iU> (accessed 20.06.17).

³¹ <https://artcom.de/project/jurascope/> (accessed 20.06.17).

Mobile technologies, and much more location aware smart devices, have great potential and at the same time they contributed to bridge the digital divide, they are not perceived as “computers”, they are tablets as it was already done by smart phones they show only one hard key. This key many times is considered the “emergency exit” from difficult situations. They are already regularly used by kids and appreciated by elderly people or people reluctant to become digital literate. Smart phones and tablets pertain to the sphere of “personal belongings” which have become a part of our daily life. There are basically few limits to what creative can do with mobile devices from proximity services to customised services based on actual mood, location, time, season, weather ...

Anyway one of the most relevant innovations due to the actual generation of mobile platforms is the concept of APP, something that may be easily built up with a number of authoring systems even by non-professionals and distributed for free or by payment worldwide. APPs may easily “cooperate” providing tailored services even supporting temporary events having a positive cost/benefits ratio.

Technology and recommendations

Getting closer to the conclusion it is worth to recall the relevant role-played by Institutions in promoting and supporting innovation, among the cultural Institutions and bodies I will limit my excursus to the role recently played by UNESCO IFAP. IFAP took into account some relevant aspects such as long term preservation of digital content otherwise termed digital preservation. In 2011 on the occasion of the International Conference on Preservation of Digital Information in the Information Society: Problems and Prospects³² held in Moscow the final declaration outlined some practical guidelines in order to minimize the risk to jeopardize digital archives and documents. As stated in the proceedings of the conference “The conference showed that traditional keepers of analogue information—libraries, archives and museums—are still unable to cope with the tasks of digital information preservation. And in fact they are the ones to raise the alarm. Policy-makers do not possess due understanding of the necessity of creating a new infrastructure for the preservation of digital information, probably on the basis of the infrastructure of information preservation on traditional carriers by modernizing and strengthening it. The discussions made it clear that most countries of the world possess neither regulatory framework that would oblige relevant institutions and structures to be engaged professionally in the process of information preservation in digital format, nor drawn up distinct policies that might lead to the creation of such a framework.”

In 2012 the International Conference on Media and Information Literacy for Knowledge Societies³³, held in Moscow as well, promoted the need to provide MIL in order to build up knowledge society.

In 2013 UNESCO IFAP launched in Sakhalin an International Conference on Internet Impact on Socio-Cultural Transformations³⁴. This was a long-range in depth exploration of the present and future transformation of society due to the advent of the Internet. This of course means as partially covered by digital preservation the hot topic of future heritage and our legacy to future generation.

Last but surely not the least multi lingualism and multi culturalism on the Internet must be ensured in order to preserve the cultural richness due to diversity limiting the risk that a “uniform” mass technology may impose a unified and simplified “culture”.

³² <http://www.ifapcom.ru/en/news/1257/?returnto=1&n=1> (accessed 20.06.17).

³³ <http://www.ifapcom.ru/en/news/1344/?returnto=0&n=1> (accessed 20.06.17).

³⁴ <http://www.ifapcom.ru/en/news/1446/?returnto=0&n=1> (accessed 20.06.17).

To conclude

We have now reached the end of this tour. We have travelled a long path, starting from early experiences in cultural data filing and the first attempts to use digital technology to both communicate cultural content and perform education, and finally exploring current and predicted applications of ICT to cultural heritage and more specifically to museums.

The exploitation of multimedia communication, computer graphics, virtual reality and the Internet has significantly improved the use of information technology in the cultural field, potentially providing added value and, we hope, useful services.

It has been at least twenty five years since ICT was first applied to the field of cultural heritage, and during this period of time many important players in both the “memory institutions” and the ICT community have invested a great deal of time and resources into creating pilot projects and applications. Some of the most significant experiences are outlined in the present paper. Some of them are shortly described; others are just remarked upon or mentioned as already carried out experiences.

Information and communications technologies should only be considered to be powerful tools for achieving important results; ICT tools will never compete with content and skills. Technology is not a constraint: digital services, networking, wireless connections, instant communication, cooperative and knowledge management tools are more than enough to fulfill our needs³⁵. The challenge now is how to take advantage of these tools³⁶ by channelling their use into creating true added value in Museum exhibitions.

References

Battro A.M. From Malraux’s imaginary museum to virtual museum, in *Museums in a Digital Age*. Ed by R. Parry. London, New York: Routledge. 2010. P. 136–147.

Lynch C. Digital collections, digital libraries & the digitization of cultural heritage information, in *Microform & imaging review*. 2002. Vol. 31 (4). P. 131–145

Nikonova A.A., Biryukova M.V. The Role of Digital Technologies in the Preservation of Cultural Heritage, in *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*. 2017. Vol. 5 (1). P. 169–173.

Ronchi A.M. Digital Preservation: Cyber Ark, Rosetta Stone or Print?, in *Preservation of Digital Information in the Information Society. Proceedings of the International Conference (Moscow, Russian Federation, 3–5 October, 2011)*. Moscow: Interregional Library Cooperation Centre, 2012. P. 76–91.

Ronchi A.M. *e-Culture: Cultural Content in the Digital Age*. Berlin; Heidelberg: Springer, 2009. 456 p.

Rosenzweig R. Scarcity or abundance? Preserving the past in a digital era, in *The American Historical Review*. 2003. Vol. 108 (3). P. 735–762.

Wands B. *Art of the Digital Age*. London: Thames & Hudson, 2007. 233 p.

Yilmaz H.M. et al. Importance of digital close-range photogrammetry in documentation of cultural heritage, in *Journal of Cultural Heritage*. 2007. Vol. 8 (4). P. 428–433.

³⁵ Wands B. *Art of the Digital Age*. London, 2007.

³⁶ E.g. Google Cultural Institute and TED: <https://www.google.com/culturalinstitute/about/artproject/> (accessed 20.06.17); http://www.ted.com/talks/amit_sood_every_piece_of_art_you_ve_ever_wanted_to_see_up_close_and_searchable (accessed 20.06.17).

Беззубова О.В.

ЭКСПОЗИЦИЯ КАК ПРОСТРАНСТВО ПРОИЗВОДСТВА АФФЕКТА

Беззубова, Ольга Владимировна — к. филос. н., доцент, Россия, Санкт-Петербургский горный университет, Санкт-Петербург, bezzubova_olga@mail.ru.

На примере Еврейского музея в Берлине в статье рассматривается изменение функции музейного пространства, произошедшее в конце XX века. В соответствии с тенденциями, теоретически осмысляемыми, в частности, в рамках так называемой «новой музеологии», музейное пространство все чаще приобретает самостоятельное значение, при этом акцент переносится на эмоциональную составляющую восприятия. Обращение к эмоциональному опыту зрителя знаменует отход от дидактической модели музея, ориентированной в первую очередь на трансляцию научного знания. Кроме того, различные приемы, направленные на то, чтобы вызвать у зрителя интенсивное переживание часто используются тогда, когда речь идет о трагических событиях прошлого. Это позволяет соотнести новые функции музейного пространства с проблемой исторической памяти и ее трансляции в современном обществе. Традиционные экспозиционные средства далеко не всегда способны полноценно репрезентировать прошлое, тем более в тех случаях, когда прошлое трактуется как принципиально «непредставимое». Поиск новых подходов становится важной задачей в этих условиях. В предлагаемой статье рассматривается также ряд теоретических положений новой музеологии, позволяющих дать интерпретацию происходящим изменениям и наметить ряд дискуссионных вопросов.

Ключевые слова: музей, музейное пространство, аффект, история, память, экспозиция.

EXHIBITION AS A SPACE OF PRODUCING AFFECT

Bezzubova, Olga Vladimirovna — Candidate of Science in Philosophy, Associate Professor, Russia, Saint-Petersburg Mining University, Saint-Petersburg, bezzubova_olga@mail.ru.

Taking as an example the Jewish Museum in Berlin the article considers the transformation of the museum space function, which has taken place in the late twentieth century. According to the tendencies conceptualized by the so called “new museology” the museum space increasingly becomes independent value along with the emphasis putted to the emotional component of perceiving. Appeal to the visitor’s emotional experience signifies the rupture with the didactic model of museum, which was mainly oriented on the translation of scientific knowledge. Also, various methods enabling to cause visitors intense feeling are often used in the case concerning the tragic moments of the past. That makes possible to correspond the new function of the museum space with the problem of historical memory and its translation in the contemporary society. The traditional means of exposition are not always capable to represent the past adequately, especially in the cases which are understood as unrepresentable. The search for new ways becomes an important task under such condition. This article considers a number of theoretical statements in new museology, which enables to explain the proceeding changes and to point out some discussion issues.

Key words: museum, museum space, affect, history, memory, exhibition.

Теория и практика музейного дела претерпевают значительные изменения во второй половине XX в. Появление новых подходов, делающих акцент на проблеме коммуникации и диалога, отказ от авторитарно-дидактической позиции, ориентация на нужды и интересы посетителя, без сомнения, представляют собой важные достижения. В то же время, новые подходы и практические приемы не лишены внутренних противоречий, многие из которых еще только нуждаются в осмыслении. Стремление музеев не только отражать исторические события (в том числе и события истории XX в.), но и активно участвовать в жизни общества, быть вовлеченными в актуальные дискуссии, также порождает новые вопросы, ответы на которые еще только предстоит дать. В предлагаемой статье предпринимается попытка рассмотрения трансформации роли музейного пространства на примере Еврейского музея в Берлине, являющегося не только передовым современным музеем, но и выдающимся памятником архитектуры деконструктивизма. При этом в центре внимания будет воздействие, оказываемое на посетителя архитектурным пространством, а также вопрос о соотношении данного пространства с общей концепцией Еврейского музея с одной стороны, и с теоретическими достижениями современной музеологии с другой. Мы ставим своей целью показать, что предложенное архитектором Д. Либескиндом решение эффективно выполняет задачу выражения тех смыслов, которые по различным причинам не могут быть транслированы традиционными музейными средствами, в том числе и современными, но в то же время не устраняет конфликта между рациональным осмыслением прошлого и его травматическим характером.

В сентябре 2001 г. в Берлине был открыт комплекс нового Еврейского музея. Это событие стало значимым не только в музейном мире, но и в истории современной архитектуры, поскольку проект реконструкции был разработан и осуществлен бюро Д. Либескинда — одного из наиболее интересных современных архитекторов. Практика привлечения крупнейших архитекторов к проектированию музейных пространств не нова (достаточно упомянуть проекты Ф. Гери, Н. Фостера, П. Айзенмана, Р. Колхаса и др.). Сегодня любой более или менее значимый архитектор, как правило, имеет в своем портфолио один, а то и несколько, музейных проектов. Тем не менее, проект Либескинда оказывается не совсем обычным даже на этом фоне, и не только благодаря оригинальному архитектурному решению в духе деконструктивизма. Внимания в контексте проблемы, которую мы предполагаем здесь рассмотреть, заслуживает то, что в проекте Либескинда переосмыляется само музейное пространство.

Созданию Еврейского музея в Берлине предшествовала длительная общественная дискуссия¹. Очевидно, что любое упоминание об истории евреев в Германии неизбежно ассоциируется с историей Холокоста, и данная тема является по-прежнему болезненной для немецкого общества. Впервые вопрос о создании такого музея был поставлен еще в 1970-е гг., однако окончательное решение о строительстве музея в Берлине было принято лишь в 1988 г. Принципиально важным моментом при разработке концепции музея стало решение о том, что Еврейский музей не должен становиться еще одним музеем Холокоста, а должен отражать сложную историю отношений евреев и немцев на территории современной Германии.

В соответствии с принятой концепцией при создании экспозиции акцент был сделан на разнообразии еврейской культуры, а также противоречивой, но, в то же время, не только трагической, истории евреев в Германии. «Мы желали бы видеть жизнерадостных

¹ Подробнее см.: *Супрыгина Г.Г.* Еврейский музей в Берлине // Вестник Томского государственного университета. История. 2008. № 2 (3). С. 69–84.

посетителей», заявляли представители директората музея². Обширная постоянная экспозиция, временные выставки и специальные мероприятия, проводимые музеем, охватывают различные исторические этапы и стремятся представить как можно более полную картину еврейской культуры, религиозной жизни и повседневности. Специалисты музея активно используют новейшие методики (включая интерактивные и медиа-технологии) с тем, чтобы сделать музей интересным для представителей различных возрастных и социальных групп. Тем не менее, реакция общественности на принципы формирования экспозиции была неоднозначной. Характерно, что упреки в адрес нового музея были связаны не столько с тем, что и как было продемонстрировано в существующей экспозиции, сколько с тем, что в экспозицию не вошло. Например, высказывалось недоумение, почему в музее не представлен ряд значимых для истории фигур (Карл Маркс, Роза Люксембург, Гершом Шолем). И, главное, подвергалось критике недостаточное освещение в рамках экспозиции истории Холокоста³.

Сегодня официальный сайт музея содержит специальный раздел, озаглавленный «То, что мы вам не покажем»⁴. Очевидно, что появление подобного раздела на официальном сайте указывает на то, что современный музей существует в радикально новой ситуации, предполагающей необходимость публичного пояснения оснований принимаемых решений. В более широком контексте можно говорить о произошедшем в последнее время радикальном пересмотре ряда принципов музейной работы. К таким переменам можно отнести также отказ от претензий на объективность, уравнивающую интересы всех заинтересованных сторон перед лицом научной истины и переориентацию музея на выражение особого взгляда, формирующегося как репрезентация интересов особой социальной группы — сообщества (community).

Несмотря на то, что перечень не подлежащего показу включает в себя всего лишь девять конкретных примеров, иллюстрирующих политику и этические принципы музея, он достаточно показателен. Так, ряд примеров носит вполне прагматический характер. Из-за необходимости соблюдать авторские права не всегда могут быть продемонстрированы в музее художественные фильмы или их фрагменты⁵, поскольку необходимость приобретать права привела бы к перерасходу бюджета. Некоторые объекты (текстиль)⁶ не могут быть представлены в постоянной экспозиции, так как они подвержены опасности разрушения под влиянием дневного света. По соображениям удобства и безопасности посетители не допускаются в хранилище⁷.

Другим основанием для отказа от экспонирования могут быть этические мотивы. Так, соблюдения особых этических и юридических норм требует экспонирование личных документов из архива и фотографий⁸. Особую осторожность следует проявлять при

² Там же. С. 76.

³ Там же.

⁴ «What we won't show you»: http://www.jmberlin.de/osk/wwnz/wwnz_EN.php (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

⁵ «Mel Gibson's The Passion of the Christ»: <http://www.jmberlin.de/osk/wwnz/filme/en/film-5/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

⁶ «Fromet Mendelssohn's Torah Curtain»: <http://www.jmberlin.de/osk/wwnz/filme/en/film-8/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

⁷ «Our Depot»: <http://www.jmberlin.de/osk/wwnz/filme/en/film-6/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

⁸ «Photo Blow-Ups»: <http://www.jmberlin.de/osk/wwnz/filme/en/film-1/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017); «Dr. Hirschberg's Medical Files»: <http://www.jmberlin.de/osk/wwnz/filme/en/film-4/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

демонстрации предметов религиозного культа⁹. Отказ от демонстрации и включения в коллекцию «антисемитских объектов»¹⁰, помимо опасения оскорбить чувства посетителей (в том случае, когда такие предметы все-таки оказываются в тематической экспозиции, их выставляют в закрытых шкафах с выдвигаемыми ящиками), объясняется также тем, что музей имеет своей целью выражение еврейского взгляда на историю, не имеющего ничего общего с антисемитизмом.

Отдельный интерес представляет комментарий, посвященный проблеме Холокоста. Согласно позиции, озвученной руководителем медиа-департамента М. Венцель¹¹, Холокост непредставим по своей сути, и именно поэтому данная тема в музее раскрывается, в первую очередь, с помощью художественных средств, таких как инсталляции Виа Левандовски и Арнолда Дрейблатта.

Именно эта идея непредставимого была положена в основу архитектурной концепции музея Д. Либескиндом. Выбранный из более чем двухсот пятидесяти представленных на конкурс работ, проект Либескинда под названием «Between the Lines» (Между строк)¹² предполагал, помимо реконструкции предоставленного городскими властями исторического здания (1735 г.)¹³, постройку нового корпуса¹⁴. В комментарии к проекту, опубликованном в 1990 г. в архитектурном журнале «Assemblage»¹⁵, Либескинд говорит о новом здании как о пространстве, где «невидимое, пустота, может стать очевидным»¹⁶.

Огромная зигзагообразная в плане конструкция с фасадом, облицованным цинковыми панелями и асимметричными окнами, не позволяющими судить о внутренней структуре здания, не имеет отдельного входа. Попасть в новый корпус можно только по подземному переходу из исторической части комплекса, таким образом, оказавшись внутри, посетитель дезориентируется относительно соотношения внутреннего и внешнего пространств. Ощущение дезориентации усиливается благодаря использованию многочисленных приемов, таких как наклонные полы, переходы и лестницы, ведущие в тупики, отсутствие окон и запутанная планировка помещений: «Фрагментация и дробление отмечают связность ансамбля, поскольку он остается незамкнутым для того, чтобы стать доступным, функционально и интеллектуально»¹⁷.

Ключевым структурным элементом, объединяющим все здание в единое целое, являются ориентированные вдоль центральной линии «пустоты» («voids») — своего рода световые колодцы во всю высоту здания. В одной из таких пустот расположена инсталляция

⁹ «Ceremonial Practice»: <http://www.jmberlin.de/osk/wnnz/filme/en/film-9/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

¹⁰ «Collections of Anti-Semitic Objects»: <http://www.jmberlin.de/osk/wnnz/filme/en/film-3/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

¹¹ «The Unrepresentability of Holocaust»: <http://www.jmberlin.de/osk/wnnz/filme/en/film-7/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

¹² Информация о проекте на официальном сайте Studio Libeskind: <http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

¹³ Информация о старом здании на официальном сайте музея: <http://www.jmberlin.de/main/EN/04-About-The-Museum/01-Architecture/02-old-building.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

¹⁴ Информация о новом здании на официальном сайте музея: <http://www.jmberlin.de/main/EN/04-About-The-Museum/01-Architecture/01-libeskind-Building.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

¹⁵ *Libeskind D. Between the Lines: Extension to the Berlin Museum, with the Jewish Museum // Assemblage. 1990. № 12. P. 18–57.*

¹⁶ *Ibid. P. 48.*

¹⁷ *Ibid. P. 49.*

израильского художника Менаше Кандишмана «Шалехет» («Опавшие листья») — бетонный пол усыпан металлическими дисками со схематичными изображениями искаженных страданием человеческих лиц. Посетители могут передвигаться по поверхности, при этом раздаётся металлический звон¹⁸.

Внутренняя структура задания организована в виде сложной системы переходов, разделенных на три маршрута — «оси», символизирующие различные исторические пути немецких евреев:

«Стандартные выставочные залы и традиционные публичные пространства были разбиты и рассеяны вдоль бесчисленного множества сложных траекторий под и над землей. Эти траектории последовательно и систематически трансформируются в том, что касается формы, функции и значения. Взаимодействие линейных структур создает неправильную и решительно подчеркнутую серию смещений, которые создают условие для того, чтобы зритель активно исследовал экспозицию, и одновременно устанавливают дистанцию между ними. Эти траектории могут быть организованы как горизонтально (на плане), так и вертикально (в разрезе) или быть комбинацией того и другого»¹⁹.

«Ось непрерывности» отражает преемственность истории евреев современной Германии и ведет в выставочное пространство. «Ось эмиграции» через подземный переход ведет в «Сад изгнания» — еще один символический элемент проекта Либескинда. Расположенная ниже уровня земли наклонная площадка, плотно заполненная бетонными стенами, наверху каждой из которых посажено дерево, символизирует чувства утраты и надежды. Третья ось — «Ось Холокоста» — ведет в тупик, заканчивающийся «Башней Холокоста» — узким темным пространством, освещенным лучом света, проникающим через срезанный угол на самом верху:

«Абсолютное событие истории, Холокост, с его концентрационными лагерями и аннигиляцией — испелением осмысленного развития для Берлина и человечества — раскалывает это место и в то же время преподносит ему дар, который не может быть принесен архитектурой: сохранность жертвы и приношения: страж или ночной дозор при отсутствующем и будущем смысле»²⁰.

Строительство нового корпуса музея было завершено в 1999 г. и тогда же здание было открыто для осмотра, став достопримечательностью Берлина. До официального открытия музея и завершения формирования постоянной экспозиции его посетили около 400 тысяч человек²¹, к 2006 г. — 3 713 540 чел.²², к 2012 г. — 8 165 274 чел.²³ Количество посетителей в 2012 г. — 719 413 чел.²⁴. Ведущие архитектурные журналы и архитектурные критики посвятили многочисленные очерки проекту Либескинда, тогда как для самого архитектора реализация проекта Еврейского музея стала первым по-настоящему крупным успехом, позволившим ему войти в число ведущих архитекторов мира.

¹⁸ Видеохостинг «YouTube» содержит достаточно большое количество пользовательских видеозаписей, фиксирующих опыт нахождения в данном пространстве. См., напр.: <https://www.youtube.com/watch?v=Vfhg4xL9cmk> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

¹⁹ *Libeskind D. Between the Lines. P. 50.*

²⁰ *Ibid. P. 49.*

²¹ *Супрыгина Г.Г. Еврейский музей в Берлине. С. 82.*

²² *Biennial Report 2005–2006, p. 34. http://www.jmberlin.de/main/EN/Pdfs-en/About-the-Museum/Annual-Reports/Jahresbericht_EN_2005–06.pdf (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).*

²³ *Biennial Report 2011–2012, p. 22. http://www.jmberlin.de/main/EN/Pdfs-en/About-the-Museum/Annual-Reports/Biennial-Report_2011–2012.pdf (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).*

²⁴ *Ibid.*

Интерес к музею со стороны публики, в том числе, молодежи, которая, согласно статистическим отчетам составляет большую часть посетителей, не в последнюю очередь связан с его архитектурным решением. Об этом же говорят и многочисленные пользовательские материалы в Интернете. На примере такого архитектурного решения мы можем говорить о произошедшем переосмыслении музейного пространства, когда оно не только приобретает смысловую связь с экспозицией (в этом направлении музейная архитектура развивалась на протяжении всего XX в.), но становится самодостаточным. На наш взгляд, это становится возможным тогда, когда переосмыслиется и сама функция музея. Вместо того чтобы быть местом трансляции знания, музей превращается в пространство стимуляции переживания, производства аффекта, как единственной возможности выразить невыразимое, в данном случае — травматический опыт истории.

Отмеченные изменения оказываются в центре внимания так называемой «новой музеологии». Как отмечает австралийская исследовательница Дж. Харрис²⁵, «новая музеология» как направление, сформировавшееся в англоязычной теории музея, ставит своей целью переосмысление значения музейного предмета и поиск путей трансформации феномена «музеефикации», традиционно ассоциирующегося с изъятием вещи из контекста и «умерщвлением» смысла. Одно из возможных направлений такой трансформации, нацеленной на установление связи музея с современной жизнью, выражено в том, что музей превращается в пространство, дающее людям возможность отразиться на собственном жизненном опыте, в том числе травматическом, и достичь переживания социального единства, осознания себя как части сообщества, к которому и обращается музей. По мнению Д. Харрис, «новый тип музея — это феномен, выводящий на первый план связь с современными людьми и актуальными политическими проблемами, вместо бесстрастных раздумий над давно ушедшим прошлым»²⁶. Публика больше не воспринимается как пассивный реципиент знаний и смыслов, но приглашается к диалогу (с музейными работниками, предметами, друг с другом). Целью музейной экспозиции, таким образом, становится получение, в том числе, и эмоционального отклика, стимуляция переживаний зрителя. Как отмечает Дж. Харрис, «музей стал местом, где можно испытать эмоции»²⁷. Однако, такая трансформация требует коренной перестройки принципов музейной работы. В частности, новый подход существенно снижает значение музейного предмета, в ряде случаев музеи могут обходиться вообще без подлинников, используя копии, фотографии и медиа-изображения. В итоге, становится возможен музей без предметов, «выставка идей», не нуждающихся в вербализации²⁸.

Реализация проекта Еврейского музея в Берлине, на наш взгляд, является прекрасной иллюстрацией практики «новой музеологии». В то же время, нельзя не отметить и порождаемые новым подходом очевидные противоречия, к каковым можно отнести, в частности, то, что музейное пространство в данном случае начинает доминировать над музейной экспозицией.

Перспективным для анализа музея как пространства производства аффекта может стать также распространенное в западной теории культуры и музеологии противопоставление истории и памяти, восходящее к социологической концепции Э. Дюркгейма и его последователей, в частности, М. Хальбвакса. Э. Дюркгейм рассматривал коллективные

²⁵ Харрис Д. «Наша печаль, наше хрупкое мужество»: музеефикация и новая музеология // Вопросы музеологии. 2011. № 1 (3). С. 31–41.

²⁶ Там же. С. 31.

²⁷ Там же. С. 41.

²⁸ Там же. С. 38.

воспоминания, реализуемые, в частности, в совместных ритуалах, в качестве важнейшего механизма создания и поддержания единства сообщества²⁹. М. Хальбвакс, в свою очередь³⁰, пытается осмыслить социальное единство и преемственность поколений через понятие коллективной памяти, противопоставляемое понятию истории. Одновременно он отмечает преобразующую природу памяти и ее важную эмоциональную составляющую. В момент воспоминания всегда имеет место «двусторонний обмен», при котором реконструируемые образы прошлого наполняются переживаниями текущего момента. Границы коллективной памяти могут быть различны. Это может быть небольшая группа, например, семья, или же большое сообщество, такое как социальный класс или нация. С национальной памятью Хальбвакс соотносит понятие истории, исторической памяти, различая историю «выученную» и историю «прожитую», что позволяет переосмыслить сущность исторической памяти, ее роль в осознании принадлежности к группе.

В современной музеологии влияние идей Э. Дюркгейма и М. Хальбвакса прослеживается, в частности, в работах Г. Каванах³¹. Сопоставляя понятия истории и памяти на примере музея, британская исследовательница отмечает, что музей не является пространством, в котором история репрезентируется. Это пространство, в котором история производится, причем в случае с институционализированными практиками (музеи, мемориальные комплексы, городское пространство как система маркированных локусов, каким оно может быть представлено, например, в путеводителях, образовательных телепередачах, организованных экскурсиях и т.п.) такое производство предполагает встречу индивидуальных образов истории (histories) с официальным дискурсом (history).

Разрабатывая концепцию «истории—памяти», Г. Каванах опирается, среди прочих источников, на модель, предложенную Ш. Эннисом³², выделяющую три типа символического пространства: когнитивное, предполагающее получение информации, реализацию образовательной функции, прагматическое, предполагающее участие субъекта в различных социальных практиках и пространство мечты (dream space, в русском переводе—пространство подсознания), пробуждающее у зрителя внерациональные переживания. При этом Г. Каванах интерпретирует историю как акт самосознания, противопоставляя ее бессознательной (instinctual) памяти (memory).

Проблема соотношения сознательного и бессознательного, телесного, в контексте интересующей нас темы затрагивается также в статье упоминавшейся выше Дж. Харрис³³. Автор рассматривает новые приемы музейной работы, опираясь при этом на понятие аффекта. Отметим, что понимание аффекта у Харрис не вполне совпадает с тем смыслом, который придается данному понятию в настоящей статье³⁴. Согласно Харрис,

²⁹ Durkheim É. Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. Paris, 1968.

³⁰ Halbwachs M. La mémoire collective. Paris, 1950.

³¹ Kavanagh G. Making Histories, Making Memories // Making Histories in Museums. Ed. by G. Kavanagh. Leicester, 1999. P. 1–14.

³² Annis S. The museum as starting ground for symbolic action // Museum. 1986. № 151. P. 168–171; Ш. Эннис. Музей—арена символической деятельности // Museum. 1986. № 151. С. 32–35.

³³ Harris J. Turning to the Visitor's Body: Affective Exhibition and the Limits of Representation // 34th ICOFOM Annual Symposium: Empowering the Visitor: Process, Progress, Protest, Nov 1–3, 2012, Tunis. Tunis, 2012. P. 199–210.

³⁴ Отметим также, что публикация Дж. Харрис стала известна автору данной статьи только в ходе работы над текстом. Таким образом, гипотеза о возможности интерпретации изменений в практике современной музейной работы в терминах аффективного была выдвинута независимо, что, как нам кажется, свидетельствует о перспективности такого подхода.

аффект — это телесный опыт, характеризующийся высокой интенсивностью, которым мы обладаем, до того, как его осознаем³⁵. В этом отличие аффекта от эмоции, которая рассматривается как состояние, возникающее благодаря последующей интерпретации аффекта, его осмыслению³⁶. Предлагаемое нами понимание аффекта не предполагает акцентирования его телесной природы. В большей степени для нас имеет значение его интенсивность и событийный характер. Немаловажно, что Дж. Харрис также приводит в качестве одного из примеров аффективного воздействия на посетителя экспозицию Еврейского музея в Берлине. Однако для нее Еврейский музей является, скорее, неоднозначным примером, поскольку его пространство перегружено символами, нуждающимися в сложной интеллектуальной интерпретации, тем самым, словно бы умаляя значимость телесного опыта посетителей³⁷. Нам представляется, что именно символический характер пространства Еврейского музея и делает его столь интересным предметом для осмысления, поскольку аффект в том понимании, которое мы ему придаем, производится через воздействие символического.

Отметим также, что еще одной важной особенностью Еврейского музея является то, что самостоятельную роль в нем играет архитектура, само музейное здание. Аффективное воздействие достигается не за счет приемов организации экспозиции, а задается архитектурной формой самого здания. Причем, в отличие от многих, в том числе ставших классическими, примеров взаимодействия архитектурного пространства и экспозиции (например, Музея Соломона Гугенхайма в Нью-Йорке), в случае с проектом Либескинда мы можем говорить о противоречии между ними. В то время как экспозиция создает вполне традиционный нарратив, музейное пространство архитектурными средствами стремится выразить, то, что не может быть высказано. Именно в этом поле можно обнаружить еще одно противоречие. Проблема связана с травматической сущностью исторического опыта, интерпретируемого как непредставимое (опыт Холокоста, в данном случае). Таким образом, аффективная составляющая вступает в конфликт с рациональным осмыслением, отсылая нас к сложной проблеме памяти в современной культуре³⁸. Новые принципы музейной работы, ориентированные на диалог с посетителем и обращение к его индивидуальному опыту, несомненно являются позитивным сдвигом. В то же время, аффективный опыт, на наш взгляд, нуждается в рационализации, поскольку обращение к памяти может быть не только основой для понимания, но и причиной для новых противоречий. Существование в обществе разных образов прошлого необходимо, но необходимы также и общие основания для обсуждения болезненных тем, формирующие пространство для дискуссии. Интерпретация травматического опыта в качестве непредставимого делает невозможным построение нарратива (в том числе и традиционными музейными средствами), вытесняя тем самым прошлое из сферы рационального осмысления.

³⁵ *Harris J.* Turning to the Visitor's Body. P. 201.

³⁶ *Ibid.* P. 202.

³⁷ *Ibid.* P. 208–209.

³⁸ Проблеме памяти посвящена обширная литература. См., напр.: *Connerton P.* How Societies Remember. New York, 1989; *Huyssen A.* Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia. New York, 1995; *Misztal B.* The Sacralization of Memory // *European Journal of Social Theory*. 2004. Vol. 7 (1). P. 67–84; *Olick J.K., Robbins J.* Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices // *Annual Review of Sociology*. 1998. Vol. 24. P. 105–140. Проблема памяти в связи с мемориальной архитектурой рассматривается в статье: *Abramson D.* Make History, Not Memory. *History's Critique of Memory* // *Harvard Design Magazine*. 1999. № 9. P. 78–83.

Подводя итог, отметим, что пример Еврейского музея в Берлине был выбран потому, что он позволяет ярко проиллюстрировать целый ряд тенденций в современном музейном деле, и, в то же время, указать сложность и противоречивый характер происходящих изменений. К таким противоречиям можно отнести изменение отношения между экспозицией, музейным предметом и музейной архитектурой, при котором архитектурное пространство начинает доминировать, приобретая самостоятельное значение. Не менее важно и то, что в рамках подходов, вырабатываемых «новой музеологией», все больше внимания уделяют эмоциональному воздействию на посетителя, созданию условий для интенсификации аффективного опыта. Подобные приемы оказываются особенно востребованными тогда, когда речь идет о травматических событиях прошлого, поскольку очевидно, что традиционные музейные средства, как правило, не способны передать трагизм произошедшего. Эта невозможность выражается, в частности, в распространенном противопоставлении истории и памяти, в котором история ассоциируется с претензией на авторитарный нарратив, в то время как память связывается с эмоциональным, личностным началом. Таким образом, музей больше не стремится (по крайней мере, в ряде случаев) к передаче знания, а ставит своей целью стимуляцию переживания. Это позволяет нам говорить об еще одной интересной тенденции. Если классический музей был ориентирован на создание общего поля знания, необходимого для конструирования социального единства и идентичности, то музей современный стремится конституировать их через разделяемый посетителями аффективный опыт. В случае с проектом Д. Либескинда это особенно важно, поскольку официальная концепция музея не предполагала репрезентации Холокоста в качестве ключевой темы. Согласно официальной позиции, Еврейский музей должен был стать в первую очередь музеем культуры евреев Германии, однако созданное Либескиндом пространство придает всему музейному комплексу иной смысл, что ставит нас перед необходимостью дальнейших исследований в данном направлении.

Список литературы

- Супрыгина Г.Г.* Еврейский музей в Берлине // Вестник Томского государственного университета. История. 2008. № 2 (3). С. 69–84.
- Харрис Д.* «Наша печаль, наше хрупкое мужество»: музеификация и новая музеология // Вопросы музеологии. 2011 № 1 (3). С. 31–41.
- Эннис Ш.* Музей—арена символической деятельности // Museum. 1986. № 151. С. 32–35.
- Abramson D.* Make History, Not Memory. History's Critique of Memory // Harvard Design Magazine. 1999. № 9. P. 78–83.
- Annis S.* The museum as starting ground for symbolic action // Museum. 1986. № 151. P. 168–171.
- Connerton P.* How Societies Remember. New York: Cambridge University Press, 1989. 121 p.
- Durkheim É.* Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. Paris: Les Presses universitaires de France, 1968. 647 p.
- Halbwachs M.* La mémoire collective. Paris: Presses Universitaires de France, 1950. 204 p.
- Harris J.* Turning to the Visitor's Body: Affective Exhibition and the Limits of Representation // 34th ICOFOM Annual Symposium: Empowering the Visitor: Process, Progress, Protest, Nov. 1–3, 2012. Tunis: International Committee for Museology of the International Council of Museums. P. 199–210.

Huyssen A. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995. 292 p.

Kavanagh G. *Making Histories, Making Memories // Making Histories in Museums*. Ed. by G. Kavanagh. London; New York: Leicester University Press, 1999. P. 1–14.

Libeskind D. *Between the Lines: Extension to the Berlin Museum, with the Jewish Museum // Assemblage*. 1990. № 12. P. 18–57.

Misztal B. *The Sacralization of Memory // European Journal of Social Theory*. 2004. Vol. 7 (1). P. 67–84.

Olick J.K., Robbins J. *Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices // Annual Review of Sociology*. 1998. Vol. 24. P. 105–140.

References

Abramson D. *Make History, Not Memory. History's Critique of Memory*, in *Harvard Design Magazine*. 1999. № 9. P. 78–83.

Annis S. *The museum as starting ground for symbolic action*, in *Museum*. 1986. № 151. P. 168–171.

Connerton P. *How Societies Remember*. New York: Cambridge University Press, 1989. 121 p.

Durkheim É. *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie* [The elementary forms of religious life. The system of Australian totemism]. Paris: Les Presses universitaires de France, 1968. 647 p. (in French).

Halbwachs M. *La mémoire collective* [The collective memory]. Paris: Presses Universitaires de France, 1950. 204 p. (in French).

Harris J. *Turning to the Visitor's Body: Affective Exhibition and the Limits of Representation*, in *34th ICOFOM Annual Symposium: Empowering the Visitor: Process, Progress, Protest, Nov. 1–3, 2012*. Tunis: International Committee for Museology of the International Council of Museums. P. 199–210.

Harris J. “Nasha pechal’, nashe hrupkoe muzhestvo”: muzeefikacija i novaja muzeologija [“Our sadness, our fragile courage”: the museal and the new museology], in *Voprosy muzeologii*. 2011. № 1 (3). P. 31–41. (In Rus.).

Huyssen A. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995. 292 p.

Kavanagh G. *Making Histories, Making Memories*, in *Making Histories in Museums*. Ed. by G. Kavanagh. London; New York: Leicester University Press, 1999. P. 1–14.

Libeskind D. *Between the Lines: Extension to the Berlin Museum, with the Jewish Museum*, in *Assemblage*. 1990. № 12. P. 18–57.

Misztal B. *The Sacralization of Memory*, in *European Journal of Social Theory*. 2004. Vol. 7 (1). P. 67–84.

Olick J.K., Robbins J. *Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices*, in *Annual Review of Sociology*. 1998. Vol. 24. P. 105–140.

Suprygina G.G. *Evrejskij muzej v Berline* [Jewish Museum in Berlin], in *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istorija*. 2008. № 2 (3). P. 69–84. (in Rus.).

Аброськина Е.В.

ЭКСПОЗИЦИЯ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ: ОТ КРЫЖАНОВСКОГО ДО БЕЖКОВИЧА

Аброськина, Евгения Вячеславовна — магистр музеологии, научный сотрудник, Россия, Российский этнографический музей, Санкт-Петербург, evgeniia.abroskina@gmail.com.

Статья посвящена теме разработки и развития методики создания экспозиции в Российском этнографическом музее в советский период. Основной фокус исследования направлен на две ключевые фигуры того времени — Б.Г. Крыжановского и А.С. Бежковича, сотрудников музея, которые сформировали основные принципы создания этнографической экспозиции. Предложенные ими концепции легли в основу строительства экспозиций как в самом Этнографическом музее, так и в краеведческих и историко-этнографических музеях СССР. Автором были выявлены и проанализированы основные проблемные темы, волнующие и Крыжановского, и Бежковича: проблема создания экспозиционного плана, определение объекта показа и критериев отбора музейных предметов для презентации, вопрос художественного оформления экспозиции, феномен привнесения «жизни» в этнографическую экспозицию и др. Тексты, написанные упомянутыми исследователями с разницей в более чем тридцать лет, легли в основу данного исследования. Благодаря их анализу удалось реконструировать динамику развития методики показа, процессы трансформации определенных идей, а также отказ от ряда более ранних установок в контексте политических и научных перемен.

Ключевые слова: Российский этнографический музей, экспозиция, методика показа, Б.Г. Крыжановский, А.С. Бежкович.

EXPOSITION OF THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM: FROM KRYZHANOVSKY TO BEZHKOVICH

Abroskina, Evgenia Vyacheslavovna — MA in Museology, Research Fellow, Russia, the Russian museum of ethnography, Saint-Petersburg, evgeniia.abroskina@gmail.com.

The article considers the theme of formation and development of methods for creating an exposition in the Russian museum of ethnography during the Soviet period. The main focus of the research is aimed at two key figures of the time — B. Kryzhanovsky and A. Bezhkovich, museum researches, who formed the basic principles of creating an ethnographic exposition. The concepts proposed by them formed the basis for the construction of exhibitions both in the Ethnographic Museum itself and in the local historic and ethnographic museums of the USSR. The author identified and analyzed the main problem topics that are exciting Kryzhanovskiy and Bezhkovich: the problem of creating an exposition plan, the definition of the object of presentation and the criteria for selecting museum items for exposition, the issue of the artistic design of the exposition, the phenomenon of bringing “life” into the ethnographic exposition, etc. Texts, written by the mentioned researchers with a difference of more than thirty years, formed the basis of this article, due to their analysis, it was possible to reconstruct the dynamics of the development the processes of transformation of certain ideas, as well as the rejection of a number of older ideas in the context of political and scientific changes.

Key words: the Russian museum of ethnography, exposition, exposure technique, B. Kryzhanovsky, A. Bezhkovich.

Российский этнографический музей, начинавший свою историю как Этнографический отдел Русского музея, со временем отделившийся в самостоятельный музей, на протяжении всего своего развития занимался разработкой методики показа этнографических музейных предметов. В 1977 г. музей становится методическим центром для музейной сети СССР, тем самым на него возлагается большая ответственность: методики, разработанные в Государственном музее этнографии, лягут в основу ряда экспозиций краеведческих и историко-этнографических музеев страны. К 1970-м гг. в музее уже сформируется определенная система построения этнографических экспозиций. Экспозиционное пространство музея, достаточно инертное в период 1960–1980-х гг., мало меняется и в постсоветское время. По большей части это связано с тем, что специфические идеологические смыслы, заложенные в экспозицию, расшифровывались при помощи экскурсионной работы, которая, безусловно, была кардинально переосмыслена после распада СССР. Те же части экспозиций, которые не отвечали запросам нового времени (прежде всего, посвященные советскому периоду), достаточно «безболезненно» изымались из музейного пространства. В 1990-х гг. это было уже не так сложно: часть экспозиции, посвященная советскому настоящему, была уже в 1960-х гг. изъята из региональных экспозиций и помещена в центральные залы музея. Тем самым, облегчив ее вычленение из общемузейной экспозиции.

Между тем, показ этнографических предметов — во многом через показ бытовых сцен, через научно-вспомогательные материалы — разрабатывался на протяжении длительного времени и, сформировавшись, мало был изменен в постсоветское время. Большая часть экспозиций, построенная в 1970–1980-е гг., продолжала существовать вплоть до недавнего времени, а ряд экспозиций до сих пор является своеобразным памятником экспозиционному строительству советской эпохи (такие, как экспозиция, посвященная русскому народу, а также народам Поволжья и Приуралья и др.). В то же время, новые экспозиции, которые были построены в 2000–2010-х гг., обладают новой риторикой, отличаются друг от друга (такие, как экспозиции народов Северо-Запада или экспозиция народов Южного Кавказа), но сохраняются и единые для всего музея черты показа: комплексный показ, показ бытовых сцен, в основу презентации ложится концепция хозяйственно-культурных типов, через призму которой осуществляется показ культурой специфики того или иного народа. С одной стороны, это говорит об инертности Этнографического музея, с другой стороны, об универсальности выработанной еще в 1920-е гг. и развитой в 1950–1970-е гг. методики показа.

В 1926 г. в четвертом выпуске «Музейного дела» вышла статья заведующего отделением Украины Бориса Георгиевича Крыжановского «Принципы экспозиции этнографического музея»¹, в которой он обобщил музейный опыт построения экспозиции. Появление этого текста далеко не случайно. Прежде всего, это связано с тем, что после долгого промедления, связанного с нестабильной политической и экономической ситуацией в стране, музей в 1923 г. был открыт для широкой публики. Экспозиция 1923 г. являлась прямой наследницей экспозиции, построенной и непродемонстрированной еще в дореволюционный период. Сегодня трудно определить, каковы были различия этих экспозиций, но одно можно сказать точно: идеологическая составляющая первой экспозиции

¹ Крыжановский Б.Г. Принципы экспозиции этнографического музея. Л., 1926. (Музейное дело. Вып. IV).

Этнографического отдела была заложена, прежде всего, при помощи устной речи экскурсовода, сама же экспозиция была вполне нейтральной и являла собой продукт, прежде всего, научной мысли. Между тем, 1920-е гг. — беспокойный, но плодотворный для музея период: в музее работают ученые первой величины — А.А. Миллер, С.И. Руденко, Д.А. Золотарев и др. Б.Г. Крыжановский, который заведовал отделом Украины, Белоруссии и зарубежных славян, также являлся частью этой блестящей плеяды. Несомненно, что Крыжановский участвовал в длительном процессе экспозиционного строительства, поэтому текст, написанный им, можно считать осмыслением длительной коллективной работы над экспозиционным пространством музея.

Сам Крыжановский пишет: «Изложенное в настоящей статье представляет личное мнение автора. Пришлось говорить о стольких спорных вопросах, уточнять и формулировать столько расплывчатых определений, что было бы трудно добиться единодушного взгляда на все эти принципиальные вопросы даже в ближайшем кругу сотрудников. Тем не менее, опыт разработки плана экспозиции одного из Отделений Этнографического Отдела Русского Музея и проведения его в жизнь, трижды последовательно повторенный с постепенным углублением, хотя и далеко не доведенным до конца, принимаемых принципов, побуждает к формулировке сложившихся взглядов»².

По сути, это концентрация взглядов исследователей начала XX в. на экспозицию этнографических музеев, в данном случае, демаркация взглядов происходит не в 1917 г., а позднее, в 1930-е гг., когда большая часть исследователей предшествующего поколения будет репрессирована.

Крыжановский начинает текст с того, что делит этнографические музеи на центральные и областные, отмечая, что в первом случае музей стоит перед сложным выбором отбора ряда предметов для презентации их посетителю, в отличие от областных музеев, которые имеют возможность представлять свои коллекции полностью. Отсюда и вытекает главная сложность для экспозиционера: какие предметы необходимо выбрать из фондохранилища для экспонирования, каковы должны быть критерии отбора. Этот вопрос — первый, которым задается Крыжановский. Для того чтобы разрешить эту задачу, автор предлагает ряд критериев, которые должны помочь при выборе экспонатов. Главные критерии — бытование и широкий спектр распространения: «Из однородных предметов, бытующих или бытовавших у населения, на постоянную выставку, как основные, должны идти наиболее распространенные в настоящее время; отличающиеся же от него предметы старинные, или устанавливающие связь с другими народностями, явятся на выставке дополнительными ...»³.

Экспонат должен быть оригинальным: макеты, муляжи, эстампы играют роль исключительно второстепенную, кроме того, они должны быть выполнены с тщательной точностью: «Модели могут быть выставлены только сделанные по точным обмерам какого-либо определенного сооружения, и отнюдь не являться воспроизведением отвлеченного архитектурного типа»⁴. Между тем, это замечание говорит о том, что научно-вспомогательный фонд уже обладал своим скромным местом на экспозиции музея в то время. Определившись с предметами, необходимо было решить, что именно является объектом показа этнографической экспозиции⁵. Крыжановский считает, что основная единица

² Там же. С. 3.

³ Там же. С. 4.

⁴ Там же.

⁵ Интересно, что в тексте эти вопросы идут в таком порядке: от отбора предметов к вопросу объекту показа, это делает текст логически непоследовательным.

в экспозиции — народность, при этом способ показа — географический: «Народности, принадлежащие к одной этнической группе, экспонируются в непосредственном соседстве одна с другой, сохраняя, по возможности, последовательность их географического расселения»⁶. Он настаивает на показе через экспозицию не только культур, но и культурных связей, показ культурной близости: «Коллекции по каждой народности выставляются обычно отдельно. Но вполне возможна совместная для нескольких народностей или для всей группы экспозиция тех элементов быта, которые у них имеют общий характер <...> Равным образом возможно в пределах одной группы экспонировать полностью быт одной из народностей, к ней относящейся, а для остальных ограничиться экспозицией тех элементов, которые существенным образом отличаются»⁷.

Текст Крыжановского достаточно хаотичен, он неоднократно возвращается к вопросу выбора предметов. Рефлексируя на дореволюционную манеру показа, исследователь категорически отказывается от показа однородных предметов: ««Нужно избегать помещения на выставку многочисленных видоизменений одного и того же инструмента или вариантов изделий»⁸. При этом он подчеркивает важность демонстрации процесса производства: от материала и инструментов до конечной стадии. Интересно, что эта идея закрепится в советской традиции и отразится на методике сбора предметов: важно было не только собрать интересные экспонаты, но и предметы «в процессе производства», в фондах музея хранятся зафиксированные в разных стадиях создания корзины, обуви и т.д. Видимо, корни данного феномена находились в разработках 1920-х гг. Несмотря на отказ от показа схожих предметов, Крыжановский делает акцент на показ «эволютивных рядов»: «Устойчивость основных форм и постепенность их изменения дает возможность рядом с описанной выставкой по локальным типам костюма сделать сравнительную выставку отдельных частей одежды и построить эволютивные ряды»⁹.

В целом, основная концепция показа разных народов СССР базировалась на эволюционизме — представлении о «примитивных» народах (таких, как народы Сибири) и «развитых» (великороссы или украинцы). Он пишет, что наряду с предметами, которые распространены в настоящее время, на экспозицию нужно помещать «старинные типы»: «Это важно прежде всего потому, что таким путем вскрывается направление органической эволюции предмета, или новейшее заимствование у кого-либо его новой формы»¹⁰.

Отдельно Крыжановский говорит о костюме и трудностях, которые могут возникнуть при показе: «Развитие экспозиции таких элементов, напр., одежды, в этом направлении не вызывало бы затруднений и не нарушало бы стройности всей выставки, если бы была возможность сконцентрировать все видоизменения одежды в одном месте, — напр., иметь один огромный шкаф или ряд шкафов, стоящих в том месте зала, в котором по намеченной последовательности должна находиться одежда. На практике этого трудно достичь, и одежда раздробляется по разным частям зала, отчего цельность общего впечатления неизбежно утрачивается, в каком бы систематическом порядке мы не размещали костюмы по отдельным шкафам»¹¹. Искусственность, которая является определенной данностью музейной экспозиции, беспокоила Крыжановского. Он выделяет два

⁶ Крыжановский Б.Г. Принципы экспозиции этнографического музея. С. 5.

⁷ Там же. С. 6.

⁸ Там же. С. 7.

⁹ Там же. С. 10.

¹⁰ Там же. С. 11–12.

¹¹ Там же. С. 8–9.

типа костюмных комплексов: естественные (которые бытовали) и искусственные (которые конструируются в музее). «Само собой разумеется, что следует предпочесть именно естественный комплекс, как являющийся действительно документальным, и к искусственному прибегать только тогда, когда почему либо невозможно приобрести цельный костюм. Однако, в этих случаях безусловно необходимо, чтобы все вещи, вводимые в костюм, были одного времени и из одной и той же местности. К сожалению, для старинных костюмов такая реконструкция в настоящее время уже неизбежна»¹², пишет автор.

Крыжановский поднимает вопрос «жизни» в экспозиционном пространстве. Рассуждая о фотографии, он говорит, что, помимо того, что она призвана показать бытовые сцены из жизни, тем самым разнообразив экспозицию, фотография также оживляет выставку и «хотя бы отчасти возвращает увезенные в музей предметы к их нормальной обстановке»¹³. Таким образом, можно сделать вывод, что проблема «искусственности», некоторой «ненормальности» музейной экспозиции по отношению к реальной жизни действительно была осмысленна, и что подобную «ненормальность» старались максимально преодолеть. Об этом же свидетельствует замечание Крыжановского относительно манекенов, которые, по его мнению, должны находиться в статичных позах, а не в движении: «фигура человека среди своей бытовой обстановки застывшего в момент движения, всегда производит неприятное и искусственное впечатление. По этой причине невозможны «мертвые» воспроизведения свадебных или ярмарочных сцен и т.п., так как они оказываются лишенными живости, движения и шума, характерных и неизменно сопутствующих им»¹⁴. Рассуждая о музее через пятьдесят лет после его открытия, Т.А. Крюкова и Е.Н. Студенецкая так же рефлексируют на специфику «перенесения в музей как бы куса жизни»¹⁵.

Помимо рассуждения о специфике этнографической экспозиции в целом, Крыжановский рассуждает и о более частных сюжетах. Так, раскрывая тему музейного оборудования, Крыжановский пишет, что громоздкие предметы необходимо располагать в открытом хранении, таким образом, чтоб их можно было обойти со всех сторон, но при этом нельзя располагать предмет на полу, необходимо разместить его на подставке-рундуке. Такое символическое разграничение пространства, формирование для музейного предмета специального, пусть и открытого, места, говорит о рефлексии на особую природу музейного экспоната: борона, которая была в употреблении много лет и хранилась на полу в сарае, и борона, которая стала экспонатом, частью коллекции и музейным предметом на экспозиции — совершенно разные предметы, символическая природа предмета меняется в зависимости от контекста, в котором предмет начинает фигурировать, поэтому обращение с музейным предметом становится совершенно иным — ему требуется определенное, ограниченное пространство.

Другим частным, но, безусловно, важным сюжетом является вопрос дизайнерского оформления экспозиции. Крыжановский пишет как о необходимой музейной мебели, которая облегчит показ специфических этнографических предметов (шкафы, открытые и застекленные щиты, витрины, подставки-рундуки и т.д.), так и о способах размещения предметов: «Мелкие предметы прикрепляются на щиты — открытые и закрытые, смотря

¹² Там же. С. 10.

¹³ Там же. С. 5.

¹⁴ Там же. С. 11.

¹⁵ Крюкова Т.А., Студенецкая Е.Н. Государственный музей этнографии народов СССР за пятьдесят лет советской власти // Очерки истории музейного дела в СССР. М., 1971. Вып. VII. С. 18.

по роду экспонатов. На щитах они распределяются также в порядке классификации, но при этом лучше не размещать их на равном расстоянии друг от друга, равномерно заполняя всю площадь щита, а соединять в группы, отдельные предметы которых сближены между собою, а группы от групп отделены несколько большим промежутком»¹⁶. Представление о свободном размещении предметов, о симметрии, равномерности показа ляжет в основу создания художественных эскизов экспозиций и будет развито и дополнено в послевоенное время. Рассуждая о фоне для этнографических предметов, Крыжановский делает очень важное замечание: «Совершенно невозможно пользоваться, как фоном, этнографическим материалом. Если ковры могут висеть за манекенами, теряя лишь часть производимого ими впечатления, то когда непосредственно на какую-нибудь ткань прикрепляются мелкие предметы, они сами проигрывают, а нижний экспонат превращается в простой фон»¹⁷. Судя по данной идее, отношение к коврам было неоднозначным: с одной стороны, интуитивно ощущалось, что ковер представляет из себя самостоятельный экспонат и не должен быть ничем загорожен, с другой стороны, ковер кажется достаточно выигрышным фоном, подчеркивающим манекен, в таком случае, его новой природой музейного предмета неминуемо жертвуют: «Эти последние [манекены — Е.А.] очень красиво могут выделяться на фоне ковров и тканей, повешенных на заднюю стенку шкафа»¹⁸. Возможно, это связано с тем, что в жилом пространстве ковер чаще всего функционировал как фон, предмет быта, на котором вполне могли разместить сверху картины, фотографии, оружие. Можно предположить, что это сбивало с толку экспозиционеров 1920-х гг.

Интересны размышления автора о размещении предметов в свободном пространстве. Он пишет: «Для экспозиции могут быть использованы также верхи шкафов и вообще музейной мебели и верхние части стен над нею. На верху мебели можно выставлять крупные предметы, но только такие, которые не требуют рассматривания сверху, и, конечно, в ограниченном количестве. Верхняя часть стен тоже может быть использована для экспозиции плоских предметов»¹⁹. Конечно, сегодня такая загроможденность предметами шкафов покажется неуместной, но в 1920-е гг., в условиях недостроенных экспозиций, отсутствия пространства для фондохранилища, разрастания количества предметов и неизбежного помещения большей части вещей на экспозицию, такое экономное использование пространства выглядит вполне здравым.

Другим свидетельством эпохи является рассуждение о фоне для предметов, который должен быть спокойным, нейтральным: «очень хорош для этой цели серовато-коричневый цвет некрашеной джутовой ткани; обыкновенная мешечная ткань тоже может быть с успехом применена для этой цели»²⁰. С одной стороны, подобный цвет действительно является максимально нейтральным, с другой стороны, материал для создания такого фона очевидно достаточно недорогой, в условиях экономической нестабильности раннесоветского периода подобный выбор фона кажется вполне адекватным времени. Любопытно, что от такого невыразительного, даже в чем-то отталкивающего, фона не отказывались вплоть до 1980-х гг., и сегодня мы можем увидеть подобный фон на щитах и задниках шкафов в залах этнографии русских.

¹⁶ Крыжановский Б.Г. Принципы экспозиции этнографического музея. С. 17.

¹⁷ Там же. С. 19.

¹⁸ Там же. С. 18.

¹⁹ Там же. С. 19.

²⁰ Там же. С. 18.

Не обошел стороной автор и вопрос света. Здесь он рассуждает почти поэтически: «Наиболее нуждаются в полном свете тонкие изделия, требующие внимательного рассматривания и те предметы народного искусства, которые рассчитаны на яркий блеск. Красочную керамику или стекло и металлические изделия хорошо выставлять даже в залах с верхним светом с таким расчетом, чтобы они, кроме того оказались хотя бы в рассеянном свете сбоку. Это дает очень красивую игру бликов, особенно при солнечных лучах. Но нужно остерегаться помещать очень яркие предметы рядом с тусклыми»²¹. Таким образом, можно сделать вывод, что предметы классифицируются им не только по оригинальности и бытованию, но и по аттрактивности, по их эстетической привлекательности.

Крыжановский также говорит о расширении направлений комплектования музейных коллекций: необходимо презентовать палеоэтнографию (особенно, на примере «примитивных» народов Сибири), мещанскую культуру (те ее элементы, которые сохранили крестьянские, народные проявления), а также «экземпляры, которые по формам сближаются с соответствующими предметами других племен»²². По мнению Крыжановского: «Музей, в котором будут показаны все этнические и культурные связи, и который не только представит нам народную культуру своей территории в статическом состоянии, но при помощи этих связей, а также исторического и палеоэтнографического материала раскроет ее динамику, будет иметь постоянную выставку, отвечающую задачам этнологического музея»²³.

Многие идеи, которые развивал Крыжановский, нашли отражение в экспозициях музея, а позднее были переосмыслены и дополнены в послевоенный период уже другим исследователем. К сожалению, обращение к трудам Крыжановского долгое время было невозможным: в 1930 г. Крыжановского объявили руководителем «контрреволюционной украинской организации» в Этнографическом отделе и арестовали. 3 декабря 1937 г. он был расстрелян и реабилитирован лишь в 1964 г. Однако, спустя почти тридцать лет, к его тексту обратился другой исследователь — Афанасий Семенович Бежкович. В апреле 1950 г. А.С. Бежкович сделал в музее доклад на тему «Основные принципы построения экспозиций в этнографических музеях». Предтечей Бежковича, безусловно, был Б.Г. Крыжановский: Афанасий Семенович во многом опирается на текст предшественника, хотя прямая ссылка у него лишь одна, что неудивительно, поскольку Крыжановский в это время все еще не был реабилитирован. Между тем, по иронии судьбы, не только в тематике текстов и в схожих взглядах на этнографическую экспозицию, но и в личных судьбах эти два автора имели ряд пересечений.

Бежкович, профессиональный этнограф, закончивший кафедру этнографии географического факультета ЛГУ, в 1931–1933 гг. работал в Институте экономики и организации социалистического земледелия ВАСХНИЛ, а также в Институте народов Севера, где читал курс о земледелии на Севере²⁴. Также как и Крыжановский, он был арестован осенью 1933 г. по «Делу славистов». Проведя три года в лагерях, Бежкович работает в Кабардинском музее и научно-исследовательском институте в Нальчике, а затем на одиннадцать лет уезжает в Узбекистан, где ему удалось проработать в самых разных музеях в качестве научного сотрудника, а также заместителя директора и директора (Янги-Юльский

²¹ Там же. С. 20.

²² Там же. С. 14.

²³ Там же. С. 15.

²⁴ См.: *Решетов А.М.* А.С. Бежкович — этнограф и музеевед. (http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03_05/978-5-88431-150-3/; дата последнего обращения: 15.03.17)

краеведческий музей, Республиканский музей культуры узбекского народа в Самарканде и т.д.). В 1948 г. Бежкович поступает на работу в Государственный музей этнографии народов СССР, где, как в свое время Крыжановский, возглавит отдел Украины и Белорусии, оставаясь на этом посту до своего выхода на пенсию.

Появление подобного текста — обобщения опыта, а также выявления тупиковых путей экспозиционного развития — не случайно. Крыжановский пишет свое эссе в 1926 г., когда музей оправляется после революции, Гражданской войны, строит новые экспозиции. В 1950 г. ситуация у музея похожая — здание сильно пострадало во время войны, произошло множество изменений, необходимо было переосмыслить и научную составляющую экспозиции, и материальную, визуальную ее часть. Имея за плечами огромный опыт не только этнографической, но и музейной работы, Бежкович по праву взялся за пересмотр феномена экспозиции этнографического музея.

Начинает он с основы — с тех установок, которые должны быть заложены научными сотрудниками в экспозицию и которые должны быть отражены в тематическом и тематико-экспозиционном планах. По мнению автора, такое сепарирование, создание двух разных документов необходимо: «Тематический план называется потому, что с его помощью музейный работник разрешает тематические вопросы экспозиции, а тематико-экспозиционный — потому, что он разрешает еще и экспозиционные вопросы. Первый отвечает на вопрос — что показывать, а второй — чем показывать»²⁵. Рассуждая о политических установках, Бежкович отмечает: «В вводной части плана излагаются установки, дающие политическое направление, цели и задачи экспозиции. Затем содержание темы кратко излагается, дается теоретическое обоснование и идеологическое направление ее»²⁶. Таким образом, с самого начала создания экспозиции, необходимо проработать ее политическую, идеологическую составляющую, которая будет выражена через цитаты классиков-марксистов, а также будет всячески отражаться в текстовом сопровождении экспозиции.

Далее Бежкович переходит к следующему уровню построения экспозиции — осмыслению способа показа. По его мнению, вещеведческий показ, который имел место в Этнографическом отделе, неприемлем и должен быть заменен показом бытовым, а также необходимо отказаться от чрезмерной академичности в экспозиции: «Мы глубоко убеждены, что одежду надо показывать только в быту. И не только одежду, но все абсолютно музейные предметы следует экспонировать в бытовой обстановке, чтобы посетитель мог наблюдать не только экспонат, но и условия, в которых он бытует и способ пользования им и употребления его»²⁷. Опираясь на то, что этнография — научная историческая, он утверждает, что и быт необходимо показывать в историческом аспекте. Презентация современности в Этнографическом музее — камень преткновения в дискуссиях 1950–1960-х гг. — не игнорируется и Бежковичем. Он считает необходимым показ «нового быта»: «Новый быт может развиваться и в старой хате, приспособивая ее к новым потребностям быта, например, украшение литографиями советского содержания, электрическое освещение, устройства радио, замена старой обстановки новой, современной и т.д.»²⁸. Укоряя многих музейных работников в излишней «ортодоксальности», Бежкович расширяет горизонты этнографической экспозиции, предлагая экспонировать

²⁵ Архив Российского этнографического музея. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1157. Л. 6.

²⁶ Там же. Л. 9.

²⁷ Там же. Л. 11.

²⁸ Там же. Вставка к Л. 16 (С. 4).

не только то, что сделано руками человека, но и предметы промышленного масштаба: «Трактор, комбайн и др. современные машины играют огромную роль в переделке быта колхозников и поэтому их надо использовать в культурно-просветительных и пропагандистских целях. Для этой цели нет необходимости ставить в экспозиционные залы трактор или комбайн в натуре, а достаточно дать модель, строго выдержанную в масштабе и конструктивно, способную работать на холостом ходу»²⁹.

Заканчивая тему бытового показа, Бежкович затрагивает важный вопрос соотношения тем в экспозиционном пространстве: что нужно показывать больше, а что меньше, в условиях формационного подхода? Объясняя, что пропорция является лишь приближительной, исследователь считает, что соотношение эпох феодально-крепостного, капиталистического и социалистического быта должно быть равно 1:2:3. В то же время, он признает, что возможны темы, когда социалистическая составляющая совсем незначительна: например в тех случаях, когда происходит показ пережитков.

Снова затрагивая тему показа, Бежкович предлагает внедрить элементы показа географического: «Хорошо бы дать образцы почвы, некоторые наиболее ценные для страны, края или для данной местности экземпляры растений в виде гербария, например для степи ковыль»³⁰. Это замечание неслучайно — этнографические экспедиции наравне со сбором предметов быта и культа, занимались сбором гербариев, особенно, если определенные растения имели значение для традиционной культуры того или иного народа (так, например, М.А. Браун привезла коллекцию лекарственных трав, которые имеют большое значение для народной медицины и магии у коми).

Оставляя тему научной составляющей экспозиции, Бежкович переходит к непосредственному оформлению (чем во многом переключается с идеями Крыжановского, и что говорит о некоторой инертности взглядов на оформление этнографических музеев). Магистральными идеями для Бежковича являются две: во-первых, в оформлении экспозиции не должно быть ничего лишнего, а во-вторых, важное место в оформлении должна играть идея эстетического, прекрасного. «В экспозиционных залах всячески надо избегать лепных, скульптурных и фигурных украшений, стены и потолок должны быть гладкими, ровными без украшений. Весь внутренний вид зала не должен отвлекать внимание посетителей»³¹, пишет Бежкович. Он не обошел своим вниманием ни один элемент экспозиции: шкафы, витрины, рундуки, этикетаж, оформление цитат, фон и цвет стен ... Ни один исследователь Этнографического музея до него не проделал такой кропотливой работы.

Интересно, что освещая практическую сторону вопроса (например, насколько вместительной должна быть мебель), автор затрагивает совершенно новую, почти лирическую, тему «воздуха» в экспозиции: «Соблюдая симметрию в расположении экспонатов, пирамидальность композиции и определяя место объяснительного текста на щите необходимо, ко всему этому, еще найти то среднее пространство между экспонатами, которое не создало бы впечатления скученности композиции или пустоты на щите. Это среднее пространство, разделяющее экспонаты на языке музейных работников называется «воздухом». Вот этот воздух надо суметь дать на щите в такой оптимальной пропорции, которая бы так сочеталась с площадью щита и экспонатами, что посетитель осматривая экспозицию, не чувствовал ни пустоты, ни скученности»³². Другая тема, которая

²⁹ Там же. Вставка к Л. 16 (С. 6).

³⁰ Там же. Л. 17.

³¹ Там же. Л. 19.

³² Там же. Л. 42.

не была обозначена Крыжановским — тема чистоты. По мнению Бежковича, предметы, представленные на экспозиции, должны быть эстетически привлекательными: «Этнографические экспонаты прежде чем поместить их в экспозицию должны быть обработаны, приведены в соответствующий порядок: верхняя одежда должна быть очищена, реставрирована, а бельевая — выстирана и выглажена (если в быту ее гладят). Экспонаты из дерева также должны быть очищены от грязи и реставрированы, если в этом имеется необходимость»³³. Нельзя утверждать, что такое мнение разделили бы все сотрудники музея, ведь вопрос «этнографической грязи» в какой-то степени остается нерешенным: нужно ли избавлять предмет от следов его бытования?

Бежкович, вслед за Крыжановским продолжает проблему использования ковра как фона, но его позиция однозначна: такое просто недопустимо. «Абсолютно неправильно и подстилате ковра, плахт и другой узорной ткани на пол шкафа под манекены. В данном случае не только пропадает экспонат (ковер, плахта), но он еще создает ложное представление о бытовом значении ковров, например, в украинской экспозиции. Посетитель может сделать вывод, что украинцы своими коврами застилают полы и это будет противоречить обычному использованию ковров в украинском быте»³⁴, пишет Бежкович.

Завершая свой доклад, Афанасий Семенович затрагивает сюжет художественной привлекательности музейного пространства, он считает, что посетитель, пришедший в музей, должен не только обучаться, получать знания, но и отдыхать, проводить хорошо время, поэтому просто необходимо продумать все детали экспозиции. Он пишет: «Строители экспозиций вообще, и этнографической в частности, должны в процессе работы, начиная от мелочи и кончая готовой экспозицией, добиваться художественного облика ее. В этот облик входят такие элементы выставки, как стиль ее, гармоническое сочетание цветов окраски зал, мебели и экспонатов, а также оформление их и размещение в экспозиции. Добиваясь этих качеств экспозиции, музейные работники должны помнить, что вся художественная часть ее должна быть строго подчинена содержанию выставки, а не наоборот»³⁵.

Несмотря на то, что с 1950 г. многое изменилось в пространстве Этнографического музея, основные позиции, заложенные Крыжановским и развитые и дополненные Бежковичем, не теряют своей актуальности вплоть до настоящего времени. Во многом это связано с универсальностью и некоторой очевидностью ряда заявлений: нейтральный фон действительно лучше пестрого, а свободное расположение предметов действительно воспринимается лучше загруженных шкафов. И все же, эта очевидность во многом обманчива, ведь мы судим об экспозиции с точки зрения современной науки, в то время как решения для показа этнографических предметов претерпевали длительные изменения, апробировались на целом ряде выставок на протяжении десятилетий ради того, чтобы сегодня стать универсальными и очевидными. Нет сомнений, что экспозиции 1960–1970-х гг. формировались во многом на основе идей А.С. Бежковича, а после становления музея методическим центром для других музеев, эти идеи распространились и закрепились (где-то трансформировались) в пространстве краеведческих и историко-этнографических музеев нашей страны, а в условиях небольшой инертности процесса реэкспозиции, можно быть уверенным, что ряд музеев, включая сам Российский этнографический музей, продолжает презентовать идеи Крыжановского и Бежковича.

³³ Там же. Л. 32.

³⁴ Там же. Л. 35.

³⁵ Там же. Л. 45.

Список литературы

Крыжановский Б.Г. Принципы экспозиции этнографического музея. Л.: Государственная типография имени Ивана Федорова, 1926. 20 с. (Музейное дело. Вып. IV).

Крюкова Т.А., Студенецкая Е.Н. Государственный музей этнографии народов СССР за пятьдесят лет советской власти // Очерки истории музейного дела в СССР. М.: Советская Россия, 1971. Вып. VII. С. 9–120.

Решетов А.М. А.С. Бежкович—этнограф и музеевед. Режим доступа: http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03_05/978-5-88431-150-3/ (ссылка последний раз проверилась 12.06.2017).

References

Kryzhanovskiy B. *Principy jekspozicii jetnograficheskogo muzeja* [Principles of the exposition in the ethnographic museum]. Leningrad: Gosudarstvennaja tipografija imeni Ivana Fedorova, 1926. 20 p. (Muzeynoe delo. Vol. IV). (in Rus.).

Kryukova T.A., Studenetskaya E.N. Gosudarstvennyj muzej jetnografii narodov SSSR za pjat'desjat let sovetsoj vlasti [State Museum of Ethnography of the Peoples of the USSR for fifty years of Soviet period], in *Očerki istorii muzejnogo dela v SSSR*. Moscow: Sovetskaja Rossija, 1971. Vol. VII. P. 9–120. (in Rus.).

Reshetov A.M. *A.S. Bezhkovich—jetnograf i muzeeved* [A.S. Bezhkovic—an ethnographer and a museologist]: http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03_05/978-5-88431-150-3 (last visit 12.06.2017). (in Rus.).

Прищепова В.А.

ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА КАК МОДЕЛЬ МИРА

Прищепова, Валерия Александровна—к.и.н., старший научный сотрудник, Россия, Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, vapr@kunstkamera.ru.

На примере двух выездных выставок Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН в Казахстан и Германию проиллюстрировано, как с помощью такого уникального этнографического источника как музейные коллекции, посредством бытовых предметов и фотодокументов были представлены две модели кочевого быта: степных скотоводов казахов рубежа XIX–XX веков и полукочевников и кочевников ираноязычных белуджей, джемшидов и хазарейцев конца 1920-х гг., вскоре после их переселения в Туркмению из Афганистана. В иллюстративном фонде музея хранятся исторические фотографии 1928–1929 гг. об этих среднеазиатских кочевниках. Снимки коллекций документируют почти все области быта этих народов в рассматриваемые годы. С тех пор мировая политика и экономика во многом изменили их существование. Ретроспективный взгляд на формы жизни, которые с точки зрения современной модернизации кажутся примитивными, взгляд на кочевой быт как нормальный и повседневный способ существования, как это представлено в коллекциях музея, поможет лучше понять противоречия общественного развития в Средней Азии. Музейные экспонаты могут стать полноценным научным источником лишь с привлечением других источников, литературных и архивных, а также в процессе изучения истории коллекций и собирательской деятельности музея.

Ключевые слова: музей, выставка, экспозиция, казахи, белуджи, джемшиды, хазарейцы, культура.

ETHNOGRAPHICAL EXHIBITION AS A MODEL OF THE WORLD

Prischepova, Valeria Alexandrovna—Candidate of Science in History, Senior Research Fellow, Russia, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the Kunstkamera) of Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg, vapr@kunstkamera.ru.

This article considers two exhibitions of the Museum of Anthropology and Ethnography (The Kunstkamera) in Kazakhstan and Germany. By means of unique ethnographic sources of the museum's collection of household objects and photographs were presented two models of the nomadic life of steppe pastoralists, Kazakhs of XIX–XX centuries and semi-nomads and nomads of Iranian Baluchi, Hazaras and Jamshidi people in the end of the 1920s, shortly after their relocation to Turkmenistan from Afghanistan. In the Illustrations' Department of the Museum of Anthropology and Ethnography are stored historical photographs of these Central Asian nomads dated 1928–1929. The photographs on the collection document nearly all areas of life of these peoples during the years. Since that time, the world politics and economics have greatly changed their existence. A retrospective look at the nomadic life as a normal and everyday way of being, that might look primitive from the contemporary point of view, helps to understand these life forms. The collections of the museum help the public to comprehend

contradictions of social development in Central Asia. Museum exhibits can become a full-fledged scientific source, along with involvement of other literary and archival sources, for the study of the history of collections and collecting activities of the Museum of Anthropology and Ethnography.

Key words: museum, exhibition, exposition, Kazakhs, Baluchi, Jamshidi, Hazara culture.

Музейные собрания, вещевые и иллюстративные коллекции, занимают особое место среди этнографических источников и остаются одним из основных памятников для восстановления прежнего уклада жизни. Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН (далее—МАЭ) обладает многими редкими или даже раритетными экспонатами по народной культуре, приобретать которые всегда было очень трудно, а сейчас просто невозможно. Коллекции музея—свидетельство напряженной и плодотворной собирательской работы, которая на протяжении многих лет велась российскими учеными. В сборе коллекций, который продолжается более двух столетий, принимали участие видные ученые и путешественники, общественные и государственные деятели, краеведы, просто любители этнографии¹.

Трудно переоценить вклад в организацию планомерного пополнения фондов МАЭ директора музея на рубеже XIX–XX вв. академика Василия Васильевича Радлова. В целях привлечения широкого круга лиц к научному собирательству этнографического материала при музее были организованы систематические занятия с демонстрацией музейного материала. Консультации проводились по методике сборов этнографических коллекций с опорой на инструкцию, специально составленную в 1895 г. В.В. Радловым².

Эта инструкция сыграла большую роль в комплектовании также иллюстративных коллекций музея. Она стала программой, которая была разработана для собирателей коллекций и ориентировала их на поиски предметов по народной культуре. В ней как раз внимание коллекционеров обращалось на желательность восполнения отсутствующего вещевого материала изобразительным.

Благодаря предварительной подготовке будущих собирателей коллекций и изданию инструкции МАЭ приобрел грамотных помощников на местах, которые пополняли его фонды, а после создания в 1898 г. статуса «корреспондента» в музей стали поступать предметы от многих лиц, живших далеко от Санкт-Петербурга. Призыв администрации музея к корреспондентам на местах с просьбой привлекать к коллекционированию представителей местных национальностей имел результат. Корреспондентами на местах были люди разных профессий, представители администрации, учителя, врачи. Поэтому изучение истории формирования фондов МАЭ представляется весьма актуальным.

Наряду с собирательской, хранительской, просветительской экспозиционная работа является одним из основных направлений деятельности музея. Однако специфика работы некоторых научных отделов МАЭ состоит в том, что не все они имеют постоянные экспозиции. Среди прочего это относится и к Отделу Средней Азии и Казахстана. Поэтому особенно большое значение в их работе придается выездным выставкам.

В данной статье мы обратимся к опыту двух таких выставок, показанных в Казахстане и Германии. И на их примере продемонстрируем, как с помощью такого уникального

¹ См.: Прищепова В.А.: 1) Коллекции заговорили. СПб., 2000; 2) Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX—начала XX века в собраниях Кунсткамеры. СПб., 2011.

² См.: Радлов В.В. Инструкция для собирания этнографических предметов, относящихся до быта киргизов Степного генерал-губернаторства. СПб., 1895.

этнографического источника как музейные коллекции, посредством бытовых предметов и фотодокументов были представлены две модели кочевого быта: степных скотоводов казахов рубежа XIX–XX вв. и полукочевников и кочевников ираноязычных белуджей, джемшидов и хазарейцев конца 1920-х гг., вскоре после их переселения в Туркмению из Афганистана.

В октябре 1992 г. в Алма-Ате состоялся Первый всемирный Курултай казахов. МАЭ получил приглашение принять участие в Курултае с выставкой по традиционной казахской культуре. Выставка «Традиционная культура казахов в Петербурге» была подготовлена МАЭ совместно с Российским этнографическим музеем (далее — РЭМ) для вывоза в Алма-Ату. Целью выставочного проекта было оживить облик культуры и быта казахов, открыть посетителям мир степных кочевников. В процессе подбора коллекционных предметов, предназначенных для выездной экспозиции, по причине ограниченного времени не удалось уточнить в деталях идею объединенной выставки двух музеев. Поэтому разработку концепции отложили до приезда в Алма-Ату, исходя на месте из выставочных условий.

В Алма-Ате выставку развернули в Музее изобразительных искусств имени А. Кастеева. Разработкой научной концепции экспозиции, ее дизайном и монтажем коллеги из Санкт-Петербурга занимались вместе с сотрудниками Выставочного отдела Музея изобразительных искусств. Коллекции для обозрения разместили на открытом доступе в зале с характерным зеленым покрытием пола. Для знакомства с особенностями культуры кочевников казахской степи этнографические предметы и фотоматериалы разместили на стенах, в центре на подиуме и в нескольких витринах.

Вниманию посетителей выставки были представлены вещевые коллекции по традиционной материальной культуре казахов, предметы одежды, мужской и женской, предметы быта, домашняя утварь, изделия прикладного искусства, оружие, музыкальные инструменты. Многие из экспонатов были уникальными. История сложения коллекционного собрания МАЭ по казахам неразрывным образом связана и с историей России, и с историей Казахстана XIX–XX вв. О происхождении некоторых из выставленных в Алма-Ате предметов рассказали архивные материалы.

Например, в экспозицию вошел женский свадебный головной убор саукеле — головной убор невесты, в виде усеченного конуса, украшенный вставками из камней, сердоликом, коралловыми и жемчужными нитями. Поверхность его тульи покрывает орнамент. Покрывало, которое входило в состав головного убора, спускалось по спине невесты и прикрывало ей плечи. Не существовало двух одинаковых уборов, каждая невеста имела собственный, который переходил по наследству по женской линии. Свадебный убор невесты носил характерные черты разных районов Казахстана.

Во время приобретения саукеле был оценен в 600 рублей. В отчетах МАЭ отмечалось: «Таких вещей, представляющих собой остатки прадедовского состояния, в степи немного, и киргизы не расстанутся с ними ни за какие деньги»³. Саукеле было самым ценным предметом богатого и многочисленного собрания, которое поступило в МАЭ в 1898 г. через старшего советника областного Тургайского управления И. Крафта и врача И.А. Белиловского (который интересовался этнографией, вел наблюдения, собирал материалы, в частности, об употреблении наркотиков, о народной медицине, сотрудничал с Русским Географическим Обществом, выступал на его заседаниях, печатал сообщения)

³ Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (Далее — СПФ АРАН). Ф. 142. Оп. I—до 1918 г. Д. 53. Л. 68.

от Ланкжана Дербиссалиевича Биркимбаева и его земляка Хасана Иш-Мухамедовича Имамбаева. Во время посещения Санкт-Петербурга житель Тургайской области Актюбинского уезда Л.Д. Биркимбаев зашел в МАЭ и удивился скудости казахских коллекций. Он пообещал прислать недостающие предметы. Ввиду крайней редкости и ценности коллекции собирателей, МАЭ ходатайствовал о награждении Л.Д. Биркимбаева серебряной медалью на шею «За усердие» на Станиславской ленте, а Х.И. Имамбаеву выразил письменную благодарность. В письме МАЭ отмечалось, что присланные ими вещи были выставлены на экспозиции⁴.

В числе предметов, выставленных в Алма-Ате для обозрения публики, были тисненые сосуды из кожи, чугунная вешалка для одежды, нарядный чепрак под седло невесты, украшения из серебра, предметы быта, войлоки, циновки. Не меньшую редкость представлял и старинный, богато украшенный сердоликовыми вставками, серебром и золотом пояс. По сообщению дарителей, он принадлежал потомку известного казахского героя Аблая.

На выездной выставке демонстрировался также старинный мужской пояс. В 1899 г. он поступил в МАЭ в числе коллекции предметов быта и одежды казахов Алтая, в том числе старинный мужской пояс. В сумку пояса вложена записка собирателя: «Киргизская калта. Ременной пояс с сумкой, ножом и кожаными дробовницами. Доставлена П.И. Небольсиним от султана области Оренбургских киргизов»⁵.

Среди вещей, привезенных из Санкт-Петербурга, был шаманский кобыз — смычковый инструмент с двумя струнами из конских волос, в верхней части украшенный железными кольцами с подвесками, которые были одним из обрядовых атрибутов шамана. Отличие главного ритуального инструмента шаманского камлания казахов, кобыза, от инструмента на котором аккомпанировали себе исполнители казахского героического эпоса, состояло именно в наличии подобных металлических подвесок. Инструмент был получен МАЭ от начальника Лепсинского уезда Семиреченской области Константина Николаевича де-Лазари, которому принадлежит большая заслуга в деле коллекционирования предметов по материальной и духовной культуре казахов: «Корреспондентом Музея я буду с удовольствием и постараюсь аккуратно и внимательно отвечать на все запросы и вопросы Музея, а также исполнять все его поручения <...> я прошу снабдить меня самыми подробными указаниями, какие именно сведения из киргизской жизни нужны Музею, на что я должен обратить внимание и что подробно описать?»⁶.

В Алма-Ате были выставлены также предметы, история собирания которых свидетельствует о давних связях казахского и русского народов. Особо стоит отметить экспонаты, подаренные казахами Николаю II, тогда еще цесаревичу, во время его путешествия по Казахстану и Средней Азии в 1890–1891 гг. Среди них особенно выделяется искусной работой один из боевых топориков. Он украшен насечкой, растительным орнаментом с чернью. Вместо обушка топорика сделано кольцо, к которому прикреплено полукруглое украшение. На него навинчена стопа лошади с высеченной подковой. В нижний конец круглой деревянной ручки топорика вставлен кинжал.

Несмотря на то, что в музеях столицы Казахстана было собрано огромное количество прекрасных образцов национальной культуры и прикладного искусства, выставку из Санкт-Петербурга активно посещали. Возможно также и потому, что впервые экспонировался,

⁴ Там же.

⁵ См.: МАЭ РАН. Колл. 438.

⁶ СПФ АРАН. Ф. 142. Оп. I—до 1918 г. Д. 50. Л. 80–81.

говоря музейным языком, так называемый, плоскостной материал — исторические фотографии конца второй половины XIX в. и полевые зарисовки художника, который в 1920-е гг. изучал ремесла и орнамент казахов.

Среди коллекций МАЭ впервые вниманию посетителей были представлены некоторые иллюстративные коллекции: рисунки и фотографии. В процессе подбора коллекций на выставку в Алма-Ате первоначально планировалось вывозить только вещевые собрания, как это сделали наши коллеги из РЭМ. По нашему же мнению, фотоснимки, выполненные в конце XIX — начале XX вв., которые хранились в МАЭ, не опубликованные в своем большинстве, неизвестные научной общественности, могли дополнить вещевые коллекции, привезенные на выставку, а также иметь самостоятельную научную ценность. Поэтому в МАЭ было принято решение выборочно включить небольшое количество исторических фотографий в состав выставочных экспонатов.

При работе с фотоматериалами часто возникают определенные сложности. Музейная документация иллюстративных коллекций МАЭ стала упорядочиваться лишь в первое десятилетие XX в., поэтому многие сведения об истории формирования этого фонда, особенно его первых этапах, были утрачены. До сих пор в практике музейного дела и в публикациях использовались преимущественно вещевые коллекции. Это было обусловлено тем, что абсолютное предпочтение, как в экспонировании, так и в хранении отдавалось вещам. Иллюстративные материалы считались второстепенными и поэтому почти не были введены в научный оборот. Отведение иллюстративным материалам как музейным коллекциям второстепенной роли сказалось и на практике их хранения. Недостаточное внимание хранению иллюстративного фонда повлекло за собой уменьшение сведений о нем.

Данные, необходимые для атрибуции, имеются не всегда. Встречается несоответствие между данными, имеющимися в музейной документации, и реальным составом той или иной коллекции. Кроме того, первые музейные описи часто носят фрагментарный характер, представляют собой простые списки изображений, что снижает их источниковедческую ценность. Не все иллюстративные описи в одинаковой мере содержат сведения первоначального музейного учета о коллекциях. В большинстве случаев отсутствуют данные об этнической принадлежности изображений, количестве единиц хранения, где, когда и кем была собрана данная коллекция.

В Алма-Ате в витринах с фотодокументами можно было увидеть, как носили старинные казахские костюмы, украшения. Фотографии с бытовыми сценами, портреты, сделанные во время поездок по Казахстану сотрудниками МАЭ Самуилом Мартыновичем Дудиным и Клавдием Васильевичем Щенниковым, а также альбом рисунков художника Александра Лаврентьевича Мелкова конца 1920-х гг. вызывали у посетителей не меньший интерес, чем вещевые экспонаты, местные художники копировали предметы быта и фрагменты характерных орнаментов. Было удивительно наблюдать, с каким интересом посетители выставки изучали лица на фотопортретах, возвращались в музей вновь с домашними фотоальбомами, пытаясь отыскать сходство и найти среди изображенных родственников.

Например, однажды выставку посетили две семьи — Чермановых и Омарбековых. Они несколько раз приходили в музей, приносили с собой фотографии своих предков, познакомились с устроителями выставки. И наконец, сообщили, что на снимках С.М. Дудина и К.В. Щенникова они узнали своих родственников, прабабушек и прадедушек. Чермановы, которые в советские годы были вынуждены несколько изменить свою фамилию, рассказали историю знаменитого рода Чормановых, идущего от деда Чокана Валиханова, выдающегося казахского ученого, по линии матери, Чормана. Среди фотографий,

которые экспонировались в Алма-Ате, как выяснилось позже, с ошибочной аннотацией, были снимки Султана Аблаева, племянника Чокана Валиханова. История семьи Омарбековых тоже была интересной и удивительной.

Молчавшие до сих пор фотографии, под которыми были лишь краткие названия, заговорили спустя век! Поколения сотрудников МАЭ на протяжении прошедших десятилетий бережно хранили вещевые и иллюстративные предметы, связанные с культурой, бытом и историей казахского народа. Музейные фотографии до этого времени нигде не выставлялись и не публиковались. А ведь это часть истории не только Казахстана, но и коллекционного фонда МАЭ.

Вещевые и иллюстративные коллекции музея по традиционной культуре и быту народов Средней Азии и Казахстана остаются одним из основных источников для восстановления прежнего уклада жизни. Значение этих материалов усиливается в том случае, если они паспортизированы (хотя случается, не всегда самим собирателем), более или менее точно указаны места происхождения предметов, а также приведены сведения, связанные с их бытованием, динамикой развития и т.д.

Выставка «Традиционная культура казахов в Петербурге» вызвала у алма-атинцев большой интерес. За месяц ее работы выставку посетило огромное количество посетителей, в том числе, высокопоставленных. Экспонаты выставки снимали для телевидения, интервью о ней транслировали по радио, публиковались статьи в прессе, в местных научных изданиях, спустя годы повторяли передачи. Все это говорило о возросшем интересе посетителей выставки к своему прошлому, к истории и культуре своего народа.

Демонтажем и упаковкой выставки для возвращения в Санкт-Петербург занимались с помощью сотрудников Музея изобразительных искусств. Возникли даже трудности с возвращением выставки назад. По мнению многих официальных лиц, все казахское должно было остаться там, откуда вещи ранее вывезли. На довольно высоком уровне местные чиновники безуспешно пытались решить эту проблему. Справиться с этой задачей помогло лишь вмешательство представителей казахского землячества Санкт-Петербурга.

Вторая выставка, о которой пойдет речь, была организована в 1994 г. в Германии. В 1980-е гг. возникла идея об организации совместно с немецкими коллегами выставки по кочевым иранцам Туркмении белуджам, джемшидам, хазарейцам. Эта выставка явилась результатом многолетнего русско-немецкого сотрудничества. Благодаря неутомимой деятельности обеих сторон стало возможно подготовить самую большую зарубежную выставку из собраний МАЭ за все время его существования. Выставка была посвящена участникам-собираателям Среднеазиатской этнологической экспедиции 1928–1929 гг., которые привезли замечательные коллекции для МАЭ.

В 1994 г. в Государственном музее народоведения Дрездена открылась выставка «Кочевой быт. У стен древнего Мерва. Белуджи, джемшиды, хазарейцы». Всего было подготовлено к выставке и перевозке около 1 500 экспонатов. Вместе с вещевыми коллекциями в Дрезден были отправлены также и фотоматериалы, негативы которых были выполнены в 1920-х гг. на стекле. Опасения по поводу их сохранности, о том, что отпечатки с них могут не получиться, не оправдались. Исторические фотографии прекрасно дополнили выставку. Увеличенные, они оказались отличными не только по содержанию, но и по техническому исполнению. В фотолаборатории дрезденского музея для МАЭ изготовили также пластиковые копии со стеклянных негативов. Впервые посетители выставки смогли в полной мере оценить собирательскую работу исследователей 1920-х гг.

До этой выставки коллекционные вещи и фотографии хранились в разных помещениях фондов МАЭ, и по ним невозможно было составить полную картину кочевого быта трех народов, сравнить их образ жизни, увидеть отличия традиционной культуры.

В подготовительный период до отправки коллекций в Германию сотрудники МАЭ удивлялись тому, что устроители выставки, немецкие коллеги отбирали подряд все вещи, какие-то кривые палки, закопченные войлоки, комки грязных тряпок, несколько десятков примитивных однотипных среднеазиатских кукол.

Выставка «Кочевой быт» демонстрировалась в трех больших залах. Каждому из народов было отведено отдельное помещение. Центральное место каждого зала занимал комплекс предметов жилища. В каждом разделе выставки, прежде всего, привлекало внимание посетителей жилище данного этноса. С набором предметов быта внутри и около, с мягкой подсветкой, они выглядели только что покинутыми своими обитателями. Для более достоверного оформления гедана белуджей, чаппари джемшидов и юрты хазарейцев из окрестностей Дрездена специально доставили песок и камни. Рабочая группа дрезденского музея собирала эти жилища с такой ловкостью и знанием, что, казалось, они занимались этим всю жизнь. Вот тогда выяснилось, как аккуратно собиратели коллекций 1928–1929 гг. подбирали все предметы до мелочей, пытаясь сохранить для музея все подробности кочевого быта. Из кривых палок была собрана тренога для очага, а комки грязных палок подкладывали между войлочными накидками шалаша-гедана и палками, которые подпирали крышу, чтобы не прорвать ее. А то, что все было не очень чистым и даже подкопченным, свидетельствовало о подлинности предметов, об их бытовании, достоверности.

Коллекция МАЭ уникальна, лишь в отдельных музеях мира можно встретить разрозненные предметы, относящиеся к культуре белуджей, джемшидов или хазарейцев. Такая большая выставка была смонтирована за короткое время, за несколько недель.

Выставка вещей казалось бы невыразительного кочевого быта 1920-х гг. выглядела ярко и содержательно. Все коллекции были смонтированы в выставку впервые. Привлекательно выглядели витрины со сценками из жизни представленных народов, в которых участвовало множество среднеазиатских кукол. По пескам пустыни, освещенной палящим солнцем, двигались группы ярко одетых людей, мужчин, женщин, детей, в которых невозможно было сразу узнать переkreщенные деревянные палочки с намотанными кусочками материй — кукол простейшей конструкции.

Демонстрацию предметных коллекций дополняли фотографии 1928–1929 гг., пейзажи, портреты, которые заполняли выставочное пространство. Одним из условий выездной выставки была реставрация экспонатов немецкими коллегами. После монтажа вещи в сочетании с фотографиями неожиданно стали выглядеть иначе. Вместе они создавали атмосферу жизни этих народов. Вещи и фотографии сопровождали тексты с белуджскими сказками, связанными с жизнью кочевников. Кроме того, в залах приглушенно звучали белуджские мелодии.

В настоящее время полевые фотографии участников Среднеазиатской этнологической экспедиции являются уникальным этнографическим источником, отражающим культуру и быт малоизученных ираноязычных кочевых и полукочевых народов белуджей, джемшидов, хазарейцев непосредственно после их переселения из Афганистана в Туркмению. В фотоматериалах экспедиции зафиксированы и сохранены для науки народный быт, одежда, ремесленные навыки, которые теперь исчезли либо трудно выявляемы.

Среди огромного количества фотографий, выполненных во время работы экспедиции, обращает на себя внимание такой фотографический прием, как выполнение серии

кадров, которые передают какой-то процесс, движение — женщина, несущая воду, стирка белья; уход за волосами; выпечка лепешек, верблюды на пастбище, женщины за изготовлением тандура (перелопачивание глины, женщины с ведром воды, выливают воду, обмазка тандура), этапы установки летнего жилища чаппари (обведение остова стены чаппари камышом, прикрепление остова крыши, привязывание паласа к жердям крыши шерстяными завязками), разборка юрты хазарейцев (поочередное снятие кошем с верха юрты, уборка плетенки из камыша, остов юрты, части юрты, разложенные на земле, утварь, оставшаяся после разборки юрты) и т.п. Такого рода кадры свидетельствовали о потребностях научной фотографии, выполнявшейся в условиях полевых этнографических поездок, фиксировать не только предметы материальной культуры, обычаи, но и запечатлеть как в фильмах процесс изготовления, провести пошаговую съемку.

В музеях Дрездена, а затем и Берлина был воссоздан уголок кочевой культуры, в котором размещались три типа жилища с домашней утварью и окружающими предметами, что передавало колорит традиционной жизни белуджей, джемшидов, хазарейцев.

Огромный интерес к выставке, в рамках которой работали лекторий и детский кружок, в котором можно было под руководством преподавателей изготовить какие-то поделки, похожие на выставленные на экспозиции, определял также профессиональный уровень участников выставки — собирателей коллекций и ее организаторов.

Выставки 1992 и 1994 г. предметов повседневности и фотографий воссоздавали две картины окружающего мира степных кочевников казахов и ираноязычных кочевников Туркмении белуджей, джемшидов и хазарейцев. Их образ жизни воспроизводился через быденные вещи, которые окружали кочевников на протяжении всей жизни. Каждый экспонат выставок — это история, которая отправляла посетителей в путешествие по казахской степи и Туркмении. Вниманию посетителей были представлены предметы одежды, домашняя утварь, предметы быта и фотоматериал, рассказывавшие об удивительной жизни кочевников, носителей уникальных традиций и обрядов.

Коллекции Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера) на двух выставках проиллюстрировали две модели мироустройства кочевых и полукочевых культурных традиций, кочевой мир, который сегодня поглощает цивилизация.

Список литературы

Прищепова В.А. Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX — начала XX века в собраниях Кунсткамеры. СПб.: Наука, 2011. 449 с.

Прищепова В.А. Коллекции заговорили. История формирования коллекций МАЭ по Средней Азии и Казахстану (1870–1940). СПб.: Музей антропологии и этнографии, 2000. 272 с.

References

Prishhepova V.A. *Illjustrativnye kollekcii po narodam Central'noj Azii vtoroj poloviny XIX—nachala XX veka v sobranijah Kunstkamery* [The illustrative collections devoted to the nations of Central Asia and Kazakhstan of second half of XIX—early XX centuries in the Kunstkamera]. Saint-Petersburg: Nauka, 2011. 449 p. (in Rus.).

Prishhepova V.A. *Kollekcii zagovorili. Istorija formirovanija kollekcij MAJe po Srednej Azii i Kazahstanu (1870–1940)* [The collections speaking. The history of formation of collections devoted to Middle Asia and Kazakhstan in Museum of anthropology and ethnography (1870–1940)]. Saint-Petersburg: Muzej antropologii i jetnografii, 2000. 272 p. (in Rus.).

Усова И.А.

КОСТЮМ КОЧЕВНИКОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ И СОПРЕДЕЛЬНЫХ
ТЕРРИТОРИЙ I ТЫС. ДО Н.Э. В МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ
КАК ИНСТРУМЕНТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОШЛОГО
(ПО МАТЕРИАЛАМ КУРГАНОВ АЛТАЯ, ТУВЫ, КАЗАХСТАНА)

Усова, Ирина Александровна — к.и.н., зав. сектором коммерциализации результатов НИР и организации конгрессной деятельности, Россия, Санкт-Петербургский университет технологий управления и экономики, irrena23@mail.ru.

Костюм как элемент материальной культуры народов может выступать наглядным инструментом интерпретации древней истории в экспозиционно-выставочной деятельности музеев. В статье уделяется внимание методике изучения костюма древних кочевников Центральной Азии. В научных изданиях появляются отдельные разделы, посвященные вопросам использования методов естественных наук при исследовании костюмного комплекса кочевых обществ поздней древности. Особое внимание уделяется применению методов консервации, реставрации и реконструкции в изучении фрагментов одежды из погребений. Получил распространение комплексный подход в изучении костюмного комплекса кочевых обществ. Все это позволило ученым установить ряд конкретных особенностей одежды древних народов. В современных работах представлены оригинальные реконструкции костюмов населения Центральной Азии древности и средневековья с использованием археологических, письменных, изобразительных источников. Научные реконструкции «археологического» костюма способствуют развитию познавательного интереса у посетителей и формированию целостного представления о прошлом.

Ключевые слова: музей, костюм, реконструкция, экспозиция, Центральная Азия, археология.

THE COSTUME OF THE NOMADS OF CENTRAL ASIA
AND ITS BORDERLANDS OF THE I THOUSAND B.C. IN THE MUSEUM
EXPOSITION AS AN INTERPRETATION TOOL OF THE PAST
(ON THE MATERIALS OF BURIAL MOUNDS IN ALTAI, TUVA, KAZAKHSTAN)

Usova, Irina Alexandrovna — Candidate of Science in History, Head of the department of commercialization of science research and organization of congress activities, Russia, Saint-Petersburg University of Management Technologies and Economics, irrena23@mail.ru.

Costume as an element of material culture can act as a visual interpretation tool of ancient history in exposition and exhibition activities of museums. Special attention is paid to the methods of studying the Central Asian ancient nomad costume. Some articles devoted to the problems of using methods of natural sciences to research the costume worn by nomadic societies in Late Antiquity appear in scientific publications. Special attention is paid to preservation, restoration and reconstruction in studying pieces of clothes from burials. New complex approach in studying the costume worn by nomadic societies emerged. This resulted in establishing a number of specific features of ancient peoples' clothes. In modern researches original reconstructions of costumes belong to people who inhabited the Central Asia in the Antiquity and

in the Middle Ages are presented using archaeological, written and visual sources. Scientific reconstruction of the «archeological» costume contributes to the development of cognitive interest among the visitors and the formation of a holistic view of the past.

Key words: museum, costume, reconstruction, exposition, Central Asia, archeology.

Основу любой музейной экспозиции составляют предметы материальной культуры, которые могут быть как реальными (оригинальными), так и специально созданными для экспонирования (модели, макеты, научные реконструкции). «Живой» интерес у посетителей вызывают научные реконструкции, в особенности, костюмов определенных исторических периодов, воссозданных по археологическим, письменным и изобразительным источникам.

Достижение объективной реконструкции по данным археологии довольно затруднительно в основном по причине плохой сохранности находок. По необходимости следует учитывать специфику изучаемого погребального памятника. Одним из главных факторов, осложняющих реконструкцию одежды, является природно-климатический, который оказывает разрушающее влияние на предметы, находящиеся в захоронении. В результате воздействия естественных процессов на археологический объект может происходить сильная деформация вещей, вследствие чего они утрачивают свой первоначальный вид. Часто вообще нет возможности узнать об особенностях цвета, материала и конструкции¹.

Первым, кому из ученых довелось иметь дело с курганной мерзлотой, был В.В. Радлов, который в 1865 г. раскопал Катандинский и Берельский курганы, расположенные в Республике Алтай. В методическом плане в работах ученого уже просматриваются основы необходимой фиксации с использованием таких детальных показателей, как материал, размер, цвет, оформление вещи.

Уже в XX в. в разное время объекты с «вечной мерзлотой» скифо-сакского времени на территории Центральной Азии приходилось исследовать М.П. Грязнову, С.В. Киселеву, С.И. Руденко, А.Д. Грачу, В.Д. Кубареву, З.С. Самашеву, В.И. Молодину, Н.В. Полосьмак. Целый комплекс методических приемов, применяемых при раскопках «замерзших» могил, был представлен В.И. Молодиным в одном из разделов коллективной монографии «Феномен алтайских мумий»². Опыт использования исследовательской методики с подобного рода археологическими объектами выработался при изучении уникальных погребений пазырыкской культуры с мумиями людей в одеждах, обнаруженных на плато Укок.

Особое внимание уделялось вопросам консервации и реставрации текстильных, меховых, кожаных, войлочных предметов в полевых и лабораторных условиях. В одном из разделов издания подробно и обстоятельно изложена процедура сохранения одежды, головных уборов, обуви, аксессуаров: от тщательного их снятия с мумифицированных тел до создания особых условий хранения в специальных камерах. При определении степени повреждения тканей выяснилось, что низкие температуры и лед создавали благоприятную среду для сохранения целостности структуры материала из органики. Разработанная методика работы с археологическим текстилем была успешно применена при комплексном изучении пазырыкских тканей и войлоков с использованием физико-химических методов.

¹ Усова И.А. Методика изучения костюма по археологическим материалам: историографический аспект // Известия Алтайского государственного университета. Серия История. Политология. 2011. № 4/1. (72/1). С. 214–219.

² Молодин В.И. Методика археологических исследований памятников с мерзлотой // Феномен алтайских мумий. Новосибирск, 2000. С. 50–57.

С целью определения видов и источников древних красителей специалистами из разных областей знания решались вопросы, связанные с проблемами окрашивания изделий, установлением химического состава сырья природного и неорганического происхождения, технологии изготовления.

Наиболее выразительными в плане уникальности являются материалы, полученные в результате раскопок Пазырыкских курганов на Алтае. В погребениях были обнаружены предметы вооружения, быта, конского снаряжения и украшения. Отдельного внимания заслуживает хорошо сохранившийся комплекс мужской и женской одежды из курганов могильников Ак-Алаха-1, 3, 5 и Верх-Кальджин-2 с плоскогорья Укок, обнаруженный археологами из Новосибирска³. Вследствие суровых климатических условий и, так называемой «вечной мерзлоты», целые погребальные костюмные комплексы из «царских» курганов Алтая имеют исключительную сохранность. Благодаря этому стечению обстоятельств, археологам, реставраторам, музейным работникам, специалистам из разных областей знаний представилась уникальная возможность воссоздать костюмный ансамбль населения пазырыкской культуры Алтая (2-я половина VI–III вв. до н.э.).

Итогом успешной реализации поставленных задач по изучению предметов мужского и женского костюма из погребений стала реконструкция внешнего облика носителей пазырыкской общности. В настоящее время мумия женщины из кургана № 1 могильника Ак-Алаха-3 находится в Национальном музее Республики Алтай имени А.В. Анохина (г. Горно-Алтайск) в особом саркофаге с соблюдением определенных условий хранения и не демонстрируется публике.

Посетители музея на постоянной экспозиции могут увидеть реконструкцию погребального обряда характерного для скифо-сакского времени. Особое внимание обращают на себя одежда погребенной и мужчины, сопровождающего ее в последний путь, а также конское захоронение и ритуальные предметы в могиле — курильница, блюдо, керамические сосуды и деревянная погребальная колода. Скульптурные реконструкции людей в одеждах, животных в натуральную величину, их позы и размещение в рамках особого пространства передают чувство присутствия при таинстве погребения человека и перехода его в загробный мир. Демонстрация целых сюжетов из жизни людей древности позволяет проникнуться атмосферой кочевого быта племен.

Другим показательным примером успешной демонстрации натуральной реконструкции костюмного комплекса в музейной экспозиции служит опыт коллег из Казахстана. Там была создана специализированная организация «Научно-реставрационная лаборатория «Остров Крым», основной деятельностью которой является консервация, реставрация и последующая полная реконструкция археологических предметов и целых комплексов костюма, конского снаряжения и вооружения, обнаруженных в погребальных памятниках Казахстана. Основателем и руководителем ее в настоящее время является художник-реставратор, заслуженный деятель Республики Казахстан Крым Алтынбеков.

Основными достижениями Лаборатории «Остров Крым» следует считать целый ряд реконструкций внешнего облика и парадного облачения кочевников казахских степей: «золотого человека» из кургана Иссык⁴, воина-вождя из погребального памятника

³ *Полосьмак Н.В.*: 1) Пазырыкская культура: «замершие» могилы и мумии // Феномен алтайских мумий. Новосибирск, 2000. С. 29–35; 2) Всадники Укока. Новосибирск, 2001; *Полосьмак Н.В., Баркова Л.Л.* Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV–III вв. до н.э). Новосибирск, 2005.

⁴ *Алтынбеков К.* Возрожденные сокровища Казахстана: опыт научной реставрации. Алматы, 2014.

Аралтобе⁵, представительницы религиозного культа (жрицы) из комплекса Таксай-I⁶. Результаты работы сотрудников лаборатории успешно экспонируются на выставках в крупнейших музеях мира — в Германии, Чехии, Венгрии, США, Великобритании, Австрии, Бельгии, Китае, Вьетнаме, России, Украине, других странах и всегда вызывают «живой» интерес у общественности.

Реконструкции Исыкского «золотого человека» в парадном костюме экспонируются в крупных музеях Республики Казахстан: Национальном музее (г. Астана), Государственном музее (г. Алматы), Музее Первого Президента, «Назарбаев центр», историко-культурном заповеднике-музее «Исык». В «Зале золота» Национального музея экспозиция, где представлены золотые изделия скифо-сакской культуры, макеты «элитных» курганов Байгетобе, Исык, реконструкции «золотых» людей из погребальных памятников Талды-2, Исык и Таксай-I, построена с учетом новых тенденций в современном экспозиционном творчестве. Вовлечению посетителя в коммуникационный процесс способствуют многочисленные сенсорные экраны, мультимедийные гиды, дающие исчерпывающую информацию о предмете, его художественных особенностях, местонахождении, датировке и т.д.

Уникальные работы по реконструкции костюма представителей кочевой «элиты» из погребального памятника Аржан-2 с территории Тувы второй половины VII в. до н.э. были осуществлены сотрудниками Государственного Эрмитажа и зарубежными коллегами⁷. Результатом многолетних работ по консервации, реставрации фрагментов костюмного комплекса стала научная реконструкция «археологического» костюма, выполненная с использованием вспомогательных источников — археологических и изобразительных. Погребальный наряд знатных представителей кочевников Тувы, одетых в роскошные парадные одежды с многочисленными нашивными бляхами из золотой фольги, экспонировался в музеях России и Германии и имел огромный успех у посетителей выставки.

В Государственном Эрмитаже в 2004 г. была организована временная выставка «Аржан. Источник в Долине царей», на которой демонстрировались предметы вооружения, конского снаряжения, костюма, ювелирные украшения кочевников, обнаруженные в некрополе Аржан-2⁸. Реконструкции мужского и женского костюмного комплекса номадов аржано-майэмирского времени Тувы можно увидеть в постоянной экспозиции музея. Графические рисунки костюмов из Аржан-2 выполнял Д.В. Поздняков. Его иллюстрации еще раньше позволили представить и внешний облик населения пазырыкской культуры Алтая⁹.

По окончании выставки часть находок была перевезена на постоянное хранение в Национальный музей имени Алдан Маадыр города Кызыл (Республика Тува). На стационарной выставке «Сокровища Долины царей» посетитель может увидеть копию погребальной

⁵ *Он же*. Древние кочевники Евразии: собирательные образы номадов в исторических реконструкциях костюма // Вестник Томского государственного университета. История. 2013. № 3 (23). С. 206–210.

⁶ *Он же*. Возрожденная из пепла. Реконструкция по материалам погребения жрицы из комплекса Таксай I. Алматы, 2013.

⁷ Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А. Элитное погребение эпохи ранних кочевников в Туве (предварительные публикации полевых исследований российско-германской экспедиции в 2001 г.) // Археология, этнография и антропология Евразии. 2002. № 2. С. 115–126.

⁸ Чугунов К.В. Аржан — Источник // Аржан. Источник в долине царей. Археологические открытия в Туве. СПб., 2004. С. 10–40.

⁹ См.: Полосьмак Н.В., Баркова Л.Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV–III вв. до н.э.)

камеры с захоронными в ней мужчиной и женщиной, а также детали украшений, выполненные в «скифо-зверином» стиле. Полному «погружению» в эпоху способствует использование аудиальных технических средств в экспозиции — это звуки природы и тувинских народных музыкальных инструментов, которые создают атмосферу загадочности и таинственности.

Таким образом, натуральные реконструкции в музейной экспозиции, благодаря своей наглядности и зрелищности способствуют успешному представлению исторического костюма кочевников Евразии. Демонстрация внешнего облика номадов конца IX–III вв. до н.э. позволяет привлекать внимание общественности к изобразительным традициям, религиозным верованиям и обычаям, бытовавшим у народов Алтая, Тувы и Казахстана в период поздней древности.

Список литературы

Алтынбеков К. Возрожденная из пепла. Реконструкция по материалам погребения жрицы из комплекса Таксай I. Алматы: Остров Крым, 2013. 64 с.

Алтынбеков К. Возрожденные сокровища Казахстана: опыт научной реставрации. Алматы: Остров Крым, 2014. 360 с.

Алтынбеков К. Древние кочевники Евразии: собирательные образы номадов в исторических реконструкциях костюма // Вестник Томского государственного университета. История. 2013. № 3 (23). С. 206–210.

Молодин В.И. Методика археологических исследований памятников с мерзлотой // Феномен алтайских мумий. Новосибирск: Издательство Института археологии и этнографии, 2000. С. 50–57.

Полосьмак Н.В. Пазырыкская культура: «замершие» могилы и мумии // Феномен алтайских мумий. Новосибирск: Издательство Института археологии и этнографии, 2000. С. 29–35

Полосьмак Н.В. Всадники Укока. Новосибирск: Инфолио-пресс, 2001. 336 с.

Полосьмак Н.В., Баркова Л.Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV–III вв. до н.э.). Новосибирск: Инфолио, 2005. 232 с.

Усова И.А. Методика изучения костюма по археологическим материалам: историографический аспект // Известия Алтайского государственного университета. Серия История. Политология. 2011. № 4/1. (72/1). С. 214–219.

Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А. Элитное погребение эпохи ранних кочевников в Туве (предварительные публикации полевых исследований российско-германской экспедиции в 2001 г.) // Археология, этнография и антропология Евразии. 2002. № 2. С. 115–126.

Чугунов К.В. Аржан — Источник // Аржан. Источник в долине царей. Археологические открытия в Туве. СПб.: Славия, 2004. С. 10–40.

References

Altynbekov K. Drevnie kochevniki Evrazii: sobiratel'nye obrazy nomadov v istoricheskikh rekonstrukcijah kostjuma [Ancient nomads of Eurasia: collective images of nomads in historical costume reconstructions], in *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istorija*. 2013. № 3 (23). P. 206–210. (in Rus.).

Altynbekov K. *Vozrozhennaja iz pepla. Rekonstrukcija po materialam pogrebenija zhricy iz kompleksa Taksaj I* [The revived from the ashes. The reconstruction upon the materials of the burial of the priestess from the complex Taksai I]. Almaty: Ostrov Krym, 2013. 64 p. (in Rus.).

Altynbekov K. *Vozrozhdennye sokrovishha Kazahstana: opyt nauchnoj restavracii* [The restored treasures of Kazakhstan: the experience of scientific restoration]. Almaty: Ostrov Krym, 2014. 360 p. (in Rus.).

Chugunov K.V., Parcinger G., Nagler A. Jelitnoe pogrebenie jepohi rannih kochevnikov v Tuve (predvaritel'nye publikacii polevyh issledovanij rossijsko-germanskoj jekspedicii v 2001 g.) [The elite burial of the era of early nomads in Tuva (preliminary publication of field studies of the Russian-German expedition in 2001)], in *Arheologija, jetnografija i antropologija Evrazii*. 2002. № 2. P. 115–126. (in Rus.).

Chugunov K.V. Arzhan—Istochnik [Arzhan as a Source], in *Arzhan. Istochnik v doline carej. Arheologicheskie otkrytija v Tuve*. Saint-Petersburg: Slavija, 2004. P. 10–40. (in Rus.).

Molodin V.I. Metodika arheologiceskih issledovanij pamjatnikov s merzlotoj [Methodology of archaeological studies of monuments with permafrost], in *Fenomen altajskih mumij*. Novosibirsk: Izdatel'stvo Instituta arheologii i jetnografii, 2000. P. 50–57. (in Rus.).

Polos'mak N.V. Pazyrykskaja kul'tura: «zamershie» mogily i mumii [Pazyryk culture: “frozen” graves and mummies], in *Fenomen altajskih mumij*. Novosibirsk: Izdatel'stvo Instituta arheologii i jetnografii, 2000. P. 29–35 (in Rus.).

Polos'mak N.V. *Vsadniki Ukoka* [The Riders of Ukok]. Novosibirsk: Infolio-press, 2001. 336 p. (in Rus.).

Polos'mak N.V., Barkova L.L. *Kostjum i tekstil' pazyrykcev Altaja (IV–III vv. do n.je)* [The costume and textiles of Pazyryk people of Altai (IV–III centuries BC)]. Novosibirsk: Infolio, 2005. 232 p. (in Rus.).

Usova I.A. Metodika izuchenija kostjuma po arheologiceskim materialam: istoriograficeskij aspekt [Methods of studying the costume according to archaeological materials: the historiographical aspect], in *Izvestija Altajskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija Istorija. Politologija*. 2011. №4/1. (72/1). P. 214–219. (in Rus.).

Тагиева Р.

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ МУЗЕЙ КОВРА: НОВОЕ ВИДЕНИЕ ТРАДИЦИИ

Тагиева, Роя Сейфатдин-кызы — д-р искусствоведения, профессор, Азербайджан, Азербайджанский государственный университет культуры и искусств, Баку, royataghiyeva@gmail.com.

Азербайджанский Музей Ковра был открыт в Баку в 1967 г. В нем хранится самая большая в мире коллекция азербайджанских ковров, являющихся важнейшей частью национального наследия. В музее представляется все художественное, техническое, региональное многообразие азербайджанского ковра в тесной взаимосвязи с другими предметами традиционного образа жизни, в мировом культурном контексте. Деятельность музея, направленная на сохранение, изучение и просвещение, сегодня представляет новые подходы в области интерпретации исторического и культурного наследия, включения его в современную культуру в контексте деятельности, ориентированной на служение обществу. Важнейшим элементом концепции экспозиции, открывшейся в августе 2014 г. в новом здании музея, стала идея коммуникативности, ориентации на посетителя (публику). Основными критериями, которыми руководствуется музей на современном этапе, становятся профессионализм, инновационность и социальная эффективность. В статье рассматриваются основные принципы формирования коллекции музея и адаптация его деятельности к современным социокультурным условиям.

Ключевые слова: ковры, музейная экспозиция, Азербайджанский Музей Ковра, центры ковроделия, современное искусство.

AZERBAIJAN CARPET MUSEUM: NEW VISION OF TRADITION

Taghiyeva, Roya Seyfeddin-qizi—Doctor of Art History, Professor, Azerbaijan, Azerbaijan State University of Culture and Arts, Baku, royataghiyeva@gmail.com.

The Azerbaijan Carpet Museum was opened in Baku in 1967. The museum has the largest valuable collection of the Azerbaijani carpets, which are an important part of the national heritage. The carpet is undoubtedly one of the most important attributes of human civilization. In the Museum all art, technical, regional variety of the Azerbaijani in close relationship with other subjects of the traditional way of life is represented carpet in the world cultural context. The museum's activities aimed at preservation, study and education, today presents new approaches in the interpretation of historical and cultural heritage, its inclusion in modern culture in a context oriented to serving the society. The main concept of the exposition in the new building of the museum, opened in August 2014, reflecting this trend, was the communicative nature, the orientation towards the visitor (public). The main criteria that guide the museum are professionalism, innovation and social efficiency. Versatile activity of the museum is also the organization of the internal space, in particular, the structure of its new exposition in the new building.

Key words: carpets, museum exposition, Azerbaijan Carpet Museum, carpet products, carpet making centers, modern art.

Азербайджанский Музей Ковра, основанный в 1967 г., является первым специализированным музеем данного профиля. Экспозиция музея открылась в 1972 г. в Старой части Баку, в здании Джума-мечети XIX в. В музее хранятся более 10 000 предметов. Главную часть коллекции составляют ковры (их более 6 000), однако, здесь есть также традиционные костюмы, украшения, утварь и т.д.

История создания музея и музейной коллекции

Создание музея было воплощено благодаря инициативе Народного художника Азербайджана Лятифа Керимова, который был известным мастером ковроткачества и исследователем истории азербайджанского ковра. Концепция музея заключалась в том, чтобы показать значимость этого наследия в истории и культуре народа, роль ковра как отражения духовной культуры и мировоззрения народа, а также важным элементом современной культуры Азербайджана, ставшего неотъемлемой частью всемирного наследия.

Ковер—один из важнейших атрибутов человеческой цивилизации. Традиционный ковер, как в своей практической, так и в символической функции, является квинтэссенцией опыта человеческой культуры. История ковра в музее раскрывается как часть национальной культуры Азербайджана, образы которой стали кодами национальной идентичности, основой адаптации и интеграции в современности.

Деятельность музея направлена на комплектацию, изучение, сохранение, интерпретацию и включение в современную культуру лучших образцов коврового искусства и технологий ковроткачества, которые являются важнейшей частью национального наследия¹.

Появившееся уже в эпоху бронзы ковровоеделие на территории Азербайджана, прошло многовековой, исторически последовательно прослеживающийся путь развития. Начиная с античности, в IX–X вв. в артефактах и исторических источниках отмечаются своеобразные особенности ковроведения на этой территории².

Азербайджанский ковер отличается уникальным многообразием типов и подтипов ворсовых и безворсовых ковров³. Ковровая карта Азербайджана соответствует его географически региональной карте. В музее, где изначально планировалась комплектация музейного собрания, была поставлена задача сбора ковровой коллекции, отражающая всё разнообразие ворсовых и безворсовых ковров и ковровых изделий разных регионов.

С периода 1967–1972 гг. была проделана очень сложная работа по сбору коллекции музея. Для этого была организована экспедиционная группа, состоящая из научных сотрудников музея и видных ученых, этнографов, искусствоведов под руководством видного азербайджанского деятеля культуры, основоположника научных исследований в области коврового искусства Лятифа Керимова.

Для выявления специфических особенностей азербайджанского ковра, определения его значимости как культурного явления, были собраны воедино различные ковры и ковровые изделия по уже известным центрам ковроткачества. Одновременно был собран исторический, этнографический материал, в том числе сведения о технологических, художественных особенностях предметов коллекции. Собранная коллекция музея дала возможность проведения систематизации и классификации азербайджанского коврового искусства.

¹ Tağıyeva R.S. Azərbaycan Dövlət Xalçası və Dekorativ-Tətbiqi Muzeyi // *Altaistics and Turkology*. 2013. Vol. 1. P. 188–205.

² Подробнее см.: Алиев И. Очерки по древней истории Азербайджана. Баку, 1956; Алиев В. Культура эпохи средней бронзы Азербайджана. Баку, 1991; Худуд-ал-Алем. Рукопись Туманского с введением и указателем В. Бартольда. Л., 1930.

³ Tağıyeva R.S. Dastarkhan of Azerbaijan // *Hali Journal*. 2017. Is. 191. P. 64–65.

На основе комплектации музейной коллекции была выработана четкая система первичной атрибуции и соответственно проведена практическая апробация методов атрибуции экспонатов. Полученные результаты комплектации коллекции предоставили расширение диапазона исследований и установление на основе атрибуции типологизации ковров, которая определяется региональными особенностями ковроткачества. Все эти данные были зафиксированы в учетных документах, которые, в свою очередь, стали научной основой для исследования коврового искусства.

И сегодня, основу музейного собрания составляет коллекция ковров XIX и начала XX вв. Это дало уникальную возможность музею, объединив, сопоставить в одном пространстве все многообразие ковров одного периода. Проведение сравнительного анализа данной коллекции дало возможность провести типологизацию и классификацию ковров, полностью отразить историческое, технологическое, и художественное своеобразие коврового искусства в этот период⁴.

Особую ценность ковровой коллекции раскрыли и другие предметы декоративно-прикладного искусства, тесно связанные с ковром, с традиционным образом жизни народа. Все это легло в основу смыслового и визуального контекста первой экспозиции.

Со временем это стало, своего рода, проявлением явления синестезии коврового искусства с другими видами декоративно-прикладного искусства на междисциплинарной основе: искусствоведения, этнографии и фольклора, связь с литературой, музыкой, живописью, что открывает широкие возможности для представления ковра во всем многообразии его бытия.

Специфика экспозиции музея

Своеобразие музея во многом заключается в принципах представления его коллекций. В целом можно сказать, что на протяжении всей истории музея, на различных этапах коллекции экспонировались по трем принципам, которые условно можно назвать Созерцательным — Научно-историческим — Коммуникационным.

Как мы уже отметили, музей демонстрирует многообразие видов азербайджанского безворсового и ворсового ковра XIX и начала XX вв. Этот период оказался знаковым для азербайджанского ковра — периодом возрождения исконно народных традиций ковроткачества и при этом, помимо общих тенденций, был периодом самовыражения регионального многообразия, становлением локальных школ ковроткачества.

Так, уже к началу XIX в. здесь сформировались устойчивые центры ковроделия, которые охватывают все регионы Азербайджана — это Губинская, Ширванская, Бакинская, Гянджинская, Казахская, Карабахская и Тебризская школы⁵. Эти региональные центры ковроткачества, характеризующиеся художественно-образным, техническим локальным своеобразием, легли в основу типологизации азербайджанского ковра и стали основополагающими и в разработке экспозиции музея⁶.

Роль локальных центров визуально ярко в экспозиции отразилась в сопоставляемых коврах: в плоскостном изображении, геометризации фигур, симметричности узора и раппортном построении всего композиционного сюжета в контрасте цветовых пятен и семантическом значении колорита в региональной интерпретации⁷.

⁴ Керимов Л. Азербайджанский ковер. Баку, 1983. Т. 2–3; Tağıyeva R.S. Azərbaycan Xalçası Ensiklopediyası. İstanbul, 2015. 1–2 cild.

⁵ См.: Исаев М. Ковровое производство Закавказья. Тифлис, 1932.

⁶ Керимов Л. Азербайджанский ковер. Т. 2–3.

⁷ Tağıyeva R.S. Azerbaijan Carpet. İstanbul, 1999.

Таким образом, экспонируемые ковры, собранные воедино, предстали здесь как цельное явление, одновременно представляющее и исторические и культурные процессы, происходившие в жизни народа, и отражающее своеобразие восприятия их в отдельных регионах в этот период. Это сопоставление культурных явлений было творческим актом. Это был путь, который выявлял связь, смысл их многообразия, что дало возможность сравнительному сопоставлению ковров, для раскрытия отдельных художественных и технических характеристик, их взаимосвязей с другими культурами в комплексном контексте с традиционной культурой, отражающей единую систему художественного мышления азербайджанского народа (рис.1).



Рис. 1. Экспозиция музея

Новые представления о наследии отразили, закрепленные в ратифицированной Азербайджаном в 2007 г. Конвенции ЮНЕСКО 2003 года основные принципы об охране нематериального культурного наследия. На основе музейной коллекции в 2010 г. традиционное искусство азербайджанского ковроделия было внесено в Репрезентативный список ЮНЕСКО по нематериальному культурному наследию человечества. И неслучайно, что в экспозиции музея сегодня выставлен сертификат, удостоверяющий мировое признание и ценность богатства и своеобразия азербайджанского ковра.

Ковер экспонируется в музее в широком культурном контексте, в комплексной интерпретации — как самостоятельное произведение и как элемент традиционного образа жизни (рис. 2). Экспозиция является информационно-функционально значимой для посетителей музея и дает возможность не только представить все художественное, техническое и специфическое своеобразие, характерное для каждого из региональных центров ковроделия, но и показать семантическую и стилистическую интерпретацию символических орнаментальных элементов композиции. Так, стилизованные изображения геометрических фигур, связанные с космогоническими представлениями, сохранившимися в ритуально-обрядовой практике народа, становятся особо значимыми в восприятии губинских ковров⁸.

⁸ Ibid.

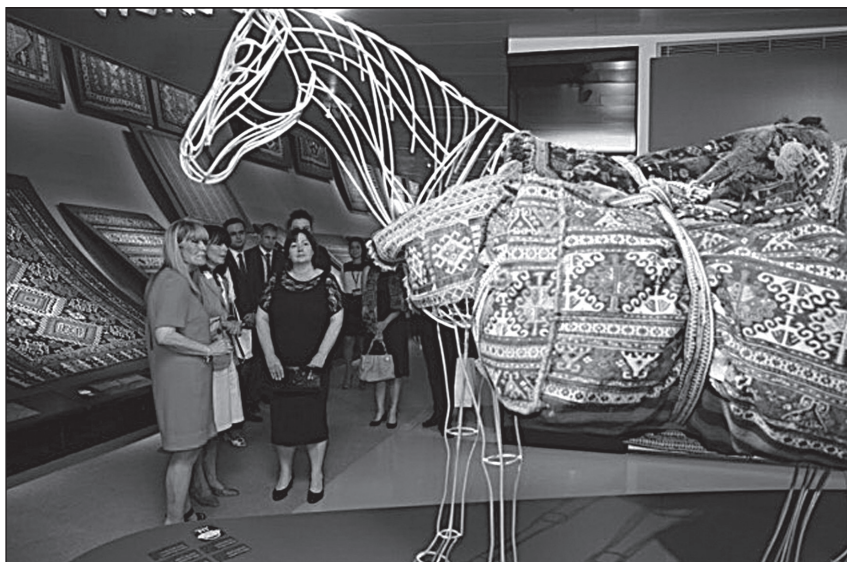


Рис. 2. Экспозиция музея

Среди них сюжет «древа», которому издревле приписывалась таинственная сила и магические свойства, становится центральным организующим мотивом многих композиционных построений этих ковров. Мотив «древа» показан в нескольких модуляциях во многих коврах из разных зон Азербайджана. Однако именно, среди губинских ковров обнаруживается модель, восходящая к древней геометризированной форме, представленной в экспозиции на керамике эпохи бронзы.

Равноконечный крест — это знак, раскрывающейся миру божественной энергии. В тюркской культуре он символизировал верховное божество Тенгри — центр космоса, а круг или квадрат вокруг креста олицетворял саму Вселенную. Космогонический символ — равноконечный крест, представленный в ширванских коврах, дополняется показом в различных формах на изделиях из металла и вышивках.

В их числе, связываемый с верой огнепоклонников, одним из центров которой на Востоке считался регион Баку, где и поныне существует их храм, мотив «бута», напоминающий по форме язычки пламени. Позднее, на дальнейших этапах своего развития этот мотив все более теряет связь с религиозно-фантастическими образами и становится основным элементом декора бакинских ковров. В целом в экспозиции насчитываются десятки видов мотивов «бута», представленных на вышивках, тканях, металле, многие из которых, в зависимости от семантики, как и в коврах, носят определенные названия.

Изображения арок-мехрабов на молитвенных ритуальных коврах — намазлыках, носят чисто декоративный характер в гянджинских коврах, о чем свидетельствуют их симметричные изображения, расположенные сверху и внизу срединного поля ковра. Изображения арок на ритуальных вышивках также раскрывают смысл их возникновения и почитания в прошлом.

Композиция из трех медальонов — это схема «трех миров», характерная для древних тюрков, наделенная особым смыслом, отчетливо предстает в коврах Казаха. Она широко развернута на экспонируемых в музее вышивках.

Растительные узоры, основанные преимущественно на концентрической символике, в которой энергия божественной благодати «баракат» из центра нисходит на земной мир волнами, образуя конус из концентрических кругов, раскрывает суть тебризских ковров и получает широкую интерпретацию на экспонируемых ювелирных изделиях.

Взаимоотношения между культурами отражают в экспозиции, ставшие площадкой для межкультурного диалога, «драконовые» ковры. Большинство карабахских ковров, изготовленных в XIX—начале XX вв., имеют аналогию с ковровыми композициями, известными как «драконовые»⁹. Формирование этих мотивов в азербайджанских коврах было связано с торгово-экономическими связями между Азербайджаном и Китаем, которые проходили по Великому Шелковому Пути, начиная с XIV в., а именно, с появлением в Азербайджане фарфоровых ваз, тканей и других предметов с изображениями драконов.

В мифологии азербайджанского народа дракон занимал особое место, как приносящий в дом счастье, благоденствие и изобилие, однако разработка его визуального образа в ковровом искусстве был связана с заимствованием из китайской культуры. Этот мотив также один из основополагающих на экспонируемых вышивках¹⁰.

Особым украшением экспозиции музея является «драконовый ковер» конца XVII в., недавно возвращенный на родину. Этот ковер был подарен музею в 2013 г. Беверли Шильц, которая хотела этим даром увековечить память о своем муже, ценителе и коллекционере восточных ковров из Чикаго Гровере Шильце¹¹. Знакомясь с этой эмоционально-трогательной историей, посетитель имеет возможность понять и прочувствовать, как проявляется нежность к близкому человеку, что значит привязанность к искусству.

Особенно интересным и также апеллирующим к эмоциям народного мастера и вовлекающим публику в диалог, оказывается карабахский сюжетный ковер. Здесь популярная композиция миниатюры XVI в. Султана Мухаммеда по мотивам поэм Низами «Лейли и Меджнун», была изменена карабахским ковромачем в индивидуальной интерпретации. Здесь образ безумного Меджнуна визуально предстает коронованным принцем, а образ плачущей Лейлы заменяется изображением счастливой невесты с цветами. По всей видимости, автор воплотил в ковре свое желание счастливого конца этой печальной истории и в результате называет свой ковер в честь другой истории счастливой любви Хосрова и Ширин.

Тематические уголки экспозиции музея составляют драматическую основу экспозиции, где особое место занимают обычаи, обряды, которыми окружены многие предметы из коллекции, в том числе, и безворсовые ковры—«Шадда». Такое решение позволяет лучше понять значение наследия и связи между поколениями, что, в свою очередь, повышает общественную значимость музея¹².

Так, посетитель имеет возможность ознакомиться и прочувствовать магию безворсовых ковров «Шадда», широко использовавшихся во время весеннего праздника Новруз и свадебных обрядов. Ковры «Шадда», одежды и ленты красного цвета—непременные атрибуты современных свадебных торжеств, предстают здесь в первоначальном значении.

⁹ Тағйева Р.С. Azərbaycan Xalçası Ensiklopediyası; Тағйева Н.: 1) Американский искусствовед Артур Поп и Азербайджанские ковры // Азербайджанский менталитет и искусство: Сборник статей Института архитектуры и искусства НАН Азербайджана. Баку, 2002. С. 62–69; 2) Шушинские ковры в американском искусствоведении // Актуальные проблемы искусства: Сборник статей Института архитектуры и искусства НАН Азербайджана. Баку, 1997. С. 26–29.

¹⁰ Тағйева Р.С. Azərbaycan Xalçası Ensiklopediyası. 1 cild.

¹¹ Ibid.

¹² Idem. Azərbaycan Xalçası məişətdə. Bakı, 2006.

Магия красного цвета, узоров оберега стала основополагающей в ритуальной культуре. Во время свадьбы, невеста носила красное платье, для молодоженов комната украшалась красными коврами — красный «Гардаклик-шадда-килим», а свадебный поднос со сладостями украшался красными лентами. Все это наглядно представлено в экспозиции показом «Шадда» как отдельного произведения и как одного из элементов, существующих в комплексном контексте традиционной культуры¹³.

Особенно важно отметить, что эти обычаи, традиции и сегодня регулируют жизнь азербайджанского народа и обеспечивают национальную идентичность, что необходимо для понимания его значения и сохранения его в социальной жизни народа, передачи подрастающему поколению. В музее в этой связи проводятся традиционные праздники с театрализацией экспонирования, где обязательно принимает непосредственное участие и сам посетитель. Особенно популярны такие традиционные мероприятия, связанные с ковровым искусством, как «Килим арасы» и другие¹⁴.

Музей также уделяет большое внимание сохранению нематериального наследия, связанного с коврами и ковроткачеством, включая секреты профессионального мастерства изготовителей ковров.

В экспозиции музея акцентируется внимание посетителя на значимости ковровой традиции в культуре и быту, традиции единства — когда без ковра не обходилось убранство помещения, когда ткать ковры в домах было традиционным ремеслом нескольких членов семьи или совместной работой с коллегами по ремеслу. Поэтому важным представляется знакомить молодое поколение с этой традицией, а также с технологией, материалами, красителями, станками и инструментами, используемыми для изготовления ковров.

Одной из задач в этом направлении стало возрождение и развитие традиционных технологий безворсового ткачества, создание эксклюзивных копий ковров из коллекции музея и творческая интерпретация традиционных узоров в авторских работах, что, несомненно, будет способствовать развитию традиционных художественных видов ковра.

Значимым фактом в деятельности музея в этом аспекте является работа по возрождению забытых технологий ковроделия, каким представляется в экспозиции реконструкция забытой технологии безворсового ковра «Дестерхан»¹⁵.

Все это демонстрируется не только в подлинных живых процессах ткачества, шедврах экспозиции, но и в дополнительных материалах, расширяющих диапазон визуальных материалов.

На практических программных мероприятиях широкий круг посетителей знакомят с использованием ковра в различных социальных и культурных контекстах и связанных с этим преданиях, историях и легендах. Драматические сюжетные повествования, связанное с традиционным бытованием ковра, стали сегодня, наряду с экспозиционной темой, самостоятельной единицей музейной коммуникации. Сегодня проблема общения людей очень актуальна во всем мире, такого рода программные выставки помимо информационного обогащения, доставляют радость живого общения между людьми, возможно объединяя их общими интересами.

Специфика нового здания музея

Строительство нового здания музея по проекту австрийской фирмы «Хофман и Янц» началось в 2008 г., а его открытие состоялось в августе 2014 г. Этот проект дал музею

¹³ *Idem.* Azərbaycan Xovsuz Xalçası — Şəddə // Folklor və Etnoqrafiya. 2007. № 3–4. P. 42–51.

¹⁴ *Idem.* Azərbaycan Xalçası məişətdə.

¹⁵ *Idem.* Dastarkhan of Azerbaijan.

возможность создать оптимальные условия для хранения, демонстрации и интерпретации коллекций.

Сегодня он является главным центром в Баку по проведению мероприятий различной значимости и направленности. Полностью оборудованный современными технологиями музей стал идеальной площадкой для продвижения, развития и пропаганды коврового искусства (рис. 3).

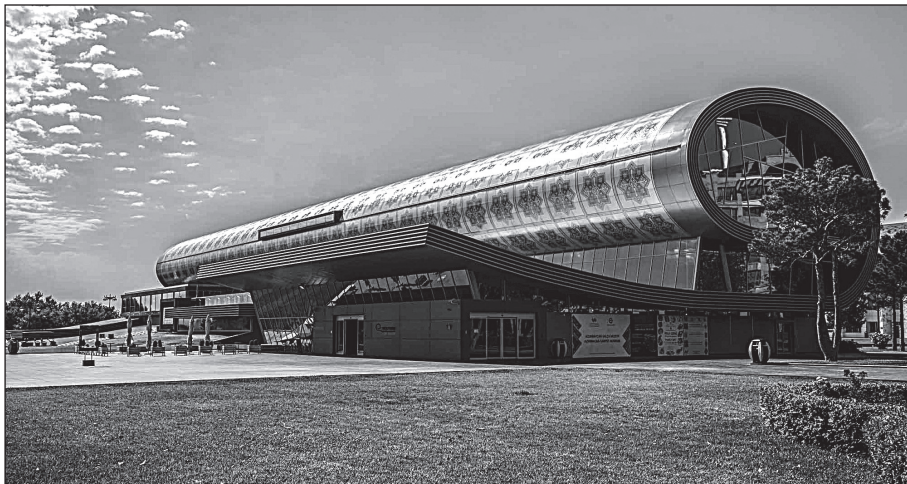


Рис. 3. Новое здание музея

Экспозиция музея была построена в контексте изменений, происходящих в современном обществе: с учетом новой интерпретации культурного наследия, ценность которого определена его служением обществу. Главным в этом становится социальное измерение, востребованность и актуальность для современной публики. Концепция экспозиции была ориентирована на посетителя, что стало новым для Азербайджана методом в восприятии экспонируемых предметов.

От концептуальных задач зависело то, какие функции будет выполнять музей, на какую целевую аудиторию он рассчитан. Именно поэтому при подготовке новой экспозиции в его конструкции были учтены современные музейные требования, связанные с ориентацией на коммуникативность, интерактивность, что определило практическую организацию выставочной площади, оснащение стендов для осуществления демонстрации экспонатов, необходимых условий для просветительского и образовательного процесса, проведения различных мероприятий и многого другого.

При составлении архитектурного проекта, первое, с чем необходимо было определиться, это тип застройки. Так как избранный вид здания в форме «раскрывающегося ковра» предполагал влияние на конструкцию; проектировка его пространства была возможна только с точки зрения взаимосоответствий пространства различной функциональности, зонирования.

Необходимо было создать новый «образ» музея, отвечающий современным тенденциям и в тоже время не чуждый традиционным стереотипам. При этом мы старались сохранить связь этого образа с первоначальным и хорошо знакомым нашему обществу музеем, для поддержания исторического ассоциативного восприятия. Это было основной сложностью — не потерять специфику и оставшийся в памяти традиционный его

«образ». Эта проблема многих музеев — быть современным и не потерять свое своеобразие. И как разработчики концепции нового музея, мы столкнулись с этой довольно сложной для решения проблемой.

В целом, процесс проектирования и организации внешнего и внутреннего музейного пространства был довольно трудоемким и требующим профессиональных знаний и навыков. Для того, чтобы соответствовать требованиям современных выставочных площадок необходимо было найти отражение современной концепции: архитектура — пространство — экспонат — человек. Все они в единстве должны были работать на формирование единого визуального образа. Для соответствия требованиям современных зрителей возникала потребность вести проектирование как систему взаимоотношений, необходим был комплексный подход. Важным был также и вопрос восприятия музея в широкой трактовке, которая формировала бы впечатление о нем как о культурном явлении. Он должен был восприниматься как:

- депозитарий, в котором хранятся выдающиеся произведения коврового искусства;
- информационный центр, где сосредоточены разнообразные знания о коврах;
- образовательный институт, раскрывающий историю ковра как части национальной истории Азербайджана;
- центр профессионального мастерства, сохраняющий традиции и задающий высокие стандарты ковроткачества;
- достопримечательность, привлекающая местных жителей и туристов;
- современный культурный центр, организующий значимые общественные, научные и художественные события;
- открытый форум, где проходят презентации и дискуссии по актуальным вопросам истории ковроткачества и проблемам развития этой перспективной творческой индустрии современного Азербайджана.

Решение этих проблем, с учетом специфики музея, мы нашли в следующих понятиях: «взаимодействие», «взаимосогласованность», «формально-символический подход», которые ориентировали на творческий концептуальный тандем архитекторов здания, дизайнеров и музейных работников.

Сама архитектура здания музея, основой которой является его форма, напрямую связана с единой идеей, которая взаимодействует с концепцией музейного экспонирования. Здесь символическая форма «раскрывающегося ковра» сама по себе говорит о многом. Посетив здание такого рода, зритель познает все таинства коврового искусства, миру раскрывается его сущность, ковер раскрывает философию духовного опыта традиции народа, которому он принадлежит.

Таким образом, был избран формальный философско-символический и культурологический аспект, столь характерный для самого вида коврового искусства Азербайджана и концепция была основана на отношении к коврам как к нематериальному наследию. Для формально-символической стилизации, на здании, которое само по себе по форме является ковром, как оформление был выбран орнамент, четко отражающий основу символично-философской специфики традиционного искусства Азербайджана, знаково-символическое средство, указывающее на связь духовности с художественностью, которые были взяты за основу концепции самого музея. Таким знаком стал равносторонний крестовый ковровый орнамент, украшающий «ковровое полотно» архитектурного здания.

Такой вариант застройки является более привлекательным для посетителей, т.к. выгодно отличается от других вариантов организации музейного пространства. Эксклюзивность

и необычность самого архитектурного помещения должны были соответствовать такому же синтезу традиции и современного подхода, что давало большое пространство для фантазии.

Однако такой проект требовал и большей степени согласованности. Он должен был учитывать согласованность функциональных зон, предоставлять все условия и потребности для создания современного технически оборудованного музейного пространства. Так, например, близость реставрационных хранилищ к выставочным площадкам дает возможность посетителю ознакомиться одновременно и с экспонатами и наблюдать за работой реставраторов.

Как правило, работа, происходящая «за кулисами» музея, скрыта от глаз посетителя. Однако сегодня все чаще предпринимаются попытки приоткрыть внутреннее пространство музейной деятельности, показать посетителю подводную часть «музейного айсберга». Таким образом, труд хранителей, исследователей, реставраторов включается в поле музейной коммуникации¹⁶.

Особенно необходимо отметить и важный фактор гармоничного соответствия дизайнера при всех условиях для реализации коммуникативных задач, здесь нужно было учитывать и специфику экспонируемых предметов и их доступность.

Следует учесть, что для того периода обозначенные проблемы являлись особенно актуальными, т.к. в Азербайджане культура организации современной художественной экспозиции только зарождалась. Авторам концепции нового музея, проектировщикам и организаторам экспозиции удалось, используя согласованные способы подачи художественного материала, ввести в обиход новые методы экспонирования.

Основная проблема состояла в реализации актуального вопроса — необходимости адаптации привычного традиционного вида искусства к современным потребностям, соответствия эстетическим взглядам современного человека. То есть, создания некоего интеллектуального пространства, где сочетание технической оснащенности и художественной эстетики, создадут условия общения с посетителем.

Созданные в тандеме архитекторов и проектировщиков современный музей, новые типы экспозиционного пространства также помогают раскрыть и понять саму сущность коврового искусства. Современная экспозиция музея решает эстетические функции, задачи актуальности сохранения традиционного культурно-исторического и художественного наследия, служит обогащению культурно-исторического и социального опыта, а так же приобретению художественного опыта, она оказывается пространством ретрансляции богатства культуры и духовного наследия народа.

Именно благодаря результатам фундаментального исследования коврового искусства и его пропаганды в мировом пространстве, данный музей стал культурно-значимым объектом Азербайджана. И теперь настал период применения прогрессивных и инновационных направлений мировой музейной практики, развития его степени социализации. Была поставлена задача популяризации коврового искусства, которая, в какой-то степени, заняла место научного аспекта в экспонировании. На первый план вышли современные аспекты музейного экспонирования — интерактивность и коммуникативность.

Музей является своего рода сокровищницей предметов коврового и декоративно-прикладного искусства и научного знания, которые при экспонировании как бы трансформируются и становятся активными участниками диалога с посетителем, передавая

¹⁶ См.: Гнедовский М. Европейский музейный форум — инструмент развития и культурной дипломатии // Агора. 2015. Вып. 14. С. 12–15.

ему свою историческую и культурную память, формируя представление о художественной традиции народа. История развития экспонирования, сбора коллекции, создания исследовательской базы музея привела к нескольким основам функциональности выставочного пространства — познавательной, ценностной, культурологической, коммуникативной.

В особенности мы ставили задачу преобразовать способы социальной коммуникации, где традиция в современной художественной выставке становится точкой общения разных поколений, образовательной и воспитательной сферой, научной лабораторией. Со дня открытия нового музея помимо постоянной экспозиции для публики проводились различные мероприятия: связанные с предметом экспонирования шоу-перформансы, мастер-классы ковроткачества, научные конференции и семинары, мини-выставки и т.д.

Специфика принципа экспозиционности нынешнего музея состоит в организации творчески-деятельного назначения, где зонирование и выставочная среда были выстроены так, чтобы посетитель сам ощущал себя активным участником выставочного процесса. Для этого использовались передовые интеллектуальные и технологические возможности музейного экспонирования — это интерактивные, аудио-гиды (на нескольких языках), наличие тачскринов, визуальные технологии, при этом предполагалось также свободное перемещение посетителя перед витринами и отдельными экспонатами, и разработка разнопланового интерактивного экскурсионного текста. И все это не разрушает специфику художественной среды, напротив облегчает диалог связи времен.

Благодаря вовлечению в процесс экспонирования с помощью художественно-выразительных средств экспозиция нового музея обрела новое качество, новое концептуальное назначение, обогащенное современными техническими возможностями. За счет дизайнерского решения, отсутствия прямых стен и, соответственно, изогнутой форме инсталляции, которая немного изгибает ковры, создается восприятие парящего ковра, манящего в свой яркий, загадочный и красочный мир.

Создание свето-пространственной среды также нашло свое отражение в нестандартном для выставочного зала моделировании, при этом пространство музея неподвижно и не модифицируется. С помощью светового решения акцент ставится на экспонат. В экспозиции ковры вывешены с одной стороны, таким образом, что посетитель проходит по основному ряду выставочных панелей глубокого черного цвета, на которых, контрастируя с темным цветом, каждый экспонат освещается в отдельности. Расстояние и их уровневая разнообразность величин и высоты подвешивания действительно создают впечатление парящих в невесомости ковров. Находящийся в фокусе каждый ковер вступает в диалог со своим зрителем. Таким образом, посетитель, не отрываясь от направленной линии экспонирования, проходит весь путь, не отвлекаясь, общаясь с коврами и как бы «слыша» каждый из них в отдельности, а перед ним проходят многообразные сказочные образы 1001 ночи как в рассказах Шехерезады.

Сегодня мир нуждается в глобальном диалоге, поскольку возникла опасная возможность «предсказанного» С. Хантингтоном «столкновения цивилизаций». Создается впечатление, что культуры и поколения «не слышат» друг друга. В этой связи музей старается идти в ногу со временем. Современное помещение музея позволило ему активно проводить выставки, посвященные как традиционному ковру, так и современной его интерпретации. Своим подходом, нетрадиционным, современным и в тоже время сохраняющим специфику традиционности, сам музей стал ярким примером диалога традиции и современности.

Образование становится одним из его приоритетов, наряду с экспозиционными формами работы, появляются также кружки, лекции, мастерские, конференции.

Музей стремится показать привлекательность той или иной области деятельности, апеллирует к жизненному опыту и творческим способностям посетителей. Наблюдение за тем, как создается произведение, часто может объяснить посетителю больше, чем подробные технологические описания. Но еще более важный опыт — что-то сделать своими руками. Например, встать к станку и попробовать свои силы в изготовлении ковра, «со ткать» свой ковер можно и на бумаге, или же при помощи специально разработанной компьютерной программы. В музее посетителю предлагают выступить в роли дизайнера и создать виртуальное произведение из разных элементов, характерных для определенного художественного стиля. Для этого в экспозиции расположены специальные сенсорные экраны, которые пользуются популярностью не только у детей, но и у взрослых.

Одной из основных целей деятельности музея являлась пропаганда традиционного искусства. Необходимым казалось зажечь огонь генетически заложенной традиционной художественности в среде современной творческой молодежи, как залог продолжения наследия в адаптированном состоянии и в современном искусстве.

И мы, наконец, были услышаны молодым поколением. Современная подача временных выставок настолько гармонично сочеталась со старинными коврами, что это вдохновило молодых художников на эксперименты с коврами, их всевозможное использование как композиционно, так и использование характерных орнаментальных элементов, различных модификаций и трансформаций в ковровом искусстве. На выставках молодых художников в музее представляются работы, по-новому интерпретирующие ковер и ковровое искусство, которые представляют современные артефакты, выполненные в сочетании традиции и концептуального искусства.

Для этого, в первую очередь, нужно, чтобы выставленные экспонаты несли в себе «культурную память», были представлены как отпечаток традиций. Без новаторства традиции мертвают. А без традиций новаторство превращается в чистый эпатаж. Эта диалектика. Инновации нуждаются в традиционной основе.

Список литературы

- Алиев В.* Культура эпохи средней бронзы Азербайджана. Баку: Елм, 1991. 256 с.
- Алиев И.* Очерки по древней истории Азербайджана. Баку: Издательство Академии наук Азербайджанской ССР, 1956. 161 с.
- Гнедовский М.* Европейский музейный форум — инструмент развития и культурной дипломатии // Агора. 2015. Вып. 14. С. 12–15.
- Исаев М.* Ковровое производство Закавказья. Тифлис: Научно-исследовательский институт кавказоведения Академии наук СССР, 1932. 224 с.
- Керимов Л.* Азербайджанский ковер. Баку: Гянджлик, 1983. Т. 2. 242 с.
- Керимов Л.* Азербайджанский ковер. Баку: Гянджлик, 1983. Т. 3. 243 с.
- Тагиева Н.* Американский искусствовед Артур Поп и Азербайджанские ковры // Азербайджанский менталитет и искусство: Сборник статей Института архитектуры и искусства НАН Азербайджана. Баку: [Б.и.], 2002. С. 62–69.
- Тагиева Н.* Шушинские ковры в американском искусствоведении // Актуальные проблемы искусства: Сборник статей Института архитектуры и искусства НАН Азербайджана. Баку: [Б.и.], 1997. С. 26–29.
- Taghiyeva R.S.* Azerbaijan Carpet. Istanbul: A-Offset, 1999. 445 p.
- Taghiyeva R.S.* Dastarkhan of Azerbaijan // Hali Journal. 2017. Is. 191. P. 64–65.
- Taghiyeva R.S.* Azərbaycan Xalçası məişətdə. Bakı: TUTU, 2006. 143 p.

Taghiyeva R.S. Azərbaycan Dövlət Xalçası və Dekorativ-Tətbiqi Muzeyi // *Altaistics and Turkology journal of the Turkic Academy*. 2013. Vol. 1. P. 188–205.

Taghiyeva R.S. Azərbaycan Xalçası Ensiklopediyası. İstanbul, 2015. 1 cild. 472 p.

Taghiyeva R.S. Azərbaycan Xalçası Ensiklopediyası. İstanbul, 2016. 2 cild. 632 p.

Taghiyeva R.S. Azərbaycan Xovsuz Xalçası — Şəddə // *Folklor və Etnoqrafiya jurnalı*. 2017. Vol. 3–4. P. 42–57.

References

Aliev I. *Ocherki po drevnej istorii Azerbajdzhana* [The essays on the ancient history of Azerbajdzhan]. Baku: Izdatel'stvo Akademii nauk Azerbajdzhanskoj SSR, 1956. 161 p. (in Rus.).

Aliev V. *Kul'tura jepohi srednej bronzy Azerbajdzhana* [The culture of late Bronze epoch in Azerbajdzhan]. Baku: Elm, 1991. 256 p. (in Rus.).

Gnedovskij M. Evropejskij muzejnyj forum – instrument razvitija i kul'turnoj diplomatii [The european museum forum—a tool of development and cultural diplomacy], in *Agora*. 2015. Vol. 14 . P. 12–15. (in Rus.).

Isaev M. *Kovrovoe proizvodstvo Zakavkaz'ja* [The production of curpets in Zakavkaz'je]. Tiflis: Nauchno-issledovatel'skij institut kavkazovedeniya Akademii nauk SSSR, 1932. 242 p. (in Rus.).

Kerimov L. *Azerbajdzhanskij kover* [Azerbaijani carpets]. Baku, 1983. Vol. 2. 242 p. (in Rus.).

Kerimov L. *Azerbajdzhanskij kover* [Azerbaijan carpets]. Baku, 1983. Vol. 3. 243 p. (in Rus.).

Tagieva N. Amerikanskij iskusstved Artur Pop i azerbajdzhanskije kovry [American art historian Artur Pope and Azerbaijani carpets], in *Azerbajdzhanskij mentalitet i iskusstvo: Sbornik statej Instituta arhitektury i iskusstva NAN Azerbajdzhana*. Baku: [without name of publisher], 2002. P. 62–69. (in Rus.).

Tagieva N. Shushinskie kovry v amerikanskom iskusstvedenii [The carpets of Shusha in american art history], in *Aktual'nye problemy iskusstva: Sbornik statej Instituta arhitektury i iskusstva NAN Azerbajdzhana*. Baku: [without name of publisher], 1997. P. 26–29. (in Rus.).

Taghiyeva R.S. *Azerbaijan Carpet*. İstanbul: A-Offset, 1999. 445 p.

Taghiyeva R.S. Dastarkhan of Azerbaijan, in *Hali Journal*. 2017. Is. 191. P. 64–65.

Taghiyeva R.S. Azərbaycan Xalçası məişətdə [Azerbaijan carpet in everyday life]. Baku: TUTU, 2006. 143 p. (in Azerbaijan).

Taghiyeva R.S. Azərbaycan Dövlət Xalçası və Dekorativ-Tətbiqi Muzeyi [Azerbaijan State Museum of Carpet and Decorative Applied Arts], in *Altaistics and Turkology*. 2013. Vol. 1. P. 188–205. (in Azerbaijan).

Taghiyeva R.S. *Azərbaycan Xalçası Ensiklopediyası* [Encyclopedia of the Azerbaijan carpet] İstanbul, 2015. Vol. 1. 632 p. (in Azerbaijan).

Taghiyeva R.S. *Azərbaycan Xalçası Ensiklopediyası* [Encyclopedia of the Azerbaijan carpet] İstanbul, 2016. Vol. 2. 472 p. (in Azerbaijan).

Taghiyeva R.S. Azərbaycan Xovsuz Xalçası — Şəddə [Azerbaijani flat woven carpet—Shad-da], in *Folklore and Ethnography Journal*. 2017. Vol. 3–4. P. 42–57. (in Azerbaijan).