

СОДЕРЖАНИЕ

Проблема в фокусе: Музей в современной культуре	
<i>Сапанжа О.С.</i> Феномен малого музея и микро-музея в современном культурном пространстве	5
<i>Балаши А.Н.</i> Музей как «другое пространство» культуры	12
<i>Потапова М.В., Иевлева Н.В.</i> Востребованность художественного музея среди населения страны	23
<i>Бу И.</i> Выставочные проекты Яна Фабра в классических художественных музеях: Аспекты диалога традиции и современности	33
Музеология — музееведение	
<i>Бонами З.А.</i> Игры разума с предметом: В поисках дефиниции музейной коммуникации	41
<i>Куклинова И.А.</i> Универсум предметов в «музейном» театре С. Квиккеберга	51
<i>Бакаютова Л.Н.</i> Филателия в пространстве музея: Культурологический ракурс	59
Музей	
<i>Беспалая М.А.</i> Влияние социокультурных условий на зарождение музейного дела в белорусских губерниях (XIX—начало XX вв.)	71
<i>Некрасова А.Н.</i> Вера в разум. Антирелигиозный музей в Ленинграде как проект эпохи модерна	80
<i>Джумантаева Т.А.</i> Из истории создания и деятельности Полоцкого музея-заповедника	92
Памятник	
<i>Шукурова А.Э.</i> Работа по изучению коллекции живописи Гатчинского дворца-музея в 1920-е гг. Опыт межмузейного взаимодействия	103
<i>Вахромеева О.Б.</i> Предметы в экспозиции Музея истории школы Карла Мая как отображение воспитательных принципов педагогики ее создателя	110
<i>Билялова Г.А.</i> Вопросы интерпретации и адаптации исторических памятников в музейной экспозиции (на примере Музея Алматы)	123
Наследие	
<i>Трофимова Н.Ю.</i> Особенности сохранения и музеефикации исторического наследия Каменного острова	133
<i>Попов В.А.</i> Противоречия охраны архитектурного наследия: Поиск причин	143
<i>Чжэн Юй</i> Инструменты создания образа Китая в декорациях балета «Красный мак»	153

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;
Любезников Олег Анатольевич, канд. ист. н.

E-mail: mmh-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: 02.09.2018 г.
Формат: 70 × 100/16
Усл. печ. л.: 13,0*

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

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

TABLE OF CONTENTS

A Problem in Focus: Museum in Contemporary Culture	
<i>Sapanzha O.S.</i> Small Museum and Micro Museum in Modern Cultural Space	5
<i>Balash A.N.</i> Museum as an “Other Space” of Culture	12
<i>Potapova M.V., Ievleva N.V.</i> Relevance of Art Museum for Contemporary Russian Population	23
<i>Bu I.</i> Exhibition Projects of Jan Fabre in Classical Art Museums: Aspects of Dialogue of Tradition and Modernity	33
Museology—Museum Studies	
<i>Bonami Z.A.</i> The Mental Games with an Object: In Search of the Museum Communication Definition	41
<i>Kuklinova I.A.</i> Universe of Objects in the “Museum” Theatre of S. Quiccheberg	51
<i>Bakayutova L.N.</i> Philately in the Space of a Museum: View from the standpoint of cultural theory	59
Museum	
<i>Bespalyaya M.A.</i> The Impact of the Socio-Cultural Situation in the Belarusian Provinces of the XIX—early XX Centuries on the Museum Movement	71
<i>Nekrasova A.N.</i> Faith in Reason. Leningrad Antireligious Museum as a Modernity Project	80
<i>Jumantayeva T.A.</i> From the History of Creation and Activity of Polotsk Museum-Reserve	92
Monument	
<i>Shukurova A.E.</i> Work on the Research of the Collection of Paintings at the Gatchina Palace-Museum in the 1920 th : A case of intermuseum cooperation	103
<i>Vakhromeeva O.B.</i> The Exhibits of The Museum of The History of The School of Karl May in Saint-Petersburg as a Reflection of Pedagogical Principles of Its Creator	110
<i>Bilyalova G.A.</i> The Questions of Interpretation and Adaptation of Historical Monuments in the Contemporary Museum Exhibition: Case of the Museum of Almaty-City	123
Heritage	
<i>Trofimova N.Yu.</i> The Problems of Preservation and Museumification of the Historical Heritage of the Kamenny Island	133
<i>Popov V.A.</i> The Contradictions in the Field of Protection of Architectural Heritage: The Search for Causes and Reasons	143
<i>Zheng Yu.</i> The Tools for Creating the Image of China in the Scenery of the Ballet “The Red Poppy”	153

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;
Liubeznikov Oleg Anatolievitch, Candidate of Science in History.

E-mail: mmh-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).

ПРОБЛЕМА В ФОКУСЕ: МУЗЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Сапанжа О.С.

ФЕНОМЕН МАЛОГО МУЗЕЯ И МИКРО-МУЗЕЯ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сапанжа, Ольга Сергеевна—доктор культурологии, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, sapanzha@mail.ru

В центре внимания статьи—проблемы введения в научный оборот музеологии категорий «малый музей» и «микро-музей». Интерес к этим дефинициям определяется ситуацией развития современного музейного пространства, связанного с количественным ростом музеев этого типа и их активным включением в коммуникационные процессы (взаимодействия с посетителем, партнерских межмузейных проектов и т.д.). В статье кратко анализируется история малых музеев в XIX–XXI вв. и микромузеев во второй половине XX—начале XXI вв., выделяются основные типы малых музеев: художественные (их число невелико), мемориальные музеи (музеи-квартиры, музеи-дачи, монографические музеи), музеи одного класса предметов, музеи истории повседневной культуры, музеи быта. На основании анализа существующих определений, предлагаются определения малого музея и микромузея. Малый музей определяется в статье как музей (реже—учреждение музейного типа), который реализует все направления музейной деятельности (собираТЕЛЬСкая, научно-фондовая, экспозиционно-выставочная, образовательная) в условиях ограниченных ресурсов (финансовых, человеческих, административных), а микро-музей реализует те же направления в условиях сверх-ограниченных ресурсов.

Ключевые слова: музеология, музей, малый музей, микро-музей, музейное пространство, культурное пространство.

SMALL MUSEUM AND MICRO MUSEUM IN MODERN CULTURAL SPACE

Sapanzha, Olga Sergeevna—Doctor of Cultural Studies, Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia, Russia, Saint-Petersburg, sapanzha@mail.ru

The problems of introduction of categories “Small Museum” and “Micro Museum” into the tradition of museology are in the focus of the article. In the second half of the twentieth century, important changes took place in the world. These changes influenced the interest in small museums. Interest in these definitions is determined by the situation of development of modern Museum space. These changes are the emergence of new museums of this type and their active inclusion in the communication processes (interaction with the visitor, partnership projects, etc.). The history of small museums in the XIX–XXI centuries and micro museums in the second half of the XX—early XXI century is presented in the article. The main types of

small museums are named: art museums, memorial museums (museums-apartments, museums-cottages, monographic museums), museums of one class of objects, museums of the history of everyday culture. Based on the analysis of definitions, the definitions of a small Museum and a micro Museum are proposed. Small Museum is a Museum (sometimes — a Museum-type institution), which implements all areas of Museum activity (collection, exhibition, education) in conditions of limited resources (financial, human, administrative). The Micro-Museum implements the same direction in conditions of over-limited resources.

Key words: museology, museum, small museum, micro museum, museum space, cultural space.

Малые музейные формы становятся сегодня предметом пристального общественно-го интереса: их число растет, как растет и включенность в актуальные процессы развития музейного пространства. Интерес к малым музеям является общемировой тенденцией и определяется теми процессами, которые произошли в музейном мире во второй половине XX в. Важной чертой, свидетельствующей о повышении роли и значения музеев локальных форм, является институциональное оформление малых музеев как особого типа музеев. Например, в США активную работу ведет Ассоциация малых музеев¹. В России подобные организации пока носят локальный характер и ограничиваются региональным уровнем. Например, консультативными и методическими услугами Общегородского научно-методического центра по теории и практике музейного дела на базе музея «Разночинный Петербург» могут воспользоваться малые музеи Санкт-Петербурга и Ленинградской области.

Итак, налицо тенденция развития музеев малых форм (малых музеев), связанная как с количественным увеличением подобного рода музеев, так и с активизацией их деятельности, в том числе партнерского характера. Вместе с тем, традиция научного изучения музеев малых форм в современной музеологии пока не сложилась, более того — отсутствует четкая дефиниция самого понятия локального (малого) музея, наличие которой позволило бы в дальнейшем использовать ее в частных исследованиях конкретных музейных институций. При этом термин «малый музей» активно используется в музейной практике, прежде всего в рамках проектов межмузейного сотрудничества, например, Форума малых музеев — ежегодного проекта, объединяющего малые музеи Санкт-Петербурга, проходящего под эгидой Общегородского научно-методического Центра по теории и практике музейного дела, созданного на базе музея «Разночинный Петербург»².

¹ Small Museum Association. Это некоммерческая организация, которая объединяет сотрудников малых музеев США. На официальном сайте организации указано, что Ассоциация малых музеев — это добровольческая организация, обслуживающая небольшие музеи в Среднеатлантическом регионе и за его пределами. Миссия ассоциации заключается в развитии и поддержании партнерской сети среди людей, которые работают в небольших музеях, предоставляя им возможность учиться, обмениваться знаниями и поддерживать друг друга, чтобы они, в свою очередь, могли лучше служить своим учреждениям, сообществам и профессии.

² См.: <http://kartaforum.ru> (ссылка последний раз проверялась 05.05.2018). «Форум малых музеев» в Санкт-Петербурге впервые состоялся в 2011 г. Общегородской научно-методический центр по теории и практике музейного дела создан в 2003 г. на базе СПб ГБУК Музей «Разночинный Петербург». Центр осуществляет работу с государственными музеями городского, районного подчинения, учебных заведений, промышленных предприятий, ведомственными и общественными музеями. С общегородским Центром по теории и практике музейного дела наиболее активно сотрудничают свыше 45 % от общего числа малых музеев.

История развития малых музеев также пока не стала предметом специального интереса. Одна из немногочисленных на сегодняшний день публикаций — статья Е.Е. Бандурки,³ посвященная проблеме формирования малых музеев в культурном пространстве России до начала XX в. Можно также отметить диссертацию И.А. Бурганова, посвященную малым художественным музеям в контексте культуры второй половины XX в.⁴ Этим, пожалуй, исчерпывается список обобщающих работ исторического характера, посвященных музеям малых форм, при том, что малый музей как самостоятельный институт получил развитие преимущественно во второй половине XX в., протоформы малых музеев и отдельные музейные институции, обладающие рядом признаков малых музеев, существовали на всем протяжении исторического развития музея как культурной формы.

В Европе начиная с XVII в. и в России с середины XVIII в. появляются первые учебные музеи, отличавшиеся от собраний «кунсткамерного» типа, в которых преобладали «диновины», учебным характером своих коллекций. Эта тенденция продолжилась в XIX в. и стала важной приметой XX в.: большинство музеев учебных заведений являются до сих пор именно малыми музеями.

В XIX в. география малых музеев стремительно расширилась: по инициативе местных властей в провинции появились естественнонаучные, в том числе, почвенные музеи. Проект создания первого почвенного музея в 1882 г. предложил земству Нижегородской губернии В.В. Докучаев. В 1885 г. в Нижнем Новгороде открылся Естественно-исторический музей. Вслед за ним возникают подобные музеи при Бессарабском, Костромском, Полтавском, Самарском, Таврическом, Черниговском и др. земствах. Формируется сеть педагогических музеев. В 1869 г. К.Д. Ушинский и Н.Ф. Бунаков высказывают идею создания педагогического музея, который бы не только знакомил с историей народного образования в России, но и пропагандировал передовые методики. К 1913 г. в стране существовало около ста пятидесяти педагогических музеев. К началу XX в. музеи работали в ста четырех городах Европейской России, Урала, Сибири, Дальнего Востока. Значительное количество составляли именно малые музеи⁵.

После революции в стране создается государственная система управления музейным делом и охраной памятников. В 1918–1920 гг. было создано двести сорок шесть музеев, из них сто восемьдесят шесть на местах. Среди них значительное место занимали малые музеи, посвященные деятелем отечественного освободительного движения: мемориальный музей Н.Г. Чернышевского (Саратов, 1920), музей П.А. Кропоткина (Москва, 1923), Музей-квартира Елизаровых (Ленинград, 1927), Историко-культурный музейный комплекс в Разливе (Ленинград, 1928).

Именно с развитием феномена мемориального музея (музея-квартиры, музея-дачи, музея-усадьбы) и расширением тематических границ музеев (появлением музеев быта, одного класса предметов, героев литературных произведений) связан рост числа малых музеев в XX в. Вполне понятно, что первые опыты появления таких музеев в России были связаны с именем А.С. Пушкина⁶: от открытия Пушкинского музея Императорского

³ Бандурка Е.Е. Развитие малых музеев в России в XVIII — начале XX века: пролегомены к типологическому исследованию // Научное мнение. 2015. № 8–1. С. 114–118.

⁴ Бурганов И.А.: 1) Малый художественный музей в контексте культуры второй половины XX века. Автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения. М., 2001; 2) Роль частных коллекций в формировании малых музеев // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2007. № 1. С. 64–68.

⁵ Бандурка Е.Е. Развитие малых музеев в России в XVIII — начале XX века. С. 116–117.

⁶ Некрасов С.М. Пушкинские музеи России как явление культуры. СПб., 1998. С. 22–24.

Александровского Лицея в 1879 г. и открытия первой экспозиции в селе Михайловском в 1911 г. как прообраза будущих форм мемориальных музеев до основания в 1972 г. литературно-мемориального музея «Дом станционного смотрителя» в деревне Выра (Гатчинский район Ленинградской область)—первого в России музея литературного героя.

Именно в XX в. оформляется классическая форма малого музея, посвященного выдающимся деятелям: мемориальный музей-квартира (реже — музей-усадьба, изначально выходящий за границы музея малых форм). После появления мемориальных музеев А.С. Пушкина (объявления государственным заповедником усадьбы Михайловское, усадьбы Тригорское и могилы А.С. Пушкина в 1922 г. и открытия первой экспозиции в музее-квартире набережной Мойки, 12 в Ленинграде в 1927 г.), в 1930-х гг. открываются небольшие мемориальные музеи: музей А.П. Чехова в Таганроге, музей Н.А. Островского в Сочи и другие. К середине XX в. сложились основные типы малых мемориальных музеев: музеи-квартиры, музеи-дачи, монографические музеи.

Поскольку активное развитие музеев малых форм в России приходится на вторую половину XX — начало XXI вв., именно в этот период происходит осмысление феномена музея малых форм и поиск адекватного термина. Ключевым термином, который используется для обозначения подобного типа музея, стал термин *малый музей*.

О.Н. Косогор в предисловии к первому выпуску сборника «Малые музеи Санкт-Петербурга» (2005)⁷ отмечает публицистический характер используемого термина *малый музей* и указывает на возможность научного использования этого термина, поскольку другой обобщающий термин музейной наукой еще не предложен.

Иногда в качестве синонимического малому музею понятия используют словосочетание «мини-музей», однако эта категория имеет достаточно устойчивую традицию употребления и обозначает вполне конкретный феномен использования музейных форм в организации деятельности образовательного учреждения. Категория *мини-музей* чаще всего употребляется для обозначения не самостоятельного музея, имеющего институциональное оформление, а экспозиции, представленной на базе какой-либо организации (чаще всего образовательной — детского сада, школы и т.д.). Речь, таким образом, идет не о музее как социокультурном институте, а о локальной экспозиционной площадке, направленной на решение частных образовательных задач для ограниченной группы обучающихся.

Есть примеры терминов, синонимичных понятию «малый музей». Одним из них является предложенное М.А. Пожаровой применительно к художественным музеям понятие «*камерный музей*», в котором акцентировано внимание на одной личности, на локальном периоде истории культуры, представленном в музее. «Заостренность внимания на одном художнике, на определенном круге художественных проблем или периоде в истории искусства»⁸, — вот то, что по мнению М.А. Пожаровой является потребностью времени и отличает камерный музей. В дальнейшем дефиниция не получила осмысления и сегодня практически не используется. Между тем, стоит отметить потенциал категории «камерный музей», которая может быть использована для обозначения особой атмосферы малого музея (чаще всего — мемориального), принципиально ориентированного на небольшое количество посетителей и эмоциональное переживание ситуации истории на месте ее действия (месте жизни писателя, поэта, музыканта, а иногда — простого обывателя).

⁷ «Малые» музеи Санкт-Петербурга / Сост. О.Н. Косогор и др. СПб., 2005. С. 5.

⁸ Пожарова М.А. Проблема камерного музея и современный художественный процесс // Музей и зритель. Сборник статей. Архангельск, 1990. С. 24.

Наиболее же распространенным стоит считать понятие «*малый музей*», смещающее акцент с создания атмосферы частного эмоционального переживания на формальную ресурсную составляющую.

В то же время, определяя причины широкого распространения малых музеев в конце XX в., И.А. Бурганов отмечает, что ключевым фактором является импульс к частному самоопределению зрителя, освобождению от массовых, организованных форм восприятия, предлагаемых музеями, стремлению к индивидуальным формам сопереживания: «именно современный зритель с его тонким психологическим строем и стремлением к индивидуальным формам со-переживания творчества вызвал к жизни и утвердил малые формы в устройстве музеев»⁹. Недостаточную легитимность категории «*малый музей*» И.А. Бурганов объясняет сложившейся системой классификации музейного мира, в которой малый музей не выделен как самостоятельный элемент, а разделение идет по составу коллекций.

Согласно определению И.А. Бурганова, малые музеи — это музеи, не имеющие статуса самостоятельного юридического лица и являющиеся организационной структурой учебного заведения, промышленного предприятия, общественной организации, ведомства, а также музеи, имеющие статус юридического лица, но являющиеся малодоступными и малоизвестными, либо имеющие сравнительно небольшие фонды и малые экспозиционные площади¹⁰.

В свою очередь, А.В. Яковенко выделяет следующие критерии «малого музея»:

- относительно небольшое количество музейных предметов (коллекций);
- незначительные экспозиционно-выставочные площади;
- небольшое количество посетителей (не превышает 25–30 000 человек в год);
- определенная тематическая направленность деятельности и типовое единство собранного материала;
- особенности организации работы музея и стратегии его взаимодействия с местным сообществом;
- общий принцип удаленности от культурных центров¹¹.

Последний пункт стоит признать спорным, т.к. малые музеи составляют значительную часть музейного пространства крупных мегаполисов, остальные же параметры позволяют достаточно точно определять специфику малого музея по сравнению с другими типами музеев.

Попробуем предложить определение малого музея, основываясь на понимании его специфики и существующей традиции (как было отмечено, очень ограниченной) его изучения.

Малый музей — это музей (реже — учреждение музейного типа), который реализует все направления музейной деятельности (собираТЕЛЬСкая, научно-фондовая, экспозиционно-выставочная, образовательная) в условиях ограниченных ресурсов (финансовых, человеческих, административных).

Вариантом малого музея стоит признать такую актуальную форму современного музейного ландшафта как *микро-музей*, в котором все представленные характеристики

⁹ Бурганов И.А. Малый художественный музей в контексте ... С. 3.

¹⁰ Там же. С. 9.

¹¹ Яковенко А.В. Взаимодействие малых музеев с местным сообществом в реалиях современных практик // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2016. № 1 (5). С. 105–106.

необходимо уточнять, причем ключевым отличием микро-музея от малого музея является параметр сверх-ограниченности ресурсов.

Термин «микро-музей» используется нечасто, но можно выделить, по меньшей мере, два контекста его некорректного использования: для обозначения локальной выставки при учреждении культуры (в библиотеке, клубе, детском саду — для таких экспозиционных площадок корректнее употреблять термин «мини-музей») или специальной микро-выставки или музея микро-экспонатов. Корректное использование предполагает обращение к анализу самостоятельных музейных форм, которые становятся важной частью музейного мира. В связи со стремительным развитием микро-музеев в современном культурном пространстве, необходимо уточнение и закрепление и этого термина в научном аппарате музеологии.

Микро-музей является феноменом конца XX — начала XXI вв., однако протоформы микромузеев можно признать так называемые народные музеи, которые затем трансформировались и приобрели официальный статус музея. Например, с такого народного музея, организованного в 1959 г. на базе колхоза им. В.И. Ленина, начинался музей-усадьба «Рождествено». В 1973 г. экспозиция была открыта в бывшем усадебном доме Рукавишниковых, в 1987 г. музей получил официальный статус государственного Рождественского историко-литературного и мемориального музея В.В. Набокова и сегодня может быть отнесен к малым музеям.

В конце 1980-х гг. отмечается рост количества малых музеев. Некоторые из них по ряду ресурсных признаков точнее отнести к микро-музеям. Ярким примером является самый маленький государственный музей Санкт-Петербурга — музей-квартира М. Зощенко (с 2007 г. — литературный музей «XX век»). Основная экспозиция музея занимает две комнаты, площадь которых меньше пятидесяти метров. Музей был официально открыт в 1988 г. как филиал музея Ф.М. Достоевского. Показательно, что в 1992 г. музей уже получил самостоятельный статус, став самым маленьким государственным музеем Санкт-Петербурга.

Тем не менее, значительная часть микро-музеев — это частные музеи. Юридическое оформление таких музеев может отсутствовать (в этом случае мы говорим о частной коллекции, а не о музее как учреждении). Наиболее же распространенной формой существования официально зарегистрированного частного музея является регистрация в качестве некоммерческой организации (частного учреждения). К одним из первых частных микро-музеев относится народный литературный музей Остапа Бендера, основанный в 1995 г. Штатное расписание частного микро-музея может официально включать одного сотрудника (директора) и осуществлять работу благодаря системе волонтерской поддержки. Отметим, что в последние годы усилилась тенденция, связанная с созданием микро-музеев одного класса предметов, повседневной культуры, советского быта.

Итак, микро-музей — это музей (реже — учреждение музейного типа), который реализует все направления музейной деятельности (собирательская, научно-фондовая, экспозиционно-выставочная, образовательная) в условиях сверх-ограниченных ресурсов (финансовых, человеческих, административных).

Предложенные определения не являются исчерпывающими, они лишь открывают дискуссию, связанную с формированием дополнительных классификационных схем современного музейного пространства, основанных не на принципах профильности, административной принадлежности или ведущего направления деятельности, а ресурсной составляющей музеев, влияющей на стратегии их развития и технологии организации фондовой, экспозиционной и образовательной деятельности.

Список литературы

- Бандурка Е.Е. Развитие малых музеев в России в XVIII—начале XX века: пролегомены к типологическому исследованию // Научное мнение. 2015. № 8–1. С. 114–118.
- Бурганов И.А. Малый художественный музей в контексте культуры второй половины XX века. Автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения. М., 2001. 26 с.
- Бурганов И.А. Роль частных коллекций в формировании малых музеев // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2007. № 1. С. 64–68.
- «Малые музеи» Санкт-Петербурга. Ком. по культуре Администрации Санкт-Петербурга, Центр. гор. публ. б-ка им. В. В. Маяковского / Сост. О.Н. Косогор и др. СПб.: Борея Арт, 2005. 274 с.
- Некрасов С.М. Пушкинские музеи России как явление культуры. СПб.: Всерос. музей А.С. Пушкина, 1998. 192 с.
- Пожарова М.А. Проблема камерного музея и современный художественный процесс // Музей и зритель. Сборник статей. Архангельск: Арханг. обл. музей изобразит. искусств, 1990. 79 с.
- Яковенко А.В. Взаимодействие малых музеев с местным сообществом в реалиях современных практик // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2016. № 1 (5). С. 104–106.

References

- Bandurka, E.E. Razvitie malyx muzeev v Rossii v XVIII—nachale XX vv.: prolegomeny k tipologicheskomy issledovaniy [Development of small museums in Russia in XVIII—early XX century: introduction to a typological study], in *Naychnoe mnenie*. 2015. Vol. 8–1. P. 114–118. (in Rus.).
- Burganov, I.A. *Malyi khudozestvenny muzei v kontekste kultury vtoroi poloviny XX veka. Avtoreferat dissertacii ... kandidata nayk* [Small art museums in the context of culture in second part of XXth century. Abstract of PhD thesis]. Moscow: [Without name of Publisher], 2001. 26 p. (in Rus.).
- Burganov, I.A. Rol' chastnyx kollekcziy v formirovanii malyx muzeev [The role of private collections in the history of small museums], in *Dom Burganova. Prostranstvo kultury*. 2007. Vol. 1. P. 64–68. (in Rus.).
- Kosogor, O.N et all (eds.). «*Malyi muzei*» *Sankt-Peterburga* [“Small museums” of St. Petersburg]. Saint-Petersburg: Borey Art Publ., 2005. 274 p. (in Rus.).
- Nekrasov, S.M. *Pushkinskiye muzei v Rossii kak yavlenie kultury* [Pushkin museums of Russia as a cultural phenomenon]. Saint-Petersburg: All-Russian Museum of Alexander Pushkin Publ., 1998. 192 p. (in Rus.).
- Pozharova, M.A. Problema kamernogo muzeya i sovremenny khudozhestvennyy prozess [The problem of the chamber museum and the modern art process], in *Muzei i zritel. Sbornik statei*. Arkhangelsk: Arkhangelsk art museum Publ., 1990. 79 p. (in Rus.).
- Yakovenko, A.V. Vzaimodeistvie malyx muzeev s mestnim soobchestvom v realiax sovremennix praktik [Interaction of small museums with the local community in the realities of modern practices], in *Molodezhnyi vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kultury*. 2016. Vol. 1 (5). P. 104–106. (in Rus.).

Балаш А.Н.

МУЗЕЙ КАК «ДРУГОЕ ПРОСТРАНСТВО» КУЛЬТУРЫ

Балаш, Александра Николаевна — канд. культурологии, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, alexandrabalash@gmail.com

В статье рассматривается ряд современных концептов музея, определяющих его сущностные и институциональные аспекты в связи с актуальными тенденциями развития культуры. Показано, что концептуальные представления о музее конструируются в диалоге с системной критикой музея в философском дискурсе второй половины XX — начала XXI вв. Проанализированы обстоятельства формирования понятий «постмузей» и «постмузеология» в рамках Лестерской школы музейных исследований, которые сопоставлены с рядом других авторитетных концептов. Особое внимание уделяется представлению о музее как гетеротопном пространстве, высказанному М. Фуко и получившему развитие в современной аналитической музеологии. Проанализированы отечественные концепты музея, которые могут быть определены как модели гетеротопного пространства, выполняющего значимые функции сохранения и личностного постижения смыслов культуры. В целом обозначена эффективность представления о музее как гетеротопном пространстве в контексте осмысления феномена постмузея и развития постмузеологии как научной дисциплины, обращенной к междисциплинарному дискурсу постклассической гуманитарной культуры.

Ключевые слова: музей, постмузей, постмедиаальная эпоха, воображаемый музей, музей без стен, гетеротопное пространство, постмузеология, аналитическая музеология.

MUSEUM AS AN “OTHER SPACE” OF CULTURE

Balash, Alexandra Nicolaevna — Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Saint-Petersburg State Institute of Culture, Russia, Saint-Petersburg, alexandrabalash@gmail.com

This article analyzes a number of modern concepts of a museum, which are defining essential and institutional aspects of a museum in connection with the current trends in the development of culture. The author is demonstrating that the conceptual ideas of a museum have been created with the contribution of the opposing dialogue with the systemic critique of a museum during philosophical discourse in XX — XXI centuries. The author analyzes the circumstances of the formation of the “postmuseum” and “postmuseumology” concepts within the framework of the Museum Studies at Leicester and compares them with a number of other authoritative concepts. Particular attention is paid to the idea of a museum as a heterotopic space first expressed by M. Foucault and further developed in modern analytical museology. The domestic concepts of a museum have also been analyzed, which can be defined as the models of the heterotopic space intended for the preservation and personal comprehension of cultural essences. In general, the article indicates the effectiveness of the idea of a museum as a heterotopic space in the context of understanding the phenomenon of postmuseum and the development of postmuseumology as a scientific discipline addressed to the interdisciplinary discourse of post-classical humanitarian culture.

Key words: museum, postmuseum, age of the post-medium condition, muse imaginaire, museum without walls, heterotopia, postmuseumology, analytical museology.

На уровне концепта, воспринимаясь как символическое пространство смыслов, статус музея часто подвергается переосмыслению и сомнению. Особенно явно эта тенденция выражена в выступлениях философов, а также теоретиков и практиков актуального искусства, предлагающих свои модели музейного топоса как пространства верификации и репрезентации художественных произведений, а также места реализации разнообразных стратегий взаимодействия художника и зрителя. Наиболее весомая критика, повлиявшая на формирование интеллектуальных рефлексий по поводу музея, была высказана в XX в. Т. Адорно¹ и поддержана М. Мерло-Понти² и М. Фуко³.

В то же время представления о структуре современной гуманитарной культуры, сформированные в работах М. Фуко, оказали значительное воздействие на формирование идей Лестерской школы музеологических исследований, наиболее последовательной в осмыслении актуальных тенденций развития музейных практик конца XX—начала XXI вв. В рамках этих исследований был сформирован концепт постмузея, получивший определенное признание в профессиональной среде и периодически используемый в дискуссиях о современных тенденциях развития музея. Впервые идея «постмузея» была предложена и обоснована Р. Дюкло⁴. Затем она была конкретизирована в работах профессора Э. Хупер-Гринхилл⁵ и в этом контексте обрела значительное влияние в профессиональной среде⁶. Эти идеи были восприняты как теоретическая основа, продолжены и развиты участниками коллективных монографий «Музеи в цифровую эпоху» (2010)⁷ и «Музей и цифровая культура» (2012)⁸. В трактовке Э. Хупер-Гринхилл и ее последователей постмузей—это понятие, основывающееся на признании новой, посткласической эпистемы как формообразующей для современного музейного пространства. Постмузей—место личностных и субъективных взаимоотношений, в процессе которых не передаются, но создаются новые знания и опыт⁹. Однако, в последнее время это понятие получает все более широкую трактовку, в которой основной смысловой акцент перемещается с конструирования эффективной концепции внесистемного обучения на коммуникативные и репродукционные возможности новой модели. В этом контексте акцентируется принципиальная неопределенность, размытость институциональных границ постмузея, где «музейное» и «повседневное», реальное и виртуальное взаимопроникают друг в друга в рамках новых социокультурных практик и «ритуалов».

Важно, что при своем появлении в 1994 г. концепция постмузея, сформулированная Ребеккой Дюкло, была непосредственно связана с обоснованием перехода музеологических исследований в стадию постмузеологии как научной дисциплины, осмысляющей этот феномен. Постмузеология была предложена Р. Дюкло в качестве проектной

¹ Адорно Т. Музей Валери-Пруста // Художественный журнал. 2012. № 88. См. по адресу: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112> (ссылка последний раз проверялась 19.12.2017).

² Мерло-Понти М. Косвенный язык и голоса безмолвия // Он же. Знаки. М., 2001. С. 69–70.

³ Фуко М. Другие пространства // Он же. Интеллектуалы и власть. М., 2006. Ч. 3. Статьи и интервью. 1970–1984. С. 201.

⁴ Ducloux R. Postmodern...Postmuseum: new directions in contemporary museological critique // *Museological Review*. 1994. Vol. 1. № 1. P. 1–13.

⁵ Hooper-Greenhill E. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London; New York, 2000.

⁶ Grewcock D. *Doing Museology Differently*. London; New York, 2014. P. 172–173.

⁷ *Museums in a digital age*. Ed. by R. Parry. London; New York, 2010.

⁸ *Museums in a digital culture. How art and heritage become meaningful*. Ed. by C. van der Akker, S. Legene. Amsterdam, 2012. 121 p.

⁹ Arvanitis K. Outside walls: mobile phones and the museum in everyday // *Museums in a digital age*. Ed. by R. Parry. London; New York, 2010. P. 171.

научной дисциплины, выражающей стремление выйти за узкие институциональные рамки, понимание того, что дальнейшее осмысление феномена музея эффективно проводить в рамках междисциплинарных исследований современного культурного пространства¹⁰. Подобное междисциплинарное сотрудничество помогло бы сформировать критику традиционных методов музейных исследований, которые по объективным причинам не могут быть использованы при описании модели постмузея, поскольку «сам проект музея способен к динамике развития лишь тогда, когда он проективен, т.е. направлен вовне и в будущее, когда он не является самодостаточной ценностью, но лишь ценностью, обретаемой в отношении с иным»¹¹. Поэтому закономерно, что междисциплинарность постмузеологии была определена как необходимая основа ее «собственной изменчивой дисциплинарной идентичности»¹², — единственно возможной формы представления аналитического контента в постмузейном пространстве.

Р. Дюкло исходила из утвердившегося и одновременно неоднозначного представления о состоянии постмодерна, переживаемого на исходе XX в. мировой культурой. Предложенные ею термины «постмузей» и «постмузеология» генетически восходили к понятию «постмодерн» как стилистическому индикатору современности (на уровне понимания стиля как интегральной ментальной парадигмы, как стиля мышления и стиля культуры в целом). В данном контексте понятие «стиль» становится интерпретационной исследовательской моделью, проявляющей концептуальные аспекты современности¹³. Для Дюкло постмодерн ценен, прежде всего, как научный дискурс, который позволяет увидеть ограничения интерпретационных практик, что побуждает к научному развитию и поиску вариативных моделей культуры и культурных институций, в том числе в области музеологии. И если стилистические аспекты концепции постмодерна сегодня кажутся исчерпанными, то установка на новую, постклассическую парадигму научного знания, в рамках которой музеология также должна найти свое место, остается абсолютно актуальной и значимой.

Постмузей рассматривается Дюкло как пространство дискретных дискурсов, которые «вливают на многочисленные аспекты музейной работы, от того, как мы критикуем институт, до того, как мы действуем в его стенах, как готовим экспонаты для публичной аудитории»¹⁴. Дюкло осмысляет значимость для постмузеологии феноменологических исследований визуального опыта, в контексте которого упоминается выставка Ж. Деррида «Мемуары слепого: автопортрет и другие руины» (Лувр, 1991).

В то же время, существующая в музеях практика, сочетающая «огромный спектр культурной деятельности», в том числе в области образования, управления, политических или эстетических манифестаций, превращает музей в «идеальное гибридное место для постмодернистских вмешательств»¹⁵. По мысли Р. Дюкло, такое вмешательство неизбежно и необходимо, и особенно со стороны философской мысли, в связи с чем называются франкфуртская школа, Р. Барт, М. Фуко, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, Ж. Делез, Ж. Лакан¹⁶.

¹⁰ *Duclos R. Postmodern. P. 1.*

¹¹ *Соколов Б.Г. Компенсационный проект музея // Триумф музея? СПб., 2005. С. 35.*

¹² *Duclos R. Postmodern. P. 2.*

¹³ *Ibid. P. 3.*

¹⁴ *Ibid. P. 4.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

Парадоксальные и нелинейные ситуации возникают сегодня в исследованиях, которые вслед за Р. Дюкло можно определить как постмузеологические. Их поле удачно обозначил П.С. Усенко: «музеология должна заниматься пределами музея и знания о нем»¹⁷. К таким исследованиям «пределов», границ музейного поля относится весьма показательная концепция английской исследовательницы Бет Лорда¹⁸ о музее как особом, гетеротопном пространстве, основывающаяся на работе М. Фуко «Другие пространства»¹⁹. Б. Лорд выстраивает диалог с концепцией Фуко, который усматривал глубокий парадигмальный сдвиг в том, что на смену истории как «великой навязчивой идее, неотступно преследовавшей XIX в.»²⁰, современность утверждается как «эпоха пространства»²¹, обладающего качественной неоднородностью и особыми режимами его восприятия. Среди этой неоднородности особенно выделяются пространства на пересечении смысловых линий культуры, которые Фуко обозначает как «гетеротопные» — «контрместорасположения», «своего рода фактически реализованные утопии, в которых реальные местоположения <...> какие можно найти в рамках культуры, сразу и представляются, и оспариваются, и переворачиваются: места, находящиеся за пределами всех других мест»²². Фуко уподобляет эти пространства зеркалу, отражение которого становится актом ответного «взгляда» и рефлексии над своим местом в мире для того, кто видит себя в нем (развивая эту идею, современные авторы предлагают определение «не-мест», в которых находит свое «завершенное воплощение» современная культура «гипермодерна»²³). Определяя различные типы «других пространств» Фуко называет музей «гетеротопией накапливающегося до бесконечности времени»²⁴, где «время нагромождается и взгромождается на вершину самого себя»²⁵. Основную цель музейной гетеротопии Фуко усматривает в том, чтобы «сформировать своего рода всеобщий архив, запечатать в одном месте все времена, все эпохи, все формы, все вкусы <...> образовать место всех времен»²⁶. Безусловно, в этом концепте скрывается и внутренняя критика музея, в основании которого Фуко усматривал парадигму исторического мышления XIX в. Но кроме критики, здесь также содержится перспективный концепт для интерпретации сущностных аспектов музея как «другого пространства» культуры.

Следует отметить, что если для Фуко музей является институцией, связанной с регламентирующей ролью общества, внешней силой, оказывающей воздействие на личность, т.е. силой скорее негативной, то Б. Лорд стремится представить позитивные аспекты идеи музея как гетеротопного пространства по отношению к современной культуре, сопрягая мысли Фуко и концепции представителей Лестерской школы, обращаясь к работам Э. Хупер-Гринхилл. К перспективным идеям, исток которых Б. Лорд видит в работах Фуко (особенно выделяя его известную книгу «Слова и вещи»), она относит размышления

¹⁷ Усенко П.С. Музеология: наука, дисциплинарный образ или совокупность вербальных форм? // Вестник Днепропетровского университета. История, археология. 2010. Вып. 18. С. 298.

¹⁸ Lord B. Foucault's museum: difference, representation, and genealogy // Museum and Society. 2006. Vol. 4. № 1. P. 1–14.

¹⁹ Фуко М. Другие пространства. С. 191–204.

²⁰ Там же. С. 191.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 196.

²³ Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. М., 2017. С. 118.

²⁴ Фуко М. Другие пространства. С. 201.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

о роли репрезентации в конструировании культуры и вариативности ее возможных значений²⁷. Как наблюдательно подмечает Б. Лорд, репрезентацией Фуко называет и пространство между вещами, и способы его концептуального анализа и описания²⁸. Эти представления продуктивны при анализе музея как экспериментального гетеротопного пространства, в котором отрабатываются вариативные формы репрезентации. В этом контексте музей открыт для моделирования возможных отношений между вербальной и визуальной компонентами культуры, так же как для анализа ее хронотопа. Многослойность хронологии в пределах пространственной локации музея делает прерывистым осуществляющийся здесь порядок связи между словами и вещами, позволяя анализировать его механизм и определяя возможные смысловые контексты. В связи с чем музей должен рассматриваться как место открытых смыслов, пространство бесконечно продолжающегося смыслообразования. Эта модель позволяет преодолеть функциональные описания музея как института и «определить его в терминах философской проблемы, которая является частью сущности музея»²⁹.

В этой связи показателен анализ нескольких философских и культурологических концептов, связанных с «идеальным проектированием» музея как пространства интеллектуального и духовного поиска, приводящих к построению персональных гетеротопных пространств, примеры которых представляет отечественная культура. Оставляя за пределами анализа необычайно влиятельные и в настоящее время концепты XIX в., ограничимся рассмотрением ближайших проектов, которые позволяют обозначить важные аспекты герменевтики современного музея.

Первым в подобном ряду следует назвать проект В.С. Библера, в виде эскизного наброска изложенный в докладе «Культура и музей к 2000 году» (1997)³⁰. В этом тексте, сохранившемся в архиве философа и представляющем собой расшифровку аудиозаписи, обозначен глубокий взгляд на сущность анализируемой институции. «Музейное проектирование» воспринято здесь как область мыслительного эксперимента. Важна сама позиция, которая занята Библиером при конструировании его концепта: это не столько музей как диалог культур (что вполне соотносилось бы с общей идеей его фундаментального труда «От наукоучения к логике культуры» (1990) и масштабного переосмысления философского наследия М.М. Бахтина), сколько «диалог культуры и внекультурности <...> космоса и хаоса»³¹ — хаосмоса, постмодернизма, обозначающего существование в условиях тотальной культурной нестабильности. Пространственная концепция Библиера близка идее лабиринта — вечного блуждания и возвращения среди уникальных и непостоянных смыслов. Интеллектуальная составляющая «музея к 2000 году» связана с осмыслением феноменологических аспектов восприятия, процессов трансформации визуальных образов, которые, по мысли Библиера, практически минуя область рефлексивного произнесения и упорядочивания, трансgressируют непосредственно во внутренний мир зрителя, в пространство его внутренней речи. Библиер рассматривает это пространство как пограничное, а точнее, как разворачивающееся за границами культуры, в области «не-культурности», сопрягающейся с архетипическими пластами сознания и памяти.

²⁷ Lord B. Foucault's museum: difference, representation and genealogy. P. 5.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid. P. 12.

³⁰ Библиер В.С. Культура и музей к 2000 году. См. по адресу: https://www.bibler.ru/bik_kultura.html (ссылка последний раз проверялась 15.09.17).

³¹ Там же.

На этом пограничье ситуация восприятия в музее трактуется экспрессивно, как кража, похищение, присвоение культурных смыслов: «только погружая во внутреннюю речь, я “уношу” музей с собой, так уношу, в таком виде уношу, в себе уношу»³². Ту же идею «похищения» ранее высказывал М. Мерло-Понти: «Музей пробуждает в нас чувство воров»³³. Однако, в отличие от Библера, Мерло-Понти мотивировал это чувство критикой того искажения подлинной сущности искусства, которую он усматривал в музейной институции в целом. «Похищение» Библера является не спасением произведений от музея, но глубоким личным освоением, свободным от какой-либо нормативной догматики, уникальным индивидуальным диалогом с находящимися в музее произведениями.

«Похищая» название примечательной выставки неоекспрессионизма в Главном Штабе Государственного Эрмитажа (2013–2014 гг.), музейный концепт Библера можно было бы назвать построением «против света». Вторым проектом, следующим тем же путем, является концепт «Темного музея», который принадлежит философу Виктору Агамову-Тупицыну (2012, 2013)³⁴, известному своей аналитикой искусства андеграунда и современной культуры. Для Тупицына традиционный музей— «подобие рая, где каждый экспонат примирен с остальными, увековечен в ряду «раритетов» и тем предан забвению <...> Как и любой рай, пространство музея есть нечто единое и неделимое, но зритель, туда вторгающийся, вносит в него вирус неидентичности. Взор постороннего— именно от него следует оберегать блаженные райские залы. Вот почему идеальный музей должен быть закрытым»³⁵. Герметически закрытая среда, выстроенная по принципу тотальной нормы и объективной необходимости, уподобляет любой музей платоновской Пещере, вне которой находится пространство подлинного смысла: «это, выражаясь языком Хайдеггера, мир “неподлинного бытия”, тогда как запещерное пространство по определению преисполнено “светом истины”»³⁶. В этом контексте проект «темного музея» нацелен на трансформацию статуса музея, представляет один из экспериментальных вариантов альтернативы, выхода из сферы тотальности.

Для обоснования этой идеи автор обращается к своеобразной перформативной практике, возникшей во второй половине XVIII в. в качестве внутренней антитезы дидактическому отношению к искусству в эпоху Просвещения, и ставшей особенно популярной в эпоху романтизма: рассматривание скульптурных памятников ночью, при свете луны или при искусственном источнике света, которым становились свеча или факел. Множество свидетельств современников доказывают популярность подобных «просмотров». Продолжая аналогию в современность и снижая романтическую напряженность темы, В. Тупицын предлагает и собственный вариант— электрический фонарик, который становится полезным помощником в поиске нового смысла в пространстве музея: «В связи с этим возникла идея Темного Музея, музея без освещения, куда зритель может прийти с фонарем и, продвигаясь по залам, высвечивать только фрагменты произведений. Реагируя на вспышки и проблески, сознание перестает опираться на “авторитарный свет”, от имени которого оно получает санкцию на идеологизацию внешнего мира. Тем самым

³² Там же.

³³ Мерло-Понти М. Косвенный язык и голоса безмолвия. С. 69.

³⁴ Агамов-Тупицын В. Темный музей // Он же. Круг общения. М., 2013. С. 278–287; Тупицын В. Темный музей // Художественный журнал. 2012. № 88. См. по адресу: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/113> (ссылка последний раз проверялась 16.12.2017).

³⁵ Он же. Темный музей. С. 278–279.

³⁶ Там же. С. 279.

экспонаты охраняются от носителей “вирусов”, а сами носители — от идеологических выводов»³⁷. Близкая по смыслу идея выразительности фрагментов произведений, выступающих из ночной темноты не только в необычном ракурсе, но и в ином смысловом контексте, была визуализирована официальным фотографом Государственного Эрмитажа Юрием Молодковцом в проекте «Уединение. Эрмитаж ночью»³⁸. Для Тупицына важно возникающее в Темном Музее пространство нестабильных смыслов, свободных от навязывания каких-либо внешних оценок и не претендующих на какое-либо доминирующее воздействие.

Пространство Темного Музея, уподобленное корневищу-ризоме, становится «новой возможностью для “неидеологического зрения”»³⁹, местом сохранения автономных художественных практик (напротив, любые тотальные системы требуют абсолютной прозрачности и не терпят фрагментов или затемнений, идентификация которых затруднена). «По-видимому, в искусстве должны угадываться “слепые аллеи” — автохтонные зоны, делающие его переводимость частичной и тем самым сохраняющие ему жизнь»⁴⁰, так обобщает свой концепт В. Тупицын. Можно предположить, что непроявленные, темные зоны современного искусства являются не только маргиналиями, но и необходимой, живой локацией, вступающей в диалог с современной музейной культурой.

Принципиально иным, обусловленным другими культурными стереотипами, является получивший широкое признание среди музейных специалистов концепт музея как «пространства публичного одиночества» В.Ю. Дукельского (2007)⁴¹. Однако его также можно обозначить как пример моделирования гетеротопного пространства и не-пространства, доминантой которого становится «антропология одиночества»⁴². Под запоминающейся метафорой «пространства публичного одиночества» В.Ю. Дукельский подразумевает две формы одиночества, которые трактуются как опосредованные в различных культурных формах и востребованные в музее. Первой формой названо «одиночество на людях», которое трактовано как «основополагающий факт культуры»⁴³, проявляющийся в различных ее областях. Второй, сугубо «музейный» тип одиночества, обосновывается В.Ю. Дукельским такими сущностными особенностями музея, которые и определяют его как гетеротопное пространство. Дукельский указывает на музей как место с завершенным и исчерпанным хронотопом, — «магическое место, где все социальные роли утрачены, а все времена окончены»⁴⁴, — что само по себе является альтернативой традиционному представлению о музее как институте памяти, сопоставимо, но все же отлично от мнения известного французского музеолога Б. Делюша о музее как пространстве уchronии⁴⁵. Далее следует еще более парадоксальное утверждение, в котором музей называется «своеобразной культурной Фиваидой, где совершается сознательный выбор в пользу одиночества», которое трактовано как «одиночество намеренное и особым образом организованное»⁴⁶.

³⁷ Там же.

³⁸ Фотографии Ю. Молодковца из серии «Уединение. Эрмитаж ночью» были использованы для оформления издания: *Пиотровский М.Б.* Для музеев нет табу: 50 статей за 10 лет. СПб., 2016.

³⁹ *Агамов-Тупицын В.* Темный музей. С. 281.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ *Дукельский В.Ю.* Пространство публичного одиночества // *Музей и личность.* М., 2007. С. 6–14.

⁴² *Оже М.* Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. С. 130.

⁴³ *Дукельский В.Ю.* Пространство публичного одиночества. С. 6.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ *Deloche B.* Mythologie du musée. De l’uchronie à l’utopie. Paris, 2010. P. 37–41.

⁴⁶ *Дукельский В.Ю.* Пространство публичного одиночества. С. 6.

В целом можно заметить, что говоря об одиночестве в музее, Дукельский имеет в виду не столько экзистенциальное одиночество, которое испытывает человек в крайние, кризисные моменты своего существования. В таком одиночестве, по мысли М. Хайдеггера, обретается подлинная аутентичность, которая выводит каждого, кто переживает ее, за границы культуры, оставляя один на один с самим бытием. Напротив, в данном случае акцент сделан на другой практике, на сосредоточенном и сознательном выборе одиночества для построения в себе «внутреннего человека», что достигается высокой духовной сосредоточенностью, которая наиболее глубоко осмыслена и реализована в религиозной культуре. Неслучайно пространство музея уподобляется здесь Фиваиде — пустыне первых монахов-отшельников. Вспоминая русскую духовную традицию, можно сказать, что такое одиночество созидательно, направляет и позволяет развивать наиболее значимые и ценные особенности личностного мира человека, а через него и мира культуры. В этом контексте музей превращается не только в «совокупность множества одиночеств», но и в «собрание одиночеств, пытающихся стать индивидуальностями»⁴⁷.

Индивидуальное поведение в пространстве культуры сегодня обсуждают многие заинтересованные специалисты: со скепсисом к нему относятся те, кто вслед за М. Фуко склонен трактовать институции современной культуры как репрессивный идеологический инструмент; сторонники концепции гипермодерна представляют индивидуализацию как основу современной культуры и ее парадоксальных пространств; сторонники партиципаторного подхода усматривают в обращении к индивидуальному смысл современной музейной деятельности. Позиция В.Ю. Дукельского в этом вопросе лишена однозначности: он неоднократно отмечает, что «музей соткан из противоречий»⁴⁸ и многие из них, возникнув вместе с самим музеем как социокультурным институтом, оказались не разрешены до нашего времени. И все же концепция музея как «пространства публичного одиночества» конструируется уверенностью в том, что персонализированное одиночество дает возможность индивидуального выбора своей стратегии поведения в музее. Причем, эта стратегия может оказаться непредсказуемой, поскольку «музей одно из немногих мест, где можно осознать свою индивидуальность по отношению к внешнему миру и выйти из стен музея со своим открывшимся “я” или со своим новым “я”»⁴⁹. Дукельский также говорит о музее как о «едва ли не последнем пространстве в сфере культуры, которое он (музейный посетитель — А.Б.) может присвоить, интериоризировать, перевести во внутренний план»⁵⁰, в связи с чем можно вспомнить об интерпретации музея как места «похищения» у В.С. Библера. Поэтому в концепте «пространства публичного одиночества» музей выступает как «оболочка <...> индивидуальности, приватизируемое <...> внешнее пространство — пространство публичное, социальное, историческое и культурное»⁵¹.

Рассмотрев на некоторых примерах идею музея как гетеротопного пространства, следует, однако, отметить, что в рамках постмузеологических исследований также ярко обозначилась альтернативная линия, которая генетически восходит к идее «воображаемого музея» А. Мальро и интерпретируется как «музей без стен», в том числе в работах одного из наиболее авторитетных теоретиков и историков современного искусства

⁴⁷ Там же. С. 7.

⁴⁸ Там же. С. 11.

⁴⁹ Там же. С. 8.

⁵⁰ Там же. С. 10.

⁵¹ Там же. С. 14.

Розалинды Краусс⁵². Указывая на перенос акцента с умозрительных проблем восприятия и постижения на прагматичные аспекты репрезентации и интерпретации визуального образа при переводе названия Мальро⁵³, Краусс также отмечает преемственность и отличие «воображаемого музея», положившего в основу универсализации и моделирования художественных процессов эстетику модернизма, и «музея без стен». Последний трактуется как феномен постмодернизма со сложной внутренней структурой, ориентированной на индивидуальный выбор посетителя, и размытыми внешними границами, в формировании которых значительное место принадлежит разнообразию современных форм репрезентации⁵⁴.

Исследования Р. Краусс позволяют также ввести в качестве рабочего определения и другой концепт — музей «постмедиальной эпохи»⁵⁵, который в целом соответствует идее постмузея, но лишен каких-либо стилистических коннотаций. Представляется, что концепции постмузея, с ее акцентом на научной, исследовательской музеологической парадигме, и музея «постмедиальной эпохи», с акцентом на статус музея в ситуации иконического поворота и иных следствий утверждения новых медиа как важнейшего культурообразующего фактора, обладают значительным исследовательским потенциалом, могут являться основой для построения современных музеологических исследований.

В рамках общего концепта постмузея (или музея постмедиальной эпохи), как интегрированные в него, можно мыслить концепции «музея без стен» и «темного музея» как «пространства публичного одиночества». И если «музей без стен» акцентирует прозрачность внешних границ музея, растворяет музейную институцию в современном социуме, то концепция «темного музея» представляет его герметическое ядро — гетеротопное пространство «публичного одиночества», в котором происходит раскрытие личностного мира и его развитие как дерзновенное «похищение» накопленных культурой духовных ценностей. Характерно, что данные модели представляют собой не столько реакцию на предшествующие образы музея в культуре, сколько ответ на вызов новой социокультурной ситуации в целом и связаны с формирующимся культурным пространством XXI в.

Список литературы

Агамов-Тупицын В. Темный музей // Он же. Круг общения. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 278–287.

Адорно Т. Музей Валери-Пруста // Художественный журнал. 2012. № 88. См. по адресу: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112> (ссылка последний раз проверялась 19.12.2017).

Библер В.С. Культура и музей к 2000 году. См. по адресу: https://www.bibler.ru/bik_kultura.html (ссылка последний раз проверялась 15.09.17).

Дукельский В.Ю. Пространство публичного одиночества // Музей и личность. М.: [Б. и.], 2007. С. 6–14.

Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 104 с.

⁵² *Krauss R.* Postmodernism's museum without walls // Thinking about exhibitions. Ed. by R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Nairne. London; New York, 1996. P. 241–245.

⁵³ *Ibid.* P. 241.

⁵⁴ *Ibid.* P. 244–245.

⁵⁵ *Краусс Р.* «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. М., 2017. С. 20.

Мерло-Понти М. Косвенный язык и голоса безмолвия // Он же. Знаки. М.: Искусство, 2001. С. 44–94.

Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 136 с.

Пиотровский М.Б. Для музеев нет табу: 50 статей за 10 лет. СПб.: Арка, 2016. 304 с.

Соколов Б.Г. Компенсационный проект музея // Триумф музея? СПб.: [Б. и.], 2005. С. 28–35.

Тулицын В. Темный музей // Художественный журнал. 2012. № 88. См. по адресу: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/113> (ссылка последний раз проверялась 16.12.2017).

Усенко П.С. Музеология: наука, дисциплинарный образ или совокупность вербальных форм? // Вестник Днепропетровского университета. История, археология. 2010. Вып. 18. С. 292–299.

Фуко М. Другие пространства // Он же. Интеллектуалы и власть. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. Статьи и интервью. 1970–1984. С. 191–204.

Deloche B. Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie. Paris: Le Cavalier Bleu, 2010. 96 p.

Duclos R. Postmodern...Postmuseum: new directions in contemporary museological critique // *Museological Review*. 1994. Vol. 1. № 1. P. 1–13.

Grewcock D. Doing Museology Differently. London; New York: Routledge, 2014. 295 p.

Hooper-Greenhill E. Museums and the Interpretation of Visual Culture. London; New York: Routledge, 2000. 195 p.

Krauss R. Postmodernism's museum without walls // Thinking about exhibitions. Ed. by R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Nairne. London; New York: Routledge, 1996. P. 241–245.

Lord B. Foucault's museum: difference, representation, and genealogy // *Museum and Society*. 2006. Vol. 4. № 1. P. 1–14.

Museums in a digital age. Ed. by R. Parry. London; New York: Routledge, 2010. 478 p.

Museums in a digital culture. How art and heritage become meaningful. Ed. by C. van der Akker, S. Legene. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 121 p.

References

Adorno, T. Muzei Valeri-Prusta [Valeri-Proust Museum], in *Moscovski hudozhestvenny zhurnal*. 2012. № 88. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112> (last visit 19.12.2017). (in Rus.).

Agamov-Tupitsyn, V. Temnyi muzei [The Dark Museum], in Agamov-Tupitsyn V. *Krug obshcheniya*. Moscow: Ad Marginem Press, 2013. P. 278–287. (in Rus.).

Auger, M. *Ne-mesta. Vvedenie v antropologiyu gipermoderna* [Not-places. Introduction to anthropology of hypermodern]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Press, 2017. 136 p. (in Rus.).

Bibler, V.S. *Kul'tura i muzei k 2000 godu* [Culture and Museum by the year 2000]. URL: https://www.bibler.ru/bik_kultura.html (last visit 15.09.17). (in Rus.).

Deloche, B. *Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie*. Paris: Le Cavalier Bleu, 2010. 96 p. (in French).

Duclos, R. Postmodern...Postmuseum: new directions in contemporary museological critique, in *Museological Review*. 1994. Vol. 1. № 1. P. 1–13.

- Dukelsky, V.Yu. Prostranstvo publichnogo odinochestva [The space of public loneliness], in *Muzei i lichnost'*. Moscow: [without name of publisher], 2007. P. 6–14. (in Rus.).
- Foucault, M. Drugie prostranstva [Other Spaces], in Foucault M. *Intellektualy i vlast'*. Moscow: Praxis, 2006. Vol. 3. P. 191–204. (in Rus.).
- Grewcock, D. *Doing Museology Differently*. London; New York: Routledge, 2014. 295 p.
- Hooper-Greenhill, E. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London; New York: Routledge, 2000. 195 p.
- Krauss, R. Postmodernism's museum without walls, in *Thinking about exhibitions*. Ed. by R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Nairne. London, New York: Routledge, 1996. P. 241–245.
- Kraus, R. «Puteshestvie po Severnomu moryu»: iskusstvo v epokhu postmedial'nosti [“A Voyage on the North Sea”: Art in the Age of the Post-Medium Condition]. Moscow: Ad Marginem Press, 2017. 104 p. (in Rus.).
- Lord, B. Foucault's museum: difference, representation, and genealogy, in *Museum and Society*. 2006. Vol. 4. № 1. P. 1–14.
- Merleau-Ponty, M. Kosvennyi yazyk i golosa bezmolviya [Indirect language and voices of silence], in Merleau-Ponty M. *Znaky*. Moscow: Iskusstvo, 2001. P. 44–94. (in Rus.).
- Museums in a digital age. Ed. by R. Parry. London; New York: Routledge, 2010. 478 p.
- Museums in a digital culture. How art and heritage become meaningful. Ed. by C. van der Akker, S. Legene. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 121 p.
- Piotrovskii, M.B. *Dlya muzeev net tabu: 50 statey za 10 let* [For museums there is no taboo: 50 articles for 10 years.]. Saint-Petersburg: Arca Press, 2016. 304 p. (in Rus.).
- Sokolov, B.G. Kompensatsionnyi proekt muzeya [Compensation project of the museum], in *Triumf muzeya?* Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2005. P. 28–35. (in Rus.).
- Tupitsyn, V. Temnyi muzei [The Dark Museum], in *Moskovsky hudozhestvenny muzey*. 2012. № 88. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/113> (last visit 16.12.2017).
- Usenko, P.S. Muzeologiya: nauka, distsiplinaryni obraz ili sovokupnost' verbal'nykh form? [Museology: a science, a disciplinary image or a collection of verbal forms?], in *Vestnik Dnepropetrovskogo universiteta. Istoriya, arkheologiya*. 2010. Vol. 18. P. 292–299.

Потапова М.В., Иевлева Н.В.

ВОСТРЕБОВАННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ СРЕДИ НАСЕЛЕНИЯ СТРАНЫ

Потапова, Марина Васильевна—кандидат философских наук, зав. сектором прикладной социологии и работы с молодежью, Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, marinnna@mail.ru;

Иевлева, Наталья Викторовна—ведущий специалист, Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, yevleva@yandex.ru

В статье рассматривается проблема востребованности художественных музеев в современной России на материале результатов социологических исследований и данных статистики. Опросы публики музея дают представление о его естественно сформировавшейся целевой аудитории—заинтересованных в общении с искусством индивидуальных посетителей, которые приходят в музей самостоятельно для осмотра экспозиции и выставок. Сопоставление социально-демографического профиля этой аудитории с социальной структурой современного российского общества демонстрирует, что естественная целевая аудитория художественного музея—это в основном люди, обладающие относительно высоким социальным статусом, высоким уровнем образования, культуры и материального достатка. Этот вывод соответствует зарубежным данным и, таким образом, является социальным фактом: художественный музей остается институтом, в котором проявляется социальное неравенство. Очевидно, искусство существует и развивается по своим, относительно самостоятельным законам, вне зависимости от той или иной культурной политики и требует для своего восприятия определенного уровня развития. Осмысление этого факта позволяет грамотно определить стратегическое направление работы по привлечению посетителей.

Ключевые слова: востребованность художественного музея, естественная целевая аудитория, социальная стратификация, население страны.

RELEVANCE OF ART MUSEUM FOR CONTEMPORARY RUSSIAN POPULATION

Potapova, Marina Vasilievna—Candidate of Science in Philosophy, Head of The Department of Applied Sociology and the Youth Services, the State Russian Museum, Russia, Saint-Petersburg, marinnna@mail.ru;

Ievleva, Natalia Victorovna—Leading Research Fellow, the State Russian Museum, Russia, Saint-Petersburg, yevleva@yandex.ru

The article addresses the relevance of art museums in modern Russia in reliance on sociological studies. The surveys of museum visitors give an insight into its naturally evolving target audience—individuals who are interested in art and intentionally visit museum exhibitions and temporary exhibitions. Comparison of social and demographic features of this cohort with the structure of modern Russian society demonstrates that target audience is mainly represented by people with high social, educational, cultural and financial status. This conclusion is in accordance with data obtained in other countries and confirms the fact that art museum remains an institution externalizing social inequalities. Evidently, visual art exists and evolves

according to its own laws, independently of trends in cultural politics, and requires a certain level of personal and socio-cultural development for its perception. Thorough understanding of this fact helps to define appropriate strategies of audience engagement.

Key words: relevance of art museum, target audience, social stratification, country population.

Художественные музеи, как и любые другие музеи, заинтересованы в повышении своей популярности и социальной значимости. Для эффективной работы по привлечению внимания публики нужно представлять степень востребованности музея в современной культурной ситуации и, как следствие, знать его естественно сформировавшуюся целевую аудиторию.

Социально-демографический состав музейной публики, полученный с помощью анкетного опроса, дает ясное представление о такой целевой аудитории, т.е. о тех группах населения, среди которых есть люди, заинтересованные в посещении этого музея. Именно среди этих групп наиболее успешно пройдут любые пиар-кампании и рекламные акции. Иначе говоря, знание состава публики — это знание актуальной, посещающей музей аудитории, а также потенциальной, не посещающей музей публики, но которую возможно заинтересовать и превратить в актуальную. Но это также и знание тех групп населения, которые не являются ни актуальной, ни потенциальной аудиторией, они не интересуются музеями, не имеют желания их посещать, отдают предпочтение другим сферам проведения досуга и привлечение их в музеи маловероятно.

Однако на это можно возразить тем, что музей должен выполнять свою функцию в деле повышения культурного уровня всего населения и работать также и с людьми, которые никогда не посещают музеи и не имеют таких намерений. Так, к примеру, работают некоторые европейские и американские музеи. Правительства развитых и богатых стран побуждают музеи работать с разными группами населения, поэтому при составлении заявки на финансирование музейного проекта требуется указывать целевую аудиторию, не ту, которая сформировалась естественным образом, но ту, которую избрал музей в качестве таковой для своего проекта. Идея состоит в предоставлении финансируемых услуг наибольшему количеству людей. Но такая целевая аудитория специальных музейных проектов едва ли в дальнейшем значительно увеличит категорию регулярных посетителей музея.

Кроме того, очевидно, что эта практика зарубежных музеев не может быть широко применена в условиях российской действительности по простой причине дефицита финансирования, когда многие музеи не могут позволить себе даже развернутой рекламной кампании. Специфику состояния культуры в современной России чаще всего не учитывают исследователи, которые обращаются к зарубежному опыту — музейной практике и данным изучения публики.

Под понятием естественная целевая аудитория мы понимаем здесь аудиторию посетителей, которые приходят в музей самостоятельно, по собственному желанию, возможно с друзьями, родственниками или коллегами, но не с экскурсионными группами, заранее организованными преподавателями, профсоюзными деятелями, турагентами и т.п.

Наличие таких людей, с более-менее устойчивым или время от времени проявляющимся интересом, является социальной базой, почвой для работы музея, создает необходимые и достаточные условия его существования. Если эта почва отсутствует, то

какой бы оригинальный и увлекательный, на наш взгляд, музей мы ни создали, он окажется нежизнеспособен. К примеру, первый в Японии Музей роботов в г. Нагойя в 2006 г. был создан с огромными затратами и с уверенностью в его окупаемости. Однако через год музей был закрыт, потому что в нем не оказалось посетителей, т.е. не было социальной почвы, среды для жизни музея — людей с неослабевающим интересом к этой экспозиции.

Таким образом, не музей создает публику, но в известной мере публика создает музей. Иначе говоря, если есть общественная потребность в той культурной нише, которую представляет музей, то этот музей будет востребован. Художественный музей, к примеру, остается востребован всегда (по крайней мере, на сегодняшний день), поскольку искусство является неременным компонентом жизни любого общества, любой культуры с самых ранних этапов существования человечества и поныне. Всегда, из поколения в поколение рождались люди, имеющие способности и потребности создавать и воспринимать искусство.

Каждый работающий музей имеет свою аудиторию и, соответственно, разные музеи имеют разную естественную целевую аудиторию. При обсуждении вопросов, связанных с изучением музейной публики, необходимо учитывать специфику музеев. Но, как правило, этого не делается. На конференциях, семинарах и в соответствующей литературе обычно обсуждаются проблемы, касающиеся изучения музейной публики в целом, и в одном ряду сравниваются, к примеру, поведение посетителей художественного музея и океанариума. Тогда как в разные музеи люди приходят с разными намерениями, интересами и ожиданиями.

Художественный музей принципиально отличен от любого другого музея, исторического, зоологического, этнографического и проч. В художественный музей приходят люди, так или иначе заинтересованные в общении с искусством, и любознательность, потребность в получении знаний, информации не является доминирующей для подавляющего большинства музейной публики. Главное, что получают здесь посетители — эстетическое удовольствие в разных вариантах и на разных уровнях, в соответствии с возможностями каждого.

Социологические исследования публики художественных музеев, проводимые с помощью анкетных опросов на протяжении многих лет, в основном в Государственном Русском музее (далее — ГРМ), а также других крупнейших музеях (Государственном Эрмитаже, Государственной Третьяковской галерее) дают довольно четкое представление об актуальной и потенциальной аудитории, т.е. о тех слоях населения, среди которых формируется актуальная аудитория и за счет которых она может быть расширена.

Объектом исследований в социологических опросах, о которых идет речь, являются «одиноким посетителям» — люди, самостоятельно посещающие музей с намерением осмотреть экспозицию или выставки, т.е. те, кто интересуется собственно искусством.

Кто эти люди? Представляют ли они широкие слои населения или определенные группы?

Какова в нашей стране востребованность художественного музея в самой его сути, т.е. востребованность искусства, которое представляет музей?

Если сопоставить социально-демографический состав естественной актуальной аудитории художественного музея с различными группами населения страны, то в известной мере возможно ответить на эти вопросы.

Сравним данные исследований по социальной стратификации современного российского общества¹ с данными опросов публики за последние годы, проведенные в ГРМ².

В социологии принято разделение сферы занятости работающего населения на 10 основных укрупненных групп, в соответствии с международной стандартной классификацией профессий INTERNATIONAL STANDARD CLASSIFICATION OF OCCUPATIONS ISCO-08³. Разделение на группы проведено по принципу сложности и ответственности выполняемой работы, т.е. базируется на понятиях «вид деятельности» и «уровень подготовки».

Таблица 1⁴

Сравнение распределения занятых посетителей ГРМ и населения Российской Федерации по видам занятий (в процентах от общего количества занятых)

Занятия	РФ, 2015	РМ, 2017
1. Руководители	8,6	10,2
2. Специалисты высшего уровня квалификации	20,4	55,2
3. Специалисты среднего уровня квалификации	15,3	18,0
4. Служащие офисные и по обслуживанию клиентов	2,9	1,9
5. Работники сферы торговли и услуг	14,5	8,6
6. Квалифицированные рабочие сельского хозяйства	3,4	—
7. Квалифицированные рабочие	13,1	4,1
8. Операторы, аппаратчики, машинисты установок и машин	12,2	0,38
9. Неквалифицированные рабочие	9,6	0,38

Верхние группы составляют руководители высшего и среднего звена (представители власти, руководители корпораций и предприятий) и специалисты высшего уровня квалификации. Это люди, занятые ответственной работой, требующей высокого уровня подготовки (образования, специализации). Доля населения, составляющая эти группы, невелика (29 %), и при этом значительно меньше доли таких посетителей среди публики художественного музея (65,4 %). Тогда как группы населения, включенные в другие сферы занятости, требующие меньшей ответственности и квалификации, менее представлены или вовсе отсутствуют среди публики музея. Это означает, что в верхних статусных стратах населения высока доля тех, кто интересуется искусством и посещает художественный музей, тогда как в нижних стратах интерес к искусству весьма невелик.

¹ Российский рынок труда: тенденции, институты, структурные изменения. Под ред. В. Гимпельсона, Р. Капелюшникова, С. Рощина. Доклад Центра трудовых исследований (ЦеТИ) и Лаборатории исследований рынка труда (ЛИРТ) НИУ ВШЭ. М., 2017. 148 с. См. по адресу: https://lirt.hse.ru/data/2017/03/21/1170068107/Doklad_trud.pdf (ссылка последний раз проверялась 22.06.2018).

² Фонд Архива Государственного Русского музея (1). Опись Отдела Социально-Психологических Исследований (Далее — Ф. ГРМ (1). Оп. ОСПИ). Временное хранение (Далее — ВХ) в фонде ведомственного архива. «Результаты ежемесячного мониторинга социально-демографических характеристик публики основной экспозиции ГРМ (Михайловского дворца и корпуса Бенуа), проведенного с 02.2017 по 01.2018», 2018. 29 л.

³ См.: <https://www.hse.ru/rlms/rlms/classif/isco> (ссылка последний раз проверялась 22.06.2018).

⁴ В таблице представлено только 9 категорий занятых по той причине, что по 10-й категории «военнослужащие» не удалось найти данных. Среди посетителей ГРМ военнослужащие составляют менее 2 %.

Иначе говоря, интерес к искусству в большей степени характерен для людей с высоким уровнем социальной ответственности и активности.

Обратимся далее к уровню образования публики художественного музея и сравним их с соответствующими данными последней переписи населения в 2010 г.⁵

Таблица 2

**Сравнение посетителей основной экспозиции ГРМ
и населения Российской Федерации по уровню образования (2010 г.)**

	ГРМ. 2009–2010 гг. Старше 18 лет	Население РФ. 2010 г. Старше 18 лет
Высшее и незаконченное высшее образование	89 %	22,6 %

Посетители старше 18 лет почти все имеют высшее и незаконченное высшее образование, тогда как среди населения страны доля таких людей несопоставимо мала. Вместе с тем, как было показано выше, часть публики музея работает в сферах занятости, не требующих высшего образования. Очевидно, это обстоятельство связано с проблемами рынка труда в России, отсутствием социальных лифтов, но эти проблемы, разумеется, выходят за рамки обозначенной темы. Здесь важен сам факт высокого образования публики музея, который свидетельствует о том, что интерес к искусству более всего характерен для высокообразованных людей, обладающих, надо полагать, и соответствующим образованием уровнем культуры.

Таким образом, интерес к искусству чаще проявляют люди с высоким уровнем социальной ответственности и активности, а также с высоким уровнем образования.

Далее рассмотрим публику музея несколько в ином ракурсе — материальной обеспеченности. По самооценке посетителей большая часть музейной публики относится к среднеобеспеченным и обеспеченным категориям граждан⁶. Контрольные вопросы в анкете свидетельствуют о том, что самооценка в целом достаточна объективна. К бедствующей и малообеспеченной части публики относятся в основном пенсионеры. В сравнении с данными по стране эта доля пенсионеров крайне мала.

Таблица 3

**Сравнение посетителей ГРМ и населения Российской Федерации
по уровню материальной обеспеченности (в процентах от общего количества)**

Основные классы по материальному уровню	Население в целом 2012 г.⁷	ГРМ 2017 г.
бедствующие	8–9	1
малообеспеченные	50	11
среднеобеспеченные	21	63
обеспеченные	15	17
высокообеспеченные	1	1

⁵ См.: http://www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/perepis_itogi1612.htm (ссылка последний раз проверялась 22.06.2018). Для наиболее точного сопоставления данных были взяты материалы опроса посетителей экспозиции ГРМ за 2010 г., но на протяжении 2000-х гг. вплоть до 2018 г. эти данные не меняются.

⁶ Ф. ГРМ (1). Оп. ОСПИ. ВХ в фонде ведомственного архива. «Результаты ежемесячного мониторинга социально-демографических характеристик публики основной экспозиции ГРМ (Михайловского дворца и корпуса Бенуа), проведенного с 02.2017 по 01.2018», 2018. 29 л.

⁷ Тихонова Н.Е. Социальная структура России: теории и реальность. М., 2014. См. по адресу: <https://www.hse.ru/pubs/share/direct/document/175293841> (ссылка последний раз проверялась 22.06.2018).

Весьма показателен также тот факт, что около 40 % взрослой музейной публики — неработающие граждане (студенты, домохозяйки, безработные, пенсионеры), которые, в подавляющем большинстве, относят себя к категории обеспеченных.

Полученные данные убеждают в том, что в отношении материального достатка аудитория художественного музея представляет собой вполне благополучную публику в сравнении с общей картиной по стране.

Таким образом, естественная целевая аудитория художественного музея — в основном достаточно обеспеченные люди, обладающие относительно высокими социальным статусом, уровнем образования и культуры.

Этот вывод соответствует зарубежным данным. В масштабном исследовании публики, проведенном уже более полувека тому назад Пьером Бурдые, результаты которого опубликованы в его хорошо известной специалистам книге «Любовь к искусству»⁸, показано, что художественные музеи посещают люди, обладающие высоким уровнем культуры, занимающие высокие социальные и экономические позиции. Последующие зарубежные исследования стиля жизни подтверждают этот социальный факт — посещение художественного музея характерно для стиля жизни представителей высших статусных групп населения.

Итак, полученные данные заставляют согласиться с неопровергаемым утверждением П. Бурдые о том, что художественный музей и в условиях демократизации культуры остается институтом, в котором поддерживается социальное неравенство. Очевидно, это связано с законами существования самого искусства, которое не зависит от государственных границ, и требует для своего восприятия определенного уровня развития.

В качестве дополнительного доказательства истинности такого заключения обратимся к недавнему российскому прошлому.

Государственная культурная политика в СССР была планомерно ориентирована на демократизацию культуры. Художественные музеи Москвы и Ленинграда ежедневно принимали экскурсионные группы туристов, приезжающие из всех регионов страны. Музейные сотрудники регулярно читали выездные лекции на заводах, в ПТУ, отделениях банков, универмагах и других учреждениях в разных городах страны.

Каковы последствия этих усилий?

В советский период (с конца 1970-х гг.) социологические исследования публики регулярно проводились в ГРМ, и они свидетельствуют о том, что «одиночные» посетители музея все же являлись, в основном, представителями городской интеллигенции, имеющими высшее или незаконченное высшее образование, т.е. обладали высоким культурным уровнем⁹. Но в силу специфики социалистического общества, высокий культурный уровень в СССР не соответствовал такому же высокому уровню в социальной и экономической позиции, и люди, посещавшие музей, как правило, не относились к высоким strатам общества.

В нынешней России ситуация изменилась, высокие позиции в разных сферах жизни и культурный уровень посетителей художественных музеев находятся в относительном соответствии.

Но в современной России не создано условий для мотивации граждан к повышению уровня культуры. Социологические исследования, посвященные социальной структуре российского общества, показывают, что в настоящей ситуации рыночной экономики

⁸ Bourdieu P., Darbel A. L'amour de l'art: Les muses d'art europens et leur public. Paris, 1969.

⁹ См.: Иевлева Н.В., Потанова М.В. Музей и публика. СПб., 2014.

в стране культурный ресурс не конвертируется в ресурс экономический и, следовательно, не востребован, не ценится на рынке труда, не добавляет шансов на успех в карьере, и поэтому у граждан нет стремления к повышению своего культурного уровня¹⁰.

Численность публики, которая интересуется искусством в художественном музее, весьма ограничена, например, в Санкт-Петербурге это 6–7 % населения города. Здесь следует отметить, что в статистической отчетности музея учитывается количество посещений в течение года, но не количество посетителей. Между тем, часть посетителей бывают в музее несколько раз в год. К примеру, в ГРМ такие регулярные посетители составляют примерно треть публики, и с помощью нехитрой статистики можно установить ту долю взрослого населения города, которая более или менее регулярно посещает художественный музей (ГРМ и Государственный Эрмитаж посещает примерно одна и та же аудитория).

Величина этой естественно сформировавшейся актуальной аудитории зависит от социально-экономических факторов и состояния культуры в обществе, т.е. от причин более широкого масштаба, нежели активность просветительской деятельности самого музея. Это утверждение следует из результатов статистического анализа динамики посещаемости и музейной просветительской работы. В период острого социального и экономического кризиса в России, после Перестройки, художественные музеи переживали решительный спад посещаемости, несмотря на значительное увеличение количества выставок, лекций, экскурсий, занятий с детьми. Лишь после наступления относительной социальной стабильности послеперестроечного времени посещаемость постепенно начала расти¹¹.

Веским свидетельством ограниченности круга людей, интересующихся художественным музеем, являются результаты опроса публики в дни проведения акции бесплатного посещения, организованной Сбербанком осенью 2016 г. в 17 городах России.

В ГРМ она проходила один день в неделю в течение двух месяцев. Посещаемость музея в эти дни увеличивалась в несколько раз. В СМИ такая ситуация расценивалась как показатель повышенного интереса к искусству среди населения и как предоставленная возможность общения с искусством широких слоев публики. В период проведения акции проходил опрос посетителей, по результатам которого оказалось, что акция практически не привлекла на экспозицию музея новую, дополнительную аудиторию, но собрала именно в эти дни публику, которая обычно бывает в музее, но в разное время и с разной частотой¹². Это в очередной раз свидетельствует о том, что публика художественного музея не может быть сколь угодно расширена даже такими средствами как отсутствие платы за вход. Прийти в музей людей побуждает их собственный интерес к искусству, и численность таких людей зависит не столько от деятельности отдельного музея или воздействия каких-либо акций, но от социальных процессов иного порядка.

Неслучайно озабоченность музеев привлечением посетителей характерна и для крупных музеев, имеющих богатые коллекции. Организуются различного рода мероприятия — концерты, кинопоказы, фестивали, викторины, квесты, которые не имеют прямого

¹⁰ Тихонова Н.Е. Социальная структура России: теории и реальность. См. по адресу: <https://www.hse.ru/pubs/share/direct/document/175293841> (ссылка последний раз проверялась 22.06.2018).

¹¹ Козиев В., Петрунина Л. Динамика посещаемости художественных музеев (1985–2006) // Социологические исследования. 2008. № 10. С. 104–113.

¹² Потапова М.В., Потюкова Е.В. Музейный бум: мифы и реальность (по материалам социологических исследований) // Музей — Памятник — Наследие. 2017. № 2. С. 22–30. См. по адресу: <http://museumstudy.ru/novyj-nomer> (ссылка последний раз проверялась 22.06.2018).

отношения к тому, зачем, собственно, приходят люди в музей. Так, ГРМ устраивает ежегодный фестиваль «Императорские сады России», который посещают десятки тысяч людей, и 60 % этой публики не бывают в художественных музеях.

Для региональных музеев проблема сложнее, они не имеют таких возможностей, столь богатых и популярных коллекций, но также не имеют и представительной целевой аудитории, поскольку люди, которые могут составить эту аудиторию, проживают, большей частью, в крупных городах.

Знание естественной актуальной аудитории позволяет определить стратегию работы по привлечению публики, поскольку дает представление о потенциальных посетителях, о тех, кто может быть заинтересован искусством и посещать музей, но по разным причинам не делает этого.

Рассмотрим возрастной состав публики в сравнении с возрастным составом населения страны.

Таблица 4

Сравнение возрастной структуры посетителей основной экспозиции ГРМ¹³ и населения Российской Федерации в 2010 г.¹⁴ (в процентах от общего количества)

Возраст	ГРМ 2009–2010 гг.	Население РФ 2010 г.
14–19 лет	21,4	5,8
20–29	35,0	16,9
30–39	14,1	14,8
40–49	12,4	13,8
50–59	7,3	15,0
От 60 до 90 лет	9,2	18,0

Количество посетителей музея в возрасте 14–19 и 20–29 лет значительно превосходит численность этих возрастных групп среди населения страны. Эти группы включают студенческую молодежь. Количество студентов вузов среди музейной публики в разы превосходит численность студентов среди населения (в 2000-е гг. — в среднем 20 % студентов на экспозиции против 4 % в 2010 г. в России). Следовательно, студенческая молодежь является актуальной и потенциальной целевой аудиторией художественного музея. Молодые люди, получающие высшее образование, могут составить будущие поколения посетителей.

Несмотря на то, что в составе посетителей музея студенты образуют весьма представительную группу, лишь незначительная доля студенческой молодежи посещает художественные музеи. По данным опросов только 15–17 % студенческой молодежи Санкт-Петербурга бывают в ГРМ¹⁵. Большинство молодых людей считают музеи скучными, неинтересными, отстающими от ритмов современной жизни. Иначе говоря, музеи не выдерживают конкуренции на рынке молодежного досуга.

Очевидно, что приоритетным и стратегическим направлением деятельности художественного музея по расширению актуальной аудитории является работа со студенческой

¹³ См.: *Иевлева Н.В., Потанова М.В.* Музей и публика. СПб., 2014.

¹⁴ См.: http://www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/perepis_itogi1612.htm (ссылка последний раз проверялась 22.06.2018).

¹⁵ Ф. ГРМ (1). Оп. ОСПИ. ВХ в фонде ведомственного архива. «Опрос студентов в 6 вузах СПб об отношении к художественной культуре. 2010–2011 гг. Таблицы», 2011. 15 л.

молодежью. Необходимо создавать специальные программы, интересные для студентов, устанавливать контакты с вузами, встраивать занятия в музеи в курсы гуманитарных вузовских дисциплин, привлекая тех, кто не посещает музеев.

В заключение отметим, что исследования музейной публики по факту посещения музея «одиночными» посетителями с помощью анкетного опроса необходимы для понимания границ его целевой аудитории.

Среди исследований последних лет, посвященных музейной деятельности, наблюдается интерес к изучению публики, к социологическим исследованиям посетителей. При этом часто акцент делается на методах наблюдения поведения посетителей в самом музее — способов восприятия экспонатов, маршрутов, времени осмотра экспозиции и т. п. Тогда как данные социального и демографического состава публики, полученные с помощью анкетных опросов, оцениваются как формальные, поверхностные, методологически ограниченные, предлагающие «упрощенную модель»¹⁶.

Очевидно, что такая критическая оценка не обоснована. Разные методы имеют разные цели, предоставляют разную информацию о публике, и при этом одни не исключают других. Без ясного понимания того, что представляет собой целевая аудитория, изучение поведения этой аудитории в самом музее имеет слабую практическую пользу.

Социологические опросы «одиночных» посетителей позволяют взглянуть на позицию музея в обществе, понять проблему в целом и грамотно разработать стратегию практических шагов по привлечению публики.

Список литературы

Иевлева Н.В., Потапова М.В. Музей и публика. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. 270 с.

Козиев В., Петрунина Л. Динамика посещаемости художественных музеев (1985–2006) // Социологические исследования. 2008. № 10. С. 104–113.

Максимова А.С. Концептуальные и методологические вопросы изучения посетителей музеев // Социология: методология, методы, математическое моделирование (4М). 2014. № 39. С. 157–188.

Аудитория посетителей Государственной Третьяковской галереи. Программа социологического исследования. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. 48 с.

Потапова М.В., Потюкова Е.В. Музейный бум: мифы и реальность (по материалам социологических исследований) // Музей — Памятник — Наследие. 2017. № 2. С. 22–30.

Российский рынок труда: тенденции, институты, структурные изменения. Под ред. В. Гимпельсона, Р. Капелюшниковой, С. Рощина. Доклад Центра трудовых исследований (ЦЕТИ) и Лаборатории исследований рынка труда (ЛИРТ) НИУ ВШЭ. М.: НИУ ВШЭ, 2017. 148 с.

Тихонова Н.Е. Социальная структура России: теории и реальность. М.: Новый хронограф, 2014. 408 с.

Bourdieu P., Darbel A. L'amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public. Paris: Ed. de Minuit, 1969. 251 p.

¹⁶ Максимова А.С. Концептуальные и методологические вопросы изучения посетителей музеев // Социология: методология, методы, математическое моделирование (4М). 2014. № 39. С. 157–188; Аудитория посетителей Государственной Третьяковской галереи. Программа социологического исследования. М., 2015. См. по адресу: <http://docplayer.ru/58482389-Vvedenie-a-s-maksimova-moskva-konceptualnye-i-metodologicheskie-voprosy-izucheniya-posetiteley-muzeev-1.html> (ссылка последний раз проверялась 22.06.2018).

References

Auditorija posetiteley Gosudarstvennoy Tretiakovskoy galerei. Programma sociologicheskogo issledovaniya [The public of Tretyakov Gallery. The Program of Sociological studies]. Moscow: Gosudarstvennyi Institut iskusstvoznaniya Publ., 2015. 48 p. (in Rus.).

Bourdieu, P., Darbel, A. *L'amour de l'art: Les muses d'art europeens et leur public*. Paris: Ed. de Minuit, 1969. 251 p. (in French).

Gimpelson, V., Kapelushnikov, R., Roschin S. (eds.). *Rossiyskiy rynek truda: tendentsii, instituty, strukturnyye izmeneniya* [The Russian Trade market: tendencies, institutions, structural's changes]. Moscow: NIU WSHE Publ., 2017. 148 p. (in Rus.).

Ievleva, N.V., Potapova, M.V. *Muzej i publika* [Museum and public]. Saint-Petersburg: RGPU im. A.I. Gercena Publ., 2014. 270 p. (in Rus.).

Koziev, V., Petrunina, L. Dinamika poseschaemosti hudogestvennih muzeev (1985–2006) [The dynamics of the art museums' attendance (1985–2006)], in *Sociologicheskie issledovaniya*. 2008. № 10. P. 104–113. (in Rus.).

Maksimova, A.S. Kontseptualnyye i metodologicheskie voprosy izucheniya posetiteley muzeev [Conceptual and methodological questions of study of the art museums' attendance], in *Sociologiya: metodologiya, metody, matematicheskoe modelirovanie (4M)*. 2014. № 39. P. 157–188. (in Rus.).

Potapova, M.V., Potukova, E.V. Muziinyi bum: mify I realnost (po materialam sociologicheskikh issledovaniy) [The Museum Boom: myths and reality (based on the results of the sociological studies)], in *Muzej—Pamiatnic—Nasledie*. 2017. № 2. P. 22–30. (in Rus.).

Tihonova, N.E. *Socialnaya struktura Rossii: teorii i realnost'* [The social structure of Russia: theories and reality]. Moscow: Novyj khronograf Publ., 2014. 408 p. (in Rus.).

Бу И

ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ ЯНА ФАБРА
В КЛАССИЧЕСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МУЗЕЯХ:
АСПЕКТЫ ДИАЛОГА ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТИ

Бу, И—магистрант кафедры музейного дела и охраны памятников, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, bovey777@gmail.com

Работа посвящена проблематике совместного экспонирования и культурного диалога современного и классического искусства, которая рассматривается на примере выставочных проектов Яна Фабра—известного современного художника, скульптора, театрального режиссера, хореографа и акциониста. В качестве материала для анализа и сравнения взяты две персональные выставки Яна Фабра—в Лувре (2008 г.) и Государственном Эрмитаже (2016–2017 гг.). В заключительной части работы предпринята попытка анализа феномена демонстрации современного искусства в пространстве классического художественного музея.

Ключевые слова: Ян Фабр, музей, выставка, классическое искусство, современное искусство

EXHIBITION PROJECTS OF JAN FABRE IN CLASSICAL ART MUSEUMS:
ASPECTS OF DIALOGUE OF TRADITION AND MODERNITY

Bu, I—student of Master's programme in Museum Studies, Department of museum work and preservation of monuments, Saint-Petersburg State University, Russia, Saint-Petersburg, bovey777@gmail.com

The article considers the joint exhibiting and cultural dialogue of contemporary and classical art on the example of exhibition projects by Jan Fabre - a famous modern artist, sculpture, theater director, choreographer and actionist. As a material for analysis and comparison, two personal exhibitions of Jan Fabre—at the Louvre (2008) and at the State Hermitage (2016–2017) are taken. In the final part of the article an attempt is made to analyze the phenomenon of demonstration of contemporary art in the space of the classical art museum.

Key words: Jan Fabre, museum, exhibition, classical art, contemporary art.

Творчество Яна Фабра во внемузейном контексте

Один из ярких примеров взаимодействия и взаимного проникновения современного и классического, традиционного искусства—творчество Яна Фабра, бельгийского художника, скульптора, театрального сценариста и режиссера, драматурга, хореографа. Еще в 1970-е гг. Ян Фабр организует серию перформансов, которые принесли ему скандальную известность. Затем он обращается к театру, в 1986 г. создает собственную компанию Troubleyn, которая по сей день осуществляет масштабные проекты в области театра и современного танца по всему миру. Первая постановка, принеся Яну Фабру мировую известность, относится еще к 1982 г. (называлась она «Это театр как ожидали и как предвидели»). Затем последовали «Сила театральных глупостей» (1984), «Я кровь» (2001), «Лебединое озеро» (2002), «Ангел смерти» (2003). Самый известный недавний спектакль Фабра «Гора Олимп» (осуществлен в 2016) длится 24 часа.

Параллельно с театральной деятельностью Ян Фабр активно занимается живописью, скульптурой, инсталляциями, перфомансом, видео-артом, — кажется, что художник стремится по максимуму занять все возможные ниши современного искусства, представляя перед аудиторией синтетическим творцом, «человеком эпохи Возрождения». Хорошо известен его фирменный прием и теперь уже целое направление в графическом творчестве «BIC art», — рисунки, сделанные синей шариковой ручкой фирмы BIC. Художник продолжает работать в этом направлении, часть картин, выполненных в технике BIC art, можно было видеть на персональной выставке Яна Фабра в Эрмитаже в 2016–2017 гг.

Творческие амбиции Яна Фабра несут в себе поистине вселенский размах. В 2002 г. по заказу бельгийской королевы Паолы художник создал масштабное произведение «Небо восхищения» (Heaven of Delight). Используя почти полтора миллиона надкрыльев таиландских жуков, Фабр покрыл ими потолок и центральную люстру в Зеркальном зале Королевского дворца в Брюсселе. Мир насекомых и надкрылья жуков как материал для творчества стали фирменной визитной карточкой художника, он продолжает активно использовать этот прием в своих скульптурах и коллажах. По свидетельству самого Фабра, он является внуком (по некоторым данным — правнуком) знаменитого энтомолога Жана-Анри Фабра, автора труда «Жизнь насекомых». Не так важно, является ли данное родство реальным фактом или творческой мистификацией, однако кафкианский мир насекомых — постоянный рефрен творчества Яна Фабра¹.

Вслед за компанией Troubleyn, основанной в 1986 г. и занимающейся театральными постановками по всему миру, Ян Фабр основывает отдельную компанию Angelos, которая отвечает за выставочную и издательскую деятельность в сфере пластических искусств (живопись, скульптура, графика). Angelos на постоянной основе, начиная с 2006 г., осуществляет одновременно по несколько масштабных выставочных проектов в разных странах. Комплексный подход Яна Фабра напоминает нам не только принцип культурной экспансии влиятельных классических и современных музеев (культурная экспансия и культурное клонирование во времени и пространстве), но и подход успешного бизнес-менеджера в экономической сфере, стремящегося к максимальной диверсификации и занятию максимального числа рыночных ниш.

Персональная выставка Яна Фабра в Лувре

В 2008 г. масштабная персональная выставка Яна Фабра состоялась в Лувре (с 11 апреля по 7 июля). Для выставки было отобрано более 30 работ художника: живопись, графика, скульптура, инсталляция, видео-арт. Куратором выставки выступила Мари-Лаура Бернадак, руководитель направления современного искусства музея. Выставка была организована при официальной поддержке города Антверпена и департамента культуры правительства Фландрии (фламандского региона Бельгии). Принципиально важно, что выставка проходила в залах классической живописи голландской, фламандской и немецкой школ в крыле Ришелье². Таким образом, произведения современного художника Яна Фабра (разумеется, уже широкого известного на тот момент) вторглись на территорию признанного классического искусства³.

¹ См.: *Beauviche M., Van Den Dries L.* Jan Fabre: Esthétique du paradoxe. Paris, 2013.

² Официальный пресс-релиз выставки см. по адресу: www.codart.nl/images/FRParisLouvre2008JanFabre.pdf (ссылка последний раз проверялась 03.04.2018).

³ *Александрова С.* Народ против Яна Фабра? // Новый Мир Искусства (НоМИ). 2008. № 3 (62). С. 26.

Как сказано в авторском описании концепции выставки в Лувре, «тема, предложенная Яном Фабром, представляет собой драматическое представление собственной художественной позиции автора, которая вступает в дискуссию с произведениями классической живописи, выставленной в залах Лувра»⁴. Художник затрагивает в своих работах основные темы, которые можно обнаружить в классических произведениях голландской и фламандской школы прошлых столетий: смерть, ценность и мимолетность человеческой жизни, жертва, безумие, деньги, слава, праздник, сражение, мастерская художника.

Другими словами, выставку Яна Фабра в Лувре можно назвать культурным диалогом и взаимодействием произведений различных эпох и стилей. Справедливости ради необходимо сказать, что этот выставочный проект не был первым или исключительным явлением кураторской и выставочной практики Лувра. Выставка Яна Фабра, носившая название «Ангел Метаморфоз», проходила в рамках проекта Counterpoint, имевшего целью предоставление залов классического искусства Лувра в качестве площадки для выставок современного и актуального искусства. И была третьей выставкой в рамках этого проекта. Очевиден кураторский замысел и интенция руководителей Лувра призвать современное искусство в стены классического художественного музея для создания культурного диалога различных эпох, привлечения дополнительного зрительского интереса и превращения Лувра в современный художественный музей⁵.

Первая выставка из серии Counterpoint прошла еще в 2004 г., когда Лувр предоставил свои залы 13 художникам «для экспонирования своих работ и создания инсталляций в контексте музейных коллекций, расположенных в этих залах»⁶. Интересно, что в рамках этого проекта, посвященного современному актуальному искусству, в 2010 г. (то есть через два года после выставки Яна Фабра) в Лувре прошла крупная выставка российского современного искусства, на которой были выставлены работы таких метров неофициального искусства советского периода как Эрик Булатов, Александр Бродский, Дубоссарский и Виноградов, Эмилия и Илья Кабаковы, Комар и Меламид⁷.

Персональная выставка Яна Фабра в Эрмитаже

22 октября 2016 г. масштабная персональная выставка Яна Фабра открылась в Государственном Эрмитаже. Выставка носила название «Ян Фабр. Рыцарь отчаяния/Воин Красоты» и продолжалась почти полгода, до 9 апреля 2017 г. Этот проект во многом повторял концепцию и стратегию более раннего выставочного проекта в Лувре, — основной идеей было внедрение произведений современного искусства в тело выставочных экспозиций традиционного художественного музея. Куратор выставки — руководитель направления современного искусства Эрмитажа Дмитрий Озерков, да и сам директор Эрмитажа Борис Пиотровский, в своих многочисленных интервью не скрывали, что идея совместного выставочного проекта с Яном Фабром родилась у них после посещения выставки в Лувре⁸.

⁴ См.: <https://angelos.be/eng/exhibitions/jan-fabre-in-het-louvre-engel-van-de-metamorfose> (ссылка последний раз проверялась 03.04.2018).

⁵ См.: <https://www.louvre.fr/en/expositions/jan-fabre-louvre> (ссылка последний раз проверялась 03.04.2018).

⁶ См.: <https://www.louvre.fr/en/expositions/counterpoint> (ссылка последний раз проверялась 03.04.2018).

⁷ См.: *Андреева Е.Ю.* Постмодернизм: Искусство второй половины XX—начала XXI века. СПб., 2007.

⁸ См.: www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/museum-blog/blog-post/fabr/ (ссылка последний раз проверялась 03.04.2018).

Однако, если выставке Фабра в Лувре мы можем присудить первенство в плане новаторства, то с точки зрения масштабности эрмитажный проект безусловно выходит на первый план. Экспозиция Фабра развернулась не только в залах классической западноевропейской живописи XVII века (Нидерланды, Фландрия), но и в знаменитом Рыцарском зале Зимнего Дворца, в новом эрмитажном здании Главного Штаба. Кроме графики, живописи, скульптуры и инсталляций в выставочный проект вошел масштабный художественный перфоманс. В ходе театрального действия облаченный в рыцарские доспехи Ян Фабр путешествовал по залам и анфиладам Эрмитажа, восхищенно преклоняя колена перед произведениями искусства старых мастеров. Что и было запечатлено на камеру, став произведением видео-арта. Этот фильм (вместе с семью другими видео произведениями Фабра) демонстрировался во время выставочного проекта. На выставке было представлено более 200 произведений, часть из которых были созданы специально для эрмитажного проекта⁹.

Выставочный проект Яна Фабра в Эрмитаже вызвал широкую дискуссию как среди посетителей музея, так и среди профессионалов: искусствоведов, арт-критиков, музейных работников. Предметом споров и обсуждений стала как осознанная провокативность изобразительных средств (например, использование в произведениях чучел погибших ранее собак), так и сам факт столь активного вмешательства современного искусства в пространство традиционного художественного музея. Отметим, что данная дискуссия была, несомненно, ожидаема кураторами выставки, и даже, что вполне вероятно, стала частью сознательной PR стратегии сопровождения данного выставочного проекта. По своей сути, однако, она не добавила ничего нового в подобные обсуждения уместности современного искусства в залах Эрмитажа, где привычно экспонируется искусство классическое. В связи с этим наблюдением можно вспомнить и другие выставочные проекты Эрмитажа, вызывавшие подобные дискуссии, например, выставку работ братьев Чэпмен.

Для нас выставка Яна Фабра служит безусловным доказательством того, что процесс культурного диалога и взаимопроникновения современного искусства на территорию классического художественного музея приобрел в XXI в. массовый характер. Из эксперимента и факта исключительного новаторства (чем мог бы считаться единичный подобный проект, например, выставка Фабра в Лувре) этот процесс стал неотъемлемой частью художественной политики крупнейших наиболее влиятельных традиционных музеев мира, чему и свидетельствует совместный проект Яна Фабра и Государственного Эрмитажа 2016–2017 гг.

Творчество Яна Фабра и современные выставочные практики классических художественных музеев: попытка анализа взаимодействия

К творчеству Яна Фабра бесполезно будет приложить напоминание В. Подороги о том, что современное искусство, — это, прежде всего игра, которую исследователь «аналитической антропологии» описывает как «... это юмор, это случай, это игра, это бунт (негация), и последнее, как возможный результат и трагический финал, — это саморазрушение Произведения»¹⁰. Заметим, что все эти элементы или стадии жизни Произведения можно найти в творчестве Фабра в полной мере. И если саморазрушения Произведения у Фабра не происходит в физическом смысле (это сделало бы невозможным

⁹ См.: <https://www.angelos.be/eng/exhibitions/jan-fabre-knight-of-despair-warrior-of-beauty> (ссылка последний раз проверялась 03.04.2018).

¹⁰ См.: Подорога В. Вопрос о Вещи. Опыты по аналитической антропологии. М., 2016.

его дальнейшее культурное и коммерческое использование или экспонирование), то в символическом смысле, — конечно происходит. Мало того, что все эти чучела и надкрылья жуков мертвы изначально как материал, из которого произведение создано, так и весь драматический пафос творчества Фабра не оставляет сомнения в трагическом финале.

Проблема трагического вообще характерна для современного искусства. Данное обстоятельство — обязательная принадлежность к сфере трагического — было воспринято не только как проблема изобразительного искусства, но, в более узком смысле, и как одна из основных проблем, например, современной фотографии¹¹. Неоднократно было отмечено, что драматическое, страдание, боль, — обязательные компоненты визуальной культуры современного общества, без которых невозможно «достучаться» и наладить коммуникацию с современным миром, перенасыщенным страхом, болью, насилием и трагедией во всех информационных потоках¹². Однако не будем забывать, что современное искусство, как и трагические новости в средствах массовой информации, служит своеобразной психотерапией, позволяя зрителю, потребителю информационного потока и современного искусства «потреблять» эту трагедию по законам массовой культуры, находясь при этом в зоне комфорта¹³.

Являются ли произведения Яна Фабра чем-то новым по отношению к традиционному искусству? На первый взгляд может показаться, что «да», являются. Однако, здесь нас может смутить разве что непривычность технических приемов: чучела погибших ранее собак, надкрылья мертвых тайландских жуков, тонны чернил из шариковых ручек, послужившие «маслом» для масштабных графических полотен. Но темы и идеи самих произведений, скорее, лишь повторяют и развивают основную тематику и программу классического европейского искусства, на что неоднократно обращали внимание различные исследователи¹⁴. Да и в визуальном плане инсталляции из чучел собак Фабра напоминают нам классические эрмитажные мясные лавки Снайдерса, творчеством которого восхищается и вдохновляется Ян Фабр. Изошренность и наполненность деталями скульптурных композиций Фабра сродни пресыщенной визуальной избыточности европейской барочной живописи, а серии портретов-бюстов, выполненные Фабром из мрамора, мало чем отличаются от весьма схожих произведений эпохи барокко.

По мнению Б. Гройса, в культуре вообще нет ничего более традиционного, нежели ориентация на новое. В своей работе 1993 г. «Утопия и обмен» Гройс описывает механизмы проявления нового в искусстве, будто бы обозревая будущие выставки Яна Фабра в Лувре (2008) и Эрмитаже (2016): «Любое новое возникает как комбинация сложных и сознательных стратегий, каждая из которых имеет свои культурные прецеденты. Разрыв с традицией на одном уровне, всегда означает следование ей на другом уровне, и поэтому любое новое <...> наследует уже установленным культурным ценностям <...> новый разрыв с прошлым культурно наиболее традиционен как раз тогда, когда он наиболее радикален»¹⁵. В чем «новизна» экспонирования Яна Фабра в традиционном музее? Исключительно во внедрении его произведений в тело устоявшегося экспозиционного

¹¹ Васильева Е.В. Фотография и феноменология трагического: идея должного и фигура ответственности // Вестник СПбГУ. Серия 15. 2015. Вып. 1. С. 26–52.

¹² См.: Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М., 2014.

¹³ Бодрийяр Ж. Общество потребления. М., 2006.

¹⁴ Hrvatin E. Jan Fabre: la discipline du chaos, le chaos de la discipline. Paris, 1994.

¹⁵ Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 113.

пространства — поиск соответствий и аналогий, культурный диалог, переосмысление, внедрение и проникновение.

Производство нового является, прежде всего, экономическим требованием современной культуры, которая вознаграждает только нарушение табу, разрыв с условностями, протест, критику и эстетическую инновацию¹⁶. Ситуацию внедрения нового современного искусства на традиционную территорию классического художественного музея можно также рассматривать как модель символического обмена¹⁷, предложенную еще Ж. Бодрийяром¹⁸. В размышлениях же Б. Гройса мы найдем и объяснение желания традиционных музеев внедрить в свое пространство произведения современного искусства: «На практике культура продолжает считать одни различия интересными и ценными, а другие — нет, отчего и возникает сознательная ориентация на новое как на ценность. Поэтому никуда не исчезают и проблемы выбора новых объектов культуры для помещения их в архивы, такие как библиотеки и музеи»¹⁹.

Если творчество таких современных художников как Ян Фабр является, по сути, весьма традиционным и вполне наследующим классическому искусству, почему оно зачастую воспринимается зрителем как революционное? Откуда возникает неприятие в общественном мнении, почему творчество Фабра зачастую возмущает и дилетанта, и профессионала? Возможно, одна из главных причин, — в осознанном нарушении привычного образа традиционного художественного музея с его давно устоявшимися формулами «Музей как храм» и «Вход-как-право». Нам кажутся инородными для этого классического окружения скульптура художника, уткнувшегося в копию классического полотна, или акционизм Яна Фабра в доспехах, бегающего по залам традиционного музея. Однако, и то, и другое не только «на своем месте», но и превращает застывший классический художественный музей в живой современный организм.

Вернемся к проблеме истинности и профанности того или иного произведения искусства, вспомнив в качестве примера Мона Лизу и репродукцию Мона Лизы Марселя Дюшана. Взаимоотношения тех или иных произведений искусства лежат, в первую очередь, в плоскости идеологии и доминирования определенных институтов культурной власти²⁰. Техника «проникновения» профанного на территорию истинного и идеологически признанного искусства происходит сначала физически, потом и идеологически. Попав в стены традиционного художественного музея, творчество Яна Фабра становится произведением искусства, достойным занять место рядом с признанными произведениями классического искусства. Следуя логике Б. Гройса, здесь и проявляется парадокс «нового» как исключительно эстетически непривычного, визуально шокирующего по форме, но не по содержанию²¹.

Может ли совместное экспонирование, появление работ Яна Фабра (или другого профанного/непривычного/нетрадиционного/нового/иного произведения) уничтожить или видоизменить классические музей как устоявшуюся архивную культурную структуру

¹⁶ Васильева Е.В. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72–80.

¹⁷ Она же. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник СПбГУ. Серия 15. 2016. Вып. 1. С. 4–33.

¹⁸ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2015.

¹⁹ Гройс Б. Утопия и обмен. С. 126.

²⁰ Васильева Е.В. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля. С. 72–80.

²¹ См.: Гройс Б. О новом. Опыт экономики культуры. М., 2015.

с ее набором культурных ценностей, представленных набором классических произведений искусства? По мнению Б. Гройса, — нет, не может²². Однако, нам представляется, что «нет», — может. Очевидно, что обновление, как, например, превращение классического художественного музея в музей современный, хоть и посвященный искусству классическому, все же может привести к его видоизменению. Закончить эту попытку анализа взаимоотношений классического искусства и классического художественного музея с творчеством Яна Фабра хотелось бы цитатой Генри Лойетта, Президент-директора музея Лувр: «Наиболее значимые работы Яна Фабра позволяют взглянуть под иным углом на историю искусства, в которой современный художник возрождает и актуализирует произведения прошлого, иногда возвращая им утраченный смысл»²³.

Список литературы

Александрова С. Народ против Яна Фабра? // Новый Мир Искусства (НоМИ). 2008. № 3 (62). С. 26–32.

Андреева Е.Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 387 с.

Бодрийяр Ж. Общество потребления. М.: Республика, 2006. 269 с.

Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, КДУ, 2015. 392 с.

Васильева Е.В. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72–80.

Васильева Е.В. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник СПбГУ. Серия 15. 2016. Вып. 1. С. 4–33.

Васильева Е.В. Фотография и феноменология трагического: идея должного и фигура ответственности // Вестник СПбГУ. Серия 15. 2015. Вып. 1. С. 26–52.

Гройс Б. О новом. Опыт экономики культуры. М.: Ад Маргинем, Фонд развития и поддержки культуры «Айрис», 2015. 240 с.

Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. 148 с.

Подорога В. Вопрос о Вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: Грюндриссе, 2016. 348 с.

Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем, 2014. 96 с.

Beauviche M., Van Den Dries L. Jan Fabre: Esthetique du paradoxe. Paris: L'Harmattan, 2013. 190 p.

Hrvatini E. Jan Fabre: la discipline du chaos, le chaos de la discipline. Paris: Armand Colin, 1994. 174 p.

References

Aleksandrova, S. Narod protiv Yana Fabra? [People Against Jan Fabre], in *Novy'j Mir Iskusstva (NoMI)*. 2008. № 3 (62). P. 26–32. (in Rus.).

Andreeva, E.Yu. *Postmodernizm: Iskusstvo vtoroj poloviny' XX—nachala XXI veka* [Postmodernism: Art of the Second Half of the 20th—Beginning of the 21st Century]. Saint-Petersburg: Azbuka-Klassika Publ., 2007. 387 p. (in Rus.).

Baudrillard, J. *Obshhestvo potrebleniya* [Society of Consumption]. Moscow: Respublika Publ., 2006. 269 p. (in Rus.).

²² Он же. Утопия и обмен. С. 148.

²³ См.: <https://angelos.be//eng//exhibitions//jan-fabre-in-het-louvre-engel-van-de-metamorfose> (ссылка последний раз проверялась 03.04.2018).

Baudrillard, J. *Simvolicheskiy obmen i smert* [Simbolical Exchange and Death]. Moscow: Dobrosvet, KDU Publ., 2015. 392 p. (in Rus.).

Beauviche, M., Van Den Dries, L. *Jan Fabre: Esthetique du paradoxe*. Paris: Editions L'Harmattan, 2013. 190 p. (in French).

Grojs, B. *O novom. Opy't e'konomiki kul'tury* [About the New. The Experience of Cultural Economy]. Moscow: Ad Marginem Publ., Fond razvitiya i podderzhki kul'tury' «Ajris», 2015. 240 p. (in Rus.).

Grojs, B. *Utopiya i obmen* [Utopiya and Exchange]. Moscow: Znak Publ., 1993. 148 p. (in Rus.).

Hrvatin, E. *Jan Fabre: la discipline du chaos, le chaos de la discipline*. Paris: Armand Colin, 1994. 174 p. (in French).

Podoroga, V. *Vopros o Veshhi. Opy'ty' po analiticheskoy antropologii* [The Issue of the Thing. Experiences in Analitical Antropology]. Moscow: Gryundrisse Publ., 2016. 348 p. (in Rus.).

Sontag, S. *Smotrim na chuzhie stradaniya* [Regarding the Pain of Others]. Moscow: Ad Marginem Publ., 2014. 96 p. (in Rus.).

Vasil'eva, E.V. *Fotografiya i fenomenologiya tragicheskogo: ideya dolzhnogo i figura otvetstvennosti* [Photography and the Phenomenology of the Tragical: the Idea of the Necessary and the Figure of Responsibility], in *Vestnik SPbGU. Series 15*. 2015. Vol. 1. P. 26–52. (in Rus.).

Vasil'eva, E.V. *Ideal'noe i utilitarnoe v sisteme internacional'nogo stilya: predmet i ob'ekt v koncepcii dizajna XX veka* [The Ideal and the Utilitarian in the System of International Style: the Thing and the Object in the Conception of the 20th Century Design], in *Mezhdunarodny'j zhurnal issledovaniy kul'tury*. 2016. № 4 (25). P. 72–80. (in Rus.).

Vasil'eva, E.V. *Ideya znaka i princip obmena v pole fotografii i sisteme yazy'ka* [The Idea of Sign and the Principle of Exchange in the Field of Photography and the System of Language], in *Vestnik SPbGU. Series 15*. 2016. Vol. 1. P. 4–33. (in Rus.).

МУЗЕОЛОГИЯ — МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

Бонами З.А.

ИГРЫ РАЗУМА С ПРЕДМЕТОМ: В ПОИСКАХ ДЕФИНИЦИИ МУЗЕЙНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Бонами, Зинаида Амабусовна — кандидат педагогических наук, музеолог, Россия, Москва, bonamizinaida@gmail.com

Понятие музейная коммуникация, заимствованное из теории информации (1960-е гг.) авторами журнала “Curator”, а затем примененное отечественными исследователями, в частности, З.А. Бонами (в 1980-е гг.), для описания деятельности советских литературных музеев, нуждается сегодня в пересмотре и актуализации. Современный кризис философских теорий, создающих научную «картину мира», существенно девальвирует статус музея как формы предметной репрезентации. Интерпретационные возможности музейной герменевтики оказываются ограничены рядом факторов, связанных с превашированием эмоционально-чувственной сферы: склонностью современных людей воспринимать прошлое в форме личного переживания (интроверсии), а не исторического нарратива, доминированием визуальности, развитием актуального искусства. Таким образом, воздействие современного музея в значительной степени опирается сегодня на эвристику — способность знака (музейного предмета) транслировать не только смыслы, но и чувственную экспрессию аффекта. Актуальная модель музейной коммуникации представляет собой не только информационную технологию, но и сумму предметно-пространственных и межличностных практик общения, включающую диалог «человек–машина». Вместе с тем, опираясь на экспертные оценки, стоит предполагать, что в исторической перспективе общественная ценность знания, науки и прогресса, а значит и статус музея, как предметной репрезентации, будут восстановлены.

Ключевые слова: музейная коммуникация, музейный предмет, знак, символ, репрезентация, интерпретация, герменевтика, эвристика, аффект, визуальность.

THE MENTAL GAMES WITH AN OBJECT: IN SEARCH OF THE MUSEUM COMMUNICATION DEFINITION

Bonami, Zinaida Amatusovna — Candidate of Science in Pedagogy, museologist, Russia, Moscow, bonamizinaida@gmail.com

The notion museum communication, firstly introduced in 1960th by the authors of “Curator”, and lately applied in 1980th by Z. Bonami for the study of the Soviet literary museums’ exhibition activities, now demands essential reconsideration. Present crisis of philosophical concepts, constructing the language picture of the world, essentially devalue the cognitive possibilities of museum representation. Interpreting possibilities of museum hermeneutics are limited by several factors that manifest the primacy of emotion and sensitivity, including the inclination of the contemporaries to take the past as an introversion, contrary to master history narrations; domination of visual culture; characteristic of the contemporary art, ect. Thus, the

effect produced by a modern museum over its public, is rooted mainly in heuristic—the possibility of a sign (i.e. museum object) to communicate the notions, along with the emotion expression, defined as an affect. The present-day model of museum communication should be described not just as an information technology, but a framework of object, space and interpersonal practices, including a human-machine dialogue. However, basing on the expert records, it is worth assuming that in time perspective the social value of reason, science, progress would be re-established, as well as the unique interpretation mission of the museum.

Key words: museum communication, museum object, sign, symbol, representation, interpretation, hermeneutics, heuristic, affect, visibility.

Любой опыт рассуждений на тему *музейного предмета* в теоретическом аспекте и даже в сугубо прикладном (хранительском), по нашему убеждению, будет сегодня неизбежно связан с осмыслением феномена *музейной коммуникации*. Это направление музееведческих исследований, первоначально обязанное своим возникновением наступлению информационной эры, развитию философии европейского структурализма и прикладной лингвистики, а в отечественном контексте— влиянию Тартуской школы и трудов Вяч. Вс. Иванова, оказалось в наши дни на слуху у музейного сообщества¹. Между тем, и сейчас, полвека спустя после появления первых публикаций на данную тему, понятие *музейная коммуникация*, как и референтные ему, заимствованные исследователями из словаря информатики и семиотики для описания взаимоотношений *человека и музейного предмета*, не имеют ясной дефиниции и статуса музееведческих терминов², что, в известной мере, затрудняет осмысление феномена современного музея.

Одна из причин подобного положения дел заключена в различии стартовых *моделей* коммуникации³, которыми воспользовались исследователи музея, следуя разработкам в информатике, психологии или социологии. Во всяком случае, когда в 1960-х гг. на страницах американского профессионального журнала “Curator”, сразу несколько авторов взялись рассуждать о музее в «модных терминах теории коммуникации <...> и пользуясь профессиональным жаргоном компьютерщиков»⁴, ими были предложены схемы *музейной коммуникации*, не только дополняющие, но и в чем-то противоречащие друг другу⁵.

Интерес к коммуникационному подходу в отечественном музееведении, обозначившийся в 1980-х гг.⁶, был связан, на наш взгляд, не только с потребностью выйти за пределы

¹ Темой Международного дня музеев в 2018 г. избрана *гиперкоммуникация*, понятие, возникшее в начале XXI в. для обозначения многообразия способов получения и обмена информацией.

² Опыт по составлению трехязычного словаря терминологии музейной коммуникации осуществлен в Словакии (1981 г.): Терминология литературно-музейной коммуникации. Под редакцией: Anton Popovic, Zbynek Zbyslav Stransky, Peter Skrabak. Dolny Kubin; Nitra, 1981. 117 s.

³ В научной литературе обычно ссылаются на коммуникационные модели К. Шеннона (Shannon) и У. Уивера (Weaver), 1949, (математическая теория связи); Д. Берло (Berlo), 1960; У. Шрамма (Schramm) и Ч. Осгута (Osgood), 1950—1960-е гг. (циркулярная модель); Л. Лазарсфельда (Lazarsfeld) и Б. Берельсона (Berelson), 1960-е гг. (социологическая модель) и целый ряд других.

⁴ Cameron D. A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education // Curator. 1968. Vol. XI. Pt. 1. P. 33–40.

⁵ См. также: Borhegyi S. De. Visual Communication in the Science Museum // Curator. 1963. Vol. VI. Pt. 1. P. 45–57; Parker H.W. The Museum as a Communication System // Curator. Vol. VI. Pt. 4. P. 350–360.

⁶ Позволим себе не согласиться с мнением О.С. Сапанжа, что отечественные музеологи лишь следовали тем же путем, которым прошли ранее их зарубежные коллеги. Научным импульсом для обращения к коммуникативному подходу в СССР послужила не теория информации как таковая, а скорее успехи советских исследователей в прикладной лингвистике и семиотике культуры. См.:

его узких методологических возможностей или научной «модой» (что, конечно, тоже имело место), но и с самим *явлением советского музея*, олицетворявшим собой строго определенную систему *познания мира* — диалектический материализм. Способность музейных предметов изменять свое внутреннее содержание в зависимости от контекста, приобретать качество символов, т.е. служить средством коммуникации, открывало широкую перспективу их использования как для образовательных, так и управленческих (идеологических) задач. Обратим внимание, что участник Первого Всероссийского музейного съезда (1931 г.), директор Центрального музея Революции СССР, А.В. Шестаков употребляет в своем выступлении выражение *музейный язык* (разумеется, не в семиотическом, а в фигуральном смысле), считая его «наиболее пригодным для агитации и пропаганды»⁷. Таким парадоксальным образом советская музейная практика открыла новые возможности музейной экспозиции как смыслообразующей системы, способной передавать содержательно сложные, в том числе, абстрактные понятия. В отличие от других стран, в СССР получили распространение музеи (например, музеи революции или антирелигиозные музеи), чье содержание требовало не только *считывания* образа выставленного на обозрение предмета, но и *дешифровки* его символического смысла. К этой категории относились и литературные музеи, Советский Союз лидировал по их численности в мире. Чтобы перевести в визуальную плоскость идейно выдержанный официальный взгляд на биографию и творчество отдельного автора, а тем более, период истории литературы, требовалось разработать и транслировать зрителям целую систему знаков и символов. В этих обстоятельствах именно коммуникационный подход выглядел наиболее адекватным при изучении литературной экспозиции и ее рецепции⁸.

Воспользуемся предложенными нами в публикациях 1980-х гг. формулировками для актуализации понятия *музейная коммуникация*, применительно к ситуации первой четверти XXI в., акцентируя внимание на понимании музейных предметов как особых сущностей: «Изменение социального статуса музеев позволяет рассматривать их <...> как банки, хранящие уникальную культурную информацию и как каналы для ее распространения. <...> Отличие музейной коммуникации от других видов культурной коммуникации заключено несомненно в ее специфических средствах. Она представляет собой процесс передачи информации (знаний, сведений, фактов) через общение с экспонатами, составляющими экспозицию музея. <...> Экспозиции <...> используют сегодня тысячи самых разнообразных вещей, которые утрачивают свои утилитарные свойства и оказываются поставленными на службу памяти, начинают инобытие в качестве духовных ценностей <...> Семантическое обозначение вещи при ее показе в <...> экспозиции происходит прежде всего на основе музейной интерпретации преподносимого материала. <...> Один и тот же изобразительный материал в зависимости от контекста может приобретать разнообразие смыслов, т.е. становиться полисемантическим. <...> В целом в результате синтетически сложной интерпретаторской деятельности музейных работников возникает смысловая структура, детерминирующая

Сапанжа О.С. Современная российская музеология: тактические итоги и стратегические форсайты // Вестник Белорусского университета культуры и искусства. 2015. № 2 (24). С. 182–189.

⁷ Шестаков А.В. Марксизм-ленинизм в экспозиции музеев революции // Авангардная музеология. Под редакцией Арсения Жилиева. М., 2015. С. 420.

⁸ Bonami Z.: 1) “Language of Display” in Literary Museums // Information Bulletin ICOM-ICLM. 1981. № 5. P. 56–57; 2) Possibilities of Semiotic Interpretation of Visual Art Objects in Literary Museums // Information Bulletin ICOM-ICLM. 1982. № 6. P. 34–37; Бонами З.А. Основы музейной коммуникации (из опыта литературных музеев) // Формы и методы научно-просветительной работы музеев. Сборник научных трудов. М., 1986. С. 50–52.

значение того или иного музейного предмета в контексте данной экспозиции. Отдельные экспонаты <...> имеющие как мы выяснили, знаковую ценность, образуют вместе систему знаков, или язык экспозиции. <...> Восприятие экспозиции зависит от целого ряда параметров. Первый из них — строго продуманная мера количества информации <...>

По данным современной науки, человек способен воспринимать ограниченное количество информации за единицу времени <...> Успех музейной рецепции тесно связан со структурной организацией передаваемой информации, в данном случае с пространственным расположением материалов экспозиции. <...> Восприятие экспозиции в большой степени зависит от индивидуальных особенностей <...> Экспозиция как вид культурной коммуникации относится к разряду личностных <...> Современные музеи, ориентированные на общение (коммуникацию) <...> постоянно увеличивают число каналов для передачи хранимой ими информации»⁹.

Музейный способ наделения предметов смыслами (т.е. их *интерпретацию*), а также распознавание этих смыслов зрителями, мы предложили называть *музейной герменевтикой*. В свою очередь, компетентный *отбор* предметов для своей коллекции, осуществляемый музеем по ряду *ценностных* признаков, — *музейной аксиологией*.

Дальнейшее развитие информационного общества, как и самого музея делает очевидным, что описанная выше технологическая схема, более напоминающая трансмиссию тока от генератора к электроприбору, т.е. от музея к зрителю, связанная исключительно с производством *знаний*, теряет актуальность и выглядит сегодня несколько упрощенно. Однако, само понятие *музейная коммуникация*, теперь уже подразумевающее *общение* в самом широком смысле, наоборот — заметно усиливает свои позиции. В наше время считается, что успех музею, конкурирующему с другими видами индустрии досуга, приносят разнообразные виды активности и более того, интерактивности, когда экспозиция выступает скорее как конвенциональный фон, а возможность приятно провести время в музейном кафе, приобрести сувениры в музейном магазине, запросить информацию через электронный киоск или собственный гаджет и даже заняться физическими упражнениями¹⁰, вполне соответствует его целям как среды *общения*.

Означает ли это, что сегодня мы становимся свидетелями своего рода *кризиса* музейной герменевтики как формы предметной репрезентацией?

Чтобы компетентно ответить на вопрос, от решения которого зависит будущее музея, потребуется на время выйти за пределы информационной теории и обратиться к заложенному в Античности опыту наделения утилитарных вещей *символическим* содержанием, иначе говоря, истории взаимоотношений человека и предмета. Наилучшим образом она была описана Мартином Хайдеггером в очерке «Вещь», где автор обращает внимание на «потаенность», «невяленность» существа вещи до момента ее сближения с человеком¹¹. Их подлинная близость или *очеловеченность* вещи наступает в результате включения предмета в процесс создания *картины мира* через такие древние культурные проявления как *миф* и *ритуал*.

В качестве примера Хайдеггер воспользовался описанием процесса обнаружения существа *чаши*, изготовленной древним гончаром первоначально в качестве емкости для

⁹ Бонами З.А. Основы музейной коммуникации (из опыта литературных музеев). С. 50–52.

¹⁰ Третьяковская галерея приглашает москвичей заняться «Физкультурой в музее». См. по адресу: <https://www.m24.ru/articles/Tretyakovskaya-galereya/14072015/79066> (ссылка последний раз проверялась 28.04.2018).

¹¹ Хайдеггер М. Вещь // Он же. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993.

заполнения вином или водой. Но на самом деле, отмечает философ, «наполнить чашу значит <...> сменить одно наполнение на другое. <...> Поднести чашу — значит одарить кого-то ее содержимым. <...> В подносимой воде присутствует источник. <...> В воде источника присутствует бракосочетание неба и земли. Оно присутствует в вине от плода виноградной лозы <...>. Подносимое в чаше — питье для смертных. <...> Но подношение чаши иногда совершается и для жертвенного возлияния. <...> В подношении чаши <...> пребывают смертные и божества. В подношении чаши пребывают земля и небо»¹². Вещность чаши, таким образом, способствует соединению человека и природы, земного и небесного.

В результате вокруг вполне обыденного предмета постепенно складывалась *наррация*, т.е. связный рассказ об устройстве мира, закреплявший основные ценностно-мировоззренческие понятия античного мира, а также *обряд общения* людей между собой и своими богами с использованием объекта-символа.

Традицию *означения* предмета или его культурного *истолковывания*, первоначально в мифе и ритуале, а затем и с помощью философских *концептов*, выстраивающих для человека его Вселенную, Хайдеггер называет *игрой*, что подразумевает присутствие в ней как когнитивного (герменевтического), так и фантазийного (эвристического) компонента.

Возвращаясь к проблеме дефиниции музейной коммуникации, отметим, что эта задача должна непременно включать оценку статуса тех философских *концептов* и ценностей, которые формируют принятую обществом в настоящее время *картину мира*. Поэтому наблюдаемую ныне трансформацию музея, на наш взгляд, следует рассматривать, прежде всего, как результат описанного Жилем Делезом и Феликсом Гваттари¹³ кризиса идеи *познаваемости* мира с помощью научного знания. Как показывает опыт, на фоне современных представлений об условности «большой» теории, музей оказывается все менее востребован как автор, так называемых, *больших нарративов* мировой истории и культуры. В силу нарастающего объема информации и ее постоянной обновляемости, постепенно утрачивается его привилегированное право представлять официальную точку зрения на события прошлого, задавать стандарты и расставлять приоритеты. «Позиция музея в этом контексте, — отмечает культуролог Роберт Ламли, всего лишь одна из нескольких»¹⁴.

Наряду с другими формами репрезентации (например, академической наукой), *язык музея*, как особая предметная система знаков и символов, снижает свое общественное влияние. Таким образом, объективность знания, неперенный императив публичного музея, сегодня заменяется необходимостью соответствовать потребностям аудитории. Вот почему построение актуальной модели музейной коммуникации предполагает не только усилия по подготовке и передаче самого сообщения, но и выявление ресурса воздействия на те компоненты сознания *получателей* информации, которые непосредственно не связаны с репрезентацией, т.е. подсознанием и сферой чувств.

Именно так возможно объяснить ориентацию *новой музеологии* на аффективную, эмоциональную природу культурного наследия¹⁵ и ее стремление перенести вектор музейных

¹² Там же. С. 320–321.

¹³ Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.; СПб., 1998. В отечественной литературе тема получила развитие: Ямпольский М. Без большой теории? // Новое литературное обозрение. 2011. № 110. См. по адресу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/110/ia14.html> (ссылка последний раз проверялась 03.04.2018).

¹⁴ Lumley R. The Museum Time Machine. London; New York, 1988. P. 152.

¹⁵ Campbell G., Smith L., Wetherell M. Nostalgia and Heritage: potentials, mobilizations and affects // International Journal of Heritage Studies. 2017. Vol. 23. Is. 7. P. 609.

приоритетов от предмета к зрителю¹⁶. Стоит ли на этом основании считать музейную коммуникацию преимущественно *эмоциональной*, как это делают некоторые специалисты?

На самом деле, присутствие эмоционального, а значит и эвристического аспекта музейной коммуникации, обусловленного фактором *эстетического*, обсуждается достаточно давно: разговор об *эмпатии* или сотворчестве со зрителем был начат отнюдь не сегодня.

Однако суть превалирования эмоционального компонента коммуникации, о котором говорят музеологи в наши дни, заключена в явлении *двойственности* знака, при котором он способен существовать одновременно внутри *двух и более* коммуникативных систем¹⁷ и, наряду с понятийным, нести *эмоциональное, чувственное* наполнение, получившее описание в философии постструктурализма и *теории аффекта*. Можно наблюдать, что в отношении людей к прошлому сегодня распространена *интroversия*, т.е. индивидуальное *чувство*, будь то *ностальгия*, равно как и личное неприятие, происшедшие от *синдрома травмы* и расцениваемые культурологами не только как психологические состояния, но и особая *культурная практика* символического характера.

В связи с этим среди исследователей утверждается мнение, что музей—это прежде всего, *ритуальное место*. Музейный ритуал понимается как церемониальная форма *коммуникации* в значении *причастности, участия, братства, ассоциации*¹⁸. Так как музейные предметы, в силу снижения своей репрезентационной привлекательности, начинают играть для зрителей меньшее значение, чем прежде, акцент переносится на само пространство музея. Согласно описанию Мишеля Фуко, его следует характеризовать как *гетеротопию*, т.е. среду средоточения метафоры и метонимии, в которой предметы существуют одновременно в настоящем и в прошлом, а само время течет независимо от фактической темпоральности за стенами музея. Гетеротопия—не только реальность, но и своего рода *утопия*, что, судя по всему, и притягивает сегодня сюда множество людей. Представляется, что с подобным образом музея отчасти связан и современный бум музейного строительства и архитектуры.

Усиление чувственно-эмоционального дискурса музейной коммуникации определяется также доминированием в современной культуре фактора *визуальности*. Если, скажем, в XIX в. общественные зрелища, к числу которых кроме музея относили, например, всемирные выставки¹⁹, служили просвещению и прогрессу, то в наши дни значение приобретает *смотрение* как таковое. Для усиления визуальных, т.е. коммуникативных возможностей музейной экспозиции используются особые *техники* показа, часто подменяющие репрезентацию эффектной расстановкой или развеской экспонатов. Музей либо устраняется от необходимости вычленять главное и расставлять акценты в ряду представленных на обозрение предметов, т.е. *интерпретировать* их, прибегая к приему *Белого куба*, равномерно окрашенному в светлый тон периметру стен, либо наоборот, использует целый дизайнерский арсенал средств, включая, перформативные техники, затмевающие порой сам музейный предмет. В этом же ряду стоит тема экспонирования объектов актуального искусства, изначально более связанных с понятием коммуникативности,

¹⁶ The New Museology. Ed. by P. Vergo. London, 1989.

¹⁷ O'Sullivan S. The Aesthetics of Affect Thinking Art Beyond Representation // Journal of Theoretical Humanities. 2001. Vol. 6. Is. 3. P. 132.

¹⁸ Carey J. A Cultural Approach to Communication // Idem. Communication as Culture: Essays on Media and Society. New York; London, 1989. P. 13–36.

¹⁹ Bennett T. The Exhibitionary Complex // New Formation. 1988. Spring. № 4. P. 89.

чем художественности, что невольно способствует преобразованию пространства смыслов, каким всегда считался публичный музей, в *дом впечатлений*.

Эти примеры свидетельствуют об амбиции современного музея занять место в ряду визуальных *медиа*. Также нет сомнения в том, что несмотря на уникальность произведений и памятников, которые используются музеем в качестве носителей информации, музейная коммуникация должна быть квалифицирована как *массовая*. Ныне информационная среда музея подчиняется действию законов уже не художественной, а визуальной культуры. В этой связи отметим, что взамен *силы знания*, которая по мысли ряда авторов, еще недавно формировалась в музейной экспозиции, оказывая на ее посетителей своего рода *дисциплинарное* воздействие, сегодня можно вести речь об управленческих амбициях музея с опорой на силу аффекта и PR-технологий.

Изложенное дает основание пересмотреть наши прежние подходы к определению *музейной коммуникации* и представить ее ныне не только как информационную *технологию*, но и сумму практик *предметно-пространственного* и межличностного общения. Ее следует воспринимать как форму трансляции смыслового, но и эмоционально-чувственного содержания, а также, что важно, как главную *цель* деятельности музея в современном понимании.

Следует признать, что сегодня зона зрительского участия в творческом процессе воссоздания прошлого в музее заметно расширилась, в то время как профессиональная музейная деятельность, наоборот, подверглась унификации и индустриализации, вследствие чего с музеологической точки зрения, понятия *герменевтика*, *эвристика*, *аксиология* постепенно меняют конфигурацию значений относительно друг друга.

Ценность музейного предмета, первоначально определяемая его *субъективацией*, иначе говоря, выделением из окружающей среды по признаку редкости, затем местом в иерархии научных *классификаций*, затем *товарной стоимостью*, сегодня связана преимущественно с коммуникативностью и проявляет себя в форме культурного *продукта*.

Если раньше, по нашему убеждению, коммуникативность музейных предметов целиком зависела от возможности попасть в контекст экспозиции, чтобы «заговорить», внедрение электронных каталогов, делает их открытыми для целей интерпретации уже на стадии регистрации и учета в составе коллекции. Интерактивная модель музейной коммуникации подразумевает диалог по линии *человек-машина*: от интерактивных информационных киосков, размещенных непосредственно в самом музее до отдаленного взаимодействия музея со своей аудиторией через социальные сети и, конечно, *виртуальные* музеи, весьма способствующие развитию эвристических наклонностей человека. Как отмечает П. Вайбель: «Рассеянные по миру созерцатели участвуют в выставке онлайн <...> Каждый может разместить репрезентативное произведение искусства в музее, изображение самого себя, по собственному выбору <...> Каждый может выполнить произведение искусства в музее и стать частью произведения искусства. Музей превращается в форум граждан, перед которым и на котором все равны. Любители становятся экспертами, потребители становятся производителями, посетители становятся содержанием музея»²⁰.

Эти методики «участия» воспринимаются в профессиональном кругу неоднозначно, что и понятно: по сути, они подрывают базовый принцип музея — связь с предметным миром. Отсутствие в подобных коммуникативных практиках главного элемента — реального артефакта, делает их *симулятивными*²¹ и вспомогательными в глазах традиционного музея.

²⁰ Вайбель П. Музей 2.0. // Искусство. 2012. № 2 (581). С. 57.

²¹ Гюйссен А. Бегство от амнезии. Музей как массмедиа // Искусство. 2012. № 2 (581). С. 48–49.

Исследуя существо *вещи* в середине XX в., Хайдеггер предсказывал, что даже в эпоху великих технологических открытий, когда телевизионная аппаратура «пронижет и скрепит собой всю многоэтажную махину коммуникации»²², по-настоящему «веществовать» будут способны только предметы, выделенные из материального мира в процессе культурного обращения и приобретшие статус духовных ценностей. Как утверждает сегодня автор только вышедшей, но уже популярной книги «Просвещение сегодня» Стивен Пинкер²³, интеллектуальный пессимизм теоретиков постмодернизма, способствовавший, в частности, девальвации таких базовых ценностей Просвещения как *знание, наука, гуманизм, прогресс* должен быть в исторической перспективе непременно преодолен во имя будущего человечества, что неизбежно возвратит, будем надеяться, и музейной герменевтике ее высокий статус в иерархии научных репрезентаций.

Список литературы

Бонами З.А. Основы музейной коммуникации (из опыта литературных музеев) // Формы и методы научно-просветительной работы музеев. Сборник научных трудов. М.: Центральный музей революции СССР, 1986. С. 50–52.

Вайбель П. Музей 2.0. // Искусство. 2012. № 2 (581). С. 52–59.

Гюйссен А. Бегство от амнезии. Музей как массмедиа // Искусство. 2012. № 2 (581). С. 36–51.

Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.; СПб.: Институт экспериментальной социологии, Алетейя, 1998. 288 с.

Сапанжа О.С. Современная российская музеология: тактические итоги и стратегические форсайты // Вестник Белорусского университета культуры и искусства. 2015. № 2 (24). С. 182–189.

Терминология литературно-музейной коммуникации. Под редакцией: Anton Popović, Zbynek Zbyoslav Stransky, Peter Skrabak. Dolny Kubin; Nitra: Literarne muzeum P.O. Hviezdoslava, 1981. 117 s.

Хайдеггер М. Вещь // Он же. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 316–326.

Шестаков А.В. Марксизм-ленинизм в экспозиции музеев революции // Авангардная музеология. Под редакцией Арсения Жилиева. М.: V-A-C Press. 2015. С. 418–426.

Ямпольский М. Без большой теории? // Новое литературное обозрение. 2011. № 110. См. по адресу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/110/ia14.html> (ссылка последний раз проверялась 03.04.2018).

Bennett T. The Exhibitionary Complex // New Formation. 1988. Spring. № 4. P. 73–102.

Bonami Z. “Language of Display” in Literary Museums // Information Bulletin ICOM-ICLM. 1981. № 5. P. 56–57.

Bonami Z. Possibilities of Semiotic Interpretation of Visual Art Objects in Literary Museums // Information Bulletin ICOM-ICLM. 1982. № 6. P. 34–37.

Borhegyi S. De. Visual Communication in the Science Museum // Curator. 1963. Vol. VI. Pt.1. P. 45–57.

Cameron D. A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education // Curator. 1968. Vol. XI. Pt. 1. P. 33–40.

²² *Хайдеггер М.* Вещь. С. 316.

²³ *Pinker S.* Enlightenment Now. The Case for Reason, Science, Humanism and Progress. New York, 2018.

Campbell G., Smith L., Wetherell M. Nostalgia and Heritage: potentials, mobilizations and affects // *International Journal of Heritage Studies*. 2017. Vol. 23. Is. 7. P. 609–611.

Carey J. A Cultural Approach to Communication // Idem. *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. New York; London: Routledge, 1989. P. 13–36.

Lumley R. *The Museum Time Machine*. New York; London: Routledge, 1988. 241 p.

O'Sullivan S. The Aesthetics of Affect Thinking Art Beyond Representation // *Journal of Theoretical Humanities*. 2001. Vol. 6. Is. 3. P. 125–135.

Parker H.W. The Museum as a Communication System // *Curator*. Vol. VI. Pt. 4. P. 350–360.

The New Museology. Ed. by Peter Vergo. London: Reaktion Books Ltd., 1989. 238 p.

Pinker S. *Enlightenment Now. The Case for Reason, Science, Humanism and Progress*. New York: Viking, 2018. 556 p.

References

Bennett, T. The Exhibitionary Complex, in *New Formation*. 1988. Spring. № 4. P. 73–102.

Bonami, Z.A. Osnovy muzeinoy kommunikatsii (iz opita literaturnich muzeev) [Museum Communication Basics (from the experience of literary museums)], in *Formy i metody nauchno-prosvetitel'noj raboty muzeev. Sbornik nauchnyh trudov*. Moscow: Central'nyj muzej revoljucii SSSR Publ., 1986. P. 50–52. (in Rus.).

Bonami, Z. Possibilities of Semiotic Interpretation of Visual Art Objects in Literary Museums, in *Information Bulletin ICOM-ICLM*. 1982. № 6. P. 34–37.

Bonami, Z. “Language of Display” in Literary Museums, in *Information Bulletin ICOM-ICLM*. 1981. № 5. P. 56–57.

Borhegyi, S. De. Visual Communication in the Science Museum, in *Curator*. 1963. Vol. VI. Pt.1. P. 45–57.

Cameron, D. A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education, in *Curator*. 1968. Vol. XI. Pt. 1. P. 33–40.

Campbell, G., Smith, L., Wetherell, M. Nostalgia and Heritage: potentials, mobilizations and affects, in *International Journal of Heritage Studies*. 2017. Vol. 23. Is. 7. P. 609–611.

Carey, J. A Cultural Approach to Communication, in Idem. *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. New York; London: Routledge, 1989. P. 13–36.

Deleuze, G., Guattari, F. *Chto takoe filosofiya?* [What is Philosophy?]. Moscow; Saint-Petersburg: Institut eksperimental'noy sotsiologii Publ., Aleteya Publ., 1998. 288 p. (in Rus.).

Heidegger, M. Vetsch [What is a Thing?], in Idem. *Vremya i bytye: Statiji i vystupleniya*. Moscow: Respublika Publ., 1993. P. 316–326. (in Rus.).

Hussein, A. Begstvo ot amnezii. Muzei kak massmedia [Escaping from the Amnesia. The Museum as a Mass Media], in *Iskusstvo*. 2012. № 2 (581). P. 36–51. (in Rus.).

Lumley, R. *The Museum Time Machine*. New York; London: Routledge, 1988. 241 p.

O'Sullivan, S. The Aesthetics of Affect Thinking Art Beyond Representation, in *Journal of Theoretical Humanities*. 2001. Vol. 6. Is. 3. P. 125–135.

Parker, H.W. The Museum as a Communication System, in *Curator*. Vol. VI. Pt. 4. P. 350–360.

Pinker, S. *Enlightenment Now. The Case for Reason, Science, Humanism and Progress*. New York: Viking, 2018. 556 p.

Popovic, A., Stransky, Z.Z., Skrabak, P. (eds.) *Terminalogiya literaturno-muzeinoy komunikatsii* [Dictionary of Literary Museological Communication]. Dolny Kubin; Nitra: Lite-rarne muzeum P.O. Hviezdoslava, 1981. 117 p. (in Rus.).

Sapanzha, O.S. Sovremennaya rossiyskaya muzeologiya: takticheskiye itogi i strategicheskiye forsaity [Contemporary Russian Museology: Tactics Outcome and Strategy Foresights], in *Vestnik Belarusskogo universiteta kulturi i iskusstva*. 2015. № 2 (24). P. 182–189. (in Rus.).

Shestakov, A.V. Marksizm-leninism v ekspozitsii museev revolustii [Marksism-Leninism in the Exhibitions of Museums of Revolution], in *Avangardnaya muzeologiya. Pod redaktsiyey Arsenyay Zhilyaeva*. Moscow: V-A-C Press. 2015. P. 418–426. (in Rus.).

Weibel, P. Muzei 2.0 [Museum 2.0], in *Iskusstvo*. 2012. № 2 (581). P. 52–59. (in Rus.).

Vergo, P. (eds.). *The New Museology*. London: Reaktion Books Ltd., 1989. 238 p.

Yampolskiy, M. Bez bolshoi teorii? [Without Big Theory?], in *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2011. № 110. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/110/ia14.html> (last visit 03.04.2018). (in Rus.).

Куклинова И.А.

УНИВЕРСУМ ПРЕДМЕТОВ В «МУЗЕЙНОМ» ТЕАТРЕ С. КВИККЕБЕРГА*

Куклинова, Ирина Анатольевна — кандидат культурологии, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, i_kuklinova@mail.ru

Одной из тем, входящих в наше время в исследовательское поле исторической музеологии, является изучение трактата фламандца Сэмюэля Квиккеберга, опубликованного в 1565 г. Этот труд считается большинством исследователей первым «музейным» трактатом. Служба Квиккеберга при дворе баварского правителя совпала со строительством специального здания для Кунсткамеры в Мюнхене. Время создания трактата — период популярности трудов, систематизирующих знания. В данной статье прослеживается связь работы Квиккеберга с такими энциклопедиями второй половины XVI — начала XVII вв. Фламандец описывает мир универсальной коллекции, характерной для эпохи Возрождения. Сложная система классификации универсума охватывает пять классов. Первый включает предметы, связанные с создателем собрания, принадлежащим к избранному кругу эрудитов. Далее следуют классы произведений рук человеческих, природных творений, инструментария. Пятый класс отдан изображениям, что делает трактат востребованным у современных исследователей феномена виртуального музея. Наконец, особого внимания заслуживает тот факт, что обладатель коллекции — не пассивный созерцатель, а активный исследователь, предметы собрания служат изучению законов мироздания. В статье положения трактата иллюстрируются примерами современных Квиккебергу коллекций и их обладателей.

Ключевые слова: С. Квиккеберг, театр, коллекция, Возрождение, Вселенная, микрокосм.

UNIVERSE OF OBJECTS IN THE “MUSEUM” THEATRE OF S. QUICCHEBERG

Kuklinova, Irina Anatolievna — Candidate of Science in Cultural Studies, Associate Professor, Saint-Petersburg State University of Culture, Russia, Saint-Petersburg, i_kuklinova@mail.ru

One of the topics entering today in the research field of historical museology is the study of the treatise of the Flemish Samuel Quiccheberg, published in 1565. This work is considered by most researchers to be the first “museum” treatise. The service of Quiccheberg at the court of the Bavarian ruler coincided with the construction of a special building for the Kunstkammer in Munich. The time of the creation of the treatise is the period of the popularity of the works that systematize knowledge. The article traces the connection between the work of Quiccheberg and such encyclopedias of the second half of the 16th — early 17th centuries. The Flemish describes the world of a universal collection, characteristic of the Renaissance. The complex classification system of the universe includes five classes. The first includes items

* По-русски фамилия фламандского врача пишется в разных вариантах. У Т.Ю. Юреновой — *Квиккеберг* (данное написание используется в этой статье), у В.П. Грицкевича — *Квихельберг*, у В.Г. Ананьева — *Квикхеберг*. По просьбе автора статьи уроженец Нидерландов театровед г-н Р. Штайфенберг объясняет написание этой фамилии согласно правилам нидерландского языка как *Квицберг*.

related to the creator of the assembly, belonging to a selected circle of scholars. Next come the classes of the hands of human, natural creations, instruments. The fifth class is given to images, which makes the treatise popular with modern researchers the phenomenon of a virtual museum. Finally, special attention should be paid to the fact that the owner of the collection is not a passive contemplator, but an active researcher, objects of the collection serve to study the laws of the universe. In the article, the provisions of the treatise are illustrated by examples of modern for Quiccheberg collections and their owners.

Key words: S. Quiccheberg, Theater, Collection, Renaissance, Universe, Microcosm.

Сегодня историческая музеология немислима без размышлений о корнях музеологии как науки. Большинство в профессиональном сообществе принято, что они уходят в далекое прошлое. Общеизвестным является упоминание трактата фламандца Сэмюэля фон Квиккеберга «Заглавия или заголовки обширнейшего театра», опубликованного в Мюнхене в 1565 г., в качестве первого в истории «музейного» труда, с которого и начинается хронология так называемого «донаучного» периода развития науки о музее¹. Что показательно — расширение исследовательского поля музеологии в последние десятилетия привело к новому всплеску интереса к «Заглавиям или заголовкам обширнейшего театра»², которые изучаются в связи с осмыслением феномена виртуального музея или концепта нематериального культурного наследия³, притом эти труды носят междисциплинарный характер⁴.

Родом из Нидерландов, Сэмюэль фон Квиккеберг (1529–1567) обучался в немецких университетах, круг его интересов был довольно обширен: это медицина, философия, филология, история. Определяющей в его жизни стала встреча с представителем семейства крупных финансистов Фуггеров и работа по упорядочиванию их коллекции античных монет и книг. Протекция Фуггеров привела его ко двору баварских правителей Виттельсбахов, на службу к которым он поступил не позднее 1559 г. (разорившись, Х.Я. Фуггер стал художественным советником Альбрехта V и, исполняя эти обязанности, привлек и Квиккеберга⁵). Через несколько лет, в 1563 г., герцог Альбрехт V начал строить специальное здание для своей Кунсткамеры, закончено оно было только в 1571 г., уже после смерти Квиккеберга. Характерно, что именно это время рассматривается современными исследователями как поворотный момент в традиции европейского коллекционерства — период рождения и расцвета кунст- и вундеркамер, который продлится столетие — с 1530 до 1630-х гг.⁶ По данным В.П. Грицкевича, термин *кунсткамера* впервые упоминается в источнике 1550 г. — в описании коллекции Фердинанда I Габсбурга, а *вундеркамера* — чуть позже, в хронике графов фон Циммеров 1564–1566 гг.⁷

¹ *Ананьев В.Г.* К вопросу о периодизации музеологии // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2013. № 2 (34). С. 39–40.

² *Ананьев В.Г.* Первый музеолог // Мир музея. 2013. № 11. С. 36–37.

³ *Mairesse Fr.* Samuel Quiccheberg et le patrimoine immatériel // ICOFOM Study Series. 2004. № 33. P. 54–60; *Mairesse Fr., Ragni F.* Préservation ou mémoire // ICOFOM Study Series. 1997. № 27. P. 72–76.

⁴ *Falguières P.* Cabinet de curiosités // Encyclopédie de l'humanisme méditerranéen / Houari Touati (éd.), 2014. Режим доступа: URL <http://www.encyclopedie-humanisme.com/?Cabinet-de-curiosites> (ссылка последний раз проверялась 15.04.2018); *Осминская Н.А.* Традиция универсального музея: коллекционирование как мировоззрение // Arbor mundi (Мировое древо). 2004. № 11. С. 96–129.

⁵ *Грицкевич В.П.* История музейного дела до конца XVIII века. В 2 ч. СПб., 2001. Ч. 1. С. 137.

⁶ *Falguières P.* Cabinet de curiosités.

⁷ *Грицкевич В.П.* История музейного дела ... С. 110–111.

Труд С. Квиккеберга совсем невелик—56 страниц, поскольку предполагалось, что он станет лишь первым приближением к теме. В нем обозначены пять основных классов предметов, подразделяющихся на группы. Как отмечают исследователи, классификация фламандца кажется «сбивающей с толку», необычной для нашего времени⁸. Мы говорим об эпохе, проникнутой особым интересом к структурированию знания, однако системы классификации того времени еще значительно более сложные, чем те, что разрабатывались позже на основе системы шведского естествоиспытателя-систематика К. Линнея⁹. Это время популярности энциклопедических трудов, главной задачей которых было не столько создание «гигантского компендиума всех знаний, сколько строгая упорядоченность различных наук по отношению друг к другу»¹⁰. Одной из распространенных форм сохранения и упорядочения знаний того времени были *театры памяти*—«идеальные построения, представляющие собой антологию всех знаменательных вещей, что-то среднее между мнемоникой и энциклопедией»¹¹. В тот же год, что и трактат Квиккеберга, в Базеле появился труд Т. Цвингера, также имеющий в своем названии слово *театр*—«Театр человеческой жизни», где было «собрано все, что может случиться с человеком»¹². Во второй половине XVI—первые годы XVII вв. были изданы «Theatrum Orbis Terrarum», «Theatrum Chemicum», «Theatrum Historicum».

По мнению Умберто Эко, «самой известной моделью таких театров, хоть никогда и не достигнутой, является та, что была изложена Джулио Камилло»¹³. Именно на труд Дж. Камилло, увидевший свет в 1550 г., ссылается в своей работе С. Квиккеберг. Камилло главную роль в сохранении знаний отводит системе искусства памяти—мнемонике, известной еще с античных времен. Некоторое количество символических изображений позволяют запоминать тысячи цитат из античных авторов. Квиккеберг, провозглашающий себя наследником Камилло, тем не менее, формирует не систему, помогающую припоминать какие-то важные идеи, а создает классификацию предметов осязаемых—тех, что могут составить универсальную коллекцию. Коллекция воспринимается как целая вселенная, уменьшенная для возможности восприятия ее глазом. Находит свое воплощение идея тождества макрокосмоса и микрокосмоса, активно разрабатывавшаяся в анализируемую нами эпоху. Достаточно вспомнить идеи Николая Кузанского (1401–1464) о соотношении части и целого («Игра в шар»): «... целое светится во всех своих частях, раз часть есть часть целого <...> отблеск всего универсума есть на каждой его части, потому что все стоит в своем отношении и в своей пропорции к целому ...»¹⁴. В любой всеобъемлющей коллекции должны были быть представлены основные категории сотворенного природой (*naturalia*) и созданного рукой человека (*artificialia*)¹⁵.

В труде Квиккеберга акцент делается на сохранении знаний, а оно в ту эпоху происходит сохранением текстов и книг. Посредством книг во многом открывали и античность, в том числе и предметный мир античности. Вспомним, например, свидетельство

⁸ *Mairesse Fr.* Samuel Quiccheberg et le patrimoine immateriel. P. 55.

⁹ *Falguières P.* Cabinet de curiosités.

¹⁰ *Осминская Н.А.* Традиция универсального музея... С. 107.

¹¹ *Эко У.* От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации. М., 2016. С. 37.

¹² *Осминская Н.А.* Традиция универсального музея... С. 101.

¹³ *Эко У.* От древа к лабиринту. С. 37.

¹⁴ *Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. СПб., 1994. Т. 2. Средневековье. С. 260.

¹⁵ *Осминская Н.А.* Традиция универсального музея... С. 111; *Falguières P.* Cabinet de curiosités.

известного скульптора и видного коллекционера XV в. Лоренцо Гиберти, который в своих «Commentarii. Записках об итальянском искусстве» писал о выдающемся флорентийском гуманисте Н. Никколи: «Это был человек ученейший, в наши времена он исследовал и отыскивал многочисленные выдающиеся античные вещи, как в списках, так и в томах греческих и латинских книг ...»¹⁶.

Квиккеберг, используя принципы мнемоники, наделяет их ролью напоминания не идей, но упорядочивания действительно собранных эрудитом предметов. В его труде есть такой пассаж: «как если король, князь или какой-либо другой патрон вписал этим способом каждую из коллекционируемых вещей в определенное место или решил их туда вписать»¹⁷. Таким образом, описывается механизм вписывания образов настоящих предметов в память. Очевидно, что для Квиккеберга важной представляется задача перечисления, описания и дальнейшей систематизации предметов с целью определения места в микрокосме коллекции для каждого из них¹⁸. Также любопытно, что фламандец уделял большое внимание размещению коллекций и подробно описывал в последнем, пятом классе, многочисленные шкафы, сундуки, полки, корзины, столы, и также небольшие шкафчики необычных форм, имитирующие триумфальные арки, пирамиды, башни. Ученый муж, сведущий в мнемонике, и по внешнему облику шкафа вспомнит в нужный момент размещенные в нем предметы.

Посмотрим, что составляет каждый из пяти классов предметов труда Квиккеберга.

В эту эпоху, уже отмеченную интересом к собиранию разнообразных предметов и богатую на коллекции, движущей силой является, вспоминая название трактата, «приобретение особого знания вещей и замечательной мудрости»¹⁹, и именно рождение эрудита как особой категории деятелей Возрождения знаменует собой этот труд. Не случайно, что первое заглавие связано с создателем театра, которого таким образом прославляет Квиккеберг. В своей комнате коллекционер-демиург воспроизводит Вселенную. Сохранив все свои составляющие элементы, она становится видна, поскольку представлена в миниатюре. К тому времени уже начинает происходить «упразднение представления о мире как о конечном и абсолютно упорядоченном целом <...> и замена его представлением о неопределенно большой и даже бесконечной Вселенной»²⁰. Круг предметов, относящихся к первому классу, связанному с владельцем театра, обширен: это картины на библейские и христианские сюжеты, генеалогия создателя театра, его портреты в разные периоды жизни, изображения знаменитых городов Европы, включая территории Священной Римской империи, Италии, Франции, Испании, изображения военных баталий и осад крепостей, представление праздников, рыцарских турниров, королевских церемоний, отображения редких и благородных животных, как характерных для региона проживания владельца театра, так и, наоборот, редко в нем встречающихся, макеты зданий, арок, фонтанов, кораблей, а также миниатюрные воспроизведения технических устройств того времени. Здесь же — различные карты, включая карты региона или территории, связанные с создателем театра, а также и карта самого театра. Привязанность человека к моделям Земли и изображениям модели ее поверхности объясняется также особенностями мышления того времени: «... наука того времени визуальна, конкретна,

¹⁶ *Гиберти Л.* Commentarii. Записки об итальянском искусстве. М., 1938. С. 38.

¹⁷ *Mairesse Fr.* Samuel Quiccheberg et le patrimoine immatériel. P. 58.

¹⁸ *Mairesse Fr., Ragni F.* Préservation ou mémoire. P. 73.

¹⁹ *Brout N.* Le traité muséologique de Quiccheberg // Mairesse et al. L'extraordinaire jardin de la mémoire. Morlanwelz, 2004. P. 84.

²⁰ *Койре А.* От замкнутого мира к бесконечной вселенной. М., 2001. С. VIII.

эмпирична. Когда она не может воспроизвести предмет в натуральную величину, по причине его размеров, она уменьшает его, чтобы объять»²¹.

Второй класс представляет собой творения рук человеческих. А это — скульптура из разных материалов, многочисленные предметы декоративно-прикладного искусства, особенно выделяется мебель (может быть в уменьшенном размере), вазы, старинные и современные монеты. Третий — это произведения природы, и сразу Квиккеберг оговаривается: речь в первую очередь о чудесных и редких представителях живой природы, живущих на земле, в море, в реках, горах, лесах и других местах. Допускается собирание изображений животных в гипсе, металле, глине. Для большей достоверности, замечает Квиккеберг, эти изображения раскрашиваются. Должны быть представлены скелеты, как людей, так и животных, а также рога, зубы, кожа, перья, также, как и искусственные воспроизведения частей человеческого тела, которые могут использовать люди с увечьями. Далее идет мир растений: семена, фрукты, корни: «В любом случае, то, что легко сохранять и приятно созерцать по причине разнообразия их природы или многообразия их названий. Иногда предпочтение отдается образцам странным, чудесным или ароматическим». Уместно вспомнить слова известного естествоиспытателя XVI в. Гийома Ронделе (1507–1566), который констатировал, что «в море можно найти не только облик животных, но и таких вещей, как пила, нож и т.п.»²². Затем упоминаются растения, цветы, деревья, которые могут быть представлены как сухие образцы или воспроизведениями из различных материалов, металлы, минералы, геммы, драгоценные камни, мраморы, порфиры, пигменты и образцы почв.

Четвертый класс — орудия, необходимые для самой разнообразной человеческой деятельности. Отдельные заголовки этого класса включают: инструменты музыкальные, математические, все, что необходимо для письма и занятий живописью, ремесленный инструментарий скульптора, ювелира, токаря, хирургические инструменты и все, что используется для личного туалета (зеркала, бритвы, гребни, очки), охотничьи и рыболовные снасти, необходимое для обработки земли и выращивания сада, принадлежности всевозможных игр (шахматы, мячи, кегли, кости), оружие разных народов, достойное как сокровищницы, так и арсенала, экзотические одежды (арабские, турецкие, индийские, сделанные из кожи или перьев попугая), миниатюрные образцы одежды других народов, старинные одежды, которые могли носить предки создателя театра, различные украшения, а также всевозможные механизмы.

Наконец, пятый класс — изображения, созданные человеком, они особым образом отмечены даже в названии трактата, где через союз «и» о составе театра говорится так: «включающий все бесконечное предметное многообразие Вселенной и необычные изображения»²³. Среди них — живопись маслом и акварели, многочисленные гравюры, генеалогии, портреты знаменитых людей, образцы ковроткачества, по всему театру располагаются также девизы и максимы сакрального или морального содержания, написанные на стенах или оформленные в рамы, написанные золотыми или цветными буквами. Таким образом, изображение важно для Квиккеберга в силу его сильного воздействия на память и зачастую более легкого способа приобретения, чем предметного образца. В эпоху, когда были написаны «Заглавия или заголовки обширнейшего театра», изображения уже интересовали коллекционеров. Наиболее известный пример — собрание профессора из Болоньи, естествоиспытателя Улисса Альдрованди (1522–1605). Наряду с образцами фауны и флоры у него

²¹ *Dainville Fr. De. Les amateurs de globes // Gazette des beaux-arts. 1968. V. 71. P. 55.*

²² *Pomian Kr. Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris. Venise: XVI–XVIII s. Paris, 1987. P. 63.*

²³ *Brout N. Le traité muséologique de Quiccheberg. P. 84.*

было и несколько тысяч изображений натуралий, в которых, прежде всего, ценилась точность воспроизведения природного образца²⁴. Другим знаменательным образчиком этой тенденции является собрание врача пап Римских Паоло Джовио (1483–1552). На вилле в Комо он собрал обширную галерею портретов мыслителей, государственных деятелей, людей искусства. Начав с изображений античных персонажей, затем он распространил свой интерес и на современников. Помимо подлинников, он в равной степени собирал и копии портретов интересовавших его лиц, а также заказывал портреты, выполненные с нумизматического материала. Ценимыми, как и для У. Альдрованди, были не художественные достоинства портретов, они служили ему историческими источниками. Как считают исследователи, на основании их изучения он написал и издал в 1551–1552 гг. исторический труд в двух томах, посвященный современности — «История нашего времени»²⁵.

Целый класс, отданный изображениям, позволяет современным исследователям говорить о прототипе так называемых бумажных музеев, коих в истории европейской культуры было немало — именно собраний изображений, тем или иным образом систематизированных²⁶. Сегодняшним воплощением этих бумажных музеев является феномен виртуального музея, в котором бесконечное количество цифровых изображений также подвержено группировке по тем или иным принципам.

Далее в своем труде Квиккеберг настаивает, что коллекции должны сопутствовать библиотека, токарная мастерская, фармакоoteca, литейная мастерская (использующаяся как для изготовления монет, так и для проведения алхимических опытов)²⁷. В последние годы исследователи констатируют, что их наличие является характерной чертой коллекций описываемого периода. Более того, звучит требующая дальнейшей рефлексии идея, что наличие этих составляющих всеобъемлющего собрания прямо противоположно идее классического музея с его правилом «руками не трогать» и настроенностью на чистое созерцание шедевров искусства. Обращает на себя внимание и факт наличия всевозможного инструментария, иллюстрирующего это «производящее измерение» коллекции, не только в четвертом, но еще и в первом и втором классах²⁸. Всевозможные мастерские, как известно, были не только у Альбрехта V в Мюнхене, но и у его современника Рудольфа II Габсбурга в Праге.

Программы таких универсальных коллекций, имеющих и познавательную функцию, появлялись и чуть позднее, в философских проектах рубежа XVI–XVII вв. В частности, наиболее часто упоминаемыми в трудах по истории музейного дела являются предложения, выдвинутые Фрэнсисом Бэконом, считавшим, что в основе процесса познания обязательно должен быть чувственный опыт. В одном из своих малых сочинений, «Gesta Grauorum», он подробно описывает необходимый инструментарий для ученых занятий²⁹. Безусловно, план обустройства всеобъемлющего собрания напоминает идеи С. Квиккеберга, но, по итальянской традиции, наряду с библиотекой, химической лабораторией, кабинетом всех удивительных созданий рук человеческих и творений природы, должны были быть и живые экспонаты — растения, птицы, рыбы и животные.

²⁴ Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре. М., 2003. С. 123.

²⁵ Грицкевич В.П. История музейного дела ... С. 131.

²⁶ Deloche B. Le musée virtuel. Vers une éthique des nouvelles images. Paris, 2001. P. 172.

²⁷ Осминская Н.А. Традиция универсального музея... С. 102.

²⁸ Falguières P. Cabinet de curiosités.

²⁹ Павлова Ю.Б. Коллекционный кабинет XVII века как метафора микрокосма // Мода в контексте культуры: сб. ст. СПб., 2007. С. 143.

Подведем итоги. По форме «Заглавия или заголовки обширнейшего театра» С. Квиккеберга представляют собой характерный для XVI в. трактат. Интерес к нему с точки зрения исторической музеологии обусловлен его содержанием: автором предлагается идеальный сборник всего выдающегося во Вселенной, но уже не антология мысли, а всеобъемлющая коллекция предметов, в своем разнообразии и уникальности характеризующая универсум, частью которого призван управлять ее владделец — европейский монарх XVI в. Мир такого собрания — место исследования, предназначенное для работы избранных эрудитов, отличающееся от многочисленных энциклопедических трактатов эпохи ориентированностью на активное освоение всего многообразия макрокосма.

Список литературы

- Ананьев В.Г.* К вопросу о периодизации музеологии // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2013. № 2 (34). С. 38–42.
- Ананьев В.Г.* Первый музеолог // Мир музея. 2013. № 11. С. 36–37.
- Грицкевич В.П.* История музейного дела до конца XVIII века. В 2 ч. СПб.: Издательство СПбГУКИ, 2001. Ч. 1. 164 с.
- Койре А.* От замкнутого мира к бесконечной вселенной. М.: Логос, 2001. 288 с.
- Осминская Н.А.* Традиция универсального музея: коллекционирование как мировоззрение // Arbor mundi (Мировое древо). 2004. № 11. С. 96–129.
- Павлова Ю.Б.* Коллекционный кабинет XVII века как метафора микрокосма // Мода в контексте культуры: сб. ст. СПб.: Издательство СПбГУКИ, 2007. С. 140–144.
- Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1994. Т. 2. Средневековье. 368 с.
- Эко У.* От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации. М.: Академический проект, 2016. 559 с.
- Юренева Т.Ю.* Музей в мировой культуре. М.: Русское слово РС, 2003. 536 с.
- Brout N.* Le traité muséologique de Quiccheberg // Mairesse et al. L'extraordinaire jardin de la mémoire. Morlanwelz: Musée royal de Mariemont, 2004. P. 69–135.
- Dainville Fr. De.* Les amateurs de globes // Gazette des beaux-arts. 1968. V. 71. P. 51–64.
- Deloche B.* Le musée virtuel. Vers une éthique des nouvelles images. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. 266 p.
- Falguières P.* Cabinet de curiosités // Encyclopédie de l'humanisme méditerranéen / Houari Touati (éd.), 2014. Режим доступа: URL <http://www.encyclopedie-humanisme.com/?Cabinet-de-curiosites> (ссылка последний раз проверялась 15.04.2018).
- Mairesse Fr.* Samuel Quiccheberg et le patrimoine immatériel // ICOFOM Study Series. 2004. № 33. P. 54–60.
- Mairesse Fr., Ragni F.* Préservation ou mémoire // ICOFOM Study Series. 1997. № 27. P. 72–76.
- Pomian Kr.* Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris. Venise: XVI–XVIII s. Paris: Gallimard, 1987. 367 p.

References

- Ananiev, V.G. K voprosu o periodizacii muzeologii [Due to The Topic of Museology Periodization], in *Vestnik CHelyabinskoy gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv*. 2013. Vol. 2 (34). P. 38–42. (in Rus.).
- Ananiev, V.G. Pervyj muzeolog [The first museologist], in *Mir muzeya*. 2013. № 11. P. 36–37. (in Rus.).

Brout, N. Le traité muséologique de Quiccheberg, in *Mairesse et al. L'extraordinaire jardin de la mémoire*. Morlanwelz: Musée royal de Mariemont, 2004. P. 69–135. (in French).

Dainville, Fr. De. Les amateurs de globes, in *Gazette des beaux-arts*. 1968. V. 71. P. 51–64. (in French).

Deloche, B. *Le musée virtuel. Vers une éthique des nouvelles images*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. 266 p. (in French).

Eco, U. *Ot dreva k labirintu. Istoricheskie issledovaniya znaka i interpretacii* [From the Tree to the Labyrinth. Historical Research of the Sign and Interpretation]. Moscow: Akademicheskij proekt Publ., 2016. 559 p. (in Rus.).

Falguières, P. Cabinet de curiosités, in *Houari Touati (éd.) Encyclopédie de l'humanisme méditerranéen*, 2014. URL <http://www.encyclopedie-humanisme.com/?Cabinet-de-curiosites> (last visit 15.04.2018) (in French).

Grickevich, V.P. *Istoriya muzejnogo dela do konca XVIII veka. V 2 chastyach* [History of the Museum Field until the end of the XVIII century. In two volumes]. Saint-Petersburg: SPbGUKI Publ., 2001. Vol. 1. 164 p. (in Rus.).

Koyré, A. *Ot zamknutogo mira k beskonechnoj vselennoj* [From a closed World to an infinite Universe]. Moscow: Logos Press, 2001. 288 p. (in Rus.).

Mairesse, Fr. Samuel Quiccheberg et le patrimoine immatériel, in *ICOFOM Study Series*. 2004. № 33. P. 54–60. (in French).

Mairesse, Fr., Ragni, F. Préservation ou mémoire, in *ICOFOM Study Series*. 1997. № 27. P. 72–76. (in French).

Osminskaya, N.A. Tradiciya universal'nogo muzeya: kollekcionirovanie kak mirovozzrenie [Tradition of universal museum: collecting as a worldview], in *Arbor mundi (Mirovoe drevo)*. 2004. Vol. 11. P. 96–129. (in Rus.).

Pavlova, YU.B. Kollekcionnyj kabinet XVII veka kak metafora mikrokosma [Collections cabinet of XVIIth century as a metaphor of microcosm], in *Moda v kontekste kul'tury*. Saint-Petersburg: SPbGUKI Publ., 2007. P.140–144. (in Rus.).

Pomian, Kr. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris. Venise: XVI–XVIII s.* Paris: Gallimard, 1987. 367 p. (in French).

Reale, J., Antiseri, D. *Zapadnaya filosofiya ot istokov do nashih dnei* [Western Philosophy from the Source to our Days]. Saint-Petersburg: TOO TK “Petropolis” Publ., 1994. T. 2. Srednevekov'e [Vol. 2. Middle Ages]. 368 p. (in Rus.).

YUrenea, T.YU. *Muzej v mirovoj kul'ture* [Museum in World Culture]. Moscow: Russkoe slovo RS Publ., 2003. 536 p. (in Rus.).

Бакаютова Л.Н.

ФИЛАТЕЛИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ РАКУРС

Бакаютова, Людмила Николаевна— кандидат культурологии, главный хранитель Государственной коллекции знаков почтовой оплаты, Центральный музей связи имени А.С. Попова, Россия, Санкт-Петербург, bakayutova@rustelecom-museum.ru

В статье рассматривается введение в обращение термина «тимбродология», как наиболее информативно передающего исследовательские процессы работы с музейными объектами из области истории почты и знаков почтовой оплаты. Кроме того, автор ставит перед собой задачи: объяснить некоторые важнейшие тимбродологические и филателистические понятия для широкого круга читателей; представить особенности и возможности «расширения» музейного пространства, связанного с музеефикацией филателистического материала, на примере деятельности Центрального музея связи имени А.С. Попова; и попытаться обосновать целесообразность создания отдельного раздела Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации, посвященного знакам почтовой оплаты, как уникальным, имеющим свою специфику и особенности музейным предметам, не имеющим аналогов.

Ключевые слова: тимбродология, филателия, знаки почтовой оплаты, музейные исследования, почтовая корреспонденция, государственная коллекция, объект культурного наследия.

PHILATELY IN THE SPACE OF A MUSEUM: VIEW FROM THE STANDPOINT OF CULTURAL THEORY

Bakayutova, Liudmilla Nikolayevna— Candidate of Science in Cultural Studies, Curator-in-chief of the National philatelic collection, A.S. Popov Central Museum of Communications, Russia, Saint-Petersburg, bakayutova@rustelecom-museum.ru

The article deals with the idea of introducing the term “timbrology” as a word, which most informatively renders the research processes affecting museum articles relating to history of post, postage stamps and postal stationery. Besides, the author sets the following tasks: to explain some most important timbrological and philatelic notions to a broad circle of readers; present all specific features and opportunities of «broadening» the museum space, which are associated with exhibiting philatelic items at the museums based on the activities of A.S. Popov Central Museum of Communication; and to try to substantiate the feasibility of creating a separate section of the State catalogue of Museum fund of the Russian Federation, which would be dedicated to stamps and postal stationery as unique museum articles, which have their own specific features and which have no analogs.

Key words: timbrologie (timbrology), philately, stamps and postal stationery, museum research, postal correspondence, national philatelic collection, object of cultural heritage.

Культурологический взгляд на филателию

Общество XXI в. в процессе развития научно-технического прогресса, а особенно, информационно-телекоммуникационных технологий, все больше и больше обращается

к вопросу о перспективах почтовой коммуникации, а особенно, целесообразности физического издания почтовой марки как предмета оплаты почтовой корреспонденции. Эта тема широко обсуждается всеми профессиональными сообществами, входящими в состав Всемирного почтового союза (далее — ВПС) и, в частности, Всемирной ассоциацией развития филателии (далее — ВАРФ), которая была создана в 1997 г. с целью продвижения и защиты филателии от подделок, содействия коллекционированию и экономической деятельности эмитентов почтовых марок. ВАРФ объединяет усилия международных федераций, издателей марок и их коллекционеров, в настоящее время ассоциацию возглавляет Россия в лице Генерального директора АО «Марка». Одно из таких заседаний, на котором будет обсуждаться перспектива развития филателии, пройдет в Центральном музее связи имени А.С. Попова (далее — ЦМС) в июне 2018 г.

Для музейного мира, в котором уже сформировались огромные фонды, архивы и коллекции знаков почтовой оплаты, а, особенно, для федерального государственного бюджетного учреждения «Центральный музей связи имени А.С. Попова», который формирует и сохраняет Государственную коллекцию знаков почтовой оплаты России, как, впрочем, и для почтовых музеев других стран, хранящих национальные коллекции, вопрос о будущем филателии имеет важнейшее значение, но, при этом, не решающее. Все понимают, что «замкнутая коллекция» (в которой есть начало и окончание собрания, вызванное, например, прекращением издания) не теряет своей значимости, а наоборот, ценность таких коллекций возрастает многократно. Поэтому, для музейного представления фонды знаков почтовой оплаты, оформленные в коллекции, имеют особое значение и, безусловно, перспективу, а важнейшим фактором, определяющим ценность и значимость собрания, будет фактор исторической аутентичности и целостности хронологического ряда. Именно такие критерии заложены в основу формирования национальных, государственных или эталонных коллекций.

Культурологический взгляд на филателию, как на процесс собирания ведущими музеями и частными коллекционерами мира, и публичного представления объектов культурного наследия: знаков почтовой оплаты и других филателистических материалов на отечественных и международных выставках, во всемирно известных музеях и частных галереях, был недавно представлен автором данной статьи на III Всероссийской научно-практической конференции «Культурное пространство России: генезис и трансформации», проходившей в Санкт-Петербургском Государственном институте культуры, в докладе «Филателия в пространстве музея: культурологический ракурс». В докладе же «Почтовая марка как объект культурного наследия», представленном на Научно-практическом круглом столе: «Философия музея: от герменевтики к эвристике музейного предмета» Кафедры музейного дела и охраны памятников Института философии СПбГУ, уделялось большее внимание историческому аспекту и достижениям духовной культуры, в которой знаки почтовой оплаты представляются в качестве визуализированных художественных образов искусства, религии, науки, морали, философии, права, государственности и т.д.

В научном аспекте автором рассматривается филателия или «тимбродология», как это направление называлось в эпоху своего зарождения, в качестве области изучения человеческих коммуникаций, а именно, истории развития территорий, почтовой связи, знаков почтовой оплаты и их коллекционирования; определения совокупности предметов филателистического коллекционирования; развития технических средств поддержки связи.

В связи с вышеизложенным, автору представляется возможным попытаться обосновать разделение понятий «тимбродология» и «филателия» для дальнейшего использования

при исследовании и музеефикации знаков почтовой оплаты, по крайней мере, в музеях. Аналогичная попытка уже предпринималась братьями Л. и М. Уильямс в 1960-е гг., но, к сожалению, не увенчалась успехом¹.

Тимбродология или *La timbre* — марка /фр./, *Timbre-poste* — почтовая марка. — первоначальное название увлечения коллекционированием почтовых марок. *Logos* /греч./ — наука, учение. Такое объяснение дает филателистический словарь². Таким образом, кажется естественным восприятие тимбродологии как процесса исследования, систематизации и изучения истории и технологий издания знаков почтовой оплаты, и, в этом случае, под филателией мы подразумеваем собирание и публичное представление знаков почтовой оплаты и других филателистических материалов, как ведущими музеями, так и частными коллекционерами мира. Понятие же «почтовая марка» мы определяем как часть более широкого понятия «знаки почтовой оплаты», в которое, кроме почтовых марок, входят и другие филателистические предметы.

Поскольку в предметном поле культурологии находятся: история культуры, философия, экология культуры, психология культуры, социология культуры, антропологические дисциплины, этнография, теология культуры, то и тимбродологию мы можем представить в качестве одного из направлений, входящих и иллюстрирующих предметное пространство культуры, связанное с исследованиями в области истории человеческих коммуникаций и развития территорий.

Социально-культурные функции знаков почтовой оплаты многозначны: почтовая (условие пересылки); финансовая (способ оплаты пересылки); рекламно-пропагандистская (метод стимулирования интереса к какому-либо государству, событию или определенной тематике); методика сохранения исторической памяти о событиях, юбилеях, объектах культуры и искусства. Поэтому в пространстве различных музеев для представления тематических разделов экспозиции филателия играет одну из важнейших ролей, но не идентичную.

Поскольку традиционно культуру принято подразделять на материальную и духовную, мы можем справедливо отнести знаки почтовой оплаты, как массово-культурные издания, к достижениям материальной культуры, наряду с техникой, технологиями, материальными ценностями, которые в совокупности составляют искусственные условия и средства человеческого существования, а также к достижениям духовной культуры, т.к. они представляют собой художественную визуализацию образов науки, искусства, религии, морали, философии, права и т.д. При этом мы понимаем, что разграничение материального и духовного в культуре весьма условно, оно касается только форм воплощения культуры, при этом каждая из этих форм, в свою очередь, состоит из совокупности множественных элементов: норм, законов, обычаев, традиций, знаний, идей, образов, символов и языка³.

Таким образом, мы абсолютно справедливо рассматриваем филателию, одинаково относящуюся к материальной и духовной сфере, как достижение развития человеческого общества и вписываем ее в расширяющееся пространство музеев в качестве *предметов традиционной культуры и нового времени*, а почтовую марку — как *объект культурного наследия*, сохраняемого для новых поколений.

¹ См.: Уильямс Л., Уильямс М. Почтовая марка. Ее история и признание. М., 1964.

² См.: Владинец Н.И., Ильичев Л.И., Левитас И.Я. и др. Большой филателистический словарь. М. 1988.

³ См.: <http://www.grandars.ru/college/sociologiya/kulturologia/> (ссылка последний раз проверялась 03.05.2018).

Почтовая марка как объект культурного наследия

К концу XIX в. собирание марок, как одно из весьма демократичных увлечений своего времени, охватило сотни тысяч людей всех классов общества, от детей бедняков до миллионеров и принцев царствующих домов. Сама культурологическая среда периода становления филателии была благоприятной для начала собирательства филателистического материала, а также содействовала возникновению сопутствующих направлений коллекционирования, таких как: филокартия, целые и цельные вещи, шкатулки для хранения почтовых марок, настольные украшения, письменные приспособления и аксессуары, и др. Из разнообразных направлений, сопутствующих филателии, были созданы новые виды любительского коллекционирования⁴.

В XX в. филателия, как вид коллекционирования, была самой популярной в мире. При этом, знаки почтовой оплаты оставались политическим заявлением о суверенитете государства, способом привлечь внимание к достопримечательностям страны, способом расширить кругозор.

В начале XXI в. коллекционирование знаков почтовой оплаты остается востребованным, продолжает развиваться и совершенствоваться и, в соответствии с регламентом Федерации Международной филателии (далее — ФИП), тематически разделяется на следующие категории: традиционная филателия, почтовая история, цельные вещи, астрофилателия, аэрофилателия, максимафилия, гербовые марки, филателия для детей и юношества, мофила, экспериментальные и новые категории (социальные, рекламные, посткроссинг), которые обуславливают участие музейных коллекций и частных коллекционеров во всемирных и международных филателистических событиях и выставках.

Отвечая на вопросы о почтовой марке, ее особенностях, делающих ее знаковым предметом для сохранения исторической памяти в культурном наследии страны, функций и информационной наполненности, обратимся сначала к ее предназначению. Почтовая марка издается для выполнения своих основных задач: оплаты почтового сбора; фиксации знаменательных событий в истории государства; пропаганды его культурного наследия. При этом определяется функциональная и фактическая ценность почтовой марки как предмета коллекционирования, не идентичная для музейных коллекций и частного собирательства.

Каждая из перечисленных основных функций почтовых марок подразделяется на несколько дополнительных:

- *Почтовая функция.* Поскольку маркой оплачивается стоимость почтовой услуги, это значит, что она представляет собой материальную ценность. Если коллекционная стоимость почтовых марок превышает номинальную, то для оплаты почтовых отправлений такие марки обычно не используются, хотя, фактически, могут.

- *Денежная функция.* Почтовая марка или маркированная почтовая продукция с номиналом являются фактическим эквивалентом денег и, поэтому, оплачивают почтовый сбор, пошлину или налог и другие специальные назначения, причем почтовые знаки выступают в качестве свободно обращающегося и достаточно ликвидного актива, который может быть использован для определенных выплат, хотя он и не столь ликвиден, как банкноты и монеты, но все же является своего рода квазиденьгами. Фонды знаков почтовой оплаты могут образовываться и храниться не только в национальных почтовых музеях, но и в национальных архивах и банках.

⁴ Бакаютова Л.Н. История одного модного увлечения или StampArt // Коллекции представляют историю. Сборник материалов III научно-практического семинара по истории почты и филателии. СПб., 2012. С. 111–121.

• *Рекламно-пропагандистская функция.* Как метод стимулирования интереса к какому-либо государству и его символам почтовые марки не имеют себе равных. Данная функция включает в себя многочисленные дополнительные пользы и смыслы, которыми обладают знаки почтовой оплаты, такие как: представительский знак страны выпуска (визитная карточка); отражение памятных событий (юбилейные и памятные выпуски); свидетельства членства в международных организациях (ярлык); фирменные знаки почтовых администраций (в составе фирменного стиля); носители частной рекламы; средства маркетинга.

• *Коллекционная функция,* особенно важная для музейного коллекционирования и создания государственных коллекций. Собираение знаков почтовой оплаты, в котором заинтересованы как музеи, так и частные коллекционеры, имеет также множество особенностей, причем, музейные коллекции отличаются друг от друга в зависимости от профиля музея и задач, поставленных перед ними учредителем. Например, для профильных музеев, как и для частных лиц, наиболее популярным и представительным является тематическое коллекционирование. В то время как знаки почтовой оплаты в качестве музейных предметов для формирования национальных коллекций, хранящихся в Национальных почтовых музеях, особенно, интересны с исторической, хронологической и культурологической точек зрения. Национальные и государственные коллекции широко представлены не только тиражированным материалом, но и подготовительным материалом, а также документальными материалами к их выпуску.

• *Предметная функция.* Служит для разработки другой филателистической и нефилателистической продукции, такой как, например: каталоги почтовых марок, музейные каталоги, сувенирная продукция, альбомы, кляссеры и др.

Прежде, чем говорить о художественных особенностях почтовых марок и об их создателях, работающих в жанре художественной миниатюры, стоит обратить внимание на духовную, интеллектуальную и информационную наполненность каждого из этих знаков. В процессе создания образа, на крошечном кусочке бумаги создатель должен представить заданную или задуманную тему; стать лаконичным «слоганом» концепции и выразить главную идею выпуска понятным для всех языком символов. Аналогично плакату, почтовая марка должна привлекать внимание эстетически, а смысл изображенного на ней должен сразу читаться. Лучшие работы художников-миниатюристов отличаются владением всеми средствами плакатной выразительности, высокой графической культурой, пониманием цвета как содержательно-смыслового компонента марки, органичным взаимодействием изображения и шрифта. И так было всегда.

Почтовая марка в нашем понимании—это достижение духовной культуры человечества, особенно учитывая тот факт, что работа над созданием проектов и образами почтовых марок связана с творчеством лучших художников своего времени, которые традиционно используют различные художественные стили и специальные технологии практического воплощения, а результат деятельности которых представляет, помимо всего, высокую художественную ценность, поэтому подлинные художественные проекты почтовых марок, утвержденные к выпуску, и конкурсные проекты неизданных марок хранятся в национальных почтовых музеях различных стран.

Почтовые марки—это та часть материальной и духовной культуры, которая была создана прошлыми поколениями, выдержала испытание временем, передается и будет передаваться от поколения к поколению, как нечто ценное и почитаемое, хранящееся в музеях, как национальное достояние, входящее в состав Музейного фонда Российской

федерации, и встречающееся также у частных коллекционеров. Таким образом, мы рассматриваем почтовую марку, или знак почтовой оплаты в широком смысле, как объект культурного наследия, отражающий весь опыт, наработанный человечеством за всю историю его существования, и память мира о политических, исторических и культурных событиях, научно-технических достижениях и природных явлениях на планете Земля.

С выпуском первых почтовых марок почтовые ведомства теснейшим образом связали свою деятельность с художниками-граверами и с коллекционерами знаков почтовой оплаты. В настоящее время на филателистических выставках можно увидеть экспозиции, в которых коллекционеры показывают творчество художников, работающих в почтовой графике. Такое коллекционирование вызывает интерес не только у филателистов, но и у любителей изобразительного искусства и художественного творчества. Эти коллекции нового направления в филателии относятся к классу документальных.

Осенью 2018 г. в рамках бьеннале музейного дизайна фонда «ПРО АРТЕ» ЦМС имени А.С. Попова планирует представить на широкое обозрение такую документальную выставку «Филателия как искусство», где будут показаны этапы создания, процесс работы художника над почтовой маркой и результаты этого творческого процесса художников-миниатюристов, работающих в жанре почтовой марки. Эта выставка призвана ознакомить посетителей музея, гостей города, специалистов, художественную и музейную общественность страны с почтовыми знаками как авторскими художественными произведениями, массово-культурной продукцией, а также представить разнообразный, подлинный, достаточно элитарный и недостаточно разрекламированный музейный филателистический материал современными методами интерпретативного дизайна и экспозиционных решений с целью повышения привлекательности восприятия посетителями.

Музейный взгляд на филателию

В музейном пространстве мы обращаемся к маленьким бумажным почтовым знакам, отражающим в краткой визуальной форме огромный наработанный человечеством информационный и культурологический материал, и сохраняющим историю государства и его культуры для будущих поколений.

Особенностью почтовых музеев является комплексный хронологический подход к собиранию, сохранению, изучению и публичному представлению национальных коллекций знаков почтовой оплаты (в ЦМС имени А.С. Попова — это Государственная коллекция знаков почтовой оплаты), включающих не только сами почтовые марки, но и весь подготовительный материал к их изданию, который носит, во-первых, художественный характер, а во-вторых, документирующий процесс создания и эмиссии почтовых марок. В музейных экспозициях других музеев филателия всегда присутствует как иллюстрация тематических направлений деятельности человеческого общества.

Любопытным оказался опыт размещения предметов филателии в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации. Во-первых, стало ясно, что филателию собирают практически все российские музеи. Во-вторых, эти музейные предметы оказались помещены разными музеями в разные разделы каталога, напрямую олицетворяя предметы искусства, архитектуры, техники; живопись, литературу, графику, флору, фауну, морское дело и пр. Однако, в Государственном каталоге пока еще нет одного, единого, раздела «Знаки почтовой оплаты» для размещения предметов филателии, и это, конечно, является своего рода проблемой для музеев, хранящих крупные коллекции, особенно, для ЦМС имени А.С. Попова, формирующего и хранящего эталонную государственную

коллекцию знаков почтовой оплаты, а также для музея Гознака, поскольку абсолютно смешивает с другими музейными предметами понятия собрания знаков почтовой оплаты, которые имеют специфические черты и особенности как создания, так собирания и представления.

На примерах музеев разных профилей и масштабов, можно увидеть, что «расширение» сегодня является самой распространенной тенденцией развития музейного пространства, раздвигающего границы и горизонты музея в пространстве культуры. Соглашаясь с размышлениями Е.Н. Мастеницы о том, что музей как пространство обладает целым рядом специфических черт, поскольку заведомо выделен из обычного пространства за счет особых принципов своей организации и функционирования⁵, мы замечаем, как визуальное представление знаков почтовой оплаты дает основание констатировать, что музейное пространство, как теоретическое понятие, не сводится только к экспозиционному пространству, являющемуся основной формой презентации культурного наследия, в виде искусственно созданной предметной среды, имеющему синтетический научно-художественный характер и обладающему образно-сюжетной структурой. «Расширение границ» современного музея обуславливает видоизменение музейного пространства, включая модернизацию экспозиционного, интенсификацию внеэкспозиционного и подключение информационного пространств.

Например, в ЦМС имени А.С. Попова, владеющем огромным фондом знаков почтовой оплаты России и других стран, формирование и сохранение Государственной коллекции знаков почтовой оплаты России, как эталонной коллекции, является первоочередной задачей, поставленной учредителями музея в рамках № 357-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон “О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации”» от 03.07.2016, в котором был задекларирован ее особый охранный статус.

В связи с этим, решение вопросов формирования такой коллекции и ее публичного представления, а также планирование мероприятий по созданию и поддержанию устойчивых отношений с сегодняшними и будущими участниками музейных программ, является основополагающей деятельностью, над которой работают службы музея, создавая программы, содействующие и возбуждающие интерес к теме филателии, также как и программы по «воспитанию» «своего» музейного посетителя.

Таким образом, практика экспонирования и представления музейных предметов фонда знаков почтовой оплаты в ЦМС имени А.С. Попова и связанных с этим программ, является показательной, в которой широко используются все особенности и возможности как самих музейных предметов — знаков почтовой оплаты, так и расширенного музейного пространства, обеспечивающего:

- *Познавательную функцию*, связанную с изучением знаков почтовой оплаты и пониманием представленной в них сущности и роли в культурной жизни общества. С точки зрения познавательной функции в разделе «Почтовая связь» постоянной экспозиции музея на всеобщее обозрение выставлены все выпуски почтовых марок России, начиная от самых первых марок Российской империи и заканчивая настоящим временем, всего около 10 000 марок, размещенных в специализированных экспозиционных кассетах, защищающих от попадания дневного света и поддерживающих внутри кассеты постоянную влажность. Демонстрация марок включена в обзорную экскурсию, а также легко

⁵ *Мастеница Е.Н.* Музейное пространство как культурологическая категория // Третий Российский культурологический конгресс «Креативность в пространстве традиции и инновации». СПб., 2010. С. 217.

доступна всем индивидуальным посетителям. Кроме того, в музее проводится большое количество временных тематических выставок, демонстрирующих подлинный филателистический материал, например, «10 коп. за лоть» к 160-летию эмиссии первой русской почтовой марки, «Город на Неве» ко Дню города, «Футбол идет на восток» к Чемпионату мира по футболу-2018 и др.

- *Концептуально-описательную функцию*, позволяющую составить целостную картину становления филателии в рамках развития социокультурной сферы деятельности российского общества от начала эры почтовой марки до настоящего времени.

- *Объясняющую функцию*, связанную с научным осмыслением культурных комплексов, явлений и событий, на основе выявленных фактов и закономерностей развития социокультурных процессов, и визуально представленную знаками почтовой оплаты и подготовительным материалом к их изданию, например, в фонде открытого хранения «Сокровищница знаков почтовой оплаты России», созданному в период возрождения ЦМС имени А.С. Попова в 2003 г.

- *Мировоззренческую функцию*, связанную с:

- реализацией в тимбологии общественно-политических идеалов, например, образов филателистической дипломатии;
- разработкой вопросов патриотического воспитания;
- полноценно представленную в исследовательских докладах и сообщениях участников ежегодных научно-практических семинаров по истории почты и филателии, которые проводятся музеем на Международной неделе письма в день Всемирного почтового союза в 2018 году уже в девятый раз;
- и тематическим воплощением на временных выставках.

По результатам семинаров издается сборник докладов.

- *Образовательную функцию*, связанную с распространением знаний и культурологических оценок, помогающих исследователям и всем интересующимся познакомиться с особенностями такого социального феномена, как тимбология, в ее роли визуализации разнообразных направлений развития человеческого общества. Эта функция выходит за рамки экспозиционного пространства и представляется во внеэкспозиционном пространстве инициированным музеем процессом ознакомления начинающих коллекционеров с вопросами тимбологии и филателии на занятиях по программе «Филателия для всех»⁶. Первая часть программы, состоящая из шести лекций и практических занятий, успешно завершена весной 2018 г., а вторая — состоится уже в мае. Следующую серию занятий 2019 г. по просьбам региональных обществ филателистов, коллекционеров и музеев из других регионов страны, планируется проводить с использованием интернет-трансляции on-line. Это будет также подтверждением подключения филателистического информационного пространства к образовательной деятельности в музее.

- *Функцию поддержания международного сотрудничества* в области тимбологии и филателии, что позволяет отслеживать маршруты перемещения ушедших в разные времена за границу и перемещающихся от владельца к владельцу российских культурных ценностей, имея намерением когда-нибудь вернуть национальное наследие в Россию. Кроме того, это дает возможности культурной идентификации, хотя бы увидев эти предметы на выставках. ЦМС имени А.С. Попова пытается осуществлять такого рода деятельность, например, с Финским Почтовым музеем; Музеем марок и монет Монако;

⁶ Баканютова Л.Н. Филателия: музейный подход // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 4 (33). С. 95–100.

другими почтовыми музеями, в рамках работы подкомитета научно-технических музеев «СИМЮЗЕТ» Международного Совета музеев ИКОМ, куда входят и почтовые музеи; участвует в выставках «100 раритетов всемирной филателии», организовывая и участвуя в совместных выставках, как например, российско-финская выставка исторических открыток «100 лет назад ...» в рамках Российско-Финляндского культурного форума, проходившая для широкого круга посетителей в Санкт-Петербурге осенью 2017 г. в ЦМС имени А.С. Попова и в Тампере зимой 2018 г. в Музейном центре Ваприикки, участвуя в международных выставках под эгидой Международной федерации филателии (ФИП и ФЕПА).

Одним из наиболее заметных процессов рубежа XX–XXI вв. стало активное проникновение в музейную сферу новейших цифровых технологий, что во многом объясняется быстрым развитием средств инфотелекоммуникации⁷. В этом плане у ЦМС имени А.С. Попова есть определенные преимущества и дополнительные возможности, поскольку он реконструирован и возрожден уже в XXI в., а, следовательно, оборудован современной системой технологической поддержки экспозиции, рабочих мест музейных сотрудников и централизованного управления ими. С точки зрения подключения информационного пространства у музея также есть определенный опыт создания и демонстрации в экспозиционном пространстве мультимедийных продуктов в формате DVD, из сферы тимбологии и филателии это: «Первая русская почтовая марка», «Истории о полярной почте, «Эра космоса». Технологические возможности музея используются и для публикации истории русской почтовой марки в виде книг, альбомов, буклетов, журнальных статей. На новом витке современной истории нам остается вновь вернуться к вопросам технических инноваций и заглянуть в «дополненную реальность», которая поможет в новом ракурсе представить музеефикацию знаков почтовой оплаты.

Все выше перечисленное: история, категории, художественный образ и функциональное назначение почтовой марки и другой филателистической продукции, говорит нам о всеобъемлющей значимости этих музейных предметов, как произведений искусства лучших художников своего времени, погружающих зрителей в оживающую историю, так и массово-культурных выпусков, несущих информационно-познавательную функцию.

В обоих случаях обращение к проблематике представления указанных музейных предметов в музейном пространстве в культурологическом ракурсе продиктовано актуальностью понятийно-категориального аспекта. Понятийно-категориальный аппарат в данном случае служит важнейшим компонентом системы логически упорядоченного подхода к изучению и публичному представлению знаков почтовой оплаты, как музейных предметов, отражающих важнейшую информацию о развитии человеческого общества; и представляет собой совокупность категорий и терминов, которые позволяют в обобщенной форме отразить явления, изучаемые тимбологией, а также связи между тимбологией и филателией, влияющие на визуализацию музейных предметов в музейной экспозиции и разработку новых программ, связанных с этой темой, в том числе, с освоением эфирного и Интернет-пространства.

Выводы

В настоящее время в мире происходят значительные изменения в подходе к вопросам тимбологии и филателии, которые в общем контексте были затронуты в данной

⁷ Смирнова Т.А. Цифровые технологии в пространстве музейной экспозиции: технические, концептуальные и коммуникационные возможности // Культура: управление, экономика, право. 2010. № 1. С. 16–19.

статье. Актуальность представления знаков почтовой оплаты в различных музеях и на выставках, востребованность изучения истории, связанной как с самими знаками почтовой оплаты, так и с сюжетами, представленными на этих знаках; а также прогнозирование перспектив развития знаков почтовой оплаты, а, возможно, и изменения их функций, вызванных изменениями в их позиционировании, подтверждается ростом организуемых на разных уровнях научных и профессиональных семинаров, конференций, временных выставок и даже созданием новых музеев почтовых марок.

Парадигма времени позволяет нам прогнозировать «всплеск» интереса к знакам почтовой оплаты на новом витке исторической спирали, возрождение понятия «коллекционирования» почтовых знаков, в которое входит новый взгляд на систематизацию, структурирование и представление коллекций как музейных экспонатов. Среди прогнозов тех, кто вовлечен и мотивирован работой со знаками почтовой оплаты, сегодня встречаются достаточно позитивные и конкретные, например, предполагается, что форма собирания максимафилии станет значительно более популярной, поскольку подразумевает исследование, поиск, выбор и художественное творчество участника, а не просто приобретение материала. В музейном представлении знаков почтовой оплаты мы уже сегодня видим наплыв филателистической информации во всемирной сети, и это будет продолжаться и развиваться в других формах, например, создания частных музеев как реальных, так и виртуальных, электронных игр и интерактивного общения. Кроме того, для музейной деятельности будет превалировать широкое внедрение таких новых технологий, как дополненная реальность, и усиление освоения эфирного и медийного пространств во всемирной сети и сфере радиовещания, поскольку именно расширение информационного музейного пространства дает огромные возможности для развития в области музейного проектирования в сфере тимбологии и филателии.

Введение в обращение термина «тимбология» находит свое выражение в понятийно-категориальном аппарате, который носит междисциплинарный характер и используется для того, чтобы специалисты всего мира могли говорить на одном языке, разработать и применять единый глоссарий, как наиболее информативно передающий результаты исследовательской работы с историческими объектами в области истории почты и знаков почтовой оплаты.

Мы очень четко разделяем представление знаков почтовой оплаты как базового профильного музейного материала для разных групп посетителей и исследователей в разнообразных музейных пространствах, особенно, в почтовых музеях, и в качестве иллюстрации основных тематических направлений в музеях других профилей. Поэтому в связи с неоднократными обращениями за консультацией в настоящее время специалисты ЦМС имени А.С. Попова работают над алгоритмом, предоставляющим возможность оказания профессиональной методической помощи музеям, обладающим коллекциями знаков почтовой оплаты, но не имеющим опыта классификации, систематизации, описания и экспонирования такого рода предметов в постоянных экспозициях своих музеев.

Важным для музейной филателии направлением деятельности является создание, вовлечение и сохранение устойчивых отношений со «своим посетителем», т.е. начинающим, интересующимся или зрелым собирателем или исследователем знаков почтовой оплаты, за счет разработки различных новых и новейших программ, что соответствует стратегическим планам ЦМС имени А.С. Попова.

Попытка обосновать целесообразность создания отдельного, специализированного раздела Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации, посвященного

знакам почтовой оплаты как уникальным, имеющим свою специфику и особенности, музейным предметам, не имеющим аналогов, сводится в настоящий момент к ожиданию утверждения Министерством культуры РФ единых правил учета, сохранения и использования Музейного фонда РФ, в которые частью должно войти положение о Государственной коллекции знаков почтовой оплаты, даст возможность в дальнейшем к обращению о выделении отдельным разделом в Государственном каталоге РФ. В этой связи первый шаг уже сделан, федеральным законом № 357-ФЗ, вступившим в силу с 01 января 2017 г., Государственная коллекция знаков почтовой оплаты уже получила особый статус охраны. В настоящее время работа ведется над положением о такой коллекции.

Современный мир полон открытий и находок, что ведет порой к ниспровержению устоявшихся идеалов, трансформации мировоззрений, смене идеологий. Тимбродология и филателия в нем занимают свое особенное место, удерживая неоспоримый интерес людей на протяжении длительного времени. В то же время, человек, живущий в постоянном ощущении неопределенности и перемен, ища свое место в окружающем мире и культурных корнях, тянется к музею, предполагая, что именно там ему помогут найти ответы на возникающие у него вопросы. Не является ли данное обстоятельство одной из причин нашего интереса к музею? И не этот ли интерес заставляет нас преодолевать сотни и тысячи километров, для того чтобы воочию увидеть «Ночной дозор» Рембрандта, или «Ботик Петра I»⁸ или уникальную «Русскую пару», первую русскую почтовую марку?

Таким образом, музейная работа именно со знаками почтовой оплаты, которые отражают всю человеческую историю, позволяет людям (как музейным сотрудникам, так и музейным посетителям) найти ответы на интересующие их вопросы в новом ракурсе на непривычном носителе; вовлекает в поиск и исследование; содействует самореализации и способствует социальной адаптации в отдельных группах (музейных сообществах, клубах) или человеческом обществе в принципе.

Список литературы

Бакаютова Л.Н. История одного модного увлечения или StampArt // Коллекции представляют историю. Сборник материалов III научно-практического семинара по истории почты и филателии. СПб.: ЦМС имени А.С. Попова, 2012. С. 111–121.

Бакаютова Л.Н. Филателия: музейный подход // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 4 (33). С. 95–100.

Владинец Н.И., Ильичев Л.И., Левитас И.Я. и др. Большой филателистический словарь. М.: Радио и связь, 1988. 320 с.

Мастеница Е.Н. Музейное пространство как культурологическая категория // Третий Российский культурологический конгресс «Креативность в пространстве традиции и инновации». СПб.: Эйдос, 2010. С. 217.

Смирнова Т.А. Цифровые технологии в пространстве музейной экспозиции: технические, концептуальные и коммуникационные возможности // Культура: управление, экономика, право. 2010. № 1. С. 16–19.

Уильямс Л., Уильямс М. Почтовая марка. Ее история и признание. М.: Связь, 1964. 195 с.

Шляхтина Л.М. Основы музейного дела: теория и практика. М.: Высшая школа, 2009. 183 с.

⁸ См.: Шляхтина Л.М. Основы музейного дела: теория и практика. М. 2009.

References

Backaiutova, L.N. Filateliya: muzejnyj podhod [Philately: museum approach], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2017. № 4 (33). P. 95–100. (in Rus.).

Backaiutova, L.N. Istoriya odnogo modnogo uvlecheniya ili StampArt [History of one fashionable hobby or StampArt], in *Kollekcii predstavlyayut istoriyu. Sbornik materialov III nauchno-prakticheskogo seminaru po istorii pochty i filatelii*. Saint-Petersburg: CMS imeni A.S. Popova Press, 2012. P. 111–121. (in Rus.).

Mastenitsa, E.N. Muzejnoe prostranstvo kak kul'turologicheskaya kategoriya [Museum space as a category of cultural theory], in *Tretij Rossijskij kul'turologicheskij kongress «Kreativnost' v prostranstve tradicii i innovacii»*. Saint-Petersburg: Eidos Publ., 2010. P. 217. (in Rus.).

Shliakhtina, L.M. *Osnovy muzejnogo dela: teoriya i praktika* [Basics of museology: theory and practice]. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 2009. 183 p. (in Rus.).

Smirnova, T.A. Cifrovye tekhnologii v prostranstve muzejnoj ehkspozicii: tekhnicheskie, konceptual'nye i kommunikacionnye vozmozhnosti [Digital technologies in the space of museum exhibition: technological, conceptual and communicative opportunities], in *Kul'tura: upravlenie, ehkonomika, pravo*. 2010. № 1. P. 16–19. (in Rus.).

Williams, L., Williams, M. *Pochtovaya marka. Ee istoriya i priznanie* [The Postage Stamp. Its History and Recognition]. Moscow: Svyaz Publ., 1964. 195 p. (in Rus.).

Vladinets, N.N., Ilyichev, L.I., Levitas, I.Ja. et al. *Bol'shoj filatelisticheskij slovar'* [Big philatelic dictionary]. Moscow: Radio i svyaz Publ., 1988. 320 p. (in Rus.).

МУЗЕЙ

Беспалая М.А.

ВЛИЯНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЙ НА ЗАРОЖДЕНИЕ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА В БЕЛОРУССКИХ ГУБЕРНИЯХ (XIX—НАЧАЛО XX вв.)

Беспалая, Мария Аркадьевна — доктор исторических наук, профессор, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, Минск, kafistbel@gmail.com

В статье рассматривается социокультурная ситуация в белорусских губерниях XIX—начала XX вв. и ее влияние на развитие здесь музейного дела. Автор концентрирует внимание на своеобразии формирования белорусской национальной идеи, музейного движения как ее воплощения, раскрывает взаимовлияющие положительные и отрицательные факторы этого явления. Источниковедческую основу составил документальный материал музейных фондов, историографию — научные разработки отечественных и зарубежных историков и музеологов.

Ключевые слова: белорусские губернии, белорусский этнос, белорусская культура, музей, экспозиция, музейный предмет.

THE IMPACT OF THE SOCIO-CULTURAL SITUATION IN THE BELARUSIAN PROVINCES OF THE XIX—EARLY XX CENTURIES ON THE MUSEUM MOVEMENT

Bespalaya, Maria Arkadievna — Doctor of Science in History, Professor, Belarusian State University of Culture and Arts, Republic of Belarus, Minsk, kafistbel@gmail.com

The publication presents the review of the socio-cultural situation in the Belarusian provinces (gubernias) of the XIX—early XX centuries and its influence on the museum movement. The article concentrates on the peculiarity of the formation of the Belarusian national idea. The author concludes the museum movement to be the embodiment of the national idea. The interacting positive and negative factors of the phenomenon are revealed. Documentary sources of museum funds and research of historians and museologists served as the basis for the study.

Key words: Belarusian gubernias, Belarusian ethnos, Belarusian culture, museum, exposition, museum item.

Из всех факторов, характеризующих процесс формирования нации, мы выделим два: первый — наличие национального движения; второй, предложенный М. Грохом, — память об общем историческом прошлом. На наш взгляд, они имеют основополагающее значение для раскрытия избранной темы. Их взаимосвязь и взаимодействия выразительно проявились как в идее, так и в процессе создания национального музея.

Современная белорусская гуманитаристика достаточно активно занимается изучением социокультурного развития белорусских губерний в XIX — начале XX вв. посредством

этнографических, литературоведческих, исторических исследований. Особенно активизировался научный поиск в последние десятилетия. Его результаты отражены в монографиях, коллективных научных сборниках, материалах многочисленных конференций. Однако проблема взаимовлияния формирования национального самосознания, представления об общем историческом прошлом и музейного движения XIX — начала XX вв. учеными не затрагивалась. В то же время самый известный в республике исследователь истории музейного дела доктор исторических наук, профессор А.А. Гужаловский издал ряд монографий и учебников для студентов, обучающихся по специальности «музейное дело и охрана историко-культурного наследия»¹, в которых максимально подробно отразил процесс развития музейного дела от его зарождения в форме частного коллекционирования до современного состояния.

Рассматриваемый нами период представлен фактами о знаменитых коллекционерах и их частных собраниях: известном орнитологе Константине Тызенгаузе, основателях белорусской археологии братьях графах Константине и Евстафии Тышкевичах, государственном деятеле и меценате графе Н.П. Румянцеве, который в 1813–1826 гг., проживая в основном в Гомеле, активно поддерживал исследования в архивах Полоцка, Турова, Могилева и др., на его средства был издан протоиреем И.И. Григоровичем «Белорусский архив древних грамот» и, как дополнение к нему, «Словарь коренных белорусских слов». При участии Н.П. Румянцева был найден памятник эпитафии XII в., т. н. «Борисов камень».

В работах А.А. Гужаловского приводятся многочисленные сведения о коллекциях местных помещиков Адама Гюнтера, Теодора Нарбута, Вандалина Пусловского, графа Эмерика Гуттен-Чапского, И.Хр. Колодеева, А.К. Ельского, представителей других сословий — купца И.И. Соболящикова, общественного деятеля Ивана Луцкевича, адвоката Вацлава Федоровича, коллекционера Генриха Татура, крестьянина Иосифа Мороза и др. В отдельные параграфы выделены материалы о музейных коллекциях в учебных учреждениях (Виленский университет, Горы-Горетский земледельческий институт, Полоцкий кадетский корпус) и музеях при научных обществах (Виленский музей древностей при Археологической комиссии, музеи при статистических комитетах, церковно-археологические музеи) и др.

Столь подробное перечисление примеров мы использовали для доказательства активного развития первичных форм музейного дела в белорусских губерниях в рассматриваемый период. Но до создания общенационального музея дело не дошло, хотя первые шаги в этом направлении были сделаны. Они проявились в создании Виленского музея древностей, Минского городского музея, остатки коллекций которого после 1919 г. пополнили фонды областного музея в Минске, в постепенной эволюции историко-краеведческой коллекции И.И. Луцкевича, которая завершилась в 1921 г. созданием в Вильно Белорусского историко-этнографического музея им. И. Луцкевича.

Таким образом, приведенные факты свидетельствуют, с одной стороны, об активном развитии музейного движения в XIX — начале XX вв., с другой — о его недостаточном потенциале для создания общеполитического музея. В чем же причина этого? На наш взгляд, она очень сложна и многогранна и напрямую связана с условиями формирования белорусской нации. В последнее время в специализированных журналах появляются статьи, посвященные различным аспектам отражения национального процесса в музейной среде².

¹ *Гужалоўскі А.А.* Нараджэнне беларускага музея. Мінск, 2001 и другие работы автора.

² *Дианина Е.* Музейный век в России // Музеология — музееведение в XXI веке. Проблемы изучения и преподавания: материалы Междунар. науч. конф. СПб., 2009. С. 20–31; *Филимонов А.Е.* Национальная идентичность в пространстве музея: Метрополитен-музей и Национальный музей

В Западной Европе национальное самосознание формируется на рубеже XVIII–XIX вв. Суть национальной идеи, ее проявление в искусстве, народном творчестве, историческом прошлом, идеализированный образ нации, ее отличие от других были сконцентрированы в национальных музеях или галереях Лондона, Парижа, Будапешта, Праги и др. Современные исследователи рассматривают подобные музеи как «знаковые элементы хорошо оснащенного государства»³.

Идеи национального единства с разной активностью в первой половине XIX в. стали зарождаться и распространяться главным образом среди славянских народов Центральной и Восточной Европы. Основанием этого процесса, характерного для всех этносов, несмотря на разные исторические истоки и условия, стали общеевропейские идеи романтизма. Они формировали образ самоотверженного героя-борца за свободу, содействовали представлениям об историческом прошлом народа как об идеальном времени, т. е. создавали символы национального начала.

На территории Беларуси данный процесс приобрел своеобразные черты. Во-первых, значительная часть местной полонизированной шляхты восприняла идеи романтизма как возможность использовать их в деле возрождения Речи Посполитой, которую она считала своей родиной, идеализируя историческое прошлое. Во-вторых, большинство населения белорусских губерний составляло крестьянство, которое сохраняло и продолжало развивать традиционную культуру во всем ее многообразии: в повседневной жизни, усадебном строительстве, обрядовых и праздничных действиях и т.д. Из поколения в поколение передавались сказки, присказки, разнообразный песенный фольклор, отражающий календарный цикл крестьянского труда. В-третьих, в начале XIX в. отдельные представители шляхетского сословия начинают обращаться к историческому прошлому народа и его культуре. Преимущественно это были выходцы из среды небогатой шляхты и семей униатского духовенства, которые окончательно не порвали связь с народом, его языком и культурой.

Первые документальные свидетельства общего исторического прошлого были найдены профессорами Виленского университета, выходцами с этнических белорусских земель М. Бобровским и И. Даниловичем. Занимаясь поисками документов периода Великого Княжества Литовского, они нашли текст белорусско-литовской летописи в Супрасльском монастыре (ныне — территория Польши). Этим было положено начало изучению летописания ВКЛ. Затем в архиве графа Н.П. Румянцева оказались собрания законов Великого Князя Литовского (1440–1492) и короля польского (1447–1492) Казимира Ягеллончика, которые известны под названием «Судебник 1468 года».

Результатом многолетнего труда И. Даниловича стало издание «Книги посольской метрики Великого Княжества Литовского» и «Скарбонки актов», в которой опубликовано 2 383 древних документа. Им был обнаружен один из древнейших кириллических памятников — Супрасльский кодекс XI в., включенный в реестр «Памятники мира» международного проекта ЮНЕСКО⁴. Безусловно, научная деятельность И. Даниловича и М. Бобровского содействовала распространению исторических знаний и внимания

Соединенных штатов в конце XIX — начале XX в. // Музей — памятник — наследие. 2017. № 1. С. 18–28. См. по адресу: <http://museumstudy.ru/muzej-pamyatnik-nasledie-1-2017> (ссылка последний раз проверялась 30.04.2018).

³ Дзанина Е. Музейный век в России. С. 20.

⁴ Пустаход Т.С. Навукова-педагагічная і асветніцкая дзейнасць М.К. Баброўскага (1784–1848 гг.). Дысертацыя на саісканне вучонай ступені канд. гіст. нав. Мінск, 2018. С. 2.

к прошлому Великого Княжества Литовского — государства, в территориальных и хронологических рамках которого происходило развитие белорусского этноса и формирование белорусской народности.

Научные дискуссии, которые развернулись в первой половине XIX в. между польскими и российскими учеными по вопросу этногенеза белорусов, превращались в политические, т.к. каждая сторона доказывала свое право на историческое прошлое Беларуси. Свою позицию, сначала достаточно скромно, начали обозначать и местные уроженцы. Их исследовательская деятельность поддерживалась Виленским университетом, Варшавским товариществом друзей наук, Петербургской академией наук и др., отдельными меценатами как с польской, так и с российской стороны. Например, князь Адам Чарторыйский оказывал помощь уроженцу Логойщины Зориану Доленга-Ходаковскому в исследовании археологии, фольклора, этнографии, диалектов местного населения. Исследователь доказывал своеобразие белорусского языка через топонимику, определил территорию его бытования.

В первой половине XIX в. уроженцы Беларуси внесли значительный вклад в изучение ее истории. Особо отметим деятельность Теодора Нарбута, военного инженера, одного из авторов плана строительства Бобруйской крепости. Высокообразованный человек, владеющий девятью иностранными языками, заинтересовался археологическими находками. После выхода в отставку по состоянию здоровья он начал профессионально заниматься историей. Результатом стала публикация в 1835–1841 гг. 9-томной «Истории литовского народа».

Интересное свидетельство культурной и общественной жизни в белорусских губерниях оставил А. Верига-Даревский, уроженец Лепельщины, известный публицист и переводчик. Например, он перевел на белорусский язык поэму А. Мицкевича «Конрад Валенрод». А. Верига-Даревский вел «альбом», в котором оставили записи, стихи, автографы многие известные писатели, ученые, общественные деятели края, в том числе и на белорусском языке.

Таким образом, на наш взгляд, очевидным является факт зарождения интереса к белорусской истории, языку и культуре среди образованных слоев местной шляхты. Но считать эти примеры признаком формирования национального движения будет преувеличением. Надо признать, что процесс полонизации шляхты продолжался, а некоторые исследователи, например, М. Довнар-Запольский считают, что он был даже активнее, чем в предшествующий период⁵. Этому содействовала политика императоров Павла I и Александра I в отношении шляхты и католической церкви. Они поддерживали деятельность ордена иезуитов, центром которого стал г. Полоцк, где существовал коллегиум, а с 1812 г. — иезуитская академия. Школы, которые действовали в белорусских губерниях, отдавались под управление местных властей. О содержании обучения может свидетельствовать тот факт, что попечителем Виленского учебного округа долгое время (до 1823 г.) был известный польский общественный деятель и патриот А. Чарторыйский, ближайшее окружение которого составляли известные полонифилы Ф. Чацкий, Г. Коллонтай, И. Лелевель и др. Их деятельность оживила процесс полонизации молодого поколения белорусов.

В то же время слабые ростки интереса к истории и культуре народа, среди которого они родились и живут, и добровольный выбор в пользу языковой и политической

⁵ Довнар-Запольский М.В. История Белоруссии. Минск, 2003. С. 296–298.

полонизации в культурной шляхетской среде взаимодействовали, порождая новые социокультурные формы.

Большое влияние на состояние общественного музейного движения оказали взгляды Томаша Зана, бывшего участника тайных молодежных обществ 1817–1822 гг. в Виленском университете, сосланного в Оренбург. Здесь он пробовал создать местный краеведческий музей, который должен был стать источником изучения родного края и быть доступным для местного населения⁶.

Свое видение и опыт создания регионального музея Т. Зан изложил в 1830 г. в работе «О целях и способах содержания предполагаемого Музеума в Оренбурге». Основная идея, высказанная автором — необходимость создания национального музея, в котором должны найти отражение природа и экономика империи, потому что, по его словам, «памятники греков и римлян знаем лучше, чем наших славян». Национальный музей должен содействовать просвещению народа, а для достижения этой цели Т. Зан предлагает оригинальный проект создания разветвленной сети региональных музеев, центром которой должен стать национальный музей⁷.

В первой половине XIX в. сформировалась большая группа исследователей белорусской старины, археологов, этнографов, историков, среди них А. Киркор, Вл. Сырокомля, братья К. и Е. Тышкевичи и др. Во многих имениях создавались частные коллекции. Логичным продолжением этого процесса стало создание Виленского музея древностей по инициативе Е. Тышкевича. Его финансово поддерживали многие влиятельные лица, в том числе, граф Э. Чапский, Скирмунты, Горваты и др. С одной стороны, музей выступал как центр сохранения артефактов истории и культуры, с другой — его создание совпадало с общеевропейской тенденцией образования национальных музеев. Но в основу деятельности музея не была положена идея сохранения и популяризации культуры титульного этноса, поэтому он не стал символом национального начала в процессе формирования белорусской нации, оставаясь на уровне элитарного регионального культурного и научного центра.

Виленский музей древностей обладал достаточно богатыми коллекциями. Нумизматическая состояла из 3 000 предметов, археологическая — около 2 000; коллекция гравюр, географических карт, атласов насчитывала около 1 000 предметов. Библиотека располагала почти 1 000 томов. Формирование музейного собрания происходило за счет частных пожертвований. Так, орнитологическую коллекцию передал в музей Р. Тизенгауз, материалы своих археологических раскопок — А. Киркор и И. Крашевский, Е. Тышкевич — около 300 предметов, поступила в музей коллекция оружия графа С. Коссоковского, фамильный архив князей Сапег и др.⁸

Таким образом, с момента открытия в 1856 г. Виленский музей представлял собой собрание богатых и разнообразных коллекций. Достаточно популярным был музей среди населения Вильни и всего белорусского края, о чем свидетельствует отчет о деятельности, согласно которому в 1856 г. его посетило почти 7 000 человек, в 1857 — 11 800. По какому пути пошло бы развитие музея в дальнейшем, превратился бы он в главный музей белорусского края или нет, сказать сложно. Во всяком случае его создатели ставили перед собой близкую к этому цель: создать атмосферу торжественности, величия

⁶ Гужалоўскі А.А. Нараджэнне беларускага музея. С. 75.

⁷ Модестов Н. Магистр философии Фома Карлович Зан в Оренбурге // Труды Оренбургской ученой архивной комиссии. Оренбург, 1917. Вып. XXXV. С. 21.

⁸ Записки Виленской археологической комиссии. Вильно, 1856. № 1. С. 60.

прошлого Родины. Внешне это выглядело так: перед входом были развешаны штандарты с изображением гербов Вильни, Гродно, Минска и др., поставлены бюсты прославленных предков, военная амуниция былых времен и др. Создатель музея Е. Тышкевич подчеркивал, что под названием «Виленский музей» он понимал собрание предметов, которые, как в зеркале, отображали бы жизнь и деятельность литовско-русского народа на каждом этапе его существования⁹.

Сотрудники Виленского музея древностей планировали создание публичных курсов, которые должны были положить начало научному товариществу, осуществляли активную исследовательскую деятельность в области профильных наук, издавали «Записки Виленской археологической комиссии». Но вместе с тем инициаторы создания Виленского музея древностей не предусматривали использование представленных в музее коллекций и предметов для популяризации национальной идентичности и общего исторического прошлого их создателей. После подавления восстания 1863–1864 гг. комиссия, созданная по инициативе генерал-губернатора М.Н. Муравьева, признала музей идеологически вредным учреждением и приняла в 1865 г. решение объединить музей с публичной библиотекой. Все попытки доказать, что в музее «...польских предметов почти нет. Все, что есть, местное, литовско-русское», не привели к отмене решения¹⁰.

Во второй половине XIX—начале XX вв. в России шло распространение национальной идеи среди широких слоев населения, сопровождавшееся активными публичными дебатами и музейным бумом. Этому способствовали реформы 1860–1870-х гг., которые вызвали положительные изменения в экономической, общественно-политической и социальной сферах и были тесно связаны с модернизацией. Важное значение приобретали такие явления, как урбанизация, социальная и территориальная мобильность населения, особенно среди носителей традиционной культуры — крестьянства.

В это время шляхта белорусских губерний принимает активное участие в восстании 1863–1864 гг. за возрождение Речи Посполитой. На наш взгляд, в условиях активизации национального сознания в былых ее частях цель восстания не могла быть достигнута. Формирующиеся национальные элиты выдвигали противоположные задачи — формирование движения за создание национальных государств. Уже в период подготовки один из руководителей восстания — Кастусь Калиновский — выдвинул идею о праве на самоопределение народов, населяющих бывшую Речь Посполитую — украинского, белорусского, литовского и польского. Взгляды К. Калиновского в дальнейшем были поддержаны выходцами из шляхты — студентами, интеллигенцией, разночинцами. К началу XX в. идея необходимости самоопределения белорусов была распространена достаточно широко в среде интеллигенции и грамотного крестьянства. Выделяется группа литераторов — Ф. Богушевич, Я. Лучина, А. Гуринович, Я. Купала, Я. Колас, А. Пашкевич, М. Богданович, которые создают произведения на белорусском языке, печатаются в белорусских издательствах в Санкт-Петербурге и Вильно, сначала и на кириллице и на латинице, затем на кириллице.

Параллельно происходил процесс организационного оформления национального движения. Начало этому было положено в 1884 г. студентами-белорусами Санкт-Петербургского университета, которые создали группу «Гомон» и выпустили два номера журнала с таким же названием. Участники группы первыми публично заявили о существовании белорусского народа, его культурной самобытности, богатом историческом прошлом

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 28.

и подняли вопрос о национальной самостоятельности. Тем самым студенты-гомоновцы стали инициаторами оформления белорусской национальной идеи.

«Мужицкая правда» К. Калиновского и журнал «Гомон» способствовали вовлечению широких кругов населения белорусских губерний в социальную коммуникацию, посредством чего происходило ознакомление и восприятие национальной идеи. Данный процесс ускорился после выхода в 1906 г. сначала газеты «Наша доля», затем «Наша нива».

В начале XX в. была создана первая национальная партия — Белорусская социалистическая громада. В ее программе были сформулированы требования по национальному, аграрному, социальному и другим вопросам. Партия поддерживала идею автономии Беларуси в составе Российской демократической федеративной республики.

К своеобразию национального движения во второй половине XIX — начале XX вв. в белорусских губерниях нужно отнести следующие обстоятельства. Во-первых, в нем фактически не принимало участие городское население, т.к. согласно переписи 1897 г. в городе проживало 14,5 % белорусов, 53,5 % евреев, 17,7 % русских и 11,6 % поляков, 2,7 % представителей других этносов¹¹. Во-вторых, торгово-промышленная буржуазия в белорусском крае была представлена еврейскими купцами, финансистами и промышленниками. Они не интересовались и финансово не поддерживали национальное движение белорусского этноса. Некоторую финансовую помощь оказывали представители местных землевладельцев (М. Радзивилл, Э. Вайнилович, Р. Скирмунт, А. Ельский и др.), а в целом белорусское национальное движение имело очень слабую материальную базу.

К сожалению, в системе образования в белорусских губерниях отсутствовал компонент воспитания национального сознания, т.к. выполнялась общеимперская задача воспитывать население согласно триаде: самодержавие — православие — народность. Причем, согласно официальной точке зрения, народность, без сомнения, должна была развиваться в рамках самодержавия и православия. Представители всех общественных течений не принимали во внимание зарождение национальных идей и движений.

Можно присоединиться к словам французского историка о том, что нацию создает хороший учебник истории, и добавить, что хороший музей является ее достойной иллюстрацией. Что касается первого, отметим: в тогдашних условиях учебник белорусской истории не мог найти применения. К тому же его еще и не существовало. В 1910 г. появилась «Краткая история Беларуси» В. Ластовского, которая печаталась в газете «Наша нива».

Подводя итог сказанному, можно констатировать, что объективные условия не способствовали распространению национальной идеи среди основной массы населения белорусских губерний.

В области музейной деятельности продолжалось создание частных исторических коллекций. Наибольшее значение приобрело собрание Ивана Луцкевича, которое сформировалось до 1906 г. на основе его археологических и этнографических экспедиций и имело историко-краеведческий профиль. Коллекция И. Луцкевича была выставлена в редакции «Нашей нивы», что позволяло многим посетителям ознакомиться с собранием артефактов белорусской истории. По его инициативе редакция «Нашей нивы» обратилась к читателям с призывом создать белорусский музей: «Призываем всех, кто

¹¹ Города России в 1910 г. СПб., 1914. С. 554–557.

сочувствует возрождению 10-миллионного белорусского народа, помочь нам в создании музея»¹². В призыве соединялись идеи взаимозависимости национального возрождения и создания музея, отражающего исторический путь нации.

Но Первая мировая война перечеркнула планы И. Луцкевича и его соратников. Он отказался эвакуировать собрание вглубь России, продолжая работать в Вильно до своей безвременной смерти. В 1921 г. на основе коллекции И. Луцкевича в Вильно был создан Белорусский музей, который действовал в 1921–1946 гг. и носил имя собирателя. После Великой Отечественной войны некоторые коллекции этого музея пополнили фонды Государственного музея БССР и Государственного художественного музея БССР, большая и лучшая часть коллекций осталась в музеях Литовской ССР.

Таким образом, очевидно, что среди деятелей национального движения культивировалась идея создания белорусского музея, которая была осуществлена уже после великих потрясений 1917–1920 гг. Музей был создан в Вильно, т.к. этот город в начале XX в. являлся культурным и организационным центром Белорусского национального движения.

Минск на рубеже XIX–XX вв. постепенно превращался в экономический центр белорусского края и представлял собой мультикультурное пространство, в котором сосуществовали и взаимодействовали русская, белорусская, польская, еврейская и другие культуры. Их носители создавали различного рода благотворительные, любительские просветительные, спортивные, художественные общества, проводили разнообразные мероприятия. Минская интеллигенция выступила с инициативой создания церковно-археологического музея, который был открыт в 1908 г.

Самое активное участие служащие различных государственных учреждений, землевладельцы, интеллигенция приняли в создании Минского городского музея как составляющей части Минского общества любителей естествознания, этнографии и археологии. Несмотря на интерес к местной традиционной культуре и истории и задачу их изучения, создатели музея не поддерживали белорусскую национальную идею. Частные лица передавали в музей коллекции морских ископаемых, бабочек, семян, географических карт, древесных пород и т.п. В 1913 г. состоялась первая выставка музейных коллекций, но в отличие от образования исторического музея в Москве, начало которому также было положено выставкой общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, в Минске такого не произошло. В связи с событиями Первой мировой войны деятельность Минского городского музея фактически прекратилась¹³.

Таким образом, можно утверждать, что оба процесса — формирование национального движения и создание национального музея как маркера зрелости национального сознания, в XIX — начале XX вв. в белорусских губерниях находились на стадии зарождения и становления. Этому способствовали условия, возникшие в период модернизации: социальная мобильность (вертикальная и горизонтальная), социальная коммуникация населения, наличие группы патриотически настроенной интеллигенции, которая ставила цель распространения среди широких слоев населения национального сознания, формирования представления о едином историческом прошлом и культурной идентичности. К сожалению, и этот процесс, и музейное движение, которое имело своей конечной целью доказательство с помощью конкретных материальных предметов и документов своеобразия национальной культуры, были прерваны Первой мировой войной и событиями 1917–1920 гг.

¹² См.: *Гужалоўскі А.А.* Нараджэнне беларускага музея.

¹³ Наша нива. 1912. 13 сентября. С. 3; Фонды Национального исторического музея Беларуси. КП 6901. Л. 7–16.

Список литературы

Гужалоўскі А.А. Нараджэнне беларускага музея. Мінск: НАРБ, 2001. 106 с.

Дианина Е. Музейный век в России // Музеология—музееведение в XXI веке. Проблемы изучения и преподавания: материалы Междунар. науч. конф. СПб.: [Б. и.], 2009. С. 20–31.

Довнар-Запольскій М.В. История Белоруссии. Минск: Беларусь. 2003. 680 с.

Пустаход Т.С. Навукова-педагагічная і асветніцкая дзейнасць М.К. Баброўскага (1784–1848 гг.). Дысертацыя на саісканне вучонай ступені канд. гіст. нав. Мінск, 2018. 187 с.

Филимонов А.Е. Национальная идентичность в пространстве музея: Метрополитен-музей и Национальный музей Соединенных штатов в конце XIX—начале XX в. // Музей—памятник—наследие. 2017. № 1. С. 18–28.

References

Dianina, K. *Muzeyny vek v Rossii* [The Museum Age in Russia], in *Muzeologiya—muzeyevedeniye v XXI veke. Problemy izucheniya i prepodavaniya: materialy Mezhdunar. nauch. konf.* Saint-Petersburg: [Without name of Publisher], 2009. P. 20–31. (in Rus.).

Dovnar-Zapol'skiy, M.V. *Istoriya Belorussii* [History of Belarus]. Minsk: Belarus' Publ., 2003. 680 p. (in Rus.).

Filimonov, A.E. *Nacional'naja identichnost' v prostranstve muzeja: Metropoliten-muzej i Nacional'nyj muzej Soedinennyh shtatov v konce XIX—nachale XX v.* [National Identity in the Museum: The Metropolitan Museum and the United States' National Museum in the Late XIX—Early XX Century], in *Muzej—pamjatnik—nasledie*. 2017. Vol. 1. P. 18–28. (in Rus.).

Guzhaloŭski, A.A. *Naradzhenne belaruskaga muzeja* [The birth of the Belarusian Museum]. Minsk: NARB Publ., 2001. 123 p. (in Belarusian).

Pustakhod, T.S. *Navukova-pedagagichnaya i asvetnitskaya dzeynaststs' M.K. Babroŭskaga (1784–1848 gg.). Dysertatsyya na saiskanne vuchonay stupeni kand. gist. nav.* [The academic, pedagogical and educational activity of M.K. Babrovsky (1784–1848). Dissertation of candidate of historical sciences]. Minsk: [Without name of Publisher], 2018. 187 p. (in Belarusian).

Некрасова А.Н.

ВЕРА В РАЗУМ. АНТИРЕЛИГИОЗНЫЙ МУЗЕЙ В ЛЕНИНГРАДЕ КАК ПРОЕКТ ЭПОХИ МОДЕРНА

Некрасова, Алеся Николаевна — младший сотрудник-исследователь, Европейский университет, Россия, Санкт-Петербург, nelesy2@gmail.com

Статья посвящена истории создания Музея сравнительного изучения религий, открытого в Петрограде в 1923 г., в 1924 г. переименованного в Ленинградский антирелигиозный музей, а в 1930 г. переведенного в здание Исаакиевского собора. Инициаторами создания музея выступили лекторы Петроградского политико-просветительского отдела при Наркомпросе (Петрогубполитпросвета), экспозиция планировалась в соответствии с идеями петроградского антрополога, ведущего сотрудника Музея антропологии и этнографии (МАЭ) Л.Я. Штернберга по типологии религии, а предметы для экспозиции были выполнены в репродукционной мастерской И.С. Золотаревского с оригиналов Эрмитажа и МАЭ. В статье понятие модерна используется как характеристика социальной и культурной парадигмы, основанной на философии Просвещения и подразумевавшей среди прочего веру в разум, благодаря эмансипации которого происходит отказ от религии, и в социальный прогресс. Опираясь на тексты, оставленные создателями музея, автор пытается показать, что они, разделяя одинаковые ценности, ценности модерна, считали их социальную значимость самоочевидной и демонстрировали выраженную интенцию к социальному конструированию. Проектируемый музей должен был стать одним из инструментов такого конструирования.

Ключевые слова: Просвещение, модерн, Ленинградский антирелигиозный музей, Исаакиевский собор, антирелигиозное движение, репродукция музейных предметов.

FAITH IN REASON. LENINGRAD ANTIRELIGIOUS MUSEUM AS A MODERNITY PROJECT

Nekrasova, Alesia Nikolaevna — Junior Research Fellow, European University, Russia, Saint-Petersburg, nelesy2@gmail.com

The article is devoted to the history of the Museum of Comparative Study of religions. Museum was opened in Petrograd in 1923, renamed at Leningrad antireligious museum in 1924 and displaced to the building of Saint Isaac's Cathedral in 1930. The idea of foundation of the museum was initiated by lecturers of Petrograd department of political education of the People's Commissariat for Education. The exposition was planned according with ideas of typology of religion proposed by the anthropologist Lev Shternberg, who was a scientist of the Museum of Anthropology and Ethnography. Items for exposition were made in the Isidor Zolotarevsky's Atelier of art reproduction using original items from the Hermitage and the Museum of Anthropology and Ethnography. In the article I use the term "modernity" as a certain social and cultural paradigm based on philosophy of the Lumières and implied among other things faith in reason, due to the emancipation of which the rejection of religion occurs, and in social progress. Based on texts left by founders of the Museum I try to show that, sharing common

values, they considered its social significance self-evident and showed an intention to a social construction. The projected Museum had to become one of the tools of that construction.

Key words: Enlightenment, modernity, Leningrad antireligious museum, Saint Isaac's Cathedral, antireligious movement, reproduction of museum objects.

В начале 1980-х гг. развернулась заочная дискуссия Юргена Хабермаса и Мишеля Фуко, касающаяся проблематики модерна как социальной и культурной парадигмы, в течение долгого времени определявшей развитие западного общества, но в XX в. оказавшейся в состоянии глубокого кризиса. В ходе дискуссии Хабермас использовал понятие модерна как программы, сформулированной философами Просвещения и предполагавшей веру в человеческий разум, благодаря прогрессу которого становится возможным постепенное освобождение человека от сил, мыслящихся как внешние (природы, религии), и бесконечный социальный прогресс¹. Отталкиваясь от этого определения, мы попытаемся показать, что проект Музея сравнительного изучения религии (далее — МСИР), открытого в Петрограде в 1923 г., как и проект наследовавшего ему Ленинградского антирелигиозного музея (далее — ЛАМ), в полной мере был основан на идеях модерна, и что организаторы музея видели его задачу не столько в сохранении культурных ценностей или в научно-исследовательской работе, сколько в преобразовании окружающей социальной и культурной реальности.

В октябре 1921 г. в Петрограде при местном отделении Политико-просветительского комитета (Петрогубполитпросвете)² была создана антирелигиозная комиссия, с которой, как заявляют ее организаторы, в городе началась «систематическая антирелигиозная пропаганда»³. Отметим, что в это время массовое антирелигиозное движение еще не оформилось, до образования Союза безбожников оставалось 4 года⁴, советское правительство, подписав декрет «Об отделении церкви от государства и школы от церкви» 20 января 1918 г., еще окончательно не определило своего отношения к религии в целом⁵. Одним из побудительных мотивов для организаторов антирелигиозной комиссии было то, что проводившиеся до этого «эпизодические лекции и диспуты на религиозные темы» носили преимущественно агитационный характер⁶, в то время как энтузиасты антирелигиозной пропаганды из Петрогубполитпросвета были пылкими сторонниками идей Просвещения. Комиссия выработала программу лекций по вопросам религии и организовала семинарий для разработки теоретических вопросов в области изучения религии. В июне 1922 г. семинарий возглавил А.М. Покровский⁷, молодой преподаватель на отделении истории Петроградского университета, который одновременно с этим

¹ См.: Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 40–51.

² Главный политико-просветительный комитет республики (Главполитпросвет) был образован летом 1920 г. из Внешкольного отдела Наркомпроса, его задача заключалась в политическом просвещении взрослого населения и пропаганде коммунистической идеологии. Местные отделения Главполитпросвета (Губполитпросветы) входили в структуру Губернских отделов народного образования (ГубОНО).

³ Спутник антирелигиозника. Л., 1924. С. 117.

⁴ Союз безбожников образовался в апреле 1925 г. на основе Общества друзей газеты «Безбожник» (существовало с августа 1924 г.).

⁵ О проектах по взаимодействию с различными религиозными группами, разрабатывавшихся советским правительством с подачи В.Д. Бонч-Бруевича в конце 1910 — начале 1920-х гг., см.: Эткинд А. Хлыст: Секты, литература и революция. М., 2013. С. 631–674.

⁶ Спутник антирелигиозника. С. 117.

⁷ Там же. С. 118.

читал лекции по религии в рабочих клубах и районных домах просвещения Петрограда⁸. Тексты пропагандистских брошюр, которые писал Покровский в середине 1920-х гг., настойчиво утверждали приоритет разума над иррациональной верой и методично втолковывали читателю, что любое явление имеет право на место в человеческой жизни, только если может быть доказано. Покровский, не прибегая к антирелигиозным инсинуациям, характерным для более поздних пропагандистских текстов, с искренним чувством писал, что религия возможна только тогда, когда нет «настоящего» знания: «Много верований и обычаев сохранилось у нас от далекого прошлого. В свое время они имели смысл, потому что не было настоящего знания и настоящего пути к счастью человечества. Тогда люди нуждались в надежде на призрачное счастье за гробом»⁹. «Настоящее» знание, в логике Покровского, это то, которое имеет доказательства: «Верить без всякого <...> основания — значит утешать себя детскими сказками и скрывать от себя истину. <...> В таком важном деле, как чудесное, <...> нужны основательные документы и доказательства»¹⁰. Невозможность же получить подтверждение в виде чувственного опыта доказывала отсутствие знания, которое в свою очередь было равнозначно отсутствию явления: «Если бы верующие <...> додумались, они подметили бы, что ни о добрых, ни о злых духах ровно ничего не известно.<...> Никто никогда [их] не видел <...> отсюда выходит, что знать о невидимых и неслышимых существах ничего нельзя»¹¹. Интересно, что позднее Покровский стал заниматься антирелигиозной работой среди глухонемых детей¹².

Другой участник антирелигиозного семинария, В.В. Гребнер¹³, продолжал рассуждения Покровского об устаревании религии, ставя под сомнение религиозную мораль как регулятора общественных отношений, и превозносил человеческое творческое начало и идею прогресса: «Религия тысячи лет призывала людей любить друг друга. Буржуазные моралисты призывали к альтруизму. Мы нашим воспитанием людей, развивших все свои способности, считающих делом чести более давать обществу, чем брать от него, любящих труд и вносящих во все творческий принцип — мы создадим людей естественно

⁸ Александр Михайлович Покровский (1893–1944) — историк, этнограф. Родился в д. Богородица Тамбовской губернии в семье псаломщика. В 1912 г. окончил Борисоглебскую мужскую гимназию, а в 1917 г. — Петроградский университет по отделению истории, где был оставлен в качестве преподавателя. Одновременно преподавал в Петроградском реальном училище памяти А.В. Кольцова (до 1924). В 1924–1928 гг. преподавал историю на рабфаке Ленинградского сельскохозяйственного института. В 1925 г. вступил в ВКП(б). Доцент ЛГУ (1928–1935), один из организаторов и затем заместитель директора по научной работе Музея истории религии (1932–1935). Арестован в 1936 г., умер в лагере. См.: *Решетов А.М.* Александр Михайлович Покровский (1893–1944): возвращение из небытия // Труды Государственного музея истории религии. СПб., 2002. Вып. 2. С. 223–229.

⁹ *Покровский А.М.* Воскресение богов (Пасха и ее обряды). Л., 1926. С. 22.

¹⁰ Там же. С. 21.

¹¹ *Он же.* Почему люди верят в бога. Л., 1927. С. 2.

¹² См.: *Он же.* Антирелигиозная работа среди глухонемых детей // Антирелигиозник. 1930. № 8–9. С. 118–120.

¹³ Владимир Владимирович Гребнер (1888–?, после 1944), родился в семье сенатора Кассационного департамента, учился на юридическом факультете Санкт-Петербургского университета, вернулся из немецкого плена в Советскую Россию, чтобы «драться на передовых идеологических позициях» (Архив РАН. Ф. 277. Оп. 4. Д. 500). Гребнер считал антирелигиозную пропаганду «очисткой почвы от сорняков», которая в дальнейшем позволит «строить положительное прагматическое мировоззрение, миродействие на основе науки, которая должна осветить и пропитать повседневность» (Там же). См. также: Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (далее — СПФ АРАН). Ф. 233. Оп. 2. Д. 35 (личное дело В.В. Гребнера, 1927).

любящих и жизнь и общество. Творческий пафос, при правильном понимании жизни как непрерывно идущего вперед процесса — должен проникнуть во все детали жизни» (пунктуация сохранена — А. Н.)¹⁴.

Лекторы, участвовавшие в работе антирелигиозного семинария¹⁵, как и другие лекторы Петрогубполитпросвета, были, вероятно, приписаны к Экскурсионной базе, которая занималась организацией всех городских и загородных экскурсий, а также проведением публичных лекций¹⁶. Общее руководство работой антирелигиозной комиссии и семинария осуществляла глава Петрогубполитпросвета Ядвига Нетупская¹⁷. В 1922–1923 гг. в кругу этих людей появилась идея о создании музея по истории религии, который дал бы возможность подкреплять читаемые лекции наглядными материалами¹⁸. Такое начинание вполне отвечало общим задачам Петрогубполитпросвета, в 1923 г. — после анонса в газете «Правда» выхода книги Л. Троцкого «Вопросы быта» — активно включившегося в кампанию по пропаганде нового быта¹⁹, который был частью масштабной программы создания нового мира и нового человека. Председателем комиссии по организации нового музея была назначена заведующая Экскурсионной базой Э.В. Краснуха²⁰.

В это же время известный этнограф, глава петроградской этнографической школы Л.Я Штернберг²¹ разрабатывал концепцию создания Отдела Эволюции культуры в Музее антропологии и этнографии (далее — МАЭ). Штернберг был приверженцем стадиальной

¹⁴ Архив РАН. Ф. 277. Оп. 4. Д. 500.

¹⁵ Среди тех, кто читал лекции на семинарии, были как молодые политпросветчики, недавние студенты Петроградского университета, так и представители дореволюционной интеллигенции. Так, А.А. Починков, химик по образованию, искусствовед, специалист по античному искусству, преподаватель на Высших государственных курсах искусствоведения при Институте истории искусств, читал лекцию «Происхождение креста» (Об А.А. Починкове см.: *Беляев Н.С.* Александр Александрович Починков (1877–1955) и его вклад в развитие культурной жизни Петербурга — Ленинграда // Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения: сборник научных трудов. СПб., 2006. С. 285–293). Среди молодых, помимо А.М. Покровского и В.В. Гребнера, следует назвать И.Я. Элиашевича, автора многочисленных заметок в периодической печати об антирелигиозной работе в Ленинграде и о ЛАМ. См.: *Спутник антирелигиозника*. С. 120–121.

¹⁶ Об Экскурсионной базе Петрогубполитпросвета см.: *Березина В.А.* Экскурсионная работа в 1920-х гг. (на материалах Петрограда — Ленинграда). Диссертация ... кандидата исторических наук. СПб., 2016.

¹⁷ Ядвига Адольфовна Нетупская (1887–1938) — член партии большевиков с 1906 г., заведующая Петроградским губполитпросветом (до середины 1924 г.), директор Коммунистического политико-просветительного института им. Н.К. Крупской (1925–1935). Арестована в 1937 г., умерла в ссылке.

¹⁸ В 1926 г. И. Элиашевич пишет: «Музей антирелигиозной пропаганды, это — бывший музей сравнительного изучения религии, организованный в 1922–23 г. экскурсионной базой губполитпросвета» (*Элиашевич И.* Антирелигиозная пропаганда в Ленинграде (1924–1925 гг.) // *Антирелигиозник*. 1926. № 6. С. 52).

¹⁹ Об этом, среди прочего, см.: *Демиденко Ю.* Новая одежда для нового мира. Костюмы В.Е. Татлина на фоне эпохи // *Теория моды*. 2016. № 39. С. 241–247.

²⁰ Отдел рукописей Государственного Эрмитажа (далее — ОР ГЭ). Ф. 1. Оп. 5 (2). Д. 384. Л. 94. Эмма Васильевна Краснуха (1878 — не ранее 1951) — слушательница Берлинского университета (1899 г.), выпускница Высших женских Бестужевских курсов (1903 г.), педагог, общественный деятель. Заведующая Экскурсионной базой Петрогубполитпросвета, директор Петроградского экскурсионного института (1920–1924). Заведующая политпросветотделом МАЭ (1933 г.).

²¹ Лев Яковлевич Штернберг (1861–1927) — этнограф, член-корреспондент АН СССР по отделу палеоазиатских народов (1924 г.). Сотрудник МАЭ (с 1901 г.). Профессор Петроградского университета (1918 г.). О нем см.: *Kan S. Lev Shternberg*. *Anthropologist*. *Russian Socialist Jewish Activist*. Lincoln, NE, 2009.



Рис. 1 Экспедиция антирелигиозного отделения ЛГУ в Сталинградскую область для изучения религиозного быта. А.М. Покровский со студентами. 1930. ГМИР СМ-1997

теории, предполагавшей эволюцию всего человечества по единой схеме. В соответствии с этим он планировал разбить экспозицию нового отдела на 4 части: 1. Материальной культуры (с подотделом истории эволюции техники); 2. Эволюции верований; 3. Эволюции письменности; 4. Эволюции искусства²². Цель создания отдела Штернберг видел в том, чтобы «наглядно представить важнейшие элементы человеческой культуры в их историческом развитии, <...> чтобы легко можно было уловить последовательность, с которой совершался переход от простейших форм к все более сложным»²³. В проекте Штернберга в полной мере отразилась вера, прежде всего, научной интеллигенции в научный и социальный прогресс и, как следствие, в то, что их эпоха, их «современность» являлась вершиной развития человеческой цивилизации. Поэтому планировавшийся Штернбергом отдел в МАЭ был не только экспозицией по эволюции форм культуры, но одновременно манифестом современной ему эпохи, — не случайно Штернберг считал новый отдел «венцом всего музейного здания»²⁴, — неотъемлемой частью которой подразумевалось «естественное отмирание» религиозного сознания. Следуя интеллектуальной моде времени, Штернберг был приверженцем идеалов Просвещения и находился под властью идеи создания нового человека, которого он считал важным научить «различать, что есть разумного в его окружающей среде, в общественном строе, в его идеях и верованиях, и что устарело, неразумно, является лишь пережитком прежнего

²² СПФ АРАН. Ф. 282. Оп. 1. Д. 83. Л. 6.

²³ Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР в 1927/28 г. Хроника // Этнография. 1928. № 2. С. 141–142.

²⁴ Ратнер-Штернберг С.А. Лев Яковлевич Штернберг и Музей антропологии и этнографии АН СССР // Сборник МАЭ. Л., 1928. Т. VII. С. 61.

невежества и дикости, вместе с тем уча человека понимать все прекрасное и великое»²⁵. В качестве подготовки к реализации своего замысла, Штернберг, по словам его супруги и коллеги С.А. Ратнер-Штернберг, «с увлечением откликнулся в 1923 году на организуемую выставку по религии, которую он мыслил как подотдел будущего Отдела Эволюции культуры, <...> и охотно шел навстречу экспонатами, рисунками, муляжами, советами и указаниями, как организаторам выставки, так и <...> мастерской, работавшей для этой выставки»²⁶.

Мастерская, которую упоминает Ратнер-Штернберг, принадлежала скульптору Исидору Золотаревскому²⁷. По словам Золотаревского, уже в ноябре 1919 г. он открыл мастерскую с целью копирования экспонатов ведущих мировых музеев и формирования специальных музейных комплектов (музеев-реплик), которые он задумал распространить по всей стране и создать повсеместно «музейные станции»²⁸. В отличие от Л.Я. Штернберга и лекторов Петрогубполитпросвета Золотаревский не занимался историей религии, но, вероятно, довольно продолжительное время вынашивал идею просветительского проекта, связанного с историей искусства и развитием эстетического вкуса²⁹. «Если <...> вспомнить, — писал Золотаревский о своем проекте музейных станций, — что среди этих предметов будут скульптуры Фидия и Микеланджело, что редчайшие и красивейшие предметы лондонских, парижских и римских музеев будут брошены в самые глухие провинции, что квинтэссенцию человеческого гения в области форм бросите к шахтам в рабочие районы, то какую огромную услугу эстетического порядка вы окажете им, не говоря уже о знании»³⁰. Разрабатывая проект тотальной «музеефикации»³¹, который

²⁵ СПФ АРАН. Ф. 282. Оп. 1. Д. 83. Л. 2.

²⁶ *Ратнер-Штернберг С.А.* Лев Яковлевич Штернберг... С. 64. Далее Ратнер-Штернберг с сожалением замечает, что «ожидания Л.Я. не сбылись: строители выставки, вопреки обещанию, своих экспонатов Музею (МАЭ—А.Н.) не доставили».

²⁷ Исидор Самойлович Золотаревский (1885–1960)—скульптор. Родился в Елисаветграде (ныне Кропивницкий, Украина), закончил Одесское художественное училище (1909 г.). Весной 1914 г. переехал в Санкт-Петербург, где в своей квартире на Большой Морской ул., 48 стал заниматься опытами по копированию скульптуры. С 1919 г. руководил репродукционной мастерской (сам Золотаревский назвал ее «мастерской по репродукции музеев»). В 1951 г. арестован по обвинению в контрреволюционной деятельности, до 1953 г. отбывал ссылку в Казахстане. Умер в г. Кольчугино Владимирской области. О Золотаревском и мастерской см.: Некрасова А. Предметы, изготовленные в Художественно-репродукционной мастерской И.С. Золотаревского, в собрании ГМИР // Труды Государственного музея истории религии. СПб., 2016. Вып. 16. С. 16–24.

²⁸ *Энциклопедист.* Музеефикация / Museefication // Искусство и промышленность. 1924 (январь). С. 5–11.

²⁹ В 1913–1914 гг. Золотаревский состоял в Художественной секции при Обществе распространения грамотности и ремесел в родном Елисаветграде. Секция занималась организацией курсов по различным видам художественного творчества и проведением публичных лекций по искусству.

³⁰ Музеефикация. С. 10. Известно, что Золотаревский привлекал к участию Б.М. Кустодиева, с которым его связывали близкие дружеские отношения, и организовал совместную поездку в Москву «для отобрания материалов в Московских музеях» (Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (далее—ОР ГТГ). Ф. 168. Д. 13. Письмо Б.М. Кустодиева к И.С. Золотаревскому. 21.05.1921 г.). Однако скорее всего поездка по каким-то причинам не принесла результата (См.: *Кустодиев К.Б.* О моем отце // Кустодиев Б.М. Письма, статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым (из дневников Вс. Воинова). Воспоминания о художнике. Л., 1967. С. 304).

³¹ Греза идеей распространения света знания, Золотаревский делал отсылку к другому советскому проекту, связанному с распространением света в прямом смысле, к плану ГОЭРЛО: «Я предлагаю параллельную электрификацию, станции которой будут рассеивать тьму невежества» (См.: Музеефикация. С. 9).

поддержал нарком просвещения А.В. Луначарский³², Золотаревский не допускал мысли, что, распространяя свои музейные станции, может встретиться с другими эстетическими реальностями, в которых статуя Давида не будет считаться эталоном гармонии. Под влиянием идей Штернберга Золотаревский, вероятно, отошел от первоначального замысла иллюстрировать исключительно историю искусства, и его мастерская занялась изготовлением копий также по истории религии, используя оригиналы Эрмитажа и МАЭ³³.

Музей сравнительного изучения религий при Экскурсионной базе Петрогубполитпросвета (ул. Белинского, 13) открылся в 1923 г.³⁴ В качестве экскурсоводов экспозицию обслуживали лекторы Экскурсионной базы, среди них были А.М. Покровский, В.В. Гребнер, Р.В. Шмидт³⁵. Первоначальная экспозиция МСИР строилась, таким образом, на актуальном, проникнутом пафосом модерна, но сугубо научном— в контексте эпохи— нарративе. Судя по более поздним сведениям, изначально экспозиция могла состоять из следующих отделов: «естественнонаучный», «происхождение религии и ее развитие», «египетский», «ассиро-вавилонский», «греческий»³⁶. Тем не менее, вскоре экспозиция перестала устраивать Губполитпросвет. Для большей части населения советского государства религиозные традиции продолжали составлять основу повседневных практик³⁷, и, вероятно, для Губполитпросвета, в подчинении которого находился музей, целью было изменение именно этой ситуации— отсюда критика экспозиции МСИР, не имевшей выраженного оттенка антирелигиозной пропаганды, и обвинение ее в несоответствии практическим задачам. Бывший участник антирелигиозного семинария при Губполитпросвете И. Элиашевич писал по этому поводу: «Музей пришлось реорганизовать, т.к. он не соответствовал практической антирелигиозной пропаганде. <...> В музее совершенно отсутствует отдел “христианство”, да и остальные отделы требуют большого добавления и изменения <...>. В 1925–1926 учебном году нужно создать <...> отдел сектантства, отдел “религия и быт” ...»³⁸. Критике подверглась и научная база

³² На XII съезде РКП(б) (апрель 1923 г.) Луначарский сделал доклад о работе мастерской, после чего съезд высказался в поддержку проекта Золотаревского и признал музеефикацию СССР «задачей государственной важности» (Музеефикация. С. 5). Луначарский, очевидно, поддерживал мастерскую на протяжении всего периода ее существования. В марте 1929 г. он написал отзыв на состоявшуюся в декабре 1928 г. выставку мастерской, подчеркнув высокое качество репродукционирования (*Луначарский А.* Выставка Художественно-репродукционной мастерской Главнауки // Известия. 1929. № 56, 8 марта. С. 5).

³³ Возможно, первоначально сотрудничество мастерской Золотаревского и Штернберга планировалось только в рамках организации МСИР, однако Золотаревский и в дальнейшем использовал разработки Штернберга по сравнительному религиоведению. При этом, вероятно, у Золотаревского была возможность оплачивать работу Штернберга. В Отделе рукописей Эрмитажа сохранилась расписка В.Г. Богораза (в то время сотрудника МАЭ, а в дальнейшем создателя и первого директора Музея истории религии) в том, что он получил от Золотаревского деньги для себя и Л.Я. Штернберга (датирована ноябрем 1923 г.). См.: ОР ГЭ. Ф. 1. Оп. 5 (2). Д. 384. Л. 94.

³⁴ См.: Спутник безбожника по Ленинграду. Л., 1930. С. 45. Кроме того, в справочнике «Весь Ленинград» за 1924 г. в разделе «Музеи в ведении ПГОНО» уже есть информация о МСИР, т.е. ее подали в редакцию справочника в 1923 г.

³⁵ Раиса Викторовна Шмидт (1899–1941)— специалист по истории античности. Закончила Факультет общественных наук Петроградского университета (1922 г.). Сверхштатный руководитель экскурсий при Экскурсионной базе Петрогубполитпросвета (с 1923 г.), сотрудник МСИР и ЛАМ (1923–1925), позднее доцент ЛИФЛИ, старший научный сотрудник ГАИМК.

³⁶ *Элиашевич И.* Антирелигиозная пропаганда в Ленинграде (1924–1925 гг.). С. 52.

³⁷ В 1924 г. продолжали праздновать Рождество, празднование Крещения отменили с 1925 г. (Вечерняя Красная, 05.12.1924. С. 3).

³⁸ *Элиашевич И.* Антирелигиозная пропаганда в Ленинграде. С. 52.

экспозиции: «“Сравнительный метод”, конечно, содержал в себе антирелигиозный заряд, но иногда на основе этого метода делались ошибочные выводы о том, что в основе христианских верований сохраняются общечеловеческие “истины”, которые просвечивают через язычество»³⁹. Следуя установке Губполитпросвета, музей (МСИР), переименованный в антирелигиозный (далее — ЛАМ)⁴⁰, организовал отделы «Христианство» и «Сектантство»⁴¹ (вероятно, в 1926 г.). Авторы экспозиции по сектантству трактовали это явление актуальным для себя способом, т.е. не как поиски новых форм религиозности (как это делали, например, поэты-символисты)⁴² или социальной организации (как делали некоторые политики)⁴³, а как пережиток прошлого, уродливый признак умирания. Такая логика была продолжением идеи создания нового человека, гармоничного, развитого телесно, в котором отсутствует все лишнее, в частности, любая сложность, сомнения, иррациональное.

В 1927 г. ЛАМ был переведен на 1-ую ул. Деревенской бедноты (ныне ул. Куйбышева), 21, в здание, в котором находился Дом просвещения им. Ленина⁴⁴. Это перемещение, по всей видимости, знаменовало наступление трудных для музея времен. В первой половине 1929 г. И. Элиашевич писал: «Антирелигиозный музей в Ленинграде влечит очень жалкое существование. Он “беспризорный”. Главнаука не считает его своим. Закрытый Исаакиевский собор⁴⁵ предполагалось превратить в музей истории культа, но приезжавший в Ленинград тов. Лядов (Главнаука)⁴⁶ высказался в том смысле, что он “не считает удобным” (!) превратить его в антирелигиозный музей»⁴⁷. Во второй

³⁹ Шахнович М.И. Из прошлого МИР АН СССР // Музеи в атеистической пропаганде. Л., 1982. С. 21.

⁴⁰ В октябре 1924 г. «Красная газета» (вечерний выпуск) писала: «При внешкольном институте им. Н.К. Крупской организуется дом политпросветработника. В состав этого учреждения войдут существующие при институте музей сравнительного изучения религии и недавно открытая антирелигиозная выставка». На слияние МСИР с антирелигиозной выставкой Института им. Крупской указывает также И. Элиашевич (См.: Элиашевич И. Антирелигиозная пропаганда в Ленинграде. С. 52), а справочник «Весь Ленинград» за 1925 г. называет музей на ул. Белинского, 13 «Центральным антирелигиозным кабинетом-музеем Губполитпросвета и Института им. Крупской». К сожалению, о выставке практически ничего не известно. Вероятно, в ее организации принял участие К.Н. Лукницкий, поскольку именно он в 1924–1925 гг. стал заведовать объединенным музеем (Весь Ленинград, 1925). Кирилл Николаевич Лукницкий (1904–1937) — экономист, деятель народного образования. Сын военного инженера, члена-корреспондента Академии архитектуры Н.Н. Лукницкого. Учился в Институте Внешкольного образования / Институте им. Крупской (1922–1925). Секретарь исполнительного бюро Союза безбожников (1925 г.). Автор научных работ по экономике мирового хозяйства. Расстрелян). В 1925–1926 гг. заведующим ЛАМ стал А.М. Покровский (Весь Ленинград, 1926).

⁴¹ В 1929 г. в этом отделе были представлены такие религиозные группы, как трезвенники, хлысты, скопцы, а также адвентисты и баптисты (Спутник безбожника по Ленинграду. 1930).

⁴² См.: Эткнд А. Хлыст. С. 246–537.

⁴³ Там же. С. 583–627.

⁴⁴ В 1926 г. музей некоторое время находился на ул. Плеханова (ныне — Казанская), 2 (Весь Ленинград, 1926). С 1927 г. директором ЛАМ стал Николай Михайлович Трошин. См.: Весь Ленинград, 1927.

⁴⁵ Постановлением ВЦИК от 18.06.1928 Исаакиевский собор был передан в ведение Главнауки в качестве музейного памятника. См.: Финн Л., Трошин Н. Из очага мракобесия в очаг культуры. Л., 1931.

⁴⁶ Мартын Николаевич Лядов (1872–1947) — председатель Главнауки (1928–1929). Один из старейших участников русского революционного движения. Ректор Коммунистического университета им. Я.М. Свердлова (1923–1929).

⁴⁷ Элиашевич И. Чего мы ждем от II съезда // Антирелигиозник. 1929. № 6. С. 61–62. Эта заметка была написана в преддверии II съезда Союза безбожников, который прошел с 10 по 15 июня 1929 г.

половине 1930 г. ЛАМ был объединен с областным Домом безбожника, созданным в 1929 г. и подчинявшимся Ленинградскому областному совету Союза воинствующих безбожников (далее — СВБ)⁴⁸. Бурные дискуссии по поводу организации антирелигиозного музея в Исаакиевском соборе, шедшие на протяжении всего 1929 г., закончились положительным для Ленинградского совета СВБ результатом⁴⁹. В марте 1931 г. состоялась демонстрация опыта с маятником Фуко и открытие Антирелигиозного музея в здании Исаакиевского собора.



Рис. 2 Музей сравнительного изучения религий Ленинградского Губполитпросвета. 1924. ГМИР КП-49897

Нам не известно, при каких обстоятельствах познакомились организаторы музея, какие дискуссии они вели, но, опираясь на их высказывания, можно утверждать, что все они верили в необходимость повсеместного распространения просвещения (эстетического, антирелигиозного или какого-либо другого) как в стратегию социального конструирования.

⁴⁸ Финн Л. К предстоящей работе ленинградского областного Дома безбожника // Безбожник (газета). 1930. № 52 (от 20.09). С. 6. Областной Дом безбожника располагался на ул. Желябова (ныне — Большая Конюшенная), 25, заведующим был Л.Н. Финн.

⁴⁹ В декабре 1929 г. на I ленинградском областном съезде СВБ было, вероятно, принято некое решение об установке маятника Фуко в Исаакиевском соборе (См.: Резолюции 1-го Ленинградского областного съезда СВБ СССР. 1–3 декабря 1929. Л., 1930. С. 13). А в марте 1930 г. газета «Безбожник» писала: «Союз воинствующих безбожников в Ленинграде приступил к осуществлению в Исаакиевском соборе чрезвычайно интересного научного опыта, наглядно доказывающего вращение земли вокруг собственной оси. <...> Проект постановки этого опыта разработан ленинградским профессором Каменьщиковым. <...> Для подвеса маятника <...> приобретен за границей специальный шарообразный подшипник. <...> Конус для этого подшипника изготавливается теперь на заводе «Красный выборжец». Шар-гирия <...> заказан «Красному путиловцу», а на заводе «Красный гвоздильщик» готовится специальная очень прочная и мало растягивающаяся проволока для подвеса. <...> Все подготовительные работы займут около 3-х месяцев» (Безбожник (газета). 1930. № 15. С. 6). Директором Антирелигиозного музея в Исаакиевском соборе был назначен Л.Н. Финн, а Н.М. Трошин стал его заместителем (См. акты поступлений в Музей истории религии за 1931–1932 в Отделе учета фондов ГМИР).

В 1920-е гг. комплекс идей модерна приобретал все большую популярность, его последователи стремились к достижению всеобщего блага, отыскивая «настоящий путь к счастью человечества» — в данном случае через утверждение единого типа рациональности, частью которого было атеистическое мировоззрение, и не видели опасности в тотальности и бескомпромиссности своих интенций. Важно отметить, что эти люди принадлежали к той части советской культуры, которая обладала определенным престижем, к интеллектуальной и властной элите. С одной стороны, это позволяло поддерживаемым ими идеям быстрее распространяться⁵⁰, с другой — давало возможность ориентироваться на их мнение при выстраивании официальных государственных стратегий. Без поддержки престижной культурой идеи модерна вряд ли могла, среди прочего, быть осуществлена государственная антирелигиозная политика.



Рис. 3 Музей сравнительного изучения религий Ленинградского Губполитпросвета. 1924. ГМИР А-1349

В XX в. философская и социальная программа модерна привела западную культуру к кризису, и проект МСИР, в полной мере основанный на этой программе, сегодня уязвим для критики. При этом в рамках него были важны некоторые идеи, оказывающиеся зачастую в центре современных дискуссий в музейной среде, поэтому позволим себе их отметить. Во-первых, организаторы МСИР придавали большое значение наглядности как способу распространения знания. Золотаревский называл свой метод копирования музейных оригиналов «трехмерной печатью» — по аналогии с двухмерной фотопечатью — и противопоставлял ее печатному тексту, который воспринимался как нечто

⁵⁰ См., напр., отзывы экскурсантов после посещения ЛАМ в 1930 г., содержащие те же смыслы: веру в разум, побеждающий тьму невежества, представление о религии как следствии «вечной спячки разума», противопоставление идеи разума идее иррационального («тьме дурмана») (Спутник безбожника по Ленинграду. 1930. С. 13).

элитарное, доступное немногим. В этом стремлении к наглядности утверждалась тенденция к доминированию визуального восприятия действительности, начавшаяся с изобретением фотографии и знаменовавшая собой визуальный поворот в культуре. Сегодня музейная аудитория уже сама формирует запрос на визуальность, и современные музеи, пытающиеся взаимодействовать с аудиторией, среди прочего ведут поиск новых аудиовизуальных экспозиционных решений. Во-вторых, проект МСИР предполагал массовое копирование музейных предметов в том числе ради демократизации доступа к произведениям искусства. Интересно, что тогда сотрудники Эрмитажа не были против такого копирования. В XXI в. крупнейшие мировые музеи снова говорят о необходимости создания копий музейных предметов с той же целью—открыть мировые шедевры как можно большей аудитории⁵¹.

Список литературы

- Беляев Н.С.* Александр Александрович Починков (1877–1955) и его вклад в развитие культурной жизни Петербурга—Ленинграда // Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения: сборник научных трудов. СПб.: Петерб. ин-т печати, 2006. С. 285–293.
- Березина В.А.* Экскурсионная работа в 1920-х гг. (на материалах Петрограда—Ленинграда). Диссертация ... кандидата исторических наук. СПб., 2016. 199 с.
- Демиденко Ю.* Новая одежда для нового мира. Костюмы В.Е. Татлина на фоне эпохи // Теория моды. 2016. № 39. С. 241–247.
- Кустодиев К.Б.* О моем отце // Кустодиев Б.М. Письма, статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым (из дневников Вс. Воинова). Воспоминания о художнике. Л.: Художник РСФСР, 1967. 433 с.
- Некрасова А.* Предметы, изготовленные в Художественно-репродукционной мастерской И.С. Золотаревского, в собрании ГМИР // Труды Государственного музея истории религии. СПб.: ГМИР, 2016. Вып. 16. С. 16–24.
- Решетов А.М.* Александр Михайлович Покровский (1893–1944): возвращение из небытия // Труды Государственного музея истории религии. СПб.: ГМИР, 2002. Вып. 2. С. 223–229.
- Хабермас Ю.* Модерн—незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 40–51.
- Шахнович М.И.* Из прошлого Музея истории религии АН СССР // Музеи в атеистической пропаганде. Л.: ГМИРИА, 1982. С. 19–23.
- Эткинд А.* Хлыст: Секты, литература и революция. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 642 с.
- Kan S. Lev Shternberg.* Anthropologist. Russian Socialist. Jewish Activist. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2009. 574 p.

References

Beljaev, N.S. Aleksandr Aleksandrovich Pochinkov (1877–1955) i ego vklad v razvitie kul'turnoj zhizni Peterburga—Leningrada [Alexander Aleksandrovich Pochinkov (1877–1955) and his contribution to the cultural life of Petersburg—Leningrad], in *Pechat' I slovo Sankt-Peterburga*.

⁵¹ Так, например, Вим Пейбес, директор Рейксмузеума в 2008–2016 гг., на публичной лекции «Музей будущего» в Государственном Эрмитаже (Главный штаб, 21.09.2017) говорил о стремлении к отмене копирайта и о свободном распространении копий музейных предметов. См., напр.: <https://lenta.ru/articles/2017/10/04/hermitage/> (ссылка последний раз проверялась 04.03.2018).

Peterburgskie chtenija: sbornik nauchnyh trudov. Saint-Petersburg: Peterb. in-t pečati Press, 2006. P. 285–293. (in Rus.).

Berezina, V.A. *Jekskursionnaja rabota v 1920-h gg. (na materialah Petrograda—Leningrada): dissertacija ... kandidata istoričeskikh nauk* [Excursion work in the 1920th. (on the materials of Petrograd—Leningrad). Dissertation of candidate of historical sciences]. Saint-Petersburg: [Without name of Publisher], 2016. 199 p. (in Rus.).

Demidenko, Ju. Novaja odezhda dlja novogo mira. Kostjummy V.E. Tatlina na fone jepohi [New clothes for the new world. Costumes by V.E. Tatlin in era context], in *Teorija mody.* 2016. № 39. P. 241–247. (in Rus.).

Kan, S. *Lev Shternberg. Anthropologist. Russian Socialist. Jewish Activist.* Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2009. 574 p.

Kustodiev, K.B. O moem otce [About my father], in *Kustodiev B.M. Pis'ma, stat'i, zametki, interv'ju. Vstrechi I besedy s Kustodievym (iz dnevnikov Vs. Voinova). Vospominanija o hudozhnike.* Leningrad: Hudozhnik RSFSR Publ., 1967. 433 p. (in Rus.).

Nekrasova, A. Predmety, izgotovlennye v Hudozhestvenno-reprodukcionnoj masterskoj I.S. Zolotarevskogo, v sobranii GMIR [The objects from the Isidor Zolotarevsky's Atelier of art reproduction in the collection of the State Museum of the History of Religion], in *Trudy Gosudarstvennogo muzeja istorii religii.* Saint-Petersburg: GMIR Press, 2016. Vol. 16. P. 16–24. (in Rus.).

Reshetov, A.M. Aleksandr Mihajlovich Pokrovskij (1893–1944): vozvrashhenie iz nebytija [Aleksandr Mihajlovich Pokrovskij (1893–1944): back from obscurity], in *Trudy Gosudarstvennogo muzeja istorii religii.* Saint-Petersburg: GMIR Press, 2002. Vol. 2. P. 223–229. (in Rus.).

Habermas, Ju. Modern—nezavershennyj proekt [Modernity: An Unfinished Project], in *Voprosy filosofii.* 1992. № 4. (in Rus.). P. 40–51.

Shahnovich, M.I. Iz proshlogo Muzeja istorii religii AN SSSR [From the past of the Museum of the History of Religion of the USSR Academy of Sciences], in *Muzei v ateisticheskoj propagande.* Leningrad: GMIRIA Publ., 1982. P. 19–23. (in Rus.).

Etkind, A. *Hlyst: Sekty, literature I revoljucija* [Whip: Sects, Literature and Revolution]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013. 642 p. (in Rus.).

Джумантаева Т.А.

ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПОЛОЦКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

Джумантаева, Тамара Александровна — канд. культурологии, доцент, директор Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника, Республика Беларусь, Полоцк, muzey@vitebsk.by

В статье с музеографических позиций прослеживается путь полоцких музеев от коллекций музейного характера до современного музея-заповедника. Анализируется процесс генерации артефактов музеями и создание условий для музеефикации, как базового принципа развития музея-заповедника. Отмечается, что богатое историко-культурное наследие древнего Полоцка, музейные традиции, в том числе и музеефикация исторической территории, способствовали становлению функциональной модели заповедника. Сам заповедник с его охранной зоной, имеющимися и будущими музеями является ядром, вокруг которого создаются условия для преобразования исторического Полоцка в город-музей.

Ключевые слова: музей, музей-заповедник, музеология, музеефикация.

FROM THE HISTORY OF CREATION AND ACTIVITY OF POLOTSK MUSEUM-RESERVE

Jumantayeva, Tamara Alexandrovna — Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Director of Polotsk National Historical and Cultural Museum-Reserve, Republic of Belarus, Polotsk, muzey@vitebsk.by

The article deals with the way of Polotsk museums from the ancient collections to the modern museum-reserve from the museology point of view. Historical analysis shows that the development of the museum's construction tends to accelerate. Particular attention is paid to the period of museum-reserve formation. Polotsk National Historical and Cultural Museum-Reserve is regarded as an example of the generating of artifacts by Polotsk museums and creating conditions for *museumification* as a basic principle of the museum-reserve. It is noted that the rich historical and cultural heritage of Polotsk, museum traditions and *museumification* of historical territory contributed to the development of a functional model of the museum-reserve. The development of relations of the museum and the historical and cultural heritage and their transformation have created an innovative type of museum, — the Museum-Reserve, called to play a special role in the cultural renaissance of the city. It is part of the cultural space and the form at the same time of its functioning.

Key words: museum, museum-reserve, museology, museumification.

Полоцк представляет собой уникальную историческую территорию, памятники которой охраняются, изучаются, реставрируются и приспособляются под музейные экспозиции. Недвижимые памятники (архитектурные, археологические), которые находятся на территории Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника, по сути своей, — музейные предметы. Музейное собрание заповедника насчитывает более 100 000 единиц хранения. Сам заповедник с его охранной зоной, имеющимися и будущими

музеями является ядром, вокруг которого создаются условия для превращения исторического Полоцка в город-музей. Развитие отношений традиционного музея с историко-культурными ценностями (недвижимые объекты, территории, охранные зоны, традиции и т.д.) и их трансформациями породило инновационный тип музея, которым стал историко-культурный музей-заповедник, призванный сыграть особую роль в культурном возрождении города. Он является частью культурного пространства и одновременно формой его функционирования.

Проблемы создания и функционирования полоцких музеев, а затем музея-заповедника нашли отражение в целом ряде работ, составивших к настоящему времени прочную историографическую базу. Материалы по истории Полоцка и его музеев собирали уже преподаватели Полоцкого кадетского корпуса. Одним из них был А.К. Морель, издавший в 1910 г. книгу, в которой содержались достаточно подробные сведения не только о музейных коллекциях, перешедших от иезуитов пиарам и позже кадетам, но и об оборудовании библиотеки и музейных залов¹. Ценные сведения о музее кадетского корпуса и тех традициях, которые заложили в развитие музейного дела иезуиты, можно найти в работе воспитателя полоцких кадетов подполковника В.П. Викентьева². Надо отметить, что его книга написана на основании документов из архива Полоцкого кадетского корпуса и богато иллюстрирована. В этом издании впервые была представлена фотография музейной витрины, которой пользовались кадеты для выставочной деятельности. К истории отдельных коллекций Музея иезуитского коллегиума (академии), а именно коллекции икон и живописи, обращался в своих трудах Б. Брежго³, руководитель Витебского отделения Московского археологического института (основанное в 1911 г. просуществовало до 1922 г.). Им были перечислены уникальные живописные полотна, находившиеся в музее и названы имена художников, работавших в иезуитской академии.

В 1922 г. был создан Институт белорусской культуры (Инбелкульт), который объединил всех заинтересованных в исследовании истории и культуры Беларуси. В 1924 г. появилось Центральное бюро краеведения Беларуси, издававшее свой периодический журнал «Наш край». В 1926–1930 гг. в нем были напечатаны статьи о Полоцком окружном краеведческом музее его заведующим С.М. Мелешко (арестован в 1930 г. по делу «Союза освобождения Беларуси» и в 1938 г. расстрелян). Особенно интересной и полезной для понимания того, что собой представляли музейные коллекции, была его статья «Полоцкий Окружной Краеведческий Музей»⁴. В ней подробно описывалась история создания музея, приспособленный под размещение экспозиции памятник архитектуры — Софийский собор, давался развернутый тематико-экспозиционный план трех главных отделов музея, анализировалась образовательно-воспитательная работа и определялись перспективы развития музея в плане расширения экспозиции и комплектования музейного собрания.

Первой основательной работой по истории археологических исследований и краеведения в Беларуси, где упоминается музейное строительство в Полоцке, была монография

¹ Морель А. История города Полотска и возникновения здания Полотскаго кадетскаго корпуса. Вильна, 1908.

² Викентьев В.П. Полоцкий кадетский корпус: ист. очерк 75-летия его существования. Полоцк, 1910.

³ Brezgo B. Sztuki piękne w kolegium oraz w Akademii OO. jezuitów w Połocku w XVIII i XIX w. // Pr. i materiały sprawozdawcze Sekc. Historii Sztuki. 1938—1939. Т. 3. S. 29–39.

⁴ Мелешка С. Полацкі Акруговы Краязнаўчы Музей // Наш край. 1929. № 12. С. 55–58.

Г.А. Кохановского⁵. В его исследовании неоднократно упоминались полоцкие музеи, в частности иезуитский и Музей лесного хозяйства. К сожалению, в архивных материалах, собранных автором, почти не встречаются имена людей, которые участвовали в создании этих музеев.

В 2004 г. И. Кадульска издала в Гданьске монографию «Полоцкая Академия. Центр культуры региона 1812–1820»⁶. Полоцкая иезуитская академия подается польской исследовательницей как центр, который выполнял культурные функции в самом широком смысле этого слова. Композиция работы составлена таким образом, что раскрывает деятельность отдельных культурных институтов в контексте академической жизни, в том числе и музея. Ему посвящен параграф под названием «Музей и картинная галерея в процессе образования и распространения культуры». Автор сосредоточила внимание в основном на дидактической функции музея, которая сыграла важную роль в модернизации иезуитских программ обучения. Тем не менее, материалы, которые использовала И. Кадульска, свидетельствуют о том, что музейные экспозиции были доступны не только учащимся академии, но также жителям Полоцка и многочисленным гостям города.

Тема участия исследователей и краеведов в деле изучения историко-культурного наследия Полоцка глубоко и всесторонне исследовано известным археологом Л.В. Алексеевым⁷. Впервые в его монографии встречается такое множество имен людей, которые принимали непосредственное участие в изучении истории Полоцкого края и музейном строительстве (Н.И. Зорин, А.К. Морель, И.И. Долгов и др.). Нельзя не согласиться с автором в том, что историография археологических, историко-краеведческих и музееведческих исследований может быть полной только тогда, когда мы как можно больше знаем об участниках того или иного события. Исторический материал, упомянутый в монографии Л.В. Алексеева, приводит нас к выводу о создании определенного фундамента для формирования предмузейных коллекций в Полоцке еще во времена существования Полоцкого княжества.

Современный белорусский музеолог А.А. Гужаловский также считает, что предпосылками музейного строительства в Полоцке были собрания домузейного характера, находившиеся в XI–XII вв. в Софийском соборе, Спасском и других монастырях. Это были рукописные книги, иконы и предметы культа. Примером может быть икона Эфесской Божьей Матери, привезенной по заказу Св. Евфросинии из Константинополя в Полоцк в XII в., которая до недавнего времени находилась в фондах Государственного Русского музея. Монография А.А. Гужаловского «Рождение белорусского музея»⁸ стала первой работой, специально посвященной истории музеев Беларуси. Она отражала историю белорусских музеев досоветского периода. Автор указанной монографии в ряду других белорусских музеев упоминает и полоцкие. Музей иезуитского коллегиума он называет «кабинетом естественной истории и художественной галереей», Музей кадетского корпуса — «археологическим музеем и кабинетом естественной истории кадетского корпуса». Продолжением заявленной темы стала вторая книга А.А. Гужаловского⁹. На ее страницах

⁵ *Коханоўскі Г.А.* Археалогія і гістарычнае краязнаўства Беларусі ў XVI–XIX стст. Мінск, 1984.

⁶ *Kadulska I.* Akademia Połocka: ośrodek kultury na Kresach 1812—1820. Gdańsk, 2004.

⁷ *Алексеев Л.В.* Западные земли домонгольской Руси в историко-археологическом осмыслении. М., 2009.

⁸ *Гужаловскі А.А.* Нараджэнне беларускага музея. Мінск, 2001.

⁹ *Он же.* Музеі Беларусі (1918–1941 гг.). Мінск, 2002.

упоминается Полоцкий краеведческий музей и его первый директор С.М. Мелешко. Автор указанных работ с использованием большого количества документов показал историю создания и развития белорусских музеев на фоне социальной и политической истории страны. Он провел исторический анализ периодов развития музейного дела и при этом, что для нас особенно ценно, — музееологический анализ отдельных существовавших некогда экспозиций. Свою третью монографию¹⁰ А.А. Гужаловский посвятил судьбе белорусских музейных коллекций в годы последней войны и музейному строительству в послевоенное время и до 1991 г. В этой работе упоминается Полоцкий музей-заповедник и несколько полоцких музеев, которые были созданы до 1991 г.

В 2011 г. автором данной статьи была защищена диссертация «Музеефикация культурного пространства Полацка: традиции и инновации»¹¹, ставшая первой попыткой проанализировать процесс музейного строительства в древнем городе, сформулировать принципы развития историко-культурного музея-заповедника, спрогнозировать его влияние на развитие городского культурного пространства и роль в освоении историко-культурного наследия.

Музей, как социокультурный институт, создается в обществе, которое находится на высоком уровне социального и культурного развития. С момента своего появления в европейской культуре Нового времени он не только отображает важные тенденции развития культуры и общества, но наделен особым смыслом инстанции вечности и с течением времени начинает оказывать серьезное влияние на развитие социокультурной сферы¹². Осознание универсальности и общечеловеческой значимости культурного наследия Полоцкого региона содействовало не только развитию музейного дела, но и развитию процесса музеефикации отдельных памятников и историко-культурных территорий.

Своим появлением в Полоцке музей-заповедник обязан Постановлению ЦК КПБ и СМ БССР от 19 сентября 1967 г. (№ 318) «О состоянии и мерах улучшения охраны памятников истории, искусства и архитектуры в Белорусской ССР». В документе рассматривалась проблема сохранения и реставрации «памятников истории, искусства, архитектуры и археологии...»¹³. В пункте 8 Положения было записано: «Объявить историко-археологическими заповедниками: а) Верхний и Нижний замки в комплексе с Софийским собором; б) Замковую гору в г. Гродно со всеми архитектурными и историческими памятниками; в) Замковую гору и могильник в г. Пинске; г) Древнее городище в комплексе с Преображенской церковью и Могилей Рогнеды в г.п. Заславль Минской области». Созданные таким образом заповедники сегодня существуют в Заславле и Полоцке. В связи с принятием в 1992 г. Закона «Об охране историко-культурного наследия» Постановлением Совета Министров Республики Беларусь от 29 апреля 1993 г. № 258 упомянутое выше Постановление было признано утратившим силу за исключением пункта 8¹⁴.

¹⁰ *Он же*. Музеі Беларусі (1941–1991 гг.). Мінск, 2004.

¹¹ *Джумантаева Т.А.* Музеефікацыя культурнай прасторы Полацка: традыцыі і інавацыі. Аўтарэф. дыс. ... кандыдата культуралогіі. Мінск, 2011.

¹² См.: *Каулен М.Е.* Музеефикация историко-культурного наследия России. М., 2012.

¹³ О состоянии и мерах улучшения охраны памятников истории, искусства и архитектуры в Белорусской ССР: постановление ЦК КПБ и СМ БССР от 19.09.1967, № 318 // Советское законодательство о памятниках истории и культуры. Минск, 1972. С. 286–290.

¹⁴ Постановление Совета Министров Республики Беларусь от 29 апреля 1993 г. № 258 о признании утратившими силу некоторых постановлений Совета Министров БССР [Электронный ресурс]. 2008. См. по адресу: <http://laws.newsby.org/documents/sovetm/pos19/sovmin19631.htm> (ссылка последний раз проверялась 30.05.2017).

Таким образом, 19 сентября 1967 г. можно считать днем рождения Полоцкого историко-археологического заповедника, который со временем трансформировался в историко-культурный музей-заповедник.

Как отмечалось выше, музейные традиции Полоцка берут начало в XI–XII вв., когда в Софийском соборе и Спасском монастыре начали собирать книги и иконы. Условно монастырские собрания можно назвать коллекциями музейного характера. Их существование в XI–XVIII вв. стало фундаментом, на котором с созданием музея в Полоцком иезуитском коллегиуме началось музейное строительство в городе.

Усилиями полоцких иезуитов был создан крупный музей при иезуитском коллегиуме (музей существовал с 1788 по 1820 гг.), который стал одним из первых музеев при учебных заведениях на территории Беларуси. Большое количество музейных предметов, принадлежавших разным хорошо сформированным и изученным коллекциям, экспонировалось в залах трехэтажного корпуса, который был спроектирован и построен в 1788 г. генералом Ордена иезуитов Габриэлем Грубером специально для музея. Музейное собрание расширяло кругозор учащихся, приобщая их к общечеловеческим ценностям, воспитывало художественный вкус, способствовало усвоению знаний, побуждало к исследованиям истории и природы Полоцкого края. Образовательно-воспитательная функция Музея иезуитского коллегиума, а позже — академии (с 1812 г.), заложила фундамент для формирования традиций в развитии музейного дела в Полоцке.

Главным вкладом музеев других учебных заведений, которые позже были открыты на базе иезуитской академии (пиарского училища и кадетского корпуса (в 1820–1918 гг.)¹⁵, в музейное дело вместе с использованием музейных коллекций в дидактических целях, стала научная и материальная фиксация жизни и деятельности пиаров и кадетов. Презентация коллекций получила новое развитие. Они экспонировались на художественно-промышленных выставках, проводимых в России и за рубежом. Отличительной чертой развития музейного дела стала активная выставочная деятельность.

В период, когда Полоцк находился в составе РСФСР (1918–1924 гг.), музейным строительством занимались отдел народного образования, уездная комиссия по охране памятников старины и искусства, а с 1925 г. — краеведческое общество¹⁶. Подготовка к созданию Краеведческого музея совпала с началом открытия первых советских музеев и выработкой основных законодательных актов, которые регулировали музейное строительство на территории РСФСР, БССР и СССР. Отличительными чертами этого периода было привлечение к музееведческой работе дореволюционных кадров художественной и научной интеллигенции, удачно найденные организационные формы в деле собирания и хранения музейных ценностей, факт создания феномена городского музея, воплотившийся в процессе музеефикации, и его выделение из любительского краеведческого движения.

Следующий период музейного строительства в Полоцке (1926–1967 гг.) начался с открытия Краеведческого музея. Несмотря на стремление партийного руководства БССР направить музейное дело в русло идеологической поддержки социалистического строительства, Краеведческий музей способствовал сохранению историко-культурных ценностей

¹⁵ Полацк музейны = Полоцк музейны = Museums of Polotsk: фотоальбом / аўт.-уклад.: Т.А. Джумантаева, М.М. Ільніцкі. Мінск, 2006. С. 6.

¹⁶ Учреждение «Зональный государственный архив в г. Полоцке» (Далее — ЗАП). Ф. 54. Оп. 1. Д. 342. Справа Полацкага павятовага аддзела народнай адукацыі. Пасяджэнні павятовай камісіі па ахове помнікаў даўніны і мастацтва 1920 г. Даклад 21 ліпеня 1920 г. сябра камісіі І.П. Дэйніса.

и воспитанию самосознания горожан, консолидировал общество и стал формой проявления демократической самостоятельности населения по отношению к национальному наследию. Процесс демократизации в области культуры, который начался после 1956 г., увеличил интерес общества к отечественной истории, что в свою очередь повлияло на состояние музейного дела и памятников архитектуры. В 1960-х гг. комплексный подход к изучению и сохранению историко-культурного наследия стал отличительной чертой деятельности Полоцкого краеведческого музея, на базе которого в 1967 г. был создан Полоцкий историко-археологический заповедник¹⁷.

До середины 1960-х гг. внимание к богатому и разнообразному архитектурному наследию древнего Полоцка оставалось исключительно академическим. Такое положение дел изменилось с момента образования в 1965 г. Белорусского добровольного общества охраны памятников истории и культуры и организации Специальных научно-реставрационных производственных мастерских Министерства культуры БССР (с 1985 г. — Белорусское специализированное научно-реставрационное производственное объединение «Белреставрация»). В 1969 г. Полоцкий производственный участок мастерских начал работы по реставрации памятников архитектуры.

Продолжением Постановления ЦК КПБ и СМ БССР от 19 сентября 1967 г. (№ 318) «О состоянии и мерах улучшения охраны памятников истории, искусства и архитектуры», согласно которому было провозглашено создание историко-археологического заповедника в Полоцке, стал еще один документ, подписанный 8 октября 1968 г. Министром культуры БССР М.А. Минковичем. Это было «Положение об историко-археологических заповедниках»¹⁸, в котором подробно говорилось о целях и задачах заповедников, об определении границ, условиях пользования памятниками, об археологических исследованиях и о хозяйственно-финансовой деятельности заповедников. 20 ноября 1968 г. Полоцкий городской совет депутатов принял Постановление (№ 225) об охранной зоне вокруг Софийского собора. Витебским областным Советом депутатов охранный зона была утверждена 17 октября 1969 г. (№ 16/8) и составила 31,3 га¹⁹. Согласно Положению об историко-археологических заповедниках, таким охранным зонам предоставлялся статус филиала при местном краеведческом музее. Так появился Полоцкий историко-археологический заповедник — филиал Краеведческого музея, который в свою очередь был филиалом Витебского областного краеведческого музея. Начиная с 1967 г., стали складываться условия не только для исследования и научного документирования, как раньше, но и для реставрации и музеефикации памятников археологии и архитектуры Полоцка.

Первым на очереди был известный памятник архитектуры середины XI — середины XVIII вв. — Софийский собор. Его реставрация началась в 1969 г. (согласно п. 10 Постановления ЦК КПБ и СМ БССР от 19 сентября 1967 г. (№ 318) «О состоянии и мерах улучшения охраны памятников истории, искусства и архитектуры» Министерству культуры БССР и Витебскому обкому КПБ поручалось внести в СМ БССР предложения по

¹⁷ Гісторыка-археалагічны заповеднік [аб заснаванні Полацк. гіст.-археал. заповедніка] // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1970. № 1. С. 28.

¹⁸ Фонды Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника (Далее — ФНИИКМЗ) Ф. 3. Пастанова ЦК КПБ і СМ БССР ад 19.09.1967 г. (№ 318) “Аб стане і мерах паляпшэння аховы помнікаў гісторыі, мастацтва і архітэктуры”; “Палажэнне аб гісторыка-археалагічных заповедніках”, зацверджанае Міністрам культуры БССР М. Мінковічам 8 кастрычніка 1968 г.

¹⁹ Гісторыка-археалагічны заповеднік [аб заснаванні Полацк. гіст.-археал. заповедніка]. С. 28.

реставрации Софийского собора)²⁰, а в декабре 1975 г., в результате исследования, были выработаны предложения по консервации и музеефикации памятника, авторами которых стали известные археологи П.А. Раппопорт и Вал.А. Булкин. В своих предложениях по консервации и музеефикации древних частей Софийского собора археологи советовали включить остатки собора середины XI в. в музейную экспозицию в качестве экспонатов. По их мнению, это могло вызвать интерес у посетителей. Во время создания музея в Софийском соборе эти предложения были учтены. Первоначальный фундамент, фрагменты крещатых столбов и древней кладки стен (на высоту 8 м на западном фасаде, 12 м — на восточном) стали частью экспозиции. Они экспонируются в нижней зале Музея как артефакты, связанные с первой каменной постройкой на территории Полоцка. Предложенный вариант был принят экспозиционерами и удачно включен в основу тематико-экспозиционного плана. Сегодня кроме указанных фрагментов в экспозиционном поясе можно видеть еще и находки, сделанные в ходе исследования Софийского собора (плитки пола XI в., фрагменты фресковой росписи, вещи из захоронения XVI в., вилую печать киевского князя Всеволода (Андрея) XI в.²¹, известковый камень с именами свидетелей строительства собора в середине XI в., самые интересные фрагменты плинфы со знаками и надписями).

Нельзя обойти вниманием попытку партийного руководства страны создать в Софийском соборе республиканский музей атеизма. Приказ Министерства культуры (№ 188) от 4 декабря 1973 г.²² сообщал об открытии в Полоцке в соответствии с постановлением Бюро ЦК КПБ от 23 октября 1973 г. Республиканского музея атеизма. Различным отделам и управлениям Министерства культуры и областных исполнительных комитетов поручалось выработать предложения по структуре, штатам и авторскому составу коллектива для разработки генерального решения и оформления экспозиции. Управлению по делам искусств до 1 июля 1974 г. надо было дать предложения о возможности использования Софийского собора не только, как музея, но и в качестве концертного зала. Республиканским музеям было приказано составить списки музейных предметов, копии которых можно было бы изготовить для экспозиции музея атеизма. Планировались стажировки в ведущие атеистические музеи СССР. Был утвержден состав комиссии по созданию Республиканского музея атеизма. Но ни один из пунктов приказа не был выполнен. Люди, которые вошли в состав комиссии, были заняты своими проблемами, т.к. работали в республиканских музеях или учреждениях культуры областного и республиканского подчинения, и находились далеко от Полоцка. Очевидно, что упомянутое Постановление содержало только общие тезисы, возлагая ответственность за создание музея атеизма на уже существующие республиканские музеи (Государственный музей БССР и Художественный музей БССР).

Скоро появилось предложение о переносе музея атеизма в город более значимый в административном смысле, чем Полоцк. Так, начиная со второй половины 1975 г., до июня 1977 г. коллектив музея (директором был назначен Герман Васильевич Чернов) ждал перевода из Полоцка в Гродно. Рядом с теми, кто пытался создать музей атеизма, на втором этаже помещения в северной части Софийского собора работал штат историко-археологического

²⁰ О состоянии и мерах улучшения охраны памятников истории, искусства и архитектуры в Белорусской ССР: постановление ЦК КПБ и СМ БССР от 19.09.1967, № 318. С. 286–290.

²¹ Булкін В.А. Кіеўская пячатка ў Полацку // Помнікі гісторыі і культуры. 1979. № 4. С.19–20.

²² ФНПІКМЗ. Ф. 3. Загад Міністэрства культуры БССР № 188 ад 4 снежня 1973 г. “Аб адкрыцці ў Полацку Рэспубліканскага музея атэізму”.

заповедника, который возглавлял Иван Антонович Матюшкин, человек одержимый историей и преданный делу создания заповедника. Сотрудники заповедника, и в первую очередь помощница директора по учетно-фондовой и научной работе Жанна Слепцова, комплектовали фонды иконами, деревянной культовой скульптурой, предметами декоративно-прикладного искусства; и работали над изучением коллекций и подготовкой новой экспозиции в Софийском соборе, реставрация которого подходила к завершению.

Но, несмотря на быструю работу реставраторов, в 1980 г. появилась Постановление СМ БССР от 10 июля 1980 г. (№ 255) «О мерах по улучшению охраны, реставрации и использованию памятников истории и культуры в Белорусской ССР»²³, где констатировались факты завершения процесса создания музейной экспозиции и концертного зала в Софийском соборе, но подчеркивался факт «плохой» работа по сохранению и регенерации застройки древних городов, в том числе и Полоцка. Названное Постановление советовало рассмотреть вопрос «комплексной застройки историко-культурного заповедника в городе Полоцке» и принять меры по обеспечению качественного строительства в охранной зоне в едином архитектурно-художественном исполнении, а также благоустроить территорию, примыкающую к историко-культурному заповеднику.

Самостоятельным музейным объединением и экспериментальной музееведческой площадкой Полоцкий музей-заповедник стал в августе 1985 г. В результате пятилетнего опыта музейного строительства стало очевидным, что путем музеефикации (главным принципом которой на тот момент являлось создание музейных условий на месте существования памятника) и включения в ее орбиту историко-культурного ландшафта, можно создать комплекс музеев, связанных одной идеей или концепцией. В 1990 г. было принято Постановление Совета Министров БССР № 158 «О Полоцком историко-культурном заповеднике»²⁴ и утверждено Положение «О Полоцком историко-культурном заповеднике республиканского значения». Оно состояло из четырех частей: общие положения, цели и задачи, режим содержания заповедника и зон его охраны, ответственность за нарушение законодательства об охране и использовании памятников истории и культуры. В Положении были перечислены отдельные памятники и комплексы памятников на территории города Полоцка, которые включены в состав заповедника и признаны имеющими научную, историческую, художественную и иную культурную ценность. Положением фиксировалось наличие охранной зоны заповедника, зоны регулирования застройки и зоны охраняемого природного ландшафта.

Изменения в социально-политической жизни страны в течение 1990-х гг. вынудили внести значительные корректировки в существующее республиканское законодательство в области охраны наследия. Были приняты три закона, которые должны были поднять дело комплексной охраны наследия в Беларуси на новый уровень (Закон Республики Беларусь «Об охране историко-культурного наследия» 13 ноября 1992 г., Закон Республики Беларусь «Об особо охраняемых природных территориях и объектах» 20 октября 1994 г., Закон «О музеях и Музейном фонде Республики Беларусь» 5 сентября 1996 г.)²⁵. Несмотря

²³ ФНПІКМЗ. Ф. 3. Пастанова Савета Міністраў Беларускай ССР № 255 ад 10 ліпеня 1980 г. «Аб мерах па паляпшэнню аховы, рэстаўрацыі і выкарыстання помнікаў гісторыі і культуры ў Беларускай ССР».

²⁴ ФНПІКМЗ. Ф. 3. Пастанова Савета Міністраў Беларускай ССР № 158 ад 16 ліпеня 1990 г. «Аб Полацкім гісторыка-культурным заповедніку».

²⁵ Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь: Закон Рэсп. Беларусь, 9 студз. 2006 г., № 98-3: в ред. Закона Респ. Беларусь от 18.07.2007 г. // Консультант Плюс: Беларусь. Технология 3000 [Электронный ресурс] / ООО «ЮрСпектр» Нац. Центр правовой информ. Респ. Беларусь. Минск, 2008. Аб музеях і Музейным фондзе Рэспублікі Беларусь: Закон Рэспублікі

на наличие определенных шагов в деле формирования фундамента комплексного подхода к охране наследия, указанные документы не включали такие необходимые для сохранения наследия понятия, как «историко-культурный музей-заповедник», «уникальная историческая территория», «территория музея-заповедника» и, соответственно, не регламентировали их деятельность. Только в Законе «О музеях» была сделана попытка дать толкование понятия «историко-культурный музей-заповедник». На сегодняшний день деятельность музеев-заповедников регламентируется 13-ю пунктами статьи 166 «Музеи-заповедники. Музеи под открытым небом» «Кодекса Республики Беларусь о культуре»²⁶.

В музейном проектировании 1980–1990-х гг. ведущим стало экспериментальное направление, а идея музейного объединения на принципах формирования централизованной системы музеев различных типов получила теоретическое и практическое обоснование в пределах Полоцкого заповедника. В 1992 г. Полоцким городским исполнительным комитетом был утвержден перспективный план музеефикации города, рассчитанный на период до 2000 г. Далеко не все пункты этого плана были осуществлены. Новые экономические условия, сложившиеся во время Перестройки, внесли свои коррективы в сроки окончания реставрации почти всех памятников архитектуры. За это время изменились и взгляды на приоритеты в музейном деле, появился интерес к интегрированным экспозициям и новым технологиям. Кроме того, были сделаны корректировки в плане регенерации исторического центра древнего Полоцка.

Традиции, которые были характерными для музейного строительства в Полоцке, получили качественное преломление в бытовании разнообразных типов и видов музеев: от музеев учебных заведений (иезуитского коллегиума, пиарского училища, кадетского корпуса) до узкопрофильных музеев в составе заповедника²⁷:

- Музей истории архитектуры Софийского собора (экспозиция существует с 1987 г. Обновлялась дважды)
- Краеведческий музей (экспозиция существует с 1986 г. Последнее обновление с введением стационарной выставки «Почетные граждане Полоцка» — 2017 г.)
- Музей белорусского книгопечатания (экспозиция существует с 1990 г., обновление — в 2017 г. в связи с 500-летием белорусского книгопечатания)
- Музей-библиотека Симеона Полоцкого (экспозиция существует с 1994 г.)
- Музей боевой славы (экспозиция существует с 1985 г.)
- Музей-квартира Героя Советского Союза З.М. Тусналобавай-Марченко (экспозиция существует с 1987 г., обновление — в 2010 г.)
- Музей традиционного ручного ткачества Поозерья (экспозиция существует с 1998 г.)
- Стационарная выставка «Прогулка по Нижне-Покровской» (экспозиция существует с 1998 г., обновление — в 2012 г.)
- Художественная галерея (экспозиция существует с 2002 г., в 2013 г. экспозиция была дополнена уникальной по технологии стационарной выставкой «Стенопись XII–XIX вв. Спасо-Преображенского храма»)

Беларусь. 12 снеж. 2005 г., № 70–3: в ред. Закона Респ. Беларусь от 18.07.2007 г. // Консультант Плюс: Беларусь. Технология 3000 [Электронный ресурс] /ООО «ЮрСпектр» Нац. Центр правовой информ. Респ. Беларусь. Минск, 2008.

²⁶ Кодекс Рэспублікі Беларусь аб культуры 20 ліпеня 2016 г. № 413-3 [Электронный ресурс]. 2016. См. по адресу: <http://www.pravo.by/document/?guid=12551&p0=Нк1600413&p1=1> (ссылка последний раз проверялась 30.05.2017).

²⁷ Информация о музеях Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника — на сайте: <http://polotsk.museum.by> (ссылка последний раз проверялась 05.01.2018).

- Детский музей (экспозиция существует с 2004 г., идет работа над расширением экспозиции за счет мансарды здания)
- Природно-экологический музей (экспозиция существует с 2005 г.)

Как показывает объективный анализ современного развития музейной сети не только Полоцка, но и других регионов страны, наблюдается устойчивая тенденция к ускоренному росту числа музеев. Действительно, если от момента накопления первых коллекций и собраний книг при Софийском соборе и монастырях до создания первого настоящего музея при иезуитском коллегииуме прошло около семи веков, а от Музея коллегииума—академии—кадетского корпуса до первого Городского гражданского музея—около века, то от момента основания Полоцкого музея-заповедника до существующих сегодня 11 музеев—всего 50 лет.

В структуру Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника входят 11 музеев на правах филиалов и 65 объектов, внесенных в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь, что требует от него проведения многоаспектной деятельности: научно-исследовательской, научно-фондовой, охранной, образовательной, воспитательной, информационной, реставрационной, выставочной, финансово-экономической, международной, культуротворческой, репрезентативной.

В Полоцке продолжается процесс музейного строительства и музеефикации. Он отражает расцвет музеологии как науки и характеризуется выделением функциональной модели дальнейшего развития Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника в системе «музей—культура—общество» с обязательным использованием как традиций, так и научных методологий и новых технологий. Традиции, которые были характерными для каждого из периодов музейного строительства в Полоцке, получили качественное обогащение в функциональной модели перспективного развития Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника.

Полоцк, насыщенный памятниками архитектуры и музеями, сохранивший историческую застройку XVIII—начала XX вв., способен выполнить основную социальную функцию—документировать городское историко-культурное пространство—и стать городом-музеем. Показательно, что происходит не только использование и развитие сохранившихся традиций, но и переход на новый качественный уровень осмысления необходимости музея как важнейшего социокультурного института для самоопределения нации.

Несмотря на сложности в социально-политической жизни страны в начале нового тысячелетия, Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник в определенной степени выступил как символ стабильности развития музейного дела в стране. В условиях музеефикации целых исторических территорий, как это происходит в Полоцке, процесс идет тем более стремительно, чем быстрее он способствует приобщению человека сегодняшнего к исконным историческим и культурным ценностям города, региона и страны в целом. Сегодня музей является неотъемлемой частью процесса самоидентификации народа, формирования его самосознания на основе общечеловеческих моральных ценностей и принципов.

Список литературы

Алексеев Л.В. Западные земли домонгольской Руси в историко-археологическом осмыслении. М.: Наука, 2009. 336 с.

Breżgo B. Sztuki piękne w kolegium oraz w Akademii OO.jezuitów w Połocku w XVIII i XIX w. // Pr. i materiały sprawozdawcze Sekc. Historii Sztuki. 1938–1939. T. 3. S. 29–39.

Булкін В.А. Кіеўская пячатка ў Полацку // Помнікі гісторыі і культуры. 1979. № 4. С. 19–20.

Гісторыка-археалагічны запаведнік [аб заснаванні Полацк. гіст.-археал. запаведніка] // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1970. № 1. С. 28.

Гузхалоўскі А.А. Музеі Беларусі (1918–1941 гг.). Мінск: НАРБ, 2002. 164 с.

Гузхалоўскі А.А. Музеі Беларусі (1941–1991 гг.). Мінск: НАРБ, 2004. 192 с.

Гузхалоўскі А.А. Нараджэнне беларускага музея. Мінск: НАРБ, 2001. 123 с.

Джумантаева Т. А. Музеефікацыя культурнай прасторы Полацка: традыцыі і інавацыі. Аўтарэф. дыс. ... кандыдата культуралогіі. Мінск: [Б. в.], 2011. 24 с.

Каулен М.Е. Музеефікацыя історыка-культурнага наследия России. М.: Этерна, 2012. 432 с.

Музеі Полацка=Музеи Полоцка=Museums of Polotsk: фотоальбом /аўт.-уклад.: Т.А. Джумантаева. Мінск: Беларусь, 2015. 301 с.

Полацк музейны=Полоцк музейный=Museums of Polotsk: фотоальбом /аўт.-уклад.: Т.А. Джумантаева, М.М. Ільніцкі. Мінск: Беларусь, 2006. 281 с.

References

Alekseev, L.V. *Zapadnye zemli domongol'skoj Rusi v istoriko-arheologicheskom osmyslenii* [Western lands of pre-Mongol Rus in the historical and archaeological interpretation]. Moscow: Nauka Publ., 2009. 336 p. (in Rus.).

Breżgo, B. Sztuki piękne w kolegium oraz w Akademii OO.jezuitów w Połocku w XVIII i XIX w. [Fine arts at the college and at the O.J. Zulits Academy in Połock in the 18th and 19th centuries], in *Pr. i materiały sprawozdawcze Sekc. Historii Sztuki*. 1938–1939. T. 3. P. 29–39. (in Pol.).

Bulkin, V.A. Кіеўская п'ячатка ў Полацку [Kievan Seal in Polotsk], in *Pomniki gistoryi i kul'tury*. 1979. № 4. P. 19–20. (in Belarusian).

Gistoryka-arhealagichny zapavednik (ab zasnnavanni Polack. gist.-arheal. Zapavednika) [Historical and Cultural Reserve (about the founding of the Polotsk Historical and Archaeological Reserve)], in *Pomniki gistoryi i kul'tury Belarusi*. 1970. № 1. P. 28. (in Belarusian).

Guzhaloŭski, A.A. *Muzei Belarusi (1918–1941 gg.)* [Museums of Belarus (1918–1941)]. Minsk: NARB Press, 2002. 164 p. (in Belarusian).

Guzhaloŭski, A.A. *Muzei Belarusi (1941–1991 gg.)* [Museums of Belarus (1941–1991)]. Minsk: NARB Press, 2004. 192 p. (in Belarusian).

Guzhaloŭski, A.A. *Naradzhenne belaruskaga muzeja* [The birth of the Belarusian Museum]. Minsk: NARB Press, 2001. 123 p. (in Belarusian).

Jumantayeva, T.A. *Muzeefikacyja kul'turnaj prastory Polacka: tradyicyi i inavacyi. Aŭtarjef. dys. ... kandydata kul'turalogii* [Museumification of the Polotsk Cultural Space: Traditions and Innovations. Abstract of Thesis for Degree of Candidate of Cultural Studies]. Minsk: [Without name of Publisher], 2011. 24 p. (in Belarusian).

Jumantayeva, T.A. *Muzei Polacka = Muzei Polocka = Museums of Polotsk : fotoal'bom*. Minsk: Belarus' Publ., 2015. 301 p. (in Rus., in Belarusian, in English).

Jumantayeva, T.A., Ільніцкі, М.М. *Polack muzejny = Polock muzejnyj = Museums of Polotsk: fotoal'bom*. Minsk: Belarus' Publ., 2006. 281 p. (in Rus., in Belarusian, in English).

Kaulen, M.E. *Muzeefikacija istoriko-kul'turnogo nasledija Rossii* [Museumification of the historical and cultural heritage of Russia]. Moscow: Jeterna Press, 2012. 432 p. (in Rus.).

ПАМЯТНИК

Шукурова А.Э.

РАБОТА ПО ИЗУЧЕНИЮ КОЛЛЕКЦИИ ЖИВОПИСИ ГАТЧИНСКОГО ДВОРЦА-МУЗЕЯ В 1920-Е ГОДЫ: ОПЫТ МЕЖМУЗЕЙНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Шукурова, Айсулу Эркиновна — старший научный сотрудник, хранитель фонда живописи, Гатчинский дворец-музей, Россия, Гатчина, ais.shukurova@yandex.ru

Работа по атрибуции живописи является важной частью музейных исследований. До 1917 г. императорские резиденции были собственностью семьи Романовых, поэтому их художественные сокровища были практически недоступны для специалистов. В первые годы работы сотрудниками Гатчинского дворца-музея было начато систематическое научное изучение дворцовой коллекций живописи. Это был важный шаг по преобразованию царского дворца в публичный музей. В этой работе им помогали коллеги из других музеев, прежде всего следует отметить сотрудников Государственного Эрмитажа Дж.А. Шмидта и А.Н. Бенуа. В 1920-е гг. к исследованию картин Гатчинского дворца проявляли интерес и иностранные специалисты, особенно из немецких музеев (Любек, Гессен). Они изучали фламандскую и голландскую живопись, также с помощью коллег из Германии можно было уточнить атрибуцию портретов. В это время появляется рукописный журнал научного отдела Гатчинского дворца-музея «Старая Гатчина», значительная часть статей которого была написана главным хранителем В.К. Макаровым.

Ключевые слова: Гатчина, Государственный Эрмитаж, портрет, Дж.А. Шмидт, В.П. Зубов, А.Н. Бенуа, В.К. Макаров

WORK ON THE RESEARCH OF THE COLLECTION OF PAINTINGS AT THE GATCHINA PALACE-MUSEUM IN THE 1920th: A CASE OF INTERMUSEUM COOPERATION

Shukurova Aysulu Erkinovna — Senior Research Fellow, Curator of Paintings, the Gatchina Palace-Museum, Russia, Gatchina, ais.shukurova@yandex.ru

The attribution of painting is an important part of museum research work. Until 1917 the imperial residences were the property of the Romanov family, therefore their artistic treasures were practically inaccessible for specialists. In the early years of the Gatchina Palace-Museum, a systematic scientific study of the palace collections of painting was begun by the employees of the Gatchina Palace-Museum. It was an important phase of the transformation of the royal palace to a public museum. In that work they were assisted by the colleagues from other museums, first of all by the employees of the State Hermitage, J.A. Schmidt and A.N. Benois. In the 1920s, foreign specialists, especially from German museums (Lübeck, Hesse), were interested in studying the paintings of the Gatchina Palace. They studied Flemish and Dutch painting, also with the help of the colleagues from Germany it was possible to clarify the attribution of portraits. At that time a hand-written journal “Old Gatchina” was issued by the research

department of the Gatchina Palace-Museum, a significant part of the articles in which was written by the chief curator, V.K. Makarov.

Key words: Gatchina, State Hermitage, portrait, V.P. Zubov, J.A. Schmidt, A.N. Benois, V.K. Makarov.

Одним из самых важных, но, возможно, малозаметных аспектов музейной научно-хранительской деятельности является работа по атрибуции музейных предметов. И тот опыт, который получили музейные сотрудники Петрограда–Ленинграда в ранние годы существования дворцов-музеев, уникальный и во многом поучительный. В рамках настоящей статьи хотелось бы подробнее рассмотреть деятельность первых лет работы Гатчинского дворца-музея.

В мае 1917 г. Временным Правительством был издан приказ об образовании в городах Дворцового Ведомства (Петергофе, Царском Селе и Гатчине) художественно-исторических комиссий «для приема, регистрации и систематизации как с художественной, так и с хозяйственной стороны всех движимых и недвижимых имуществ бывших дворцовых управлений»¹. Комиссию, которая начала работу в Гатчинском дворце, возглавил граф В.П. Zubov, кроме него в ее состав входили известные специалисты-искусствоведы А.А. Половцов и П.П. Вейнер.

Но очень скоро граф Zubov остался один, поскольку Половцов перешел в Павловский дворец, а Вейнер возвратился в Петроград спасать Музей Старого Петербурга. Тем не менее, при помощи учеников училища Штигилица, постепенно шли работы по инвентаризации художественных сокровищ дворца. Как признавал сам В.П. Zubov, в том время ни он, ни его товарищи по работе, не обладали опытом музейно-инвентаризационной работы. И нельзя не заметить, что обаяние самого дворца, его особая внутренняя жизнь постепенно влияли на самого Zubova и его сотрудников: «говоря о тенях прошлого мелкие события их повседневной жизни становились нам знакомыми, мы научались любить те предметы, которые любили они»².

После событий октября-ноября Нарком просвещения большевистского правительства А.В. Луначарский утвердил существование и состав художественно-исторических комиссий по бывшим императорским дворцам³. 26 ноября 1917 г. граф В.П. Zubov был утвержден в должности директора Гатчинского дворца-музея.

В мае 1918 г. были открыты для обозрения первые залы нового музея. Открылась новая страница в истории дворца, теперь уже как общедоступного музея.

У графа Zubova не сложились отношения с Гатчинскими Советами, он покинул дворец. И в 1918 г. на должность главного хранителя был назначен В.К. Макаров. На плечи его и немногочисленных сотрудников дворца-музея легло бремя решения нескольких поистине масштабных задач. Главная — уберечь само здание дворца и его художественные сокровища от лихолетья Гражданской войны. Вторая задача — инвентаризация дворцового имущества, из которого еще надо было выделить музейные коллекции. Третья — разработка продуманной и научно обоснованной экспозиции.

Нам хотелось бы остановиться на вопросе изучения коллекции живописи в Гатчинском дворце-музее в первые годы его существования.

¹ *Зубов В.П.* Страдные годы России: Воспоминания о революции (1917–1925). М, 2004. С. 42.

² Там же. С. 46.

³ *Третьяков Н.С.* У истоков музея в Гатчинском дворце // Гатчина. Императорский дворец. Третье столетие истории. СПб., 1994. С. 371.

Огромные сокровища картинного собрания Гатчины привлекали внимание специалистов и до 1917 г. Два номера журнала «Старые годы» было посвящено Гатчине. И если в 1914 г. акцент был сделан на Гатчине Павловского времени, то в 1916 г. выпуск журнала был назван «Сокровища Гатчинского дворца» и посвящен целиком живописи. Также можно вспомнить, что картины из Гатчины экспонировались на Таврической выставке в 1905 г., на выставке «Ломоносов и Елизаветинское время» в Академии художеств и даже на вернисаже, устроенном редакцией «Старых годов» в 1908 г. Тем не менее, статус Гатчинского дворца как личной собственности семьи Романовых, сильно затруднял доступ специалистам для изучения дворцового собрания произведений искусств.

Планомерная работа по изучению этой масштабной коллекции началась в 1920-е гг., уже в музейное время. К этому процессу, кроме сотрудников научного отдела самого музея, подключились сотрудники Государственного Эрмитажа. И это неудивительно, поскольку многие из них еще до революции 1917 г. активно сотрудничали с редакцией журнала «Старые годы», кроме того, официальный учет произведений искусства пригородных дворцов шел через II Отделение Императорского Эрмитажа. Показательно, что на первом же заседании Картинной галереи нового Эрмитажа в декабре 1918 г. был поставлен вопрос о картинах пригородных дворцов, в первую очередь — Гатчинского. Тогда же начинаются регулярные командировки сотрудников Эрмитажа в Гатчину «для осмотра и изучения картин».

Особая роль в данной работе принадлежала Джемсу Альфредовичу Шмидту (1876–1933) — сотруднику Императорского, затем Государственного Эрмитажа, хранителю старонидерландской, немецкой и фламандской живописи. С 1918 г. он состоял в Комиссии по проверке состояния картин в пригородных дворцах-музеях, с 1926 г. занимал пост заведующего Картинной галереей Эрмитажа, в дальнейшем его деятельность также была связана с Государственным музейным фондом и оценочно-экспертной комиссией Наркомпроса при Ленинградском отделении Главной конторы Росторга РСФСР.

Одной из самых ярких страниц деятельности Дж.А. Шмидта была работа по атрибуции картин нидерландской и фламандских школ. В его личном деле хранится большое количество материалов по работе в пригородных дворцах (Гатчине, Детском Селе, Павловске, Ропше и Петергофе). Материалы Архива Государственного Эрмитажа может дополнить очень важный для изучения истории коллекции живописи Гатчинского дворца-документ — «Заметки о картинах Гатчинского дворца-музея», который хранится в Научно-вспомогательном архиве ГМЗ «Гатчина»⁴.

Сами «Заметки» — это четыре листа (25×8 см), исписанные с двух сторон рукой самого автора и озаглавленные «Д.А. Шмидт. Заметки о картинах Гатчинского дворца-музея. 1918–1923».

«Заметки» содержат сведения о 89 картинах⁵, в виде списка с указанием номера картины по инвентарю Императорского Эрмитажа, автора, сюжета, размеров, основы (холст, дерево, медь). Помимо этого, Дж.А. Шмидт сравнивает картины гатчинского собрания с аналогами из собрания Эрмитажа, музея Прадо, галерей Берлина Дрездена, Мюнхена, Лондона, Амстердама, Вены и т.д.

Кроме текста самого автора в документе имеются и карандашные пометки. Вероятно, они сделаны В.К. Макаровым, поскольку касаются уточнения номеров и указаний

⁴ Шмидт Д.А. Записка о картинах Гатчинского дворца. 1923–1924 г. // Сектор документальных фондов ГМЗ «Гатчина». Д. 694.

⁵ В списке указано 88 картин, но № 3 записан дважды, вероятно, по ошибке.

о судьбе картин — преимущественно «выбыл». В самом тексте документа нет четкой датировки.

Нижняя граница — это время выхода статьи знаменитого немецкого музейного деятеля Вильгельма Боде — 1922 г.⁶ Верхняя граница — март 1925 г., поскольку самая ранняя передача картин, упомянутых в «Заметках» — март 1925 г.⁷ Представляется обоснованным датировать «Заметки» 1924 г., поскольку в комментарии к № 16 есть следующее замечание «В. 23 г. я этой картины не видел...»⁸.

В архиве Государственного Эрмитажа в фонде Дж.А. Шмидта есть документ, который недвусмысленно указывает на цель написания «Заметок». В письме ученого в Совет Государственного Эрмитажа, он просит продлить ему срок командировки в Гатчинский дворец-музей, поскольку «посещение Гатчинского дворца-музея хранителем Любекского музея д-ром Баухом выдвинуло целый ряд новых и существенных вопросов по определению фламандских и голландских картин»⁹. Письмо датировано июлем 1923 г., т.е., д-р Баух (Bauch) посещал Гатчину и осматривал картины непосредственно во дворце.

К сожалению, пока никаких официальных документов об этом визите найти не удалось. Однако известно, что Курт Баух¹⁰, который в 1923 г. был стажером в Музее св. Анны в Любеке (Volontär am Annenmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Lübeck)¹¹, действительно предпринял поездку в СССР для изучения картин Рембрандта в советских музеях¹².

Также интересно отметить, что лето 1923 г. Дж.А. Шмидт с семьей провел в Гатчине, где сотрудникам музеев и ЛОГН¹³ было выделено 19 комнат в Кухонном каре дворца¹⁴. К этому же лету относится и командировка Дж.А. Шмидта в Гатчину для изучения картин с 6 июня по 16 августа, причем целью командировки Джемса Альфредовича было именно изучение голландских и фламандских картин в Гатчинском дворце¹⁵.

К консультации зарубежных коллег также прибегал и В.К. Макаров. Под его редакцией с 1923 по 1928 гг. выходил рукописный журнал научной части Гатчинского дворца-музея «Старая Гатчина». За это время было выпущено 86 статей, практически единственным их автором был сам В.К. Макаров. Значительная часть их была посвящена живописи. С помощью д-ра Отто Андрупа из Дании было уточнено происхождение оригинала в портрете графа Христиана Шелля: гатчинский портрет являлся копией

⁶ См. № 15 «Заметок»: «Операция ... Adr. Brouver. самого раннего времени, до переезда в Антверпен в 1631 г. Сравните "Школу" Берлинской галереи и о ней статью Боде в ... за 1922 год».

⁷ Например, «№ 5 1927 Корнелис де Хем. Венецианский бокал и фрукты», «№ 43 1581 Ломбард. Автопортрет».

⁸ «1770 Операция на спине Дуб, 23,5×19,5. в 1922 показалась мне копией с Броуера, однако композиция неизвестной. В 23 г. я этой картины не видел и не мог проверить впечатления предыдущего года».

⁹ Отдел рукописей Государственного Эрмитажа (Далее — ОР ГЭ). Ф. 1. Оп. 13. Д. 954. Л. 189.

¹⁰ Баух Курт (Bauch, Kurt Wilhelm Hans Ludwig, 1897–1975) — немецкий искусствовед, специалист по творчеству Рембрандта.

¹¹ См. по адресу: https://www.leo-bw.de/web/guest/detail/-/Detail/details/PERSON/kg1_biographien/118653628/Bauch+Kurt+Wilhelm+Hans+Ludwig (ссылка последний раз проверялась 20.05.2018).

¹² Heeke M. Reisen zu den Sowjets. Der ausländische tourismus in Rußland. Munster, 2003. S. 520. За предоставленную информацию автор сердечно благодарит В.Г. Ананьева и д-ра Б. Гёреса.

¹³ ЛОГН — Ленинградское отделение Главнауки.

¹⁴ Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1197. 1923–1924 г. Л. 73.

¹⁵ Там же. Л. 95. См. также: ОР ГЭ. Ф. 1. Оп. 13. Д. 954. Л. 184.

с постели Люндберга¹⁶. Интересно, что эта атрибуция была учтена при составлении Описи Генеральной инвентаризации 1938 г., последней предвоенной описи Гатчинского дворца-музея¹⁷.

В другой статье В.К. Макарова «Первый брак Павла Петровича и Гатчинские портреты»¹⁸, упоминается д-р Бах, директор художественных и исторических собраний Гессенского государственного музея¹⁹. Из контекста статьи понятно, что ему посылался запрос, на который был получен ответ, датированный 18 декабря 1922 г. Речь идет об атрибуции Гатчинского портрета «неизвестной девушки с васильками»²⁰. Предположение о возможном фамильном сходстве «неизвестной девушки» с великой княгиней Натальей Алексеевной было высказано Дж.А. Шмидтом. В Гессен был отправлен запрос с фотографиями. Ответ был положительным, что нашло отражение и в атрибуции картины: «неизвестная девушка» оказалась сестрой великой княгини²¹.

Частым гостем в Гатчине был также Александр Николаевич Бенуа. Многочисленные представители Бенуа-Серебряковых-Лансере проводили летние месяцы в квартирах для сотрудников музеев в Кухонном каре дворца. О дружбе между семьями Макаровых и Бенуа тепло вспоминала дочь В.К. Макарова, Вера Владимировна Макарова (Добровольская)²².

Не потеряла актуальности до сего дня статья А.Н. Бенуа в № 33 «Старой Гатчины» — «Ротари в Гатчине»²³. В этой работе А.Н. Бенуа дает подробное жизнеописание художника, а также анализ его работ, находящихся в коллекции Гатчинского дворца-музея. Помимо характерных для творчества Пьетро Ротари, женских «головок», в Гатчине были и портреты принцев Саксонского дома, и австрийского посла графа Эстергази, и автопортрет самого художника²⁴.

А.Н. Бенуа принадлежит и атрибуция «Портрета казачка», написанного на холсте и наклеенного на деревянный щиток, выпиленный по контуру, характерная для XVIII в. обманка. Портрет восходил к коллекции графа Орлова. Потом обманка находилась в комнатах фрейлины Е.И. Нелидовой²⁵. По сведениям Р.Р. Гафифуллина, этот портрет не вошел ни в одну опись картин Гатчинского дворца. Зато о нем есть упоминание в описи

¹⁶ Макаров В.К. О портретах Антропова в Гатчине // Старая Гатчина. 1925. № 59. См.: Сектор документальных фондов ГМЗ «Гатчина». Д. 1.

¹⁷ Неизвестный художник, копия с Люндберга. Портрет графа Христиана Шелля. Г-40927. ЦХ-2682-III. Портретный фонд. Ныне в ГМЗ «Павловск».

¹⁸ Макаров В.К. Первый брак Павла Петровича и Гатчинские портреты // Старая Гатчина. 1925. № 21. См.: Сектор документальных фондов ГМЗ «Гатчина». Д. 3.

¹⁹ Есть вероятность, что это тот же специалист, о котором писал Дж.А. Шмидт (см. выше).

²⁰ По инвентарю Императорского Эрмитажа № 1979 картина находилась в Кухонном каре Гатчинского дворца как «портрет неизвестной девушки с васильками» работы неизвестного художника. Также см.: «Опись картинам в нижнем этаже Кухонного каре». См.: ОР ГЭ. Ф. 1. Оп. 7 ж. Д. 9—XX. Л. 19.

²¹ Неизвестный художник. «Портрет принцессы Амалии Гессенской». Г-42172. ЦХ-1996-III. Зал женского портрета. Ныне в ГМЗ «Павловск».

²² Добровольская (Макарова) В.В. Бенуа в Гатчино. См.: Сектор документальных фондов ГМЗ «Гатчина». Д. 2466.

²³ В 1928 г. статья была опубликована отдельной брошюрой: Бенуа А.Н. Ротари в Гатчине. Л., 1928.

²⁴ Последнюю атрибуцию А.Н. Бенуа оспаривает.

²⁵ № 402/1 по «Каталогу картин Марии Федоровны». См.: Гафифуллин Р.Р. Catalog de tableaux. Подготовка и комментарии // Императорская Гатчина. Материалы научной конференции. СПб., 2003. С. 222.

предметов Арсенала, где он числился как «№ 55. Портрет неизвестного мужчины, писанный на дереве масляными красками»²⁶.

Авторство Пьетро Ротари А.Н. Бенуа помогает установить знакомство с манерой мастера, а также хорошее знание картин художника в других дворцах, в данном случае, Петергофе²⁷.

Обращался В.К. Макаров и к помощи московских коллег. Примером такого плодотворного сотрудничества являются две статьи на одну тему, опубликованные в двух номерах «Старой Гатчины» в ноябре 1925 г.: Макаров В.К. «О портретах Антропова в Гатчине» и Греч А.Н. «Портреты Антропова в Гатчине»²⁸. Вероятно, эта работа была частью диссертации А.Н. Греча, посвященной творчеству А.Н. Антропова, которую он защитил в 1926 г. И если Макаров дает обзор работам портретиста в дворцовой коллекции, то А.Н. Греч уделяет больше внимания собраниям аристократических поместий около Гатчины, связывая их с подмосковными усадьбами.

Таким образом, изучение истории процесса атрибуции живописных произведений является неотъемлемой частью общей картины музейного строительства в 1920-е гг. В эти годы формировался своего рода синтез опыта хранителей императорских коллекций и потребностей публичных музеев нового государства, перед которыми стояли принципиально иные задачи. Нельзя не отметить в формирующемся поколении музейных работников уважения к знаниям и достижениям своих предшественников, стремления связать отечественную культуру с мировыми художественными процессами. Изучение этого опыта, несомненно, очень важно для продолжения исследований такого рода и в наши дни.

Список литературы

- Бенуа А.Н.* Ротари в Гатчине. Л.: [Б. и.], 1929. 12 с.
- Гафифуллин Р.Р.* О начальном периоде формирования коллекции живописи Гатчинского дворца // Императорская Гатчина. Материалы научной конференции. СПб.: ООО «Фортекс групп», 2003. С. 49–55.
- Гафифуллин Р.Р.* Catalog de tableaux. Подготовка и комментарии // Императорская Гатчина. Материалы научной конференции. СПб.: ООО «Фортекс групп», 2003. С. 151–222.
- Зубов В.П.* Страдные годы России: Воспоминания о революции (1917–1925). М.: Индрик, 2004. 320 с.
- Третьяков Н.С.* У истоков музея в Гатчинском дворце // Гатчина. Императорский дворец. Третье столетие истории. СПб.: Ленарт, 1994. С. 369–375.
- Heeke M.* Reisen zu den Sowjets. Der ausländische tourismus in Rußland. Munster: Lit Verlag, 2003. 696 s.

References

- Benois, A.N. *Rotari v Gatchine* [Rotary in Gatchina]. Leningrad: [Without name of Publisher], 1929. 12 p. (in Rus.).

²⁶ «Опись пистолетам, форменной и прочей одежде с принадлежностями, а так же и разным вещам, находящимся в Арсенале Гатчинского дворца». 1862–1887. См.: Российский государственный исторический архив. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1359. Л. 230.

²⁷ *Бенуа А.Н.* Ротари в Гатчине. С. 10.

²⁸ *Греч А.Н.* Портреты Антропова в Гатчине // Старая Гатчина. 1925. № 60. См.: Сектор документальных фондов ГМЗ «Гатчина». Д. 1.

Gafifullin, R.R. Catalog de tableaux. Podgotovka i Kommentarii [Catalog de tableaux. Editing and Commenting], in *Imperatorskaya Gatchina. Materialy nauchnoy konferentsii*. Saint-Petersburg: OOO "Fortex-Grup" Publ., 2003. P. 151–222. (in Rus.).

Gafifullin, R.R. O nachal'nom periode formirovaniya kollektzii zhivopisi Gatchinskogo dvortsa [On the initial period of the formation of the collection of paintings of the Gatchina Palace], in *Imperatorskaya Gatchina. Materialy nauchnoy konferentsii*. Saint-Petersburg: OOO "Fortex-Grup" Publ., 2003. P. 49–55. (in Rus.).

Heeke, M. *Reisen zu den Sowjets. Der ausländische tourismus in Rußland*. Munster: Lit Verlag, 2003. 696 p. (in Germ.).

Tret'yakov, N.S. U istokov muzeya v Gatchinskom dvortse [On the establishment of museum in Gatchina Palace], in *Gatchina. Imperatorskiy dvorets. Tret'ye stoletiyе istorii*. Saint-Petersburg: Lenart Publ., 1994. P. 369–375. (in Rus.).

Zubov, V.P. *Stradnyye gody Rossii: Vospominaniya o revolyutsii (1917–1925)* [The Suffering Years of Russia: Memories of the Revolution (1917–1925)]. Moscow: Indrik Publ., 2004. 320 p. (in Rus.).

Вахромеева О.Б.

ПРЕДМЕТЫ В ЭКСПОЗИЦИИ МУЗЕЯ ИСТОРИИ
ШКОЛЫ КАРЛА МАЯ КАК ОТОБРАЖЕНИЕ
ВОСПИТАТЕЛЬНЫХ ПРИНЦИПОВ ПЕДАГОГИКИ ЕЕ СОЗДАТЕЛЯ

Вахромеева, Оксана Борисовна — доктор исторических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, o.vahromeeva@spbu.ru

Современный музей имеет много лиц, наиболее значимое из них — воспитательное. Воспитание является непреложным элементом педагогики, как в семье, так и в школе. Музей истории школы Карла Ивановича Мая в Санкт-Петербурге на Васильевском острове, о котором идет речь в статье, является тем центром, в котором сосредоточены исторические источники, отражающие воспитательные принципы педагогики К. Мая. В материалах предложена история создания музейного собрания, анализируется деятельность известного педагога, раскрываются принципы практической педагогики на примере экспонатов музея.

Ключевые слова: майская школа, Карл Май, Никита Владимирович Благово, воспитательные принципы педагогики, экспозиция.

THE EXHIBITS OF THE MUSEUM OF THE HISTORY
OF THE SCHOOL OF KARL MAY IN SAINT-PETERSBURG
AS A REFLECTION OF PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF ITS CREATOR

Vakhromeeva, Oksana Borisovna — Doctor of Science in History, Professor, Saint-Petersburg State University, Russia, Saint-Petersburg, o.vahromeeva@spbu.ru

The modern museum has many faces, the most significant of them is the educational one. Education is an indispensable element of pedagogy, both in the family and in school. The Museum of the History of the School of Karl Ivanovich May in St. Petersburg on the Vasiliyevsky Island, which is discussed in the article, is the center in which historical sources that reflect the educational principles of pedagogy of K. May are concentrated. The materials suggest the history of the creation of the museum collection, analyze the activity of the famous teacher, reveal the principles of practical pedagogy on the example of the museum exhibits.

Keywords: May school, Karl May, Nikita Vladimirovich Blagovo, educational principles of pedagogy, exposition.

В самом сердце Васильевского острова на 14-й линии в доме № 39 расположен уникальный памятник истории среднего образования дореволюционной России — Музей истории школы Карла Ивановича Мая. Находится он в историческом здании майской школы и реального училища¹. Музей был торжественно открыт 12 мая 1995 г., с тех пор им руководит беспримерный энтузиаст музейного дела и тонкий специалист «майского духа» Никита Владимирович Благово². Никита Владимирович сам был учеником мужской

¹ Там же размещается Санкт-Петербургский институт информатики и автоматизации РАН, который возглавляет с 1978 г. заслуженный деятель науки и техники РФ, доктор технических наук, член-корреспондент РАН Рафаэль Мидхатович Юсупов.

² *Вахромеева О.Б.* «Майский дух» Никиты Благово // Музей. 2016. № 3. С. 54.

средней школы № 5 (бывшей гимназии Карла Мая) в 1944–1949 г. Учебное заведение («уникальная школа человеческого духа и творчества»³), до неузнаваемости измененное за первые десятилетия советской власти, несмотря ни на что, несло на себе печать его создателя.

Педагог по призванию и образу жизни, Карл Иванович Май (29 октября 1820–20 марта 1895) создал уникальную систему воспитания и образования, которая успешно применялась на ниве отечественного просвещения полтора века. 10 ноября 2010 г. в день 190-летия К.И. Мая (по новому стилю) на Смоленском Лютеранском кладбище (по инициативе Н.В. Благово) был восстановлен памятник на могиле известного педагога. В церемонии открытия памятника приняли участия А.В. Кобак — директор Фонда им. Д.С. Лихачева, профессор Татьяна Константиновна Кракау (внучатая племянница второго директора школы В.А. Кракау), профессор Михаил Арсентьевич Семенов-Тян-Шанский (правнук выпускника школы 1872 г., Дмитрия Петровича Семенова-Тян-Шанского, произносившего речь при открытии памятника в 1896 г.), сам Никита Владимирович Благово, потомки выпускников и педагогов школы, представители администрации города и Василеостровского района, руководство Санкт-Петербургского института информатики и автоматизации РАН, Общество друзей Музея истории школы К. Мая. Согласно существовавшей в школе традиции проведения празднования дня рождения первого директора всем присутствующим была предложена чашечка какао с профитролями. Всем присутствовавшим была роздана фотография К.И. Мая.

Карл Май — сын прусского подданного и шведки, воспитанный в семье дяди и его жены француженки, в 1838 г. блестяще окончил гимназию Петришуле. Юноша был награжден золотым перстнем с изображением двух скрещенных ключей. В возрасте 14 лет он начал карьеру педагога, вел вспомогательные оплачиваемые уроки в своей школе. В 1840–1845 гг. Карл Май являлся студентом Санкт-Петербургского университета. Получив диплом с отличием, молодой человек занялся частной практикой в доме бывшего министра юстиции, литератора Д.В. Дашкова. Затем последовали годы учительства в начальных школах столицы. Два академических года Карл Иванович успешно преподавал увлекшую его географию в Лесном и Межевом институтах. В 36 лет, имея богатый педагогический опыт, не один год проведя за изучением биографического и педагогического наследия И. Песталоцци, А. Дистервега, Ф. Фребеля, знакомясь с сочинениями К.Д. Ушинского и статьями Н.И. Пирогова, в 1856 г. Карл Май получил разрешение от Министра народного просвещения А.С. Норова на открытие частной немецкой мужской школы в столице⁴.

Карл Иванович придерживался принципа приоритета воспитания над образованием и даровал своему любимому детищу девиз, которым стала фраза основоположника науки педагогики Яна Амоса Коменского: «Сперва любить — потом учить» («*primum amare, deinde docere*») — сформулированная им в 1657 г. в труде «Великая дидактика». В школе приветствовались взаимное уважение и доверие учителей и учеников, происходило постоянное взаимодействие с семьей, поддерживалось стремление педагогов развить индивидуальные способности каждого ученика, научить его самостоятельно мыслить. Особая атмосфера учебного заведения именовалась «майским духом»⁵.

³ Валиев М.Т. О музее истории школы Карла Мая // История Петербурга. 2009. № 4. С. 67.

⁴ Благово Н.В., Вахромеева О.Б. История школы через экспонаты. К 15-летию Музея истории школы К. Мая на Васильевском острове // Мир экскурсий. 2011. № 2. С. 61–62, 69–70.

⁵ Вахромеева О.Б. «Майский дух» Никиты Благово. С. 52.

Н.В. Благово в интервью, данном им в июле 2017 г. периодическому изданию «Namaskar» сообщал: «Я начал учиться в этом здании, на 14-й линии Васильевского острова, дом 39, первого сентября 1944 года. Увидев великолепные интерьеры, ныне, к сожалению, утраченные, я заинтересовался историей этого места. Но в то время никто не мог дать мне вразумительного ответа — ни учителя, ни кто-либо другой. В то время это было запрещенной темой, ведь школа Карла Ивановича Мая была наследием царских времен»⁶.

После национализации в 1918 г. в здании размещались различные учебные заведения. Сначала была открыта советская единая трудовая школа I и II ступени, в которой было введено совместное обучение мальчиков и девочек, а также отменены оценки и аттестаты. Позже был введен бригадно-лабораторный метод обучения, действовавший до 1932 г. В довоенный период продолжительность обучения в школе неоднократно менялась (7, 9, 10 лет), тоже касалось и порядковых номеров учебного заведения: школа была 15-й, 12-й, 217-й и 17-й.

Майские педагогические традиции в какой-то мере сохранялись до зимы 1929 г., когда в результате развернутой в прессе антибуржуазной кампании педагогический коллектив и руководство были большей частью заменены, и даже уничтожен барельеф над входной дверью. В начале 1930-х гг. заведующим школой стал К.И. Поляков, он создал хороший педагогический коллектив, и школьная жизнь наладилась.

С осени 1937 г., согласно постановлению правительства, в здании находилась 6-я Специальная артиллерийская школа (6 САШ), образованная из учеников 8–10 классов этой и близлежащих общеобразовательных школ, в которой в 1938–1941 гг. состоялось четыре выпуска. В суровую блокадную зиму, 5 февраля 1942 г., истощенные спецшкольники были эвакуированы в Тобольск; при этом 63 юноши умерли в пути от голода. Выпускники доблестно сражались на фронтах Великой Отечественной войны, защищая и освобождая родной Ленинград, штурмовали Берлин; 123 из них пали смертью храбрых. С 1984 г. в нынешней школе № 5 (13 линия, дом № 28) действует Музей 6 САШ, возникший благодаря усилиям тогдашнего директора школы Л.В. Черенковой.

После снятия блокады Ленинграда, с сентября 1944 г., в здании возобновились уроки, только теперь учебное заведение называлось 5-й мужской средней школой, а с 1954 г., в связи с восстановлением совместного обучения — 5-й средней школой⁷.

В 2009 г. Н.В. Благово впервые опубликовал списки педагогов и учащихся учебных заведений периода 1918–2006 гг., которые размещались в бывшей майской школе⁸. Исследование персоналий и сбор материалов о выпускниках-майцах и выпускниках школ после 1918 г. Никита Владимирович активно продолжает и ныне.

В 1966 г. завуч школы А.С. Батурина открыла Музей трудовой и боевой славы, в котором находился стенд, посвященный первому директору К.И. Маю. Экспозиция музея не сохранилась. Антонина Степановна Батурина явилась автором гимна школы, музыку к которому написал петербургский композитор, также учившийся в школе Феликс Дмитриевич Шевцов. Встреча с последним состоялась в помещении Музея в конце 2010 г. Ф.Д. Шевцов возродил утраченную музыкальную партию. Гимн, традиционно исполнявшихся на всех школьных праздниках, начинался словами:

⁶ Чернышев А. Никита Владимирович Благово, директор Музея истории школы Карла Мая: «если общество имеет желание процветать, необходимо вернуть в школы главный педагогический принцип Карла Ивановича Мая — “сначала любить, затем — учить”» // «Namaskar». 2017. № 7. С. 6.

⁷ Благово Н.В. Сперва любить — потом учить. Музей истории школы К. Мая. 1995–2015. СПб., 2015. С. 11–12.

⁸ *Он же*. Школа на Васильевском острове: Историческая хроника. Приложение. СПб., 2009.

Майский жук— эмблема школы,
И ему за сотню лет,
Он жужжит, жужжит, веселый,
Всем неся весны привет!⁹

История родной школы всегда серьезно занимала Никиту Владимировича Благово, но лишь случай, как это часто бывает, привел к идее создания музея. 12 марта 1986 г. в телевизионном интервью академик Д.С. Лихачев на вопрос о школьном образовании ответил, что он учился в «хорошей школе» великого гуманиста Карла Ивановича Мая. В школе не существовало имущественного различия: «У нас учился и сын швейцара, и внук Мечникова, и сын банкира “Митьки” Рубинштейна, который давал в долг Николаю II, учился целый ряд совершенно различных между собой людей. Но отношения между всеми были товарищескими, нормальными, и никто не задавался. Вот есть такой школьный термин, очень хороший— “задаваться”, вот этого не было»¹⁰.

Несказанная радость и чувство гордости за свою школу привели Никиту Владимировича на встречу с Дмитрием Сергеевичем. Итогом ее было решение написать книгу о школе. Н.В. Благово с головой ушел в архивную работу (которой с неиссякаемым интересом продолжает заниматься и по сей день). Книга вышла большим тиражом при поддержке академика Д.С. Лихачева в 1990 г.¹¹

С самых первых строк книги о майской школе читателя пронизывает дух ее создателя. «Главная цель средней школы— воспитание. Образование должно быть подчинено воспитанию. Воспитание— это в первую очередь прививка нравственности и создания у учащихся навыков жизни в нравственной атмосфере. Но вторая цель, теснейшим образом связанная с развитием нравственного режима жизни,— развитие всех способностей человека и особенно тех, которые свойственны тому или иному индивидууму <...> воспитание и подчиненное воспитанию образование должны готовить личность, нравственную личность, которая легко могла бы овладевать любой специальностью»¹².

Школа К.И. Мая состояла из двух отделений (первые 25 лет преподавание велось на языке Гете). Дети, обнаружившие гуманитарные способности, в первые годы назывались латинистами и обучались на отделении, позже названным гимназическим. Здесь, помимо немецкого и французского, преподавались древние языки— латынь и греческий. Гимназисты, как правило, готовились к продолжению образования в императорском университете. Юноши, склонные более к естественным наукам, именовались нелатинистами: они, на реальном отделении, получали в большем объеме знания по точным наукам и готовили себя к инженерной деятельности. Существовало также небольшое коммерческое отделение, где вместо французского изучался английский язык¹³.

Автор электронного проекта «Школа Карла Мая (Общество друзей школы К. Мая “Майский Жук”»)» Мурат Тимурович Валиев¹⁴ пишет: «Благодаря счастливому стечению обстоятельств первая скромная книга об истории школы К. Мая попала в руки Р.М. Юсупова,

⁹ Благово Н.В., Вахромеева О.Б. История школы через экспонаты. К 15-летию Музея истории школы К. Мая на Васильевском острове. С. 67–68.

¹⁰ Благово Н.В. Сперва любить— потом учить. С. 3.

¹¹ Вахромеева О.Б. «Майский дух» Никиты Благово. С. 53.

¹² Благово Н.В., Белодубровский Е.Б. Школа на Васильевском. М., 1990. С. 5.

¹³ Благово Н.В., Вахромеева О.Б. История школы через экспонаты. К 15-летию Музея истории школы К. Мая на Васильевском острове. С. 65.

¹⁴ Валиев М.Т. Школа Карла Мая (Общество друзей школы К. Мая «Майский Жук»). См. по адресу: <http://www.kmay.ru/index.php> (ссылка последний раз проверялась 17.05.2016).

руководителя научно-исследовательского института (СПИИ РАН). Никите Владимировичу была предложена бескорыстная помощь в организации музея. В 1995 году при поддержке руководства СПИИ РАН и окрыляющем внимании академика Д.С. Лихачева был открыт музей — несколько скромных стендов и витрин в маленьком огороженном участке комнаты. Трудно сейчас представить, какой объем работы пришлось проделать группе энтузиастов во главе с Н.В. Благово для того, чтобы вдохнуть жизнь в музейное пространство, наполнить его свидетельствами времен ушедших, собрать и подготовить к экспонированию бесценные фотографии, книги, личные вещи, школьную атрибутику. Каждый предмет, который сейчас находится на витринах музея, может рассказать свою долгую и трудную историю. Личные вещи третьего директора школы А.Л. Липовского, подлинник исторической фотографии четырех директоров гимназии, отреставрированный лабораторный шкаф, подлинные приборы из кабинетов химии и физики — каким чудом все эти вещи оказались в родных стенах? А ведь это только видимая вершина айсберга. Большая часть кропотливой работы скрыта в многочисленных картотеках, архивных записях, фотографиях учителей и выпускников школы. Вот где истинно бесценные кладези! Но и это еще не все! Благодаря энтузиазму хранителя “майских” традиций в музее проведен фундаментальный ремонт, воссоздающий исторический интерьер зала заседаний Педагогического совета, фасаду здания возвращен первоначальный вид с исторической надписью: “ГИМНАЗИЯ И РЕАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ К. МАЯ”, подготовлены шесть выпусков буклетов, содержащих информацию о развитии музея. Неизменной традицией является бережное отношение к памяти выпускников и учителей школы. Многие годы поддерживается связь со старейшей выпускницей А.П. Просандеевой, бывшей заведующей учебной частью и инициатором создания первого школьного музея А.С. Батуриной, наследниками славных фамилий Бенуа, Семеновых-Тян-Шанских, Сомовых, Гюнтер, Цшохер, Иосса, Вахтиных, Поляковых и многими-многими другими. В стенах музея проводятся встречи выпускников школы, сотрудники музея постоянно принимают участие во встречах ветеранов 6-й Специальной артиллерийской школы.

Почти каждую неделю в музей приходят две-три экскурсионные группы. Практически все эти экскурсии проводит сам Никита Владимирович. Это не дежурные скороговорки с минимальной отдачей. Традиционная картина: двадцать гостей удобно расположились на венских музейных стульях. В центре своеобразного амфитеатра в строгом сером костюме и галстук двигается легкая стремительная фигура директора музея. Идет второй, третий час экскурсии. Внимание аудитории не рассеивается, рассказчик неутомим. С завидной ловкостью из прошлого извлекаются все новые, все более интересные факты, суждения, воспоминания. Мгновенная реакция на любой самый неожиданный вопрос, даже если таковой выходит далеко за рамки экскурсии. Это “фирменный” стиль Благово. История Петербурга, история России, история отечественной науки, генеалогия, история искусства, литература — это неполный перечень “легких” вопросов. Зачастую даже узкие специалисты с трудом выдерживают заданную высокую планку общения. При этом Никита Владимирович может заинтересовать и держать концентрацию внимания даже у такой непростой, плохо управляемой аудитории, как школьники старших классов. Неоднократно можно было наблюдать, как пустые глаза тинэйджеров наполнялись интересом и вниманием, а удивленные преподаватели не верили в чудесное превращение. Не в этом ли и заключается основная и самая ценная идея музея?»¹⁵.

¹⁵ *Валиев М.Т.* О музее истории школы Карла Мая. С. 71–72.

В основу философии майского музея Н.В. Благово положил принцип знакомства всех пришедших на практике с мудрыми человеческими, педагогическими и воспитательными, принципами Карла Мая. С чувством гордости за прошлое своей школы Никита Владимирович любит повторять, что «благодаря этим принципам никто, даже самый непоседливый ученик, не имел намерения избегать школьных занятий». Воспитательные принципы педагогики К.И. Мая, основанные на практической педагогике, были сформулированы Никитой Владимировичем следующим образом:

... Главная задача наставника—приготовить юношу к труду, полезному для общества.
... Давайте ученикам истинное знание, т.к. только оно имеет непреложное значение и истинную силу.

... Пусть пути будут различны, но образование и воспитание во всяком случае должны оставаться конечной целью всякого преподавания.

... Нельзя всех и каждого стричь под один гребень, действовать следует разумно, применяясь к свойству предмета личности, степени развития учеников и учителей.

... Ум, нравственные качества, эстетическое чувство, воля и здоровье ученика в равной степени должны быть заботой учителя.

... Ценны не голые сведения, а внутренняя просвещенность, чутье правды, сила воли.

... Тот ряд практических занятий действительно плодотворен, где требуется от учеников самостоятельность и самые знания приурочены к их силам.

... От учеников надо требовать только то, что они в состоянии исполнить, что не превышает сил класса и каждого ученика в отдельности.

... Пример преподавателя—самое действенное средство воспитания.

... Дисциплина—еще не воспитание.

... Воспитание имеет целью не сломить волю ребенка, а образовать ее.

... От юного существа можно добиться всего посредством высказывания к нему доверия.

... Увлечение какими-либо занятиями и усердие к ним достойны поощрения, а неосторожная задержка может привести к апатии ученика.

... Наказание только тогда действительно, если оно понятно провинившемуся и вполне соответствует степени тяжести содеянного проступка.

... Семья, школа и церковь—это три силы, которые воспитывают человечество¹⁶.

М.Т. Валиев замечает на персональной странице Никиты Владимировича: «Кажется, что вся жизнь Н.В. Благово до 1987 года была преддверием и подготовкой к делу осуществления главной миссии—стоическому служению делу воссоздания исторического облика школы К. Мая. Основания к этому следует искать и в родовых корнях, и в личной биографии. Мало кто знает о подготовленном и опубликованном Н.В. Благово фундаментальном труде “Шесть столетий рода Благово”. Между тем, книга содержит уникальную информацию об одном из древнейших дворянских родов России, верой и правдой служивших Отечеству с XV века. Среди славных представителей этой фамилии подполковник Степан Сергеевич Благово (участник Отечественной войны 1812 года, тяжело ранен в Бородинском сражении), полковник Константин Петрович Благово (за участие в войнах в 1904–1905 гг. и 1914–1915 гг. награжден семью орденами, в том числе орденом Св. Георгия 4-й степени и Георгиевским оружием), литератор Дмитрий Дмитриевич Благово

¹⁶ Благово Н.В., Вахромеева О.Б. История школы через экспонаты. К 15-летию Музея истории школы К. Мая на Васильевском острове. С. 66.

(автор историко-мемуарной книги «Рассказы бабушки», один из основателей Русского генеалогического общества)»¹⁷.

В «Шесть столетий рода Благово» Никита Владимирович со ссылкой на своего родственника Д.Д. Благово писал: «Во все времена в роду Благово “до больших чинов никто не дослуживался, и особым богатством не отличались”, однако в делах предосудительных в большинстве своем замечены не были, всегда честно и добросовестно служили России»¹⁸.

Самозабвенное служение цельной и благой идее, почерпнутое у духовного учителя К.И. Мая, есть пример безмерной и настоящей любви Н.В. Благово к России. Он тот, кто дерзнул и достиг известных высот.

Никита Владимирович отмечал в интервью 2017 г.: «создавая свою школу в 1856 году, Карл Иванович Май строил ее на новых принципах, совершенно отличных от принятых тогда в системе среднего образования <...>, исходя из них он формировал свой педагогический коллектив. Он говорил, что “если учитель не может с полной ответственностью перед собой и своими питомцами произнести первую часть фразы — “сперва люблю”, если он не может отдавать не только знания по тому или иному предмету, но и всю свою душу, все свое сердце, время, всю жизнь без остатка, то он не должен произносить вторую часть фразы — “потом учу”. Он не должен быть учителем. Он должен избрать другую профессию”. И здесь, в школе Карла Мая, педагоги всегда отвечали этому подходу. Если случайно педагог оказывался ему не соответствующим, он уходил или ему на это намекали»¹⁹.

Частные учебные заведения Санкт-Петербурга второй половины XIX — начала XX вв., особенно «младшая школа», располагали лучшими педагогическими кадрами. Опытные и молодые педагоги, направляемые организаторами гимназий, училищ и школ, пытались уйти от гимназических казенных программ, которые тормозили развитие учеников, они вводили в учебный процесс интересный фактический материал, применяли нравственные элементы в воспитании молодого поколения и постоянно проводили ближние и дальние экскурсии.

Успешно применяемые педагогические методики разрешали проблему превращения наук в учебные предметы. Это позволяло использовать географию, литературу, физику и математику как средство пробуждения благородных высоких дум, настроений учеников, закладывало уважение к знанию.

Неравнодушным и образцовым отношением к ученикам и учебному заведению является служение руководителей и педагогов петербургской гимназии и реального училища Карла Мая на протяжении длительного периода времени (до революции в 1856–1918 гг.).

Воспитание юношества в гимназии Карла Мая напрямую было связано с идеей просвещения. Единство школы опиралось на братство и равенство, а последнее произрастало на почве широкой свободы. Благородные и благотворные свойства воспитания майцев — это внутренняя независимость духа, которая расцветала, не стесняясь государственными учреждениями, и в конце концов, уважалась обществом. Быть майцем — означало приобрести

¹⁷ *Валиев М.Т.* Никита Владимирович Благово (1932 г.р.) — выпускник школы 1949 года — основатель и директор музея истории школы К. Мая, автор многочисленных публикаций об истории школы, лауреат Международной премии имени Н.К. Рериха (2009), лауреат премии имени академика Д.С. Лихачева (2010). См. по адресу: http://www.kmay.ru/sample_pers.phtml%3Fn%3D8451 (ссылка последний раз проверялась 27.05.2016).

¹⁸ *Благово Н.В.* Шесть столетий рода Благово. СПб., 2007. С. 7.

¹⁹ *Чернышев А.* Никита Владимирович Благово, директор Музея истории школы Карла Мая: «если общество имеет желание процветать, необходимо вернуть в школы главный педагогический принцип Карла Ивановича Мая — “сначала любить, затем — учить”». С. 6.

врожденную способность. Любовь и свобода — лучшие из благ, к которым стремились многие выпускники школы Карла Мая.

Майцев всех поколений отличала образованность. Они понимали мир и человечество, поэтому многие из них были «людьми мира». Они разумели особенность и значение в жизни мира, безошибочно определяли свое собственное место и роль в окружающем пространстве, поэтому большинство из них состоялись в выбранных ими профессиях. Отдельные майцы были способны к объединению знаний, пониманию общей картины и освещению ее с высшей, философской, религиозной точки зрения. Построение собственного мировоззрения, заложенного гениальными и вместе с тем простыми педагогическими идеями Карла Мая, позволяло им мыслить и творить до конца своих дней.

Гимназия на Васильевском острове была для всякого, и сильного, и слабого, кто искал света, дававшего жизни смысл. Не редко умными, незаменимыми поборниками дела просвещения делались наряду с отдельными личностями, представители целых семейств. Чтобы множить знания, им нужен был не только подвижный ум, но было необходимо и чувство любви к добыванию знаний, наслаждению от их достижений, обладание увлеченностью к самой работе мысли, ощущением нужды в духовной пище. Все это были способны дать педагоги гимназии К.И. Мая. Воздействуя на умственный рост своих учеников, они влияли на их нравственное совершенствование. Таким образом, педагоги-маевцы приносили дар человечеству в виде своих учеников.

С наступлением новой эпохи не редко ставятся под сомнения прежние педагогические, научные и нравственные достижения. Происходит искусственная подмена. При этом грамотное педагогическое воспитание, как истина, всегда непреложна. Другой вопрос как оно распространяется и как им пользуются²⁰.

Майский музей существует 23 года. Он часто посещается школьниками, студентами педагогических вузов, петербуржцами и гостями города, краеведами, педагогами, бывшими учениками; кроме того, существует ряд проектов, которые музей активно поддерживает («Прогулки по Петербургу», «Акватория», «Серебряное кольцо» и другие).

В беседа с автором статьи, состоявшейся 31 октября 2017 г., Н.В. Благово заметил, что «на одного экскурсовода в год приходится до 180 экскурсий. Раз люди посещают, значит, 2–3-часовой рассказ о педагогических принципах К.И. Мая, реализованных в его школе, интересен современным людям разных слоев общества. После экскурсии посетители обычно всегда задерживаются, чтобы поговорить. Экскурсанты часто уходят удивленными и даже возмущенными. Как 100 лет назад педагоги помогали ученикам найти свое место в жизни, а теперь все не так?!»²¹.

Отмечая 25-летний юбилей школы 29 октября 1881 г., в торжественном собрании сенатор П.П. Семенов-Тянь-Шанский обратил особое внимание на высокий дух учебного заведения, на отношение учителей к ученикам, при этом указав на самое ценное достижение в деятельности школы, заключавшееся ни в чинах и наградах ее выпускников, а в том, что «ни один из бывших воспитанников не пал нравственно»²².

²⁰ Вахромеева О.Б. Воспитание юношества: «кто не дерзает — ничего не достигает» // Благово Н.В. Школа на Васильевском острове. Историческая хроника. СПб., 2013. Часть I. Гимназия и реальное училище Карла Мая в Санкт-Петербурге 1856–1918. С. 12–13.

²¹ Она же. Материалы интервью с Н.В. Благово в Музее истории школы К.И. Мая от 31.10.2017. Л. 2.

²² Благово Н.В. Школа на Васильевском острове. Историческая хроника. СПб., 2013. Часть I. Гимназия и реальное училище Карла Мая в Санкт-Петербурге 1856–1918. С. 50.

По выражению выпускника-майца Д.В. Философова: «Школа была государством в государстве, отдаленным бесконечным океаном от казенщины»²³. Каждого ученика развивали в умственном, нравственном, эстетическом и физическом направлениях. Образование было подчинено воспитанию. Педагог являл собой пример для учеников — в поведении, манере, одежде, во всем. Дети очень восприимчивы, понимают все очень хорошо, нельзя говорить одно, а делать другое. В этой связи задача музея, по словам Н.В. Благово, «познакомить как можно большее число посетителей с принципами школы, убедить их, что “нереальное” реально. И что нет ничего удивительного в том, что на вопрос родителей гимназистов: “Какое наказание в школе полагается за ложь?” Следовал ответ: “Это не принято в школе (разве можно огорчить любимого Директора?)”»²⁴.

Экспозиция Музея истории школы Карла Мая обладает своеобразием. На первый взгляд обычный историко-тематический подход, но стоит остановиться у одного, другого стенда, витрины, как мир экспонатов захватывает и не отпускает до тех пор, пока не наступает чувство наполненности сюжетом, мыслью и чувством. Это объясняется тем, что в историческом месте находятся те предметы, приборы, фотографии, документы, письма, картины, мебель, которые удивительным образом переносят посетителя в мир майской гимназии и эпоху «майских жуков».

Символ гимназии К. Мая — майский жук (он, располагаясь на барельефе, «встречал» всех входивших в гимназию, а в восстановленном виде существует и в наши дни). В конце 1850-х гг. один из школьных спектаклей открылся шествием герольдов с флагами, на которых был изображен майский жук. Этот символ очень понравился Карлу Ивановичу и всем присутствующим. С тех пор учившиеся в этой школе на протяжении всей жизни называли себя «майскими жуками».

Экскурсанты помладше обращают внимание на предметы школьной мебели. Парта — предмет, который не может сам по себе вызвать ответ. Напротив, одноместная деревянная парта майской школы притягательна: посидев за ней, возникает ощущение удобства, эргономичности. Современные школьные столы и стулья, как и классы в целом не вызывают чувства комфорта.

Майская физгармоника — язычковый клавишно-пневматический духовой музыкальный инструмент — сопровождала школьные концерты и представления, не редко инициаторами которых выступали сами дети (совместное творчество учеников и педагогов приводило, с одной стороны, к развитию инициативы у детей и подростков, с другой стороны, сплоченности коллектива-майцев).

Программки концертов раскрывают музыкальные и литературные предпочтения майцев. Музейный этикетаж сообщает: «Накануне Первой мировой войны в Майской гимназии обучались 567 юношей. Учебный процесс активно сопровождали спектакли, концерты, экскурсии; последние проводились опытными педагогами не только в столичные музеи, но и на промышленные предприятия»²⁵.

В гимназии действовали различные кружки: исторический, морской, фотографический, спортивный. Литературный кружок выпускал свой печатный орган — «Майский сборник» (представлен в экспозиции). Гимназический авиамодельный кружок по праву называется первым в истории отечественного авиамоделирования. Каждый желающий

²³ *Он же*. Сперва любить — потом учить. С. 8.

²⁴ *Вахрамеева О.Б.* Материалы интервью с Н.В. Благово в Музее истории школы К.И. Мая от 31.10.2017. Л. 3–4.

²⁵ Там же. Л. 5, 8.

может изучить модель самолета, которую сконструировал младший сын профессора зоологии императорского университета В.А. Фаусека, Николай Фаусек. Подпись на представленной в экспозиции фотографии сообщает: «Первая в России модель самолета, спроектированная выпускником гимназии 1913 г. Н.В. Фаусеком».

В экспозиции музея воссозданы прежние гимназические интерьеры. Классные комнаты, кабинеты и лаборатории организовывались с учетом необходимой кубатуры воздуха для определенного числа учеников (по системе профессора И.М. Сеченова, два кубических сажень на ребенка). Примером может служить рисовальный класс школы. Все здание вмещало до 650 учащихся; располагало 8 специально оборудованными кабинетами для учебно-научных занятий, столярной мастерской, библиотекой (содержавшей 12 000 книг на разных языках, впоследствии уничтоженных), спортивным залом и столовой.

Вопрос системы оценивания учащихся интересует школьников всех возрастов. Об этом способна «рассказать» двойная чернильница на столе у директора гимназии Александра Лаврентьевича Липовского (1867–1942), возглавлявшего учебное заведение с 1906 по 1918 гг. Чернила черного цвета были в обиходе, повседневные и традиционные. Чернила золотые полагались за «все пятерки, отличное прилежание и поведение ученика».

Также в экспозиции представлена чернильница-непроливайка — атрибут школьной жизни, который в эпоху глобальной компьютеризации составляет предметную часть истории отечественного образования. Чудо-изобретение, принадлежавшее Н.В. Благово, являет собой медную пластину, «когда-то вынесенную из кабинета химии по причине крайней необходимости» и острое перо, которое, по выражению современных учеников, «слишком острое и только режет бумагу»²⁶.

Для того чтобы разубедить скептиков Никита Владимирович в начале экскурсии выключает электрический свет, чтобы помещение освещалось при помощи керосиновой лампы, предлагает присесть на венские стулья, обращает внимание юных экскурсантов на известные и неизвестные им предметы, начитает вести разговор о майской школе²⁷.

В Музее представлена на стене четвертная ведомость Александра Бенуа, обычно подходя к ней, Н.В. Благово напоминает присутствующим сюжет из биографии известного художника: «Однажды он шел в школу с чувством тревоги, потому что не приготовил урок. Педагоги обладают сверхъестественной способностью распознавать тех, кто не готов к уроку. Так было и с Александром Бенуа. Его вызвали к доске, и он сказал, что урок не приготовил. Почему, спрашивает учитель. И Александр честно рассказывает, что накануне был с родителями в театре, ему очень понравился спектакль и декорации. А по возвращении домой, его отец, крупный архитектор, взял бумагу и стал воспроизводить декорации в набросках. Затем зашла мама и сказала, что пора ложиться спать. Поэтому уроки остались несделанными. И что сделал учитель в ответ на такой искренний рассказ? Он не поставил двойку, не сделал запись в журнале и не вызвал родителей, а посмотрел в глаза Александру и сказал: “Шура, постарайтесь приготовить к следующему разу”. Потому что по эмоциональному рассказу почувствовал, что в искусстве — будущее Бенуа, и не надо за это ругать, пресекать его увлечение, а лучше отреагировать поощрительно-мирно, и он был прав»²⁸.

²⁶ Там же. Л. 6.

²⁷ Там же. Л. 7–8.

²⁸ Чернышев А. Никита Владимирович Благово, директор Музея истории школы Карла Мая: «если общество имеет желание процветать, необходимо вернуть в школы главный педагогический принцип Карла Ивановича Мая — “сначала любить, затем — учить”». С. 7.

Экспозиция Музея истории школы К. Мая обладает важной особенностью: любой предмет, на котором останавливается взгляд, является ценным носителем памяти о человеческой личности. Перед экскурсантами рисунок-автопортрет с подписью: «Под стеклом лежит маленький рисунок — автопортрет мальчика Анатолия Клинге, адресованный однокласснице Тоне». У него есть своя грустная история. Девочка и мальчик дружили; на летних каникулах, которые Анатолий проводил в Луге, он нарисовал свой портрет и послал Тоне. Через некоторое время А. Клинге перестал приходить в школу. В те годы не было принято спрашивать «почему». Спустя много десятков лет А.П. Просандеева узнала от служительницы Храма Пресвятой богородицы, что он был арестован в числе 5 школьников, а в 1938 г., как носитель немецкой фамилии, расстрелян²⁹.

В фондах и экспозиции музея представлены прекрасные примеры школьных эмблем, значков, жетонов. Своя история у «Эмблемы “Спартак”». Особенно яркой фигурой довоенного периода стал преподаватель физкультуры Ростислав Васильевич Озол (1899–1974), организатор кружка «Спартак». Благодаря педагогическому таланту и большому личному обаянию педагога, членами кружка стали чуть ли не все учащиеся школы. Уроки физкультуры приобрели невероятную привлекательность, а спортивные праздники заняли одно из первых мест в жизни школы. В кружке работали секции баскетбола, легкой атлетики, общефизической подготовки, стрельбы, хоккея с мячом, лыжная и конькобежная. Учащиеся выступали на районных и городских соревнованиях и нередко добивались высоких результатов, особенно в зимних видах спорта. Кроме того, Р.В. Озол читал увлекательные лекции по истории физической культуры, начиная с античных времен, организовывал увлекательные фольклорные танцевальные праздники (где каждый учащийся мог попробовать себя в роли мадьяра, лапландки, испанца или украинки). В экспозиции Музея выставлен удивительный альбом, подаренный учениками Р.В. Озолу и сохранивший уникальный пласт довоенной школьной культуры. В альбоме спартаковцев читаем: «Каждый год школа устраивала праздники и называла их юбилейными»³⁰.

Выпускники школы достигли больших успехов в различных отраслях науки и культуры (об этом говорят специально оформленные стенды в экспозиции; важно отметить, что персоналиям педагогов и учеников в музее уделяется первостепенное значение).

Более 135 из них стали докторами наук, 35 избраны действительными членами или членами-корреспондентами Академии наук или Академии художеств. Среди учившихся в школе три члена Государственного совета, ректор столичного университета Д.Д. Гримм, губернатор Санкт-Петербурга А.Д. Зиновьев и министр внутренних дел, позднее — министр юстиции А.А. Макаров; министр внутренних дел Д.С. Сипягин, 18 генералов и адмиралов — генерал от инфантерии Н.А. Епанчин, генерал-майоры С.В. Белов, В.В. Волков, В.Г. Рожков, вице-адмирал Е.И. Волобуев, контр-адмиралы И.В. Коссович, В.А. Петровский, П.В. Римский-Корсаков, деятели культуры — члены объединения «Мир искусства» художники А.Н. Бенуа, Н.К. Рерих, К.А. Сомов, К.Я. Яковлев, В.А. Серов, а также О.Г. Верейский, П.Я. Павлинов, И.А. Пуни, С.Н. Рерих, скульптор Б.Е. Каплянский, композиторы В.И. Цытович, Ф.Д. Шевцов, писатели Г.А. Алексеев, В.С. Головинский, В.А. Кнехт, А.А. Ливеровский, Л.В. Успенский, О.А. Хазин, Ф.К. Эйнбаум, поэт Ю.А. Ливеровский. Теплые воспоминания о школе сохранил ее бывший ученик — дважды Герой Советского Союза, доктор физико-математических наук космонавт Г.М. Гречко. Майцу-академику

²⁹ Благово Н.В., Вахромеева О.Б. История школы через экспонаты. К 15-летию Музея истории школы К. Мая на Васильевском острове. С. 63–64.

³⁰ Там же. С. 69–70.

О.Д. Хвольсону в числе первых было присвоено в 1927 г. звание Героя труда, а три выпускника — В.В. Волков, Д.С. Лихачев и В.В. Новожилов были удостоены звания Героя Социалистического труда.

Экспозиция майского музея — уникальна. Она создавалась практически с нуля руками Н.В. Благово и его соратников. Пополнение коллекции проходило постепенно, сначала исключительно за счет встреч с учениками, их потомками (среди них, Римские-Корсаковы, Семеновы-Тян-Шанские), потом жертвователями и обыкновенными дарителями. Всех их Никита Владимирович Благово называет друзьями и создателями музея; им он посвятил страницы своей книги «Сперва любить — потом учить»³¹. «Майский дух» помог собрать в историческом здании школы несколько тысяч экспонатов. И это при том, что большинство из них были подарены музею! Фундамент составляет архив директора школы А.Л. Липовского, который передала Н.В. Благово его дочь, Т.А. Щукарева. Список дарителей насчитывает более 400 фамилий³².

В наши дни музейная коллекция — это уникальные документы, фотографии, предметы — живые свидетельства прошлого, способные раскрыть воспитательные принципы педагогики Карла Мая. Благодаря душевному старанию и ежедневному усердию в Санкт-Петербурге существует особое место — Музея истории школы Карла Мая. Оно показательно в самом главном отношении — здесь чтут традиции лучшего отечественного образования и каждому посетителю представляется возможность познакомиться с особой системой школьного воспитания, взрастившей плеяду лучших людей России.

Список литературы

Благово Н.В. Сперва любить — потом учить. Музей истории школы К. Мая. 1995–2015. СПб.: Анатолия, 2015. 80 с.

Благово Н.В. Шесть столетий рода Благово. СПб.: ВИРД, 2007. 208 с.

Благово Н.В. Школа на Васильевском острове: Историческая хроника. Приложение. СПб.: Наука, 2009. 336 с.

Благово Н.В. Школа на Васильевском острове. Историческая хроника. СПб.: Анатолия, 2013. Часть I. Гимназия и реальное училище Карла Мая в Санкт-Петербурге 1856–1918. 488 с.

Благово Н.В., Белодубровский Е.Б. Школа на Васильевском. М.: Просвещение, 1990. 159 с.

Благово Н.В., Вахромеева О.Б. История школы через экспонаты. К 15-летию Музея истории школы К. Мая на Васильевском острове // Мир экскурсий. 2011. № 2. С. 60–77.

Валиев М.Т. О музее истории школы Карла Мая // История Петербурга. 2009. № 4. С. 67–71.

Вахромеева О.Б. Воспитание юношества: «кто не дерзает — ничего не достигает» // Благово Н.В. Школа на Васильевском острове. Историческая хроника. СПб.: Анатолия, 2013. Часть I. Гимназия и реальное училище Карла Мая в Санкт-Петербурге 1856–1918. С. 12–13.

Вахромеева О.Б. «Майский дух» Никиты Благово // Музей. 2016. № 3. С. 50–55.

Чернышевич А. Никита Владимирович Благово, директор Музея истории школы Карла Мая: «если общество имеет желание процветать, необходимо вернуть

³¹ *Благово Н.В.* Сперва любить — потом учить. С. 38–47.

³² Там же. С. 58–60.

в школы главный педагогический принцип Карла Ивановича Мая — “сначала любить, затем — учить”» // «*Namaskar*». 2017. № 7. С. 6–7.

References

Blagovo, N.V. *Shest stoletij roda Blagovo* [Six centuries of the Blagovo family]. Saint-Petersburg: VIRID Publ., 2007. 208 p. (in Rus.).

Blagovo, N.V. *Shkola na Vasilevskom ostrove. Istoricheskaya xronika. Chast I. Gimnaziya i realnoe uchilishhe karla maya v Sankt-Peterburge 1856–1918* [School on Vasilievsky Island. Historical chronicle. Part I. Gymnasium and the real school of Charles May in St. Petersburg 1856–1918]. Saint-Petersburg: Anatolia Publ., 2013. 488 p. (in Rus.).

Blagovo, N.V. *Shkola na Vasilevskom ostrove: Istoricheskaya xronika. Prilozhenie* [School on Vasilievsky Island: Historical Chronicle. Application]. Saint-Petersburg: Nauka Publ., 2009. 336 p. (in Rus.).

Blagovo, N.V. *Sperva lyubit—potom uchit. Muzej istorii shkoly K. Maya. 1995–2015* [First to love—then to teach. Museum of the history of the school of May. 1995–2015]. Saint-Petersburg: Anatolia Publ., 2015. 80 p. (in Rus.).

Blagovo, N.V., Belodubrovskiy, E.B. *Shkola na Vasilevskom* [School on Vasilievsky Island]. Moscow: Prosvetshenie Publ., 1990. 159 p. (in Rus.).

Blagovo, N.V., Vakhromeeva, O.B. *Istoriya shkoly cherez ekspozitsiy. K 15-letiyu Muzeya istorii shkoly K. Maya na vasilevskom ostrove* [History of the school through the exhibits. On the 15th anniversary of the Museum of the History of the School of Ch. May on Vasilievsky Island], in *Mir ekskursiy*. 2011. № 2. P. 60–77. (in Rus.).

Chernishevich A. Nikita Vladimirovich Blagovo, direktor Muzeya istorii shkoly Karla Maya: «esli obshchestvo imeet zhelanie procvetat, neobxodimo vernut v shkoly glavnyj pedagogicheskij princip Karla Ivanovicha Maya—“snachala lyubit, zatem—uchit”» [Nikita Vladimirovich Blagovo, Director of the Museum of the History of the School of Charles May: «If society has a desire to flourish, it is necessary to return to the schools the main pedagogical principle of Charles May—“first to love, then to teach”»], in “*Namaskar*”. 2017. № 7. P. 6–7. (in Rus.).

Vakhromeeva, O.B. *Vospitanie yunoshchestva: «kto ne derzaet—nichego ne dostigaet»* [Education of youth: «who does not dare—does not reach anything»], in *Blagovo N.V. School on Vasilievsky Island. Historical chronicle. Part I. Gymnasium and the real school of Charles May in St. Petersburg 1856–1918*. Saint-Petersburg: Anatolia Publ., 2013. P. 12–13. (in Rus.).

Vakhromeeva, O.B. «Majskij dux» Nikity Blagovo [«The May Spirit» by Nikita Blagovo], in *Muzej*. 2016. № 3. P. 50–55. (in Rus.).

Valiev, M.T. *O muzee istorii shkoly Karla Maya* [About the Museum of the History of the School of Charles May], in *Istoriya Peterburga*. 2009. № 4. P. 67–71. (in Rus.).

Билялова Г.А.

ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И АДАПТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКОВ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ

Билялова, Гульмира Алимгазиновна—ведущий научный сотрудник, Музей Алматы Объединения музеев г. Алматы, Республика Казахстан, Алматы, mira.bilyal@yandex.kz

Статья посвящена отражению в музейной экспозиции истории региона Жетысу, связанной с образованием раннегосударственных объединений саков и уйсуней, а также тюркских, каракитайских (киданских), карлукских, найманских, шагатаидских государств. Разнородные по своему содержанию, форме, материалу исторические памятники эпохи бронзы, раннего железного века, раннего и позднего Средневековья, описанные в научной литературе с различных позиций должны быть собраны в историко-хронологической последовательности в экспозиции и нести посетителям наиболее достоверную историческую информацию. Сложные процессы этногенеза казахского, узбекского, кыргызского, уйгурского и других тюркских народов, их роль в политических событиях Средневековья в Центральной Азии и Восточном Туркестане предстают перед посетителем музея в интерпретации материальных памятников как исторических источников. При построении новой экспозиции Музея Алматы в первую очередь необходимо было отказаться от устаревших стереотипов показа, присущих большинству действующих музеев, применить новые подходы к экспозиции, насытить музей attraktivными реконструкциями, мультимедийными формами показа.

Ключевые слова: Музей Алматы, регион Жетысу, эпоха средневековья, этногенез народов, интерпретация.

THE QUESTIONS OF INTERPRETATION AND ADAPTATION OF HISTORICAL MONUMENTS IN THE CONTEMPORARY MUSEUM EXHIBITION

Bilyalova, Gulmira Alimgazinovna—Leading Research Fellow, the Museum of Almaty-City of Association of museums of Almaty-city, Republic of Kazakhstan, Almaty, mira.bilyal@yandex.kz

The article is devoted to the history of the Zhetysu region—the history of the formation of the early Sak associations, Uysun, Turkic, Karakitay (Kidan), Karluk, Naiman, Shagatai states. The historical monuments of the Bronze Age, the Early Iron Age, the Early and Late Middle Ages, various in their content, form, material, described in scientific sources from different positions must be collected in historical chronological order in the exposition and should carry the most authentic historical information to visitors. Complex processes of ethnogenesis of Kazakh, Uzbek, Kyrgyz, Uighur and other Turkic peoples, their role in the political events of the Middle Ages in Central Asia and Eastern Turkestan represent to the visitor of the museum in the interpretation of material monuments, as historical sources. When building a new exposition of the Almaty Museum, first, it was necessary to abandon the outdated stereotypes of the show, inherent in most operating museums, apply a new approach to the exposition at the level of world standards, saturate the museum with unusual reconstructions, multimedia

forms of showing the exposition. Key words: Almaty Museum, Zhetysu region, medieval era, ethnogenesis of peoples, interpretation.

Key words: Zhetysu region, the Museum of Almaty-City, interpretation, ethnogenesis, the Mediaeval Ages.

На протяжении тысячелетий территория Жетысу была местом сосредоточения духовной жизни региона, и неслучайно город Алматы многие годы являлся столицей Казахстана. В нем жили и творили выдающиеся деятели истории, культуры, науки и искусства страны, его история наиболее полно отражает путь, пройденный страной во всем его единстве и многообразии.

Создание нового Музея истории города как одного из важных общественных институтов, призванного отвечать потребностям научного, культурного и образовательного характера населения Алматы, являлось одной из задач «Программы развития города Алматы-2020». В декабре 2016 г. музей открыл новую экспозицию в здании бывшего Детского приюта, памятнике истории и архитектуры XIX в.

При построении новой экспозиции Музея Алматы в первую очередь необходимо было отказаться от устаревших стереотипов показа, присущих большинству действующих музеев, применить новый подход к экспозиции на уровне мировых стандартов, насытить музей аттрактивными реконструкциями, мультимедийными формами показа. Музейная экспозиция, построенная по принципу историко-художественного повествования, должна посредством артефактов создать образ города, передать его атмосферу, создать у посетителя ощущение участника научного исследования прошлого. Оснащенный современными LED-экранами, информационными киосками, проекционными и мультимедийными экранами, QR-кодами, 3D панорамами современный Музей Алматы во многом отвечает требованиям времени — объективности, информативности, зрелищности.

Задачей Музея Алматы было создание целостной картины исторического прошлого, раскрытие специфических особенностей города как политического, хозяйственного и культурного явления в жизни Центральной Азии. Музей города, будучи одной из основных достопримечательностей южной столицы Казахстана, включенной в историко-культурный ресурс города, становится одним из объектов международного маршрутного туризма и одновременно значительным центром местной культурной жизни.

В плане методологии при создании новой экспозиции были применены принцип репродукции внешнего пространства внутри здания, с использованием крупных тематико-хронологических блоков, различных инсталляций, реконструкций и технического оснащения для усиления эмоционального восприятия посетителей.

Экспозиция построена по тематико-хронологическому, комплексно-тематическому принципам и их сочетаниям. Поэтому деление на разделы осуществляется не по общехисторической хронологии, а определяется статусом города. Исходя из этого, выделены были следующие тематико-хронологические разделы, которые соответствуют залам:

1. Зал «Древний и средневековый Алматы» (с древности до XIII в.)
2. Зал «У истоков казахской государственности» (XIV — первая половина XIX вв.)
3. Зал «Верненский период истории Алматы» (1854–1929 гг.)
4. Зал «Алматы в советское время»
5. Зал «Современный Алматы»

Первый раздел включает в себя историю развития территории Большого Алматы, начиная со второго тысячелетия до н.э. по XIII в. н.э. Вне всякого сомнения, территория

Алматы была заселена уже в эпоху палеолита и неолита. Следы пребывания здесь первых поселенцев хранятся глубоко под землей и погребены частыми наводнениями, селями, слоями более позднего времени. Но нередко предметы эпохи камня находят случайно на новостройках города.

Наиболее древними поселениями на территории города являются поселения эпохи бронзы—ранних земледельцев и скотоводов. На территории города в настоящее время самым древним является поселение такого рода под названием «Бутақты». Оно расположено в предгорной зоне на юго-восточной окраине Алматы и датируется XIV в. до н.э. Несомненный интерес представляют реконструкции хозяйственной деятельности, выполненные по археологическим материалам. Свое решение эта тематика получила в макете-диораме «Поселение эпохи бронзы», представившей собирательный образ поселений предгорной зоны. Центральное место в композиции занимает реконструкция женского костюма андроновской культуры. На женщине надето платье и полусапожки с ремешками, обильно декорированные золотыми нашивными бляшками и речным жемчугом. На голове—конический головной убор из сшитых полосок кожи. Волосы, заплетенные в косы, переплетены бусами. Золотые браслет, серьги-кольца и височные подвески в виде дисков дополняют наряд. Вокруг женщины на земле расположены атрибуты прядения—ткацкий станок, веретено, мотки шерсти, образец ткани, чашка с красителем, пряслица.

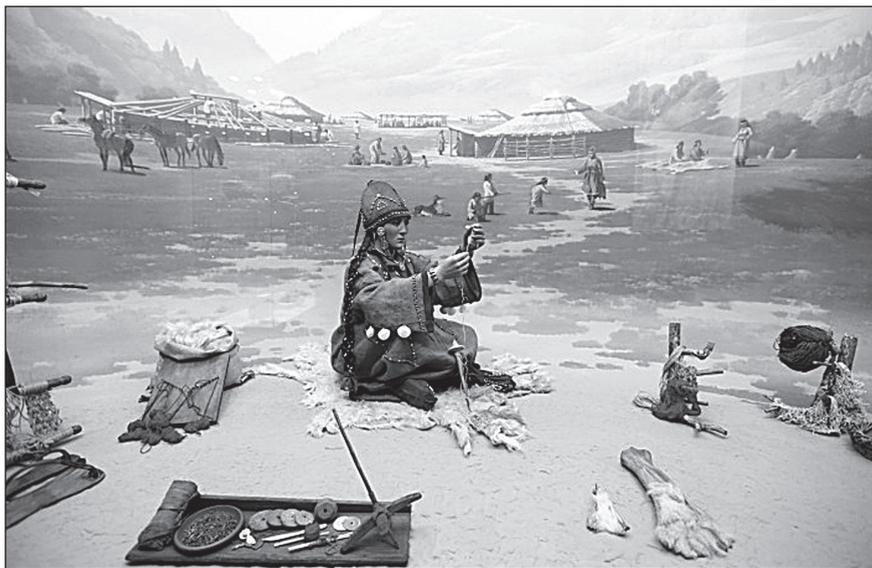


Рис. 1 Зал бронзового века

Как отмечают современные исследователи: «Когда экспозиция составлена из типовых предметов, в отдельных случаях возможно введение в экспозицию воспроизведенных предметов отсутствующих, но чрезвычайно важных для восстановления их первоначальных связей со средой»¹. В данном случае применен, так называемый, метод «докомпоновки», позволивший экспозиционерам и художникам реконструировать эпоху.

¹ Основы музееведения. Отв. ред. Э.А. Шулепова. М., 2013. С. 232.

Здесь отсутствующими предметами были головной убор, золотые украшения, одежда женщины. Реконструкция этих деталей вкпе с подлинными археологическими артефактами позволила, на наш взгляд, воссоздать образ женщины, жившей несколько тысячелетий назад.

В эпоху раннего железного века регион Алматы стал сакральным центром сакских и, позднее, усуньских племен, населявших Жетысу. Памятниками материальной культуры этого времени являются многочисленные курганные могильники: среди них выделяются огромные курганы знати — «сакских царей». Музейный комплекс «Боролдайские сакские курганы» насчитывает 47 памятников раннего железного века. Среди случайных находок — «семиреченская художественная бронза»: светильники, котлы, жертвенные столы. В последнее время были выявлены земледельческие поселения. На территории Алматы в сакское время сложился центр союза сакских племен, бывших одновременно верховными жрецами, здесь же располагалось их святилище, что позволяет говорить о существовании на территории Жетысу в первом тысячелетии до н.э. политического раннегосударственного образования саков.

Совершенно уникальным художественным наследием сакской и усуньской культуры стало искусство «звериного» стиля. Знаковой вещью усуньской эпохи является «Каргалинская диадема» — пример синкретических образов в искусстве кочевников Жетысу. В разделе «Искусство саков и усуней» экспозиции представлены памятники не только Алматы, но и его окрестностей. Голограмма демонстрирует трехмерное изображение золотых украшений, найденных на территории Алматы и Жетысу.

Наиболее сложным вопросом в исторической ретроспективе музейной экспозиции является древнетюркская эпоха образования этнополитических объединений — тюркских каганатов. Основными источниками по истории региона и города этой эпохи стали письменные свидетельства рукописей, восточных и западных старопечатных книг, хранящихся в научных центрах, хранилищах рукописей Франции, Италии, Ирана, Турции, Сирии, Великобритании, России, Узбекистана, Китая, Индии и др. Возникновение термина «тюрки» ученые относят ко второй половине VI в., когда согдийцы, торговый люд восточноиранского происхождения, называли так кочевников («турк», в отличие от оседлых «илов»). Археологи выделяют в III–V вв. раннекыргызскую, раннетелескую (раннеогузская) и раннекыпчакскую культуры, отличающиеся обрядами захоронения, конструкцией погребальных склепов, особенностями украшений и керамики. Как пишут С.Г. Кляшторный и Т.И. Султанов: «В течение всего 1-го тысячелетия н.э. в Центральной Азии, Жетысу, на Тянь-Шане в рамках тюркской этнической среды формируются культурные традиции собственно тюркского, огузского, кыргызского и кыпчакского этногенеза, который претерпел существенное влияние иранской, кавказской, малоазийской, финно-угорской, славянской этнической среды, проявившейся в расогенезе, культуругенезе и этнической истории современных тюркоязычных народов»². Огузы включали в себя племена кайы, байат, алкаевли, зыр, дегер и др. С именем племени кайы или кайылыков, несомненно, связано городище Кайылык в Жетысу, где были раскопаны мечеть, буддийский, манихейский храмы, богатая усадьба, баня, монетный двор. По сведениям Бетю каган вывез из Китая согдийских миссионеров-манихеев, чью веру он принял в Лояне в 763 г. Город Кайылык являлся крупным политическим, торговым, религиозным центром токуз-огузов, а затем карлуков.

² Кляшторный С.Г., Султанов Т.И. Летопись трех тысячелетий. Алма-Ата, 1992. С. 82–84.

В соответствии с установками современного музееведения, «Памятники в многообразном их проявлении более чем какие-либо другие свидетельства истории раскрывают представления об историческом времени, эволюционных процессах. Будучи включенными в музейный показ, они, с одной стороны, позволяют дистанцироваться от своей собственной культуры — как в пространстве, так и во времени, а с другой — проникнуть в глубинные слои исторического процесса»³.

В этой связи, обнаруженные в захоронениях мавзолея Кайылыка золотые перстни и нашейные украшения в виде подвесок, бусы и другие находки, представленные в экспозиции Музея Алматы, свидетельствуют о высоком уровне ювелирного ремесла, относимого к XII–XIII вв. Что касается темы несторианства, то, как известно, посол французского короля Людовика IX монах Гильом Рубрук, побывавший здесь в 1253 г. сообщал: «Поблизости от Кайлака (Кайылык) мы увидели поселение, совершенно несторианское. Войдя в церковь их, мы произнесли с радостью, как только могли громко “Радуйся, Царица”, так как давно не видели церкви»⁴. По историческим сведениям, каракитаи (киданы), пришедшие в Жетысу в 1130 г., превратившие караханидских владетелей в своих вассалов, как и найманы были христианами-несторианцами. Как таковой, алматинский регион Жетысу занимает особое место в средневековой истории Казахстана. Здесь формировались государства караханидов (840–1212 гг.), каракитаев (1137–1211 гг.), хорезмшахов (1097–1231 гг.), найманов (1211–1218 гг.), шагатаидов (1227–1363 гг.).

В XII–XIII вв. Алматы был политическим центром киданей, а затем найманов. «Согласно “Монгольской секретной истории” Чингисхан дважды неудачно пытался захватить Алматы и в течение десяти лет безуспешно воевал с найманами. Лишь с третьей попытки ему удалось взять город, и только после этого он направился в сторону Отрара»⁵. Эту страницу истории региона Алматы следует изложить более подробно, основываясь на публикациях историков К.И. Петрова и Г.Г. Пикова.

Новосибирский ученый Г.Г. Пиков посвятил хану Кучлуку одну из своих статей, в которой обосновывает роль найманов в средневековой истории Семиречья. Он пишет: «Известно, что киданы и найманы приняли несторианство около 1000-го года. В XII в. конфедерация найманов представляла собой крупное центральноазиатское государственное объединение. Найманов можно рассматривать как один из формировавшихся этносов. У них сложилось свое государственное образование в форме улуса. Улус стоял над родоплеменными институтами и включал в себя весь этнос с династийным ханским родом во главе. Исключительное место в государстве найманов занимала ханская ставка (орда), она ведала ханским имуществом и армией. Регулярная армия доходила численностью до 200 тыс. ч. при численности населения до 5 млн. ч. Среди найманов была распространена письменность. В 1204 г. в плен к Чингисхану после разгрома найманов попал их министр Тататунга (Тататунга), который представил монгольскому хану печать Таян-хана, скреплявшую указы о назначении чиновников и сборе налогов. Делопроизводство было широко распространено. Должности у элитарной части общества, как обычно, передавались по наследству»⁶.

³ Основы музееведения. С. 323.

⁴ Байпаков К.М., Воякин Д.А. Средневековый город Каялык. Алматы, 2007. С. 52.

⁵ Письменные источники по истории и культуре Алматы (VIII—нач. XX в.). Сост. М.К. Абусеитова, А.К. Муминов. Алматы, 2008. С. 17.

⁶ Пиков Г.Г. Памяти хана Кучлука. См. по адресу: http://www.kyrgyz.ru/articles/library/gg_pikov_pamyati_hana_kuchluka_iz_istorii_stanovleniya_mongolskoy_imperii/ (ссылка последний раз проверялась 22.06.2018).

Что касается происхождения найманов интересна теория историка К.И. Петрова: «По нашим исследованиям, большая группа племен народа найман и группа племен Восточного Тянь-Шаня, за которыми с XI в. закрепилось название уйгур, существовали с давних времен. Их объединение в общем именовалось народом тогуз-огузов с первоначальным значением “родственные огузы”. Одна из групп называлась уйгуры, другая — секиз-огузы. Происхождение названия уйгур, по некоторым древним легендам связывается с тюркским глаголом уймак — присоединять. Может быть, оно действительно означало примерно “объединившиеся, союзные племена”. Предположения об отождествлении “восьмиплеменной” группы секиз-огузов с найманами, основанные на совпадении названий, высказывались, но вопрос об ее отношении к тогуз-огузам не был решен. Мы, поддерживая эти предположения, принимаем секиз-огузов — найман за одну из двух главных групп тогуз-огузов»⁷. Добавим лишь, что в современном казахском языке слово «үйығу» означает спаривание волков, слово «үйір» переводится как табун лошадей или стая, «үйілу» собирать в кучу. Во всех случаях значение этих слов — «соединение».

Племена секиз-огузов во время переселения уйгуров с Орхона к Тянь-Шаню оставались на своих местах на Алтайско-Хангайском нагорье. Их тюркское название «секиз», воспринимаемое как числительное: «восемь», впоследствии сменилось монгольским «найман». Так, впервые тюрки сегиз-огузы были названы монгольским «найман» в «Сокровенном сказании монголов».

Как отмечает Г.Г. Пиков: «Кучлук был незаурядной личностью. Он явно из того же ряда, что и другие незаурядные политические деятели Азии, такие, как основатель киданьской империи Абаоцзи и основатель западнокиданьского государства Елюй Даши, первый чжурчжэньский император Агуда и первый монгольский правитель Чингисхан. При иных обстоятельствах он тоже смог бы основать обширную и могущественную державу. Он также обладал явной харизмой, но не мог переступить через кочевые традиции, которым остался верен. Если Чингисхан предлагал в качестве средства решения всех проблем по сути грандиозный грабеж соседей, то Кучлук выступает за фактически интенсивный вариант развития страны, в чем выходит за пределы кочевого идеала»⁸.

Следующий этап истории территории Жетысу связан с эпохой Средних веков, когда здесь возникают и формируются поселения и города. Это конец VIII–X вв. — время развития городской культуры, перехода к оседлости, развития земледелия и ремесла, втягивания региона в орбиту торговых связей на Великом Шелковом пути (X–XIII вв.). В это время на территории Алматы находились несколько поселений и городков.

Музейным решением темы стала реконструкция средневекового жилища, созданная на основе археологических раскопок городищ Алматы и Талгар. Обычно в каждом доме располагалось от семи до девяти комнат. На переднем плане расположена жилая комната, в которой находится суфа-лежанка, с устроенным в ней для обогрева тандыром. Рядом с жилым помещением у стены стоит глиняный сосуд — хум для хранения зерна. Горловина сосуда обрамлена волнообразным лепным орнаментом.

Реконструкция водопровода представляет собой воображаемую мостовую, на глубине около полутора метров которой проложена система водоснабжения средневекового городища Талгар. Являясь основным экспозиционным материалом подлинные фрагменты

⁷ Петров К.И. Очерк о происхождении киргизского народа. Фрунзе, 1963. С. 146.

⁸ Пиков Г.Г. Памяти хана Кучлука. См. по адресу: http://www.kyrgyz.ru/articles/library/gg_pikov_pamyati_hana_kuchluka_iz_istorii_stanovleniya_mongolskoy_imperii/ (ссылка последний раз проверялась 22.06.2018).

керамических труб дополнены реконструкцией мостовой из закаленного стекла. Посетителям предлагается пройти по стеклу, под которым на глубине полутора метра виден реконструированный керамический водопровод. При раскопках был вскрыт трубопровод общей длиной 12,5 м, который состоял из 32 керамических труб и тянулся с востока на запад.

Основной темой следующего раздела является образование Казахского ханства в регионе современного Алматы, ставшее переломным событием всей этнополитической истории Казахстана. Сложная тематика раскрывается в интерпретации и адаптации музейной экспозиции в ходе проведения музейных уроков для различных категорий учащихся. Обучающими, развивающими и воспитывающими задачами музейного урока на основе изучения тематической музейной экспозиции и научно-исследовательских публикаций Музея истории г. Алматы, является формирование у учащихся знания об истории образования Казахского ханства и роли региона Алматы в данном историческом процессе.

Комбинированный урок включает в себя сочетание рассказа научного сотрудника музея с элементами беседы и самостоятельной работы учащихся, практическую работу с экспонатами, связанными с историей образования Казахского ханства. Урок призван прививать умение анализировать событийную историю средневекового периода по письменным историческим источникам, музейным экспонатам; научить учащихся определять их значимость и уметь объяснять исторические факты события посредством работы с музейной экспозицией.

Проблемно-поисковый метод проведения урока, эвристическая работа с картами, иллюстрациями, экспонатами, составление конспектов воспитывают в учащихся чувства патриотизма, интереса и уважения к истории своей Родины, гордости за героическое прошлое народа,

Оборудование и наглядный материал урока: аудио-видео средства, подлинные экспонаты — предметы казахской этнографии, карты, фотоматериалы, вооружение воинов позволяют решить вопросы сочетания разных методик в организации музейного урока.

В мультимедийной экспозиции рассмотрены этнополитические процессы, происходившие в регионе, отражены материалы о деятельности казахских ханов, сыгравших важнейшую роль в становлении и укреплении казахской государственности. Тема военного искусства казахов раскрывает вопросы многовековой борьбы казахского народа за сохранение своей этнической территории. Здесь отражена роль традиционного военного искусства казахских ополчений, батыров в укреплении границ государства. Одной из важнейших задач более полной истории этого периода является выяснение родоплеменного состава. Родовое название найман встречается в родоплеменном составе всех тюркских народов мира. Как пишет Т.И. Султанов: «Абул-Гази Бату-хан после возвращения из похода в Восточную Европу выделил в удел своему младшему брату Шибан хану, народ, состоявший из 15 тыс. семей, среди которых названы 4 рода — байри, кушчи, найман и карлук.

Мухаммед Салих пишет, что в войске узбеков Шейбани-хана левое крыло составляли полторы тысячи человек, среди которых было 700 найманов во главе с Канбар-бием. Завоевание государства Тимуридов кочевыми племенами Дешт-и Кыпчака адгу, буркут, дурман, ички, карлук, конграт, кушчи, мангыт, найман, нукуз, тама, уйсун количеством около 240–360 тыс. человек, названных узбеками и оставшиеся в степи роды и племена под властью членов другой ветви Чингизидов, за которыми окончательно закрепилось название казаки (казахи), стало началом этнополитического процесса образования

узбекского и казахского народов. Население Казахского ханства в XVII—первой половине XVIII в. включало в себя 6 родо-племенных объединений: уйсун, аргун, найман, кыпчак, жетиру, алшын, включавшие в себя по крайней мере 112 племен, родов и поколений»⁹.

Таким образом, исторический анализ этнополитических процессов средневековья дает более полное понимание экспозиционной тематики, включающей в себя социально-экономическое развитие кочевого и земледельческого хозяйства, носившего характер традиционной земледельческой культуры предгорий Заилийского Алатау. Становится более ясной картина последующих этапов развития Жетысу, а также событий, происходивших в позднее Средневековье и в Новое время. Сложная геополитическая обстановка XVII–XIX вв., вопросы взаимоотношений с Джунгарским ханством, Цинским Китаем, Кокандским и Хивинским ханствами, вхождение Жетысу в состав Российской империи, ликвидация Казахского ханства, строительство военных укреплений, в том числе и крепости Верный во многом определили дальнейшую историю региона.

Разделение истории города на этапы позволяет выявить особенности развития и формирования планировочной структуры города, проследить перемещение его центра, качественные изменения в застройке, благоустройстве и озеленении. В этот же период город Верный превращается в культурный, политический и торговый центр Жетысу с полиэтничным населением. В экспозиционном плане тема выделена пространственно в виде собирательного «образа» гостиной с интерьером XIX в., рабочего кабинета архитекторов А.П. Зенкова и П. Гурдэ.



Рис. 2 Зал вернинского периода

Современная история города неразрывно сопряжена с историей многонационального Казахстана. Весомый вклад в развитие этносознания народов Казахстана и поддержание

⁹ Султанов Т.И. Кочевые племена Приаралья в XV–XVII вв. М., 1982. С. 18.

общенационального согласия вносит Ассамблея народа Казахстана. Деятельность Ассамблеи народа Казахстана способствует росту международного авторитета Казахстана как страны, эффективно решающей проблемы межнациональных отношений. В марте 2018 г. Музей города Алматы совместно с Объединением «Қоғамдық келісім» («Общественное согласие») начал презентацию серии выставок «Ел бірлігі — достықта» («В единстве наша сила»), посвященных деятельности национальных культурных центров, в городе их насчитывается более 30. В зале Ассамблеи народа Казахстана Музея Алматы проведены 14 выставок-презентаций русского, бурятского, осетинского, афганского, крымскотатарского, чечено-ингушского, белорусского, украинского, туркменского, корейского, татарского, турецкого, дагестанского национально-культурных центров, а также Союза казаков Семиречья. На выставках были представлены экспонаты из фондов Музея Алматы, а также этнографический материал, книги, фотографии национально-культурных центров города Алматы. В презентациях выставок участвовали руководители национально-культурных центров, представители аппарата Акима города Алматы, общественность, художественные коллективы города. Материалы о мероприятиях были отражены в республиканских СМИ.



Рис. 3 Зал Независимости

В целом, экспозиция Музея Алматы способна аккумулировать значительный массив знаний, касающихся истории города, из заведомо разновременных, различных по происхождению исторических источников, соединяя их друг с другом и позволяя воспринимать в сжатом, неискаженном виде. Ныне Музей Алматы является одним из самых значительных социокультурных институтов города, ведущий широкую просветительскую и культурную работу в пространстве крупнейшего мегаполиса Республики Казахстан.

Список литературы

- Байпаков К.М., Воякин Д.А. Средневековый город Каялык. Алматы: Print-S, 2007. 52 с.
Кляшторный С.Г., Султанов Т.И. Летопись трех тысячелетий. Алма-Ата: Рауан., 1992. 374 с.

Основы музееведения. Отв. ред. Э.А. Шулепова. М.: ЛИБРОКОМ, 2013. 430 с.

Пиков Г.Г. Памяти хана Кучлука. См. по адресу: http://www.kyrgyz.ru/articles/library/gg_pikov_pamyati_hana_kuchluka_iz_istorii_stanovleniya_mongolskoy_imperii/ (ссылка последний раз проверялась 22.06.2018).

Петров К.И. Очерк о происхождении киргизского народа. Фрунзе: Изд-во Академии Наук Киргизской ССР, 1963. 146 с.

Письменные источники по истории и культуре Алматы (VIII—начало XX в.). Сост. М.К. Абусейтова, А.К. Муминов. Алматы: Дайк-пресс, 2008. 275 с.

Султанов Т.И. Кочевые племена Приаралья в XV–XVII вв. М.: Наука, 1982. 160 с.

References

Bajpakov, K., Vojakin, D. *Srednevekovyj gorod Kajalyk* [The medieval town of Kayalyk]. Almaty: Print-S Publ., 2007. 52 p. (in Rus).

Kljashturnyj, S.G. Sultanov, T.I. *Letopis' treh tysjacheletij* [Annals of three millennia]. Almaty: Rauan Press, 1992. 374 p. (in Rus).

Shulepova, Je.A. (Eds.). *Osnovy muzevedenija* [The basics of museum studies]. Moscow: LIBROKOM Publ., 2013. 430 p. (in Rus).

Petrov, K.I. *Ocherk o proishozhdenii kirgizskogo naroda* [Essay on the origin of the Kirghiz people]. Frunze: Publishing House of Academy Sciences of the Kirghiz SSR, 1963. 146 p. (in Rus).

Pikov, G.G. *Pamjati hana Kuchluka* [In memory of Khan Kuchluk]. URL: http://www.kyrgyz.ru/articles/library/gg_pikov_pamyati_hana_kuchluka_iz_istorii_stanovleniya_mongolskoy_imperii/ (last visit 22.06.2018).

Abuseitova, M.K., Muminov, A.K. (Eds.). *Pis'mennye istochniki po istorii i kul'ture Almaty (VIII—nach. XX v.)* [Written sources on the history and culture of Almaty (VIIIth—beginning of the XXth century)]. Almaty: Dyke-press, 2008. 275 p. (in Rus).

Sultanov, T.I. *Kochevye plemena Priaral'ja v XV–XVII vv.* [Nomadic tribes of the Aral Sea in the XV–XVII centuries]. Moscow: Nauka Publ., 1982. 160 p. (in Rus).

НАСЛЕДИЕ

Трофимова Н.Ю.

ОСОБЕННОСТИ СОХРАНЕНИЯ И МУЗЕЕФИКАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ КАМЕННОГО ОСТРОВА

Трофимова, Наталья Юрьевна — магистр музеологии, инженер, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, tasch_a@mail.ru

В статье рассматривается формирование комплекса архитектурного и природного наследия Каменного острова в XVIII–XXI вв. Целью работы является исследование способов сохранения и музеефикации исторических объектов архитектуры. Развитие дачного строительства, зарождение традиций и обычаев, связанных с царской Россией, приходится на середину XVIII — начало XX вв. Советский период (1917–1990 гг.) характеризуется изменением функционального назначения культурных объектов, созданием системы санаториев и домов отдыха в бывших усадьбах. Постсоветский этап отмечен новым витком застройки острова, возрождением частной собственности на право владения памятником архитектуры. Современная форма охраны острова не учитывает преемственности в планировочной структуре, что приводит к разноплановости архитектурного пространства. В этой связи к задачам работы относятся исследование вопросов юридического характера о защите архитектурного наследия, обозначение путей музеефикации с использованием визуальных технологий. Источниковую базу исследования составляют дореволюционные издания, статьи и справочники советского периода, современные электронные публикации, словари, правовые документы, своды законов. Используемые в работе монографии посвящены истории появления и развития архитектурного пространства Каменного острова, а также общим вопросам музеефикации памятников архитектуры. Актуальность темы связана с изучением национальной памяти, запечатленной в памятниках архитектуры. Автором предложен ряд мер по развитию и музеефикации рекреационного и туристического потенциала данной местности, оформлению историко-культурного пространства острова в качестве достопримечательного места города.

Ключевые слова: памятник архитектуры, историческое наследие, дворянская усадьба, культурный ландшафт, экскурсионный маршрут.

THE PROBLEMS OF PRESERVATION AND MUSEUMIFICATION OF THE HISTORICAL HERITAGE OF THE KAMENNY ISLAND

Trofimova, Natalia Yuryevna — MA in Museology, Engineer, Saint-Petersburg State University, Russia, Saint-Petersburg, tasch_a@mail.ru

The article deals with the formation of the architectural and natural heritage of Kamenny Island in the period of XVIII–XXI centuries. The aim of this work is the study of methods of preservation and museumification of historical architectural objects. The development of country construction, traditions and customs associated with imperial Russia, is in the middle

of the XVIII—beginning of XX centuries. The Soviet period (1917–1990) is characterized by the change of the functional purpose of cultural objects, establishment of a system of sanatoriums and rest houses in the former mansions. The post-Soviet period marked a new milestone in the development of the island, the revival of private ownership. A modern form of protection of the island does not account for continuity in the planning structure, which leads to the diversity of the architectural space. The work tasks include research of legal issues on the protection of the architectural heritage, marking the ways of preservation with the use of visual technologies. Source base of the study consists of pre-revolutionary editions, articles and publications of the Soviet period, reference books, modern e-publications, dictionaries, legal documents, law codes. Used monographs dedicated to the history of the emergence and development of the architectural space of the Kamenny Island, as well as general issues of preservation of monuments of architecture. The relevance of the theme is related to the study of national memory, embodied in monuments. The author presents a number of measures for the development and preservation of recreational and tourist potential of the area, the design of the historical-cultural space of the island as the interest place of the city.

Key words: monument of architecture, historical heritage, noble estate, cultural landscape, excursion route.

Сохранение своеобразия архитектурного пространства города находится в числе важных задач общества. Существенное влияние на решение данной проблемы оказывает фактор восприятия человеком архитектурного наследия—памятников архитектуры и исторического ландшафта как части городского пространства. Каждому историческому периоду свойственны собственные индивидуальные образы благодаря появлению новых архитектурных форм, новых эстетических взглядов. Усиливающаяся урбанизация городов приводит к столкновению интересов между современными архитектурными тенденциями и необходимостью сохранения исторического наследия. Вместе с тем, экономические реалии современной жизни сопровождаются возрастанием нагрузки на городское пространство, нивелированием общественной системы ценностей.

Организация городского пространства во многом определяется культурным осмыслением факторов, способствующих его формированию. Своеобразие историко-архитектурного пространства города зависит от особенностей культурного ландшафта его районов, сложившихся архитектурных композиций, для которых характерен свой ареал влияния. К факторам культурного ландшафта Каменного острова, влияющим на его индивидуальность, относятся уникальное расположение в дельте Невы, исторически сформировавшаяся парковая зона, комплекс дворянских усадеб и дач. Расположенный в непосредственной близости от центра города Каменный остров вместе с Елагиным островом стал неотъемлемой частью парадного Санкт-Петербурга.

Первые усадьбы появляются на Каменном острове во второй половине XVIII в., являясь показателем привилегированности дворянского сословия. Как в форме бытия, в родовой усадьбе заложены смысловые константы времени и пространства, аккумулирующие энергию живущих в ней людей. Это истоки формирования традиций ведения хозяйства, творческой деятельности, проведения досуга. В этой связи историко-архитектурные ансамбли Каменного острова в Санкт-Петербурге составляют часть национального достояния, сохранившегося до наших дней в качестве памятников былой усадебной культуры.

Стремительный рост количества особняков был отмечен в начале XIX в. в эпоху правления Александра I, когда для летней резиденции императора был выбран

Каменноостровский дворец. Проведение знатными домовладельцами праздников и торжеств с приглашением первых лиц государства входило в привычку, становилось регулярным, что оказало влияние на формирование островной культуры. Для оформления летних театральных сезонов по проекту С.Л. Шустова был построен Каменноостровский театр, ставший впоследствии одним из уникальных памятников деревянной архитектуры острова¹.

Второй этап строительного бума пришелся на период царствования Николая I, при котором летним местом отдыха императорской фамилии становится Елагиноостровский дворец. В это время создание гармоничного единства каждой проектируемой усадьбы со стилистикой соседних зданий и парковым пространством Каменного острова становится главной задачей архитекторов, связанных с Императорской Академией Художеств: С.Л. Шустова, К.И. Росси, А.И. Штакеншнейдера, Л.И. Шарлеманя, Л.Л. Бонштедта и др.² Наряду с появлением новых усадеб дачные участки неоднократно перекупались, благодаря чему многие дачи сегодня известны под двойными фамилиями владельцев, например: дачи Званцовых — Смуровой, Кусова — Леоновой³, Штиглица — Половцова⁴.

Конец XIX в. ознаменовался сменой системы землепользования — передача зданий в аренду заменила практику дарения земельных наделов приближенным императорского двора. Процесс демократизации общества привел к появлению в среде владельцев каменноостровских усадеб деловых людей — инженеров, врачей, промышленников. В их числе промышленник А.А. Половцов, инженер-путеец Н.С. Свягин, инженер С.Н. Чаев, доктор медицины К.А. Раухфус, академик В.М. Бехтерев. Оставаясь приверженцами своего образа жизни, они не поддерживали проведение пышных праздников и гуляний, укоренившихся на Каменном острове в качестве местных традиций дворянской культуры.

Несмотря на различия бытового характера домовладельцев, строительство новых зданий на острове проводилось с учетом их гармоничного сочетания с более ранними архитектурными сооружениями и сформированной садово-парковой средой. Рядом с памятниками классицизма стали появляться усадьбы в неоклассическом стиле и стиле модерн. До наших дней дошли замечательные памятники архитектуры модерна — особняк Е.К. Гаусвальд, особняк Р.Ф. Мельцера, дача графини М.Э. Клейнмихель, особняк швейцарского подданного Э.Г. Фолленвейдера. Ярким примером неоклассицизма является особняк А.А. Половцова, ставший наряду с Каменноостровским дворцом и деревянным театром одной из трех архитектурных доминант острова. Благодаря преемственности в деле создания архитектурных форм и композиций к началу XX в. сохранялось единство архитектурных и ландшафтных пространств Каменного острова.

Проблема сохранения архитектурного наследия осознавалась еще в дореволюционную эпоху. Изменения в архитектурном пространстве проходили под пристальным вниманием Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины. Неслучайно на страницах журналов «Старые годы», «Зодчий» появлялись статьи, рассказывающие о бедственном положении тех или иных старинных построек. В частности журнал «Старые годы» публиковал научные исследования, информировал об актах вандализма, вел

¹ Пыляев М.И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. СПб., 1889. С. 33.

² Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. [2: Часть биографическая]. СПб., 1915. С. 416, 381, 415, 409, 295.

³ Витязева В.А. Каменный остров. Л., 1991. С. 125–126, 129–132.

⁴ Николаева Т.И. Особняк А.А. Половцова // Памятники архитектуры и истории Санкт-Петербурга. СПб., 2004. С. 392–396.

регулярную хронику, отражавшую равнодушие правительства и общества к судьбам исторического наследия⁵.

Изменение политического устройства государства в 1917 г. привело к национализации бывших дворянских поместий. Повсеместные грабежи и разорение представляли угрозу для богатых коллекций дворянских особняков и целостности самих зданий. Силами новой власти принимаются меры по охране памятников, в частности используется прием консервации, а в отдельных случаях музеефикации исторических объектов. Единственным примером музеефикации на Каменном острове в это время становится дача П.Г. Ольденбургского как площадка для экспонирования части сохранных коллекций. Перспектива создания музеев в исторических особняках в первое десятилетие Советской власти являлась существенным шагом в работе по сохранению значительной части культурного наследия. В этот период были разработаны декреты⁶, содержащие ограничительные меры в отношении использования архитектурных объектов, способствующие сохранению их исторической планировки; запрещающие вывоз и продажу за границу предметов художественного значения.

В конце 1920-х гг. принцип сохранения объекта архитектуры замещается приспособлением здания под бытовые нужды, актуальные в условиях разрушительных последствий Гражданской войны. По определению М.Е. Каулен, «охранительно-фиксирующий подход» к объектам архитектуры в этом случае сменяется «идеологическим подходом»⁷. В соответствии с декретом Совнаркома РСФСР за подписью В.И. Ленина «О лечебных местностях общегосударственного значения» все большее количество особняков Каменного острова объединяется в сеть домов отдыха и санаториев. Вместе со сменой функционального назначения бывших частных особняков происходит утрата прежней гармонии дворянской усадебной культуры Каменного острова и создается новая общественная формация, зарождающаяся в среде рабочих и крестьян.

Следующее десятилетие отмечено появлением на Каменном острове промышленных учреждений. В 1935 г. были образованы центральная радиолоборатория «ЦРЛ», копировальная фабрика им. 1-го Мая «Копирфильм», фабрика «Союзкинохроника»⁸. Разрабатывались планы создания ЦПКИО им. Кирова, объединяющих острова в дельте Невы — Каменный, Елагин и Крестовский. Однако эти планы были реализованы лишь в отношении Елагина острова, при этом Каменный остров по-прежнему рассматривался в качестве базы домов отдыха.

Новые решения в разработке методов охраны исторических ансамблей и парковых зон города принимались в послевоенный период. Этот этап развития охранительных мер был определен М.Е. Каулен как время утверждения «реставрационно-аналитического подхода»⁹. В конце 1940-х гг. постановлением Совета министров СССР были разработаны документы, направленные непосредственно на решение вопросов сохранения и учета объектов архитектуры. В частности «Инструкция о порядке учета, регистрации, содержании и реставрации памятников архитектуры»¹⁰ вводит понятие карточек учета и паспорта памятника с приложением исторической справки о нем и фотоиллюстрации.

⁵ Жуков Ю.Н. Становление и деятельность советских органов охраны памятников истории и культуры, 1917–1920 гг. М., 1989. С. 35.

⁶ Охрана памятников истории и культуры. Сборник документов. М., 1973. С. 21–24.

⁷ Каулен М.Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. М., 2012. С. 157.

⁸ См.: Весь Ленинград. Адресная и справочная книга на 1935 год с приложением плана гор. Ленинграда. Л., 1935.

⁹ Каулен М.Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. С. 259.

¹⁰ Охрана памятников истории и культуры. Сборник документов. С. 92–115.

С момента окончания военных действий на Каменном острове были проведены работы по благоустройству территории с сохранением исторической планировки парка. По решению Ленгорисполкома в 1964 г. на острове был официально зарегистрирован парк «Тихий отдых»¹¹. К сожалению, идея создания выставочных павильонов в наиболее интересных в архитектурном отношении зданиях Каменного острова не получила развития, вопрос сохранения и музеефикации исторических особняков острова в этот период не рассматривался. В то же время елагиноостровский архитектурный ансамбль был признан в 1960 г. памятником архитектуры с последующей исторической реставрацией и созданием Музея русского декоративно-прикладного искусства¹². Возможность осмотра каменноостровских особняков появляется в результате их приспособления под социальные учреждения: санатории и дома отдыха различных промышленных организаций. Следует отметить, что благодаря проведению своевременных ремонтных работ силами самих рабочих, многим памятникам архитектуры удалось «продержаться» до наших дней.

Следующим важным шагом в области сохранения архитектурных и природных исторических объектов становится принятие ряда законов, направленных на разработку организации охранных зон и зон регулирования застройки. В 1988 г. были разработаны чертежи центральных районов Ленинграда, которые позволили выявить границы зон охраны и реставрации Каменного острова, исторически сложившуюся планировочную структуру острова, а так же все исторические объекты как памятники и учетные здания ГИОП¹³. В этом же году в государственный список недвижимых памятников градостроительства был включен парк «Тихий отдых», частично сохранивший элементы исторической планировки: пруды, каналы, лучевые аллеи, старый древостой.

К концу 1980-х гг. сеть пансионатов и профилакториев, располагавшихся в исторических усадьбах, прекратила свое существование. Смена общественно-политического устройства в 1991 г. оказала разрушительное воздействие на сохранение культурного наследия. Государственные структуры рассматривали памятники архитектуры как производственную сферу, что сказывалось на их финансировании по остаточному принципу. Ремонтные и реставрационные работы носили локальный характер, что привело к одновременному существованию на Каменном острове руинированных и отреставрированных памятников архитектуры. В развитии Каменного острова был утрачен механизм преемственности, при котором в течение столетий складывались яркие образы архитектурных ансамблей разных стилей.

Новым этапом в освоении исторического пространства Каменного острова в XXI в. стало оформление архитектурных объектов в собственность с условием применения метода ревалоризации, то есть «возвращения историко-культурному объекту ценности, утраченной под воздействием времени и разрушительных факторов путем восстановления как физического состояния объекта, так и его ценности в сознании общества»¹⁴. Возможность продажи памятников архитектуры частным лицам привела к необходимости выработки законодательных норм, регулирующих правовые отношения владельца исторического особняка и отвечающих за сохранность памятника государственных структур.

¹¹ Марков В.И. Кировские острова. Л., 1965. С. 58.

¹² Еришова Т.А. Елагиноостровский ансамбль после 1917 года // Елагин остров. Императорский дворец. История и архитектура. СПб., 1999. С. 170.

¹³ Решение Исполкома от 30 декабря 1988 года № 1045. См. по адресу: <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=SPB;n=2650> (ссылка последний раз проверялась 16.12.2017).

¹⁴ Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 60.

В обязанность собственника как владельца памятника архитектуры входит поддержание здания в надлежащем техническом состоянии, соблюдение ограничений при перепланировке, проведение своевременных ремонтных работ. Однако, собственник, ограничиваясь выполнением вышеперечисленных мер, не заботится о воссоздании историко-культурной атмосферы здания как исторического объекта. На сегодняшний день доступ туристических групп к памятникам архитектуры на Каменном острове затруднен. В данной ситуации единственным способом знакомства с памятником архитектуры для посетителей-экскурсантов остается возможность его визуального осмотра.

Городская среда представляет собой многослойную систему с постоянным изменением пластики архитектурных форм. Развитие архитектурного пространства неизбежно приводит к ситуации, при которой одновременно существуют элементы прошлого и настоящего. В современных условиях наличие зон регулирования застройки не защищает памятники архитектуры от современного строительства. Наиболее актуальным методом сохранения историко-архитектурного наследия является музеефикация, терминологическое значение которой выходит за пределы пространства музея в пространство города. При этом решение задачи сохранения исторического объекта или целого архитектурного ансамбля видится автором в процессе его интеграции в современную городскую среду в качестве музейного компонента.

Развитие инфраструктуры острова

К особенностям музеефикации исторического района или квартала относится развитие инфраструктуры, способы визуализации памятников архитектуры и садово-парковой территории, разработка экскурсионных маршрутов. Каменный остров, как обособленная часть городской среды, обладает своими индивидуальными чертами. Транспортная структура острова кроме наземных видов сообщения — трамвай, автобус, коммерческое такси — предоставляет возможность развития водных маршрутов. Архитектурный ансамбль некоторых исторических памятников, например, Каменноостровского дворца, дачи П.Г. Ольденбургского, дополнен спуском к воде. Такой способ применялся в садах петровского времени, когда жилой дом строили возле берега, вблизи которого сооружали пристань, реализуя возможность создания подъездного пути по воде¹⁵. Разветвленная сеть рек и каналов позволяет организовать не только подходы к острову водного транспорта, но также разработать водный экскурсионный маршрут. Пристани, прилегающие к историческим усадьбам, могут стать важными точками доступа на остров туристов, предпочитающих путешествие по воде.

Отсутствие на Каменном острове гостиничного комплекса может быть компенсировано долгосрочной арендой силами городской администрации объектов элитной застройки, построенной на острове в последние годы, с их последующей передачей под гостиничные функции. Дополнительные медицинские и гигиенические помещения при грамотной организации могут быть реализованы в хозяйственных строениях исторических усадебных комплексов. В качестве примера можно привести перепланировку кухонного корпуса Каменноостровского дворца под гостиницу для учащихся Академии талантов.

К обязательным элементам инфраструктуры Каменного острова как туристического центра относятся объекты обслуживания: кафе, информационные киоски, указатели, урны. В настоящее время эти объекты, относящиеся к малым архитектурным формам,

¹⁵ Дубяго Т.Б. Русские регулярные сады и парки. Л., 1963. С. 35.

отсутствуют на территории Каменного острова. Помещения кафе и киосков, оформленные под крытые павильоны или беседки и расположенные вблизи видовых точек, композиционно украсят исторический ландшафт острова. С учетом возрастных категорий посетителей тропиночно-дорожная сеть острова должна быть оборудована скамейками. Использование скамеек, указателей, урн в качестве дополнительных объектов инфраструктуры, выполненных в виде элементов исторического дизайна, позволит подчеркнуть единство всей композиции острова.

Восприятие исторических объектов города во многом зависит от городского освещения. Для Санкт-Петербурга, находящегося в северных широтах, недостаточно природного света. Решением может стать система подсветки исторических усадеб, расположенная по периметру здания. Нельзя забывать об усилении освещенности парковой зоны, в качестве подсветки здесь могут использоваться фонарные столбы изящной формы. Все малые архитектурные формы — указатели, информационные стенды, вывески — необходимо оснастить светодиодами.

Особенности визуализации архитектурных объектов

Хранители обычаев и традиций нескольких поколений, русские усадьбы составляют не только архитектурную, но и культурно-историческую ценность. В настоящее время все сохранившиеся исторические усадьбы Каменного острова и его парковая зона являются памятниками архитектуры, находятся в перечне культурного наследия Российской Федерации и разделяются по категории значимости на объекты федерального и регионального значения¹⁶. С конца XX в. по настоящее время исторические объекты на острове вместе с прилегающей территорией обнесены каменными заборами, металлическими ограждениями, светоотражающей и «живой» изгородью. Основная часть исторических объектов за малым исключением находится в частной собственности или занята под резиденции президента. К открытым объектам относятся отреставрированные и возвращенные обществу здания — Каменноостровский дворец (ныне — Академия детских талантов) и Каменноостровский театр (малая сцена БДТ им. Г.А. Товстоногова). Эти исторические постройки остаются на сегодняшний день единственными доступными памятниками архитектуры, которые можно посетить и осмотреть со всех сторон.

Как правило, характер ограждений скрывает большую часть экстерьера уникальных памятников архитектуры. В связи с отсутствием возможности полного осмотра исторического объекта, наиболее доступным способом получения сведений о нем является информационный стенд, размещенный непосредственно на ограждении или рядом с ним. Инфостенд должен содержать краткую информацию о стиле и времени постройки, архитекторе, исторические сведения о владельцах здания, а также старинные фотографии памятника и QR-код, отсылающий на страницу сайта с подробной информацией об объекте. Стендом может стать собственное название сайта, если прикрепить его крупные буквы непосредственно на фасад исторического объекта. Инфостенд может быть выполнен в виде книжного разворота, а текстовое сообщение нанесено специальным напылением на стеклянную поверхность. Множество вариантов исполнения инфостенда зависит от характера ограждения, его удаленности от объекта, объема видимой части фасада здания.

При наличии большого количества исторических зданий разных архитектурных стилей Каменный остров, тем не менее, не имеет собственных выставочных площадок.

¹⁶ Перечень объектов культурного наследия на территории Санкт-Петербурга. См. по адресу: http://kgiop.gov.spb.ru/uchet/list_objects/?layer=1&q, (ссылка последний раз проверялась 19.12.2017).

К историческим объектам, способным взять на себя эту функцию, относятся памятники архитектуры, требующие реставрационных работ, — дача Е.К. Гаусвальд и дача П.Г. Ольденбургского. В отношении данных объектов, по правилам проведения реставрационных работ, необходимо обеспечить последовательность выявления степени разрушения памятника, описания, фотофиксации, обмеров и восстановления¹⁷. В историческом здании дачи Е.К. Гаусвальд, оформленном «под музей», возможна организация выставок, связанных с историей острова и, в частности, с историей самой усадьбы в различные периоды с XVIII до конца XX вв. Выставочными площадками могут стать не только залы и комнаты усадьбы, но также балкон и лестницы. Объемные пространства дачи принца П.Г. Ольденбургского можно использовать для проведения литературных и музыкальных концертов, отдавая символическую дань памяти выдающемуся владельцу, не только государственному деятелю, но и большому знатоку поэзии и музыки¹⁸.

Развитие паркового ландшафта

Пространство Каменного острова — это не только историко-архитектурное наследие, но также садово-парковый ландшафт, формирование которого происходило в течение двухсот лет. Каменноостровский парк «Тихий отдых» требует серьезных шагов в решении вопроса охраны и ожидает нового функционального наполнения. Статус памятника архитектуры регионального значения не отвечает современным требованиям охраны и развития парковой зоны. Следует по аналогии с парком близлежащего Елагина острова присвоить садово-парковой зоне Каменного острова юридический статус особой охраняемой природной зоны (ООПТ)¹⁹. В этом случае на законодательном уровне оформляется паспорт памятника, в котором определяются цели и задачи природного комплекса, площадь и границы его территории, особо ценные объекты и режим охраны. Присвоение статуса ООПТ позволит проводить работы по музеефикации парковой зоны: выявлению аутентичности зеленых насаждений в соответствии с исторической планировкой, исследованию фитопатологии растений, проведению контроля над интенсивностью рекреационной нагрузки на территорию парка, установке информационных стендов с указанием всех имеющихся видов растительного и животного мира, разработке тематических экскурсий в пределах парковой зоны.

Разработка экскурсионных маршрутов

Работы по восстановлению исторического наследия Каменного острова предполагают создание ряда экскурсионных маршрутов, способствующих развитию туристической деятельности. Наряду с музеефикацией архитектурного и паркового ландшафтов, реализация экскурсионных программ требует разработки официального сайта Каменного острова, схемы острова, установки информационных киосков с рекламными буклетами, памятными сувенирами, каталогами исторических объектов, аудиогuidaми. Вместе с тем, следует продвигать идеи распространения рекламных материалов об историко-архитектурном наследии Каменного острова в транспорте, на городских рекламных тумбах, задействовать средства массовой информации: телевидение, радио, газеты и журналы.

Архитектурный ансамбль Каменного острова не подвержен изменениям, затрагивающим континентальную часть города и связанным с ростом площади застройки. В отношении

¹⁷ Каулен М.Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. С. 107.

¹⁸ Стихи Петра, Принца Ольденбургского. Сост. Г.А. Дюмонд. СПб., 2002. С. 4–5.

¹⁹ Федеральный закон от 14 марта 1995 г. № 33-ФЗ. См. по адресу: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_law_6072/ (ссылка последний раз проверялась 20.12.2017).

Каменного острова границы пространства задаются самим островом, его природной формой организации. Находясь на его территории, человек бессознательно не разграничивает пространство, т.к. оно уже отделено географией естественного ландшафта. Происходит обратное действие — стремление сосредоточить внимание на объектах. Географическое положение острова дает возможность создавать пешеходные, автобусные и водные экскурсионные маршруты, посвященные архитекторам и их архитектурным шедеврам, а также экомаршрут, проходящий по территории парка «Тихий отдых».

Архитектурное пространство острова представлено разными стилями (модерн, классицизм, эклектика, неоклассицизм), что позволяет разработать несколько тематических экскурсионных программ. Например, маршруты «Шедевры неоклассицизма» или «От классицизма до неоклассицизма», включающие все архитектурные стили, представленные наиболее интересными постройками. Учитывая историческое прошлое острова, связанное с выдающимися архитекторами, существует также возможность разработки различных тематических экскурсий. Например, «Три стиля — три архитектора (классицизм — С.Л. Шустов, модерн — В.И. Шене, неоклассицизм — М.И. Девишин)». Эмоциональный язык архитектуры формируют линии, контуры, плоскости, объемы, притягивающие внимание. Однако слишком длительный пешеходный маршрут может испортить восприятие, т.к. происходит накопление усталости и ослабление внимания. Поэтому в ходе разработки маршрутных дорожек этот момент должен учитываться.

Исторический материал парковой зоны Каменного острова предоставляет возможность разработки экскурсионного маршрута под названием «Историческое прошлое парка». Экскурсия, посвященная истории преобразования паркового ландшафта за все время существования, знакомит посетителей с процессом формирования садово-парковых композиций первой половины XVIII в., проектами планировки, паркостроительными работами, реорганизацией территории парка в XIX в. архитектором Г.П. Пильниковым и садовым с мастером Ф. Ляминим²⁰. Совсем иное информационное наполнение может содержать экомаршрут, реализованный в рамках воссоздания видового разнообразия растительного фонда. Разработка «экологической тропы» стала бы современным воплощением подхода к изучению и формированию исторического паркового комплекса, когда основой его создания являлся экологический принцип.

Музеефикация исторических территорий Каменного острова даст возможность этой части городского пространства войти в структуру существующих на сегодняшний день городских маршрутов и дополнить ряд достопримечательных мест Санкт-Петербурга. Предложенные выше методы развития историко-культурного пространства направлены на привлечение внимания к Каменному острову как перспективной территории и придания всему историко-культурному комплексу статуса музея-заповедника.

Список литературы

- Витязева В.А.* Каменный остров. Л.: Лениздат, 1991. 270 с.
- Витязева В.А.* Каменный остров. Историко-архитектурный очерк XVIII–XXI вв. М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. 362 с.
- Дубяго Т.Б.* Русские регулярные сады и парки. Л.: Госстройиздат, 1963. 341 с.
- Ершова Т.А.* Елагиноостровский ансамбль после 1917 года // Елагин остров. Императорский дворец. История и архитектура. СПб.: Арт-Палас, 1999. С. 166–171.

²⁰ *Витязева В.А.* Каменный остров. Историко-архитектурный очерк XVIII–XXI вв. М., 2007. С. 140.

Жуков Ю.Н. Становление и деятельность советских органов охраны памятников истории и культуры, 1917–1920 гг. М.: Наука, 1989. 304 с.

Каулен М.Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. М.: Этерна, 2012. 432 с.

Марков В.И. Кировские острова. Л.: Лениздат, 1965. 159 с.

Николаева Т.И. Особняк А.А. Половцова // Памятники архитектуры и истории Санкт-Петербурга. СПб: Издательский дом «Коло», 2004. С. 392–396.

References

Dubjago, T.B. *Russkie reguljarnye sady i parki* [Russian regular gardens and parks]. Leningrad: Gosstrojizdat Press, 1963. 341 p. (in Rus.).

Ershova, T.A. Elaginoostrovskij ansambl' posle 1917 goda [The ensemble of Elagin island after 1917], in *Elagin ostrov. Imperatorskij dvorec. Istorija i arhitektura*. Saint-Petersburg: Art-Palace Press, 1999. P. 166–171. (in Rus.).

Kaulen, M.E. *Muzeifikacija istoriko-kul'urnogo nasledija Rossii* [The museumification of historical and cultural heritage of Russia]. Moscow: Jeterna Press, 2012. 432 p. (in Rus.).

Markov, V.I. *Kirovskie ostrova* [Kirovsk Islands]. Leningrad: Lenizdat Press, 1965. 159 p. (in Rus.).

Nikolaeva, T.I. Osobnjak A.A. Polovcova [The mansion of A.A. Polovtsov], in *Pamjatniki arhitektury i istorii Sankt-Peterburga*. Saint-Petersburg: Izdatel'skij dom «Kolo» Press, 2004. P. 392–396. (in Rus.).

Vitjazeva, V.A. *Kamennyj ostrov* [Kamenny Island]. Leningrad: Lenizdat Press, 1991. 270 p. (in Rus.).

Vitjazeva, V.A. *Kamennyj ostrov. Istoriko-arhitekturnyj ocherk XVIII–XXI vv.* [Kamenny Island. Historical and architectural essay of the XVIII–XXI centuries]. Moscow: ZAO Centropoligraf Press, 2007. 362 p. (in Rus.).

Zhukov, Ju.N. *Stanovlenie i dejatel'nost' sovetskih organov ohrany pamjatnikov istorii i kul'tury, 1917–1920 gg.* [The formation and activity of the Soviet establishments of protection of monuments of history and culture, 1917–1920]. Moscow: Nauka Press, 1989. 304 p. (in Rus.).

В.А. Попов

ПРОТИВОРЕЧИЯ ОХРАНЫ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ: ПОИСК ПРИЧИН

Попов, Вадим Алексеевич—председатель Совета Марийского регионального отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, Россия, Йошкар-Ола, popov_vadim65@mail.ru

В статье дается попытка по-новому взглянуть на проблемы, связанные с охраной культурного, в частности, архитектурного наследия России. Сама необходимость охраны наследия вытекает из возможности возникновения конфликтных ситуаций, которые в разных социумах решаются по-разному, но имеют, как правило, общие корни. В статье аргументируется тезис о преобладающем влиянии сложившегося в обществе отношения к наследию которое рассматривается с позиции психоанализа. Выявляются отличия в восприятии обществом объектов архитектуры, изобразительного и прикладного искусства на основе негласного принципа неприкосновенности, делается попытка объяснить эти отличия глубинными процессами бессознательной деятельности. Далее автор анализирует принятые на сегодняшний день подходы к выявлению памятников архитектуры. Общество не может обеспечить охрану всей исторической среды, обладающей определенной ценностью, и ограничивается искусственным выделением ряда охраняемых объектов и достопримечательных мест. Односторонность и субъективность сложившихся стереотипов в области изучения наследия становится наиболее заметной при переходе от теоретических изысканий к практическим действиям—делению объектов на «памятники» и «непамятники». До сих пор остаются нерешенными вопросы преемственности в передаче вновь формируемой архитектурной среды потомкам, выявления новых объектов, имеющих гипотетическую возможность быть включенными в категорию культурного наследия в будущем.

Ключевые слова: здание, памятник архитектуры, объект культурного наследия, архитектурное достояние, принцип неприкосновенности.

THE CONTRADICTIONS IN THE FIELD OF PROTECTION OF ARCHITECTURAL HERITAGE: THE SEARCH FOR CAUSES AND REASONS

Popov, Vadim Alekseevich—Chairman of the Council of the Mari regional branch of The All-Russian Society for the Preservation of Historical and Cultural Monuments, Russia, Yoshkar-Ola, popov_vadim65@mail.ru

The article gives an attempt to take a fresh look at the problems connected with the protection of the cultural—and especially—architectural heritage of Russia. The very need to protect the heritage derives from the possibility of conflict situations, which in different societies are solved differently, but have, as a rule, common roots. The thesis is held about the prevailing influence of the attitude to the heritage that has developed in society and its consideration from the position of psychoanalysis. Differences in the perception of objects of architecture, visual and applied art by society are revealed on the basis of the unspoken inviolability principle, and author make an attempt to explain these differences by the deep processes

of unconscious activity. Further, the author analyzes the approaches taken to date to identify architectural monuments. The society cannot ensure the protection of the entire historical environment, which has a certain value, and is limited to the artificial allocation of a number of protected sites and places of interest. The one-sidedness and subjectivity of the prevailing stereotypes in the study of heritage becomes most noticeable in the transition from theoretical research to practical actions—the division of objects into “monuments” and “non-monuments”. Issues of continuity in the transfer of the newly formed architectural environment to descendants, the identification of new objects with a hypothetical possibility of being included in the category of cultural heritage in the future remain unresolved.

Key words: building, monument of architecture, object of cultural heritage, architectural property, principle of inviolability.

Из всех терминов, связанных с понятием «культурное наследие», чаще всего, пожалуй, употребляется слово «охрана». Степень уязвимости культурного наследия и необходимость его охраны являются показателями состояния общества в целом, свидетельствуют о его кризисе или процветании. Понятие «охрана» применительно к культурному наследию имеет сугубо социальную окраску, тогда как в отношении другого рода факторов воздействия—природной среды—употребляется термин «защита» (от воздействия атмосферных осадков, ветра, биологических организмов, поверхностных и грунтовых вод и т.д.). Такое разделение понятий характерно и для других сфер человеческой деятельности. Ср.: «охрана здоровья», но «защита организма».

Автор данной статьи, занимаясь деятельностью по охране культурного наследия, имел постоянную возможность наблюдать работу механизма этого сложного движения. Немняющаяся в течение многих лет картина заставляет искать более глубокие, чем обусловленные современной конъюнктурой, причины трудной «приживаемости» архитектурного наследия в российском обществе. При этом хотелось бы избежать расхожих объяснений, опирающихся на российский менталитет, геополитическую ситуацию, несовершенство законодательства и др., не дающих по сути ясности по рассматриваемому вопросу.

Сама необходимость охраны культурного наследия вытекает из возможности возникновения конфликтных ситуаций, которые в разных социумах решаются по-разному, но имеют, как правило, общие корни. Эксплуатация материального культурного наследия может спровоцировать общественный конфликт в случаях либо изменения объекта культурного наследия (в дальнейшем—ОКН), либо преждевременной потери ОКН. Несмотря на всеобщее признание непреходящей ценности культурного наследия, сочувственное отношение к нему, как правило, заканчивается, когда эти проблемы начинают касаться личных интересов индивида. Отсюда проистекают такие характерные явления современной эпохи, как отделка полимерными материалами, установка кондиционеров и окон без импостов на памятниках архитектуры или абсолютное равнодушие к судьбам памятников, не получивших статус ОКН. Как справедливо отмечал А.А. Формозов, «дело <...> не столько в законах, сколько в отношении общества к следам былых веков»¹.

Мы попытаемся объяснить поведение человека в отношении как архитектурных памятников, так и построек вообще, с позиции психоанализа. Несмотря на то, что данный метод принято считать ограниченным, мы исходим из того, что любое из закрепившихся направлений в психологии может иметь позитивные наработки, применимые к рассматриваемому вопросу.

¹ Формозов А.А. Русское общество и охрана памятников культуры. М., 1990. С. 10.

Мы будем рассматривать постройки как некую «оболочку», являющуюся не просто частью жизненного пространства человека, а частью самого человека, — разумеется, не буквально, а метафорически. Откуда появилось такое отношение? — Любой человек начинает свой жизненный путь, уже находясь в оболочке материнского организма. Можно сказать и о другом: какой бы образ жизни мы ни вели, самый комфортный период нашего физического существования проходил в чреве матери. Естественно, ощущения этого периода не могут не отложиться в подсознании.

Помимо неотделимой оболочки — кожи и волосяного покрова — человеку нужна отделимая оболочка. У человека есть заложенное в подсознании представление, какой должна быть эта оболочка: она уже была в его жизни в виде материнской утробы. Поэтому в течение своей сознательной жизни человек пытается смоделировать эту оболочку, но, конечно, не путем буквального копирования. Человек, собственно говоря, не сможет вспомнить ни форм, ни фактур, ни коммуникационных связей, сопровождавших его в дородовой фазе жизни. Поэтому формирование искусственной оболочки проходит путем моделирования тех функций материнского организма, которые когда-то обеспечивали защиту его собственного организма. В качестве аналогов древние люди привлекали естественные и искусственные убежища, используемые животными. Теплокровные животные, имеющие эффективный защитный покров на самом теле (шерсть, перья), используют убежища эпизодически, проводя большую часть жизни за их пределами. Человек перенял от них аналогичный покров для тела, первоначально делавшийся из шкур тех же животных, — первую одежду. Для удобства разделения понятий назовем этот покров «неформооболочкой», так как он имеет только конфигурацию (контур), но не имеет постоянной формы.

Отличаясь от многих животных отсутствием всепогодного природного покрова, человек был вынужден делать больший упор на искусственную оболочку второго уровня (после одежды) в виде какого-либо помещения со стабильным микроклиматом (опять же имея идеалом микроклимат материнской утробы). Здесь тоже была возможность подражания животным: тоже «голые», как человек, моллюски, например, пользуются для постоянного проживания раковинами. Люди не стали копировать формы раковин, но эти сооружения давали пример такой организации среды обитания, которая позволяет в течение длительного периода находиться в относительно замкнутом пространстве, не испытывая дискомфорт. Оболочку с постоянной формой, искусственно создаваемую человеком, мы назовем, соответственно, «формооболочкой». Стабильность формы есть непременное условие стабильности микроклимата внутри нее, что актуально, прежде всего, для простейших систем жизнеобеспечения.

Вместе с формой начинают развиваться и эстетические качества построек. Поэтому там, где присутствует форма, есть предпосылка для возникновения зачатков архитектуры. Можно проследить путь от самых примитивных сооружений человека до действительно архитектурно организованных строений, но в литературе это уже отмечалось. Нам же важно обратиться к памятникам архитектуры, не забывая при этом, что отношение к ним человека изначально такое же, как к другим постройкам.

За тысячелетия эволюции архитектура прошла путь, значительно отдаливший ее от первых строительных опытов человека. Важно то, что ее роль в жизни человека осталась той же и, следовательно, исходящей от той же подсознательной потребности во «второй оболочке». Еще не родившийся ребенок ощущает свое единство с организмом матери, а этот организм знаком ему только в границах полости, в которой он проводит первые

месяцы жизни. Помещения, облеченные во внешнюю форму с помощью конструкций, — это то, что не имеет биологической связи с телом человека, но служит своего рода послеродовым суррогатом обеспечения его защиты от внешних факторов. Поэтому они, несмотря на свой внешний характер, продолжают подсознательно восприниматься человеком как неразрывно связанная с ним оболочка.

Отсюда следует, что все, что человек воспринимает как собственную оболочку, не попадает под негласный принцип неприкосновенности. Это оболочки первого уровня (одежда, обувь) и второго уровня (здания и сооружения, а в последнюю эпоху также автомобили, суда и другие транспортные средства, используемые нередко в качестве жилищ). Или, как мы говорили выше, это неформо- и формооболочки. Являясь, говоря образно, частью человека, они призваны меняться вместе с человеком, и намеренное торможение или остановка этого процесса могут спровоцировать конфликт.

По большому счету, человек готов изменить все в окружающем его мире, чтобы приспособить это окружение к своим текущим потребностям. И можно было бы не рассуждать о специфике отношения к архитектурным творениям. Но перед некоторыми категориями материальных объектов человек останавливается, не ощущая в себе исключительного права на вмешательство. Подобный феномен наблюдается в области искусства. Никому не приходит в голову исправлять или совершенствовать живописные полотна или скульптуру. С художественных произведений делают копии, создают новые, творчески интерпретируя образец, но никто, образно говоря, не поднимает руку на оригинал. И это касается не только исключительных творений, всеми признанных шедевров, но и совершенно заурядных вещей. Иногда к таким действиям прибегают сами авторы, но для всех посторонних существует негласное «табу» на подобные вмешательства. Корни такого отношения к предметам искусства, по всей вероятности, тоже уходят в далекое прошлое, когда какие-либо художественные изображения создавались не с той целью, какую мы обычно приписываем им сегодня. «Первобытное искусство, — пишет Р. Арнхейм, — замещает реальные предметы, животных или людей и тем самым выполняет свою задачу по воспроизведению всех видов услуг. Оно запечатлевает и передает информацию»². Намеренное повреждение художественного изображения симптоматически воспринималось как проявление негативного отношения к замещаемой им сущности (пример — повреждение идола в язычестве). Впоследствии, с распространением изобразительных искусств в повседневной жизни отношение к художественным изображениям формировалось на основе отношения к архетипам.

В определенном смысле художественные произведения, созданные согласно формуле «искусство ради искусства», приобретают трансцендентный характер по отношению к миру бытовых вещей, и их функционирование регламентируется особыми законами. Они приобретают особый, надвременной и надпространственный статус, на них не распространяется действие таких понятий, как «срок эксплуатации» или «моральный износ», и в этом отношении они приближаются к нематериальным объектам. К. Леви-Строс отмечает, что «художник стремится создать из своего произведения объект, который был бы независим от любой случайности и был бы в себе и для себя»³. Универсализм произведений искусства позволяет им переходить из одной коллекции (музейной или частной) в другую и продаваться на аукционах по всему земному шару. Но одним из неперемennых условий поддержания элитарности произведения искусства является его подлинность (ненарушенность).

² Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 132.

³ Леви-Строс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 136.

В отличие от других художественных объектов здания и предметы прикладного искусства создаются как элементы формооболочки. Эстетическая составляющая выступает при этом как сопутствующая (следовательно, подчиненная) характеристика. В процессе эксплуатации такого объекта пользователь в первую очередь следит за его соответствием своим меняющимся потребностям и, по необходимости, изменяет объект. Художественные свойства тоже могут подлежать пересмотру. Во-первых, если эти свойства приходят в противоречие с новой редакцией измененного объекта или начинают препятствовать его успешному функционированию (скажем, при перестройке католического храма в православный либо наоборот). Во-вторых, если художественные свойства объекта перестают соответствовать эстетическим запросам современности, моде. В любом случае, какое-либо изменение объекта — содержательное или формальное — уже запрограммировано в самом его назначении как предмета оболочки.

Предметы прикладного искусства, как носители определенных художественных качеств, имеют гипотетическую возможность переходить из разряда практических объектов (элементов формооболочки) в разряд объектов «чистого искусства». Это происходит тогда, когда их эстетические достоинства становятся общепризнанными в такой степени, что необходимость их практического использования уже не принимается во внимание. Иногда такие предметы заведомо создаются только для эстетического употребления, сохраняя при этом все функциональные свойства. Скажем, многие образцы коллекционного холодного оружия никогда не употреблялись в качестве режущих предметов.

В случае отнесения бытового предмета к произведениям искусства он, как правило, подлежит изъятию из практического обращения. Это обычно не вызывает проблем функционального характера, т.к. вещь, способную выполнять те же функции, всегда можно найти на замену. Гораздо сложнее обстоит в этом отношении дело с объектами архитектуры, т.к. каждый из них имеет не только определенный характер использования, но и, прежде всего, конкретный круг пользователей (то есть служит для кого-то «оболочкой»). А.С. Щенков указывает на «противоположность требований “живого” объекта и “археологических” требований к нему, <...> шире — диалектического противоречия в самой идее сохранения памятников, которой ставится задача введения прошлого в современность»⁴. «Изъятие из обращения» здания означает либо потерю кем-то жилья, либо потерю места работы, либо другие подобные лишения, ведущие к значительным ресурсным затратам на их возмещение. Самым «бескровным» вариантом был бы никем не используемый шедевр архитектуры. Однако это не гарантирует защиту его художественных достоинств, наоборот, затраты на поддержание такого объекта в надлежащем состоянии не сопоставимы, скажем, с затратами на сохранение музейных экспонатов. Даже такие нефункциональные сооружения, как пирамиды разных цивилизаций и камни Стоунхенджа, нуждаются в постоянном уходе. Напрашивается вывод, что достопримечательный архитектурный объект (иначе говоря, памятник архитектуры), как и любой «недостопримечательный», должен эксплуатироваться. Но в этом случае он возвращается к функции формооболочки, получает конкретного хозяина (пользователя), перед которым всегда будет стоять соблазн изменения памятника.

Наиболее защищенной от конфликтов следует считать ситуацию, когда собственник добровольно принимает на себя заботы по содержанию постороннего (не связанного с его проживанием и работой) ОКН, при этом исключив данный объект из практического

⁴ Памятники архитектуры в дореволюционной России: Очерки истории архитектурной реставрации. М., 2002. С. 500.

использования. Нести подобную обременительную ношу в отношении сразу многих объектов может только государство. Но и при таком подходе мы рискуем остаться с искусственно изолированными островками архитектурной старины вроде музеев народного зодчества. Действительно, по большому счету памятник архитектуры должен быть неприкосновенен с точки зрения сохранения его материальных (конструктивных и декоративных) и идеальных (стиль, семантика) особенностей. А семантические особенности здания требуют сохранения и его окружения — градостроительной и ландшафтной среды. Отсюда логично вытекает: если у этого объекта сохранить историческое окружение, то и у соседнего объекта надо тоже, и у третьего, и у четвертого. В результате все эти сохраненные локусы сольются в единое пространство — некий топос неприкосновенности в масштабах населенного пункта, в котором нельзя будет ничего изменить. Но тут уже совсем трудно избежать противоречия, так как любой, самый консервативный социум хочет «идти в ногу со временем». Некий компромиссный выход найден в настоящее время, когда в рамках одного региона выбирается один «брендовый» город, в котором комплексно сохраняется историческая среда. Но преимущества этого выхода не действуют дальше туристического бизнеса, так как вне зоны внимания остаются сотни других старинных городов...

Из сказанного мы можем сделать следующие выводы:

1. Негласный принцип неприкосновенности безоговорочно распространяется на любые объекты изобразительного искусства — и на выдающиеся, и на посредственные.
2. Предметы прикладного искусства могут как подчиняться, так и не подчиняться данному принципу, в зависимости от первоначальной установки на их создание или выявления их уникальных художественных свойств в процессе эксплуатации.
3. Негласный принцип неприкосновенности не распространяется на архитектурные объекты. В отношении их возможно только принудительное распространение данного принципа, что необходимо учитывать при формировании политики охраны культурного наследия.

Таким образом, вводя очередную искусственную категорию в отношении культурных ценностей, мы вступаем в противоречие с устойчивыми во времени градациями, сформировавшимися в соответствии с определенными архетипами. Другое противоречие проистекает из самой искусственности проводимого нами отбора. Этот отбор основан на принципе секуляризации, приводящем к расхождению между ценностями де-юре и ценностями де-факто.

Проследив генезис объекта изобразительного искусства и архитектурного объекта, мы обнаружим, что первый с момента своего рождения сразу получает «охранную грамоту», но второй способен приобрести ее только со временем. Действительно, трудно представить в жизни картины или скульптуры «охраняемый» и «неохраняемый» периоды. Любой же памятник архитектуры в начале своей истории был просто зданием. В то же время существующие официальные определения не предполагают наличие какого-либо временного барьера. Так, в принятой в 1976 г. Резолюции Совета Европы № (76) 28 «О приведении законодательной и нормативной базы в соответствие с требованиями комплексного сохранения архитектурного наследия» под термином «памятник» понимаются «архитектурные творения, как значительные, так и скромные, в том числе движимые культурные ценности, недвижимые по назначению и по природе, а также произведения монументальной скульптуры, которые представляют собой исторический, археологический, художественный, научный, культурный или общественный

интерес»⁵. Нет указаний на возрастной «ценз» и в определении памятника отечественным законом «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» № 73-ФЗ. Элементарная логика подсказывает, что можно уже сейчас выделять самые талантливые современные постройки и присваивать им статус ОКН, если они не уступают в этом историческим зданиям. Такое было возможно в СССР, с его отработанной системой ежегодных смотров архитектурных достижений, но перестало практиковаться в наше время.

Проще пользоваться хронологическими рамками, с привязкой к выдающимся историческим событиям. При этом предполагается (между строк), что почтенный возраст способен компенсировать архитектурную заурядность того или иного объекта. Так, в Советской России в 1928 г. было принято решение считать неприкосновенными здания, построенные до 1613 г.; объекты, построенные в 1613–1725 гг., «в случае особой необходимости» могли подвергаться изменениям; у построенных в 1725–1825 гг. сохранялись только фасады; более поздние здания к памятникам не причислялись и государством не охранялись⁶. Использование хронологического принципа при отборе памятников характерно и для некоторых современных стран. Так, в Греции под автоматическую охрану попадают все памятники, построенные до 1830 г. и территории, окружающие памятники, построенные до 1453 г.; в Дании — все объекты недвижимости до 1536 г. постройки, в Норвегии — соответственно до 1537 г.⁷

Любой историк архитектуры понимает, что резко очерченные (до конкретных дат) границы могут оказаться убийственными для многих потенциальных памятников. Не менее губительны и неосторожные обобщения. В отечественной науке XX в. выделились противопоставления: «столица — провинция», «каменное зодчество — деревянное зодчество». В силу ряда причин они оказались неравновесными, т.е. одна из противопоставляемых сторон признавалась ведущей. В свое время академик И.Э. Грабарь фразой применительно к памятникам XVIII в. («вся Россия в архитектурном отношении есть именно либо Петербург, либо Москва»⁸) обозначил приоритет, которому стало следовать отечественное искусствоведение на протяжении всего XX в. Аналогично и каменное зодчество априори было признано ведущим, по нему была принята схема последовательности стилей, ставшая основой учебников по истории архитектуры. Эти научные предпочтения неизбежно отразились на системе отбора ОКН. Эта система сразу откликается на опережение архитектурой какого-либо объекта тектонических и художественных приемов своего времени, но не видит ценности «заповеданных» объектов, благодаря своей архаичности воспроизводящих черты давних эпох. Приводимый автором пример (см. рис. 1) показывает, что появившееся в XX в. хозяйственное сооружение нового типа (общественный сарай) своими конструктивными и художественными приемами восходит к древним образцам. Типична судьба этого объекта: инерционно не рассматривавшийся никем как памятник, он был уничтожен в результате обветшания. Совершенно игнорируется современной методикой отбора ОКН и такое специфическое явление, как перевоз в города в 1950–1960-е гг. старинных домов из сельской местности,

⁵ Сборник правовых актов Совета Европы о сохранении культурного наследия. Екатеринбург, 2001. С. 180.

⁶ Православные храмы. Путешествие по святым местам. 2017. Вып. 236. С. 10.

⁷ Сборник правовых актов Совета Европы о сохранении культурного наследия. С. 492.

⁸ История архитектуры. М., [без даты]. Т. III. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веке. С. 8.

некоторые представители которых являются замечательными образцами народного зодчества (см. рис. 2).

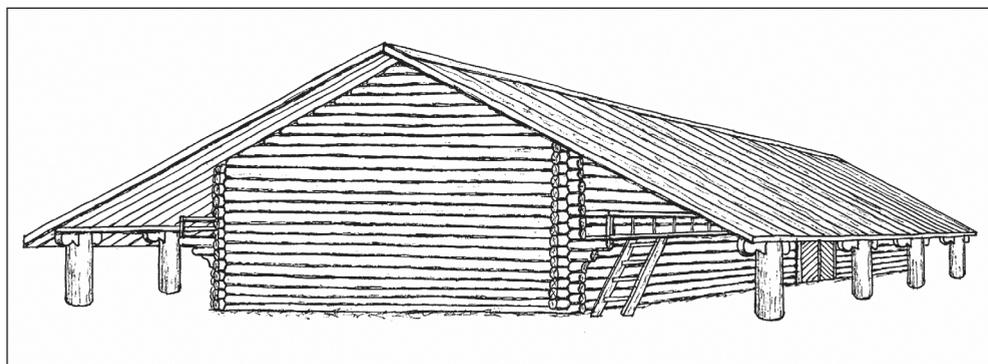


Рис. 1 Общественный сарай. XX в. Реконструкция автора



Рис. 2 Сельский дом, перевезенный в город. Фрагмент фасада

По мере приближения к современной эпохе все более ощущается субъективность и противоречивость оценок наследия. Впрочем, в этом мы ничуть не уступаем нашим предкам. А.А. Формозов на многочисленных примерах демонстрирует «разнородное теоретическое наследие в области охраны памятников, оставленное старой Россией новой послереволюционной эпохе»⁹.

Рассматривая аксиологический аспект архитектурной среды в целом, мы видим, что существует вполне устоявшееся понятие архитектурного наследия страны, но пропало

⁹ Формозов А.А. Русское общество и охрана памятников культуры. С. 89.

понятие архитектурного достояния страны, которое охватывало бы как выдающиеся исторические здания, так и примечательные новостройки. Получается, что вновь возводимые здания должны пройти пресловутую «проверку временем». В ходе такой «проверки» их тектонические и художественные качества вряд ли изменятся в лучшую сторону (скорее, наоборот). Остается только заключить, что со временем изменится восприятие их общественным мнением, в результате чего они смогут (либо не смогут) претендовать на включение в категорию наследия. Естественно, что в процессе старения архитектурные объекты никак не защищены от изменений или уничтожения, пока общество не обратит на них внимание.

Наше «отстранение» от современных объектов, возможно, основывается на прагматическом, скорее, житейском представлении о том, что, пока вновь построенное здание имеет достаточный запас прочности конструкций и соответствует функциональным требованиям своей эпохи, уже этим самым оно «защищает» самого себя. Если со временем оно приобретет некую ауру старины, его образ романтизируется, то тогда его включают в категорию памятников. Мы можем только примерно представить, чем будет подпитываться романтизация архитектурного объекта. При этом мы можем руководствоваться принципом отличия (отличия типологические, по стилю, по материалам, по примененным конструктивным и технологическим приемам), принципом своеобразия памятника либо принципом «сверхдостоинства» («лучший из лучших»).

Принцип отличия будет работать только при сопоставлении двух хронологически соседних эпох, поэтому неприменим для современных нам построек (мы не можем знать особенностей архитектуры предстоящей эпохи). Но принципами своеобразия и «сверхдостоинства» вполне можно руководствоваться для формирования списка лучших архитектурных объектов нашего времени. Уже сейчас мы можем отнести к потенциальным памятникам здания кинотеатров и дворцов культуры, с таким размахом строившиеся в нашей стране совсем недавно — еще 30 лет назад. Часто это были эксклюзивные постройки, воплощавшие в себе как технические, так и художественные достижения эпохи. То, что сейчас происходит массовое искажение их архитектурного облика, мы можем наблюдать повсеместно. Если же внимательно осмотреться вокруг, то можно обнаружить и другие здания-современники, которые привлекут внимание потомков (если доживут!).

Не стоило бы так подробно останавливаться на перспективах новостроек, если бы не существовал философско-исторический аспект: каждая эпоха должна, в идеале, «оставлять» свои не обязательно яркие, но заметные объекты архитектуры для формирования будущего наследия. Но — как детям трудно поверить, что их школьный учитель когда-то был ребенком, так и мы не хотим помнить, что любой памятник когда-то был новостройкой и не воспринимался современниками в качестве потенциального наследия.

Какой бы временной срез мы не взяли, то обнаружим, что представители текущей эпохи не торопятся сохранять достойные объекты и своего времени, и ближайшего прошлого. В итоге получает охраняемый статус только то, что смогло остаться. История показывает, что остаются не обязательно самые крепкие и самые художественно совершенные творения. От уничтожения и искажения не защищены даже огражденные канонами объекты — храмы. Бессистемный, неуправляемый отбор временем, которому мы с легкостью отдаемся, говорит, по большому счету, о нашем нежелании быть до конца объективными в отношении к культурному наследию. В этом — одно из противоречий данной области культуры, скрытно, изнутри влияющее на появление сбоев в системе.

Список литературы

- Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
- Леви-Строс К.* Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. 384 с.
- Памятники архитектуры в дореволюционной России: Очерки истории архитектурной реставрации. М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 2002. 528 с.
- Православные храмы. Путешествие по святым местам. 2017. Вып. 236. 32 с.
- Сборник правовых актов Совета Европы о сохранении культурного наследия. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2001. 520 с.
- Формозов А.А.* Русское общество и охрана памятников культуры. М.: Советская Россия, 1990. 112 с.

References

- Arnheim, R. *Iskusstvo i visualnoye vospriyatiye* [Art and visual perception]. Moscow: Progress Publ., 1974. 392 p. (in Rus.).
- Levi-Strauss, C. *Pervobytnoye myshleniye* [The Savage Mind]. Moscow: Republic Publ., 1994. 384 p. (in Rus.).
- Pamyatniki arkhitektury v dorevolyutsionnoy Rossii: Ocherki istorii arkhitekturnoy restavratsii* [Monuments of architecture in pre-revolutionary Russia: Essays on the history of architectural restoration]. Moscow: TERRA—Book Club Publ., 2002. 528 p. (in Rus.).
- Pravoslavnyye khramy. Puteshestviye po svyatym mestam* [Orthodox churches. Travel to holy places]. 2017. Is. 236. 32 p. (in Rus.).
- Sbornik pravovykh aktov Soveta Yevropy o sokhraneniі kulturnogo naslediya*. [Collection of legal acts of the Council of Europe on the preservation of cultural heritage]. Ekaterinburg: The Bank for Cultural Information Publ., 2001. 520 p. (in Rus.).
- Formozov, A.A. *Russkoye obshchestvo i okhrana pamyatnikov kultury* [Russian society and the protection of cultural monuments]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ., 1990. 112 p. (in Rus.).

Чжэн Юй

ИНСТРУМЕНТЫ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА КИТАЯ В ДЕКОРАЦИЯХ БАЛЕТА «КРАСНЫЙ МАК»

Чжэн, Юй — аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, 617937110@qq.com

В статье дается анализ декорационных решений двух первых редакций балета «Красный мак», поставленных в Москве и Ленинграде. Исследование способов передачи образа Китая, создаваемого художниками-оформителями на сцене театра, позволяет взглянуть на уровень взаимопонимания России и Китая того времени, охарактеризовать степень осведомленности граждан СССР о Китае и его реалиях, а также выделить важные культурные символы-образы Китая, присущие россиянам. Материалом исследования стали фотографии со спектаклей тех лет, собранные автором из различных источников. Делается предварительный вывод о трех основных способах воссоздания Китая на сцене ГАБТ и ГАТОБ: воссоздание на сцене узнаваемых деталей китайской архитектуры; включение в декорации узнаваемых предметов-символов Китая (в том числе с обращением к китайской иероглифической письменности); подражание традиционной китайской живописи гогуа. Можно говорить о том, что представления о Китае в конце 1920-х и 1940-х гг. были поверхностными. Художники-постановщики балета «Красный мак» в Москве и Ленинграде, опираясь в своей работе на произведения древнекитайского искусства, в оформлении декораций скорее близки к стилистике шинуазри.

Ключевые слова: балет «Красный мак», декорации балета, традиционная китайская живопись, образ Китая, история Большого театра, история Мариинского театра.

THE TOOLS FOR CREATING THE IMAGE OF CHINA IN THE SCENERY OF THE BALLET “THE RED POPPY”

Zheng, Yu — PhD Student, Herzen State Pedagogical University of Russia, Russia, Saint-Petersburg, 617937110@qq.com

The article analyzes the decoration decisions of the first two editions of the “Red Poppy” ballet, staged in Moscow and Leningrad. The study of ways to transfer the image of China, created by the artist-decorators on the stage of the theater, allows us to look at the level of mutual understanding between Russia and China of that time, characterize the degree of awareness of the citizens of the USSR about China and its realities, and highlight important cultural symbols-images of China inherent in Russians. The material of the study was photographs from the plays of those years, collected by the author from various sources. A preliminary conclusion is drawn about three main ways of recreating China on the stage of the Bolshoi Theater and GATob: the re-creation of recognizable details of Chinese architecture on the stage; the inclusion in the scenery of recognizable Chinese symbols (including the reference to Chinese hieroglyphic writing); imitation of traditional Chinese guohua painting. One can say that the ideas about China in the late 1920s and 1940s were superficial. The production directors of the “Red Poppy” ballet in Moscow and Leningrad, relying on the works of ancient Chinese art, decorate the scenery more closely with the style of the chinoiser.

Key words: ballet “The Red Poppy”, ballet decor, traditional Chinese painting, the image of China, the history of the Bolshoi Theatre, the history of the Mariinsky Theatre.

В связи с приближающимся юбилеем китайской революции 1949 г., образованием Китайской Народной Республики и установлением контактов с СССР, вновь актуальными становятся темы диалога культур двух стран и изучения их наследия. Особый интерес в плане наследия представляет проблема исследования культурных артефактов — памятников материального и нематериального наследия, демонстрирующих понимание культуры другой страны в тот или иной период развития. Одним из таких артефактов является балет «Красный мак».

Балет «Красный мак», впервые представленный в 1927 г., стал важной вехой развития советского театрального искусства. В этом балете впервые был решен вопрос о возможности отражения в балетных формах актуальных событий и революционных тем, впервые были обозначены сценические решения, которые стали классическими для советских балетов на «революционную тему», балет стал предвестником «большого стиля», предполагающего «народность, идейность и конкретность», а развитие основного образа балета (образа «красного мака») продемонстрировало возможности тиражирования идей и образов высокого искусства в пространстве массовой культуры¹. Не менее интересна история этого балета в контексте советско-китайских отношений². Наконец, важной для анализа представляется проблема отражения Китая в художественных образах балета. Взятые вместе, эти аспекты позволяют представить балет «Красный мак» как существенную часть пространства советской художественной культуры.

Выразительные средства, с помощью которых на сцене балета «Красный мак» воссоздавался Китай, можно подразделить на следующие категории: костюмы артистов³, декорации спектакля (в том числе световые и технические решения), пластические решения балета (его хореография), музыка балета⁴. Все это в ансамбле и создает образ Китая, который присущ той или иной редакции балета «Красный мак», но и по отдельности эти выразительные средства передают виденье художника-сценографа, балетмейстера или композитора, создававших балет.

Декорационное оформление балета имеет определенные особенности, продиктованные спецификой хореографического спектакля, а именно: свободное пространство сцены, отсутствие громоздких и неподвижных конструкций, простота и легкость фона, на котором силуэт артистов и их движения будут четко различимы вплоть до малейших штрихов, а костюмы будут раскрываться, составляя целостное представление от всего спектакля.

Анализируя специфику художественного оформления спектакля, В.Ф. Рындин отмечает, что главное для художника — это «организовать пространства для движения и ритма»⁵.

¹ Сапанжа О.С., Баландина Н.А. Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 34–35.

² См., напр.: Чжэн Юй. Балет «Красный мак» («Красный цветок») в контексте советско-китайских политических и культурных связей // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12. Ч. 3. С. 212–215.

³ Она же: 1) Развитие представления о китайской культуре в образах Тао Хоа в постановках балета «Красный мак» в советский период // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 12 (66). Ч. 2. С. 25–30; 2) Анализ сценических костюмов балета «Красный мак» в различных редакциях балета (1927–2010 гг.) // Культура и искусство. 2018. № 1. С. 39–44.

⁴ Портнова Т.В. Методы визуально-пространственной организации балетной сцены. (к вопросу о синтезе изобразительно-выразительных компонентов в сценографических решениях рубежа XIX–XX вв.) // Архитектон: Известия вузов. Электронное периодическое издание. 2014. № 47. URL: http://archvuz.ru/2014_3/21 (ссылка последний раз проверялась 08.05.2018).

⁵ Рындин В.Ф. Как создается художественное оформление спектакля. М., 1962. С. 37.

При этом нельзя считать, что декорации играют второстепенную роль. Балет как синтетическое искусство основан на гармоничном соединении пластических и пространственно-временных искусств, при котором движение и ритм не станут балетом без эмоционально заряженного пространства, которое переносит зрителей в атмосферу происходящего на сцене действия — образы, настроения, символы должны быть аутентичны с идеей балета, его музыкой и движением.

Задача создания целостного художественного образа в балете «Красный мак» осложнялась слабым представлением о специфике китайской культуры, что открывало простор для фантазии. При этом определенные китайские национальные предметы и символы служили маркерами, знаками пространства и обстоятельств, отраженных в либретто балета. Рассмотрим декорационные решения, предложенные в различных редакциях балета «Красный мак».

Материалом для анализа декораций балета «Красный мак» стали фотографии со спектаклей: 1) первой и второй редакций балета, поставленных в Государственном академическом Большом театре (далее — ГАБТ) в 1927 и 1949 гг.; 2) первых двух ленинградских редакций балета в Государственном академическом театре оперы и балета (далее — ГАТОБ) (т.е. 1929 и 1949 гг.); 3) первой современной постановки балета «Красный мак» в 2010 г. в Красноярском театре оперы и балета имени Д.А. Хворостовского. Материал был собран в следующих источниках: 1) Мемуары и воспоминания участников событий тех лет⁶; 2) Энциклопедические и тематические издания о балете⁷; 3) Статьи в периодической печати тех лет⁸; 4) Электронные ресурсы⁹.

В связи с тем, что фотографии второй половины 1920-х и 1940-х гг. были исключительно черно-белыми, говорить об особенностях колористических решений художников-сценографов для декораций к балету «Красный мак» пока нельзя. На следующем этапе исследования будут задействованы архивные материалы, содержащие эскизы к балету художников-постановщиков (М.И. Курилко, Б.М. Эрбштейн, Я.З. Штоффер, М.П. Бобышов), что позволит обобщить выводы этой статьи с новыми данными.

В балете «Красный мак» действие разворачивается в трех основных актах и апофеозе: китайский порт, в котором находится и китайский ресторан (I акт); курильня (ресторан) и два сна героини (II акт); бал в роскошных апартаментах у начальника порта (англичанина) и снова порт (III акт)¹⁰. Как видим, в шести картинах балета имеют место как

⁶ Василий Дмитриевич Тихомиров: артист, балетмейстер, педагог / Под общ. ред. П.Ф. Аболимова; сост. Л.В. Абрикосова-Тихомирова и Н.П. Рославлева. М., 1971; *Мессерер А.М.* Танец. Мысль. Время. М., 1990.

⁷ Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Григорович. М., 1981; *Соллертинский И.И.* Статьи о балете. Л., 1973; Театральная энциклопедия. М., 1961. Т. 1 / Глав. ред. С.С. Мокульский.

⁸ *Дашичева А.* Второе рождение. «Красный мак» в Большом театре // Театр. 1950. № 2. С. 25–34; *Золотницкий Д.* Возобновленный «Красный мак». Заметки о Ленинградском спектакле // Театр. 1950. № 3. С. 35–41; О «Красном маке» (из беседы с авторами спектакля: постановщиками Ф.В. Лопуховым, В.И. Пономаревым и Л.С. Леонтьевым, дирижером А.В. Гауком и художником Б.М. Эрбштейном) // Жизнь искусства. 1929. № 1 (1231). С. 12–13.

⁹ Репертуар театра: Балет «Красный мак» [Электронный ресурс] / Официальный сайт Красноярского театра оперы и балета имени Д.А. Хворостовского. URL: <http://krasopera.ru/play/view/41> (ссылка последний раз проверялась 08.05.2018); GEORGE PETRUSOV. BOLSHOI BALLET [Электронный ресурс] / Официальный сайт MULTIMEDIA ART MUSEUM, MOSCOW. MUSEUM «MOSCOW HOUSE OF PHOTOGRAPHY» (Мультимедийный музей искусств, Москва. Музей «Московский дом фотографии»). URL: <http://www.mamm-mdf.ru/en/exhibitions/george-petrusov-bolshoi-ballet/> (ссылка последний раз проверялась 08.05.2018).

¹⁰ *Богданов-Березовский В.М.* Красный мак. Л., 1934.

реальное, так и иллюзорное пространство, что, предположительно, позволяет широко передать символический и предметный ряд, с помощью которых русские художники воссоздавали Китай на сцене.

Украшением первого акта балета «Красный мак» является борт советского корабля, который создает пространство большого международного порта. Если в самой первой постановке в Москве 1927 г. мы видим только небольшую часть огромного судна, то уже в постановках 1949 г. и в Москве, и в Ленинграде советский корабль предстает во всей красе — мы видим не только борт корабля, но и верхнюю палубу, которая на контрасте с небом формирует ощущение грандиозности и масштабности советского присутствия и миссии, которую выполняет команда корабля. На борту советского судна красуется плакат: «Советские профсоюзы — китайским рабочим» (в постановке 1949 г. в ГАБТ в Москве) или «Москва» (в постановке 1949 г. в ГАТОБ в Ленинграде).

При этом надо заметить, что первый и третий акты изображают Китай 1920–1930-х гг., когда американское и европейское присутствие было весомым, а советские газеты писали об империалистской оккупации Китая. Именно поэтому в декорациях первого акта в различных постановках балета «Красный мак» мы видим наряду с вывесками на китайском языке — указывающими на китайский ресторанчик, где и танцует Тао Хоа (главная героиня балета «Красный мак») — объекты с названиями на английском языке. Таким образом, идет указание на то, что это не просто китайский порт, а китайский порт под американским влиянием. Тем самым создается атмосфера напряжения и накала, которые вот-вот перерастут в революцию.

Образ же самого Китая мы видим в облике китайского ресторанчика, который рисуется характерными для китайской архитектуры пагодами, узорчатой резьбой, ощущением легкости от деревянных реек, с помощью которых создается основной каркас строения, а также маленькими окошечками и фонариками, украшающими вход.

В постановках 1949 г. и у М.И. Курилко в Москве и у Я.З. Штоффер в Ленинграде стилизуется не только пространство сцены, но и создаются узорчатые рамы, где либо имитируется китайская резьба по дереву или бронзе (Москва), либо воссоздается стилистика китайской живописи, повторяющей линии и мотивы изображения драконов, цветов и парадных вертикальных вывесок (Ленинград). Декорации 1927 и 1929 гг. были скромнее в связи с ограниченностью средств, и потому порт, в большей степени, изображен с характерной панорамой кранов, ящиков, деревянных строений с маленькими окошечками, которые отсутствуют в последующих постановках¹¹.

Красные фонари украшают сцену и в постановке 2010 г. в Красноярске, где при минимализме декорационного оформления, были выбраны детали, которые создавали образ Китая не в рамках мультимедиа, где фоном шли акварели Владимира Васильева, а в пространстве всей сцены, будучи подвешенными к колосникам. Таким образом, получилось, что декорационный фон балета «Красный мак» в постановке В. Васильева красками и образами передавал эмоциональный ряд балета, в то время как китайские фонарики или красное полотно, развешенное на тех же колосниках, придавали всему балету китайский колорит.

Второй акт состоит из трех картин, две из которых — сон Тао Хоа. Идеи о содержании сна героини менялась от постановки к постановке. В постановках 1920-х гг. во сне представлена борьба молодой девушки с предрассудками и традиционными скрепами

¹¹ *Курилко М.М.* Михаил Иванович Курилко — автор либретто балета «Красный мак» (к истории создания) // Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. Л., 1979. Вып. 3. С. 181–188.

китайской мистической традиции (с божками, фениксами и драконами). В конце 1940-х гг. либретто было изменено и введен новый герой, а потому во сне разворачивается борьба сил света, которые олицетворяет возлюбленный Тао Хоа — предводитель революционно настроенных кули Ма Ли-чен — и сил тьмы, представителем которых является антрепренер героини — Ли Шан-фу.

Фоном этого акта обычно является природный ландшафт, оформленный в стилистике традиционной китайской живописи. Мы видим горы, храмы на них, деревья бонсай (в ленинградской постановке) или просто большое количество растений, создающих ощущение непроходимого, темного леса (в московской постановке). В постановке 1927 г. в Москве обыгрывается высящаяся в центре на декорационном фоне гора, которая предстает то на темном (кошмар Тао Хоа), то на светлом фоне (вторая часть сна героини). В третьей картине второго акта преобладают не только светлые тона, но и цветочная тематика, т.к. эта картина описывает влюбленность, романтические чувства героини.

Таким образом, можно говорить о том, что во втором акте балета «Красный мак» образ Китая создается стилизацией фона под китайскую акварель с характерными элементами китайского пейзажа в жанре «горы и воды»: горы, деревья, силуэты храмов.

Третий акт состоит из двух картин, первая из которых происходит на приеме у начальника порта, который является англичанином. Однако и здесь мы видим предметы, указывающие на то, что действие проходит в Китае несмотря на то, что гости танцуют твист и фокстрот. Украшением бала в постановках 1927 г. в Москве являются большие китайские фарфоровые вазы и небольшое количество резных тумб. В постановках конца 1940-х гг. убранство на балу уже более изыскано — фоном становятся стены, украшенные китайской гравюрой.

Оформление апофеоза в разных постановках разное, т.к. от постановки к постановке менялась идейная составляющая спектакля. Однако общей является атмосфера трагического триумфа на фоне музыкальной темы интернационала. В московской постановке 1949 г. на фоне революционной группы кули, восставших против своих поработителей, развивается лишь красное полотно, как огромное знамя. Уже позже, фоном стал порт, с открытым видом на море и обрамленный с одной стороны портовым краном, а с другой — красивым, массивным китайским зданием, имеющим пагоды, с аркой и фасадом, напоминающим Великую китайскую стену. Ленинградская же постановка завершается в пространстве захваченного дворца начальника порта, где и проходил бал.

Подводя некоторые итоги, хочется подчеркнуть, что работа в области анализа и изучения декораций к балету «Красный мак» будет продолжаться, т.к. выводы, сделанные в данной статье, базируются на неполной базе фотографий постановок балета в советский период и без анализа эскизов художников-постановщиков. Уже сейчас можно говорить о том, что основными инструментами воссоздания образа Китая в балете «Красный мак» являются архитектура Китая (пагоды, легкость материалов, маленькие, характерные для Китая окошки); внешнее украшение зданий (вывески, китайские фонарики); обращение к классической живописи и оформление декорации в ее стилистике (стилизиция под китайскую пейзажную живопись, китайская гравюра).

Список литературы

Василий Дмитриевич Тихомиров: артист, балетмейстер, педагог: [Сборник] / Под общ. ред. П.Ф. Аболимова; сост. Л.В. Абрикосова-Тихомирова и Н.П. Рославлева. М.: Искусство, 1971. 390 с.

Дашичева А. Второе рождение. «Красный мак» в Большом театре // Театр. 1950. № 2. С. 25–34.

Золотницкий Д. Возобновленный «Красный мак». Заметки о Ленинградском спектакле // Театр. 1950. № 3. С. 35–41.

Курилко М.М. Михаил Иванович Курилко— автор либретто балета «Красный мак» (к истории создания) // Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. Л.: Музыка, 1979. Вып. 3. С. 181–188.

Мессерер А.М. Танец. Мысль. Время. М.: Искусство, 1990. 265 с.

Портнова Т.В. Методы визуально-пространственной организации балетной сцены. (к вопросу о синтезе изобразительно-выразительных компонентов в сценических решениях рубежа XIX–XX вв.) // Архитектон: Известия вузов. Электронное периодическое издание. 2014. № 47. URL: http://archvuz.ru/2014_3/21 (ссылка последний раз проверялась 08.05.2018).

Рындин В.Ф. Как создается художественное оформление спектакля. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. 37 с.

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

Соллертинский И.И. Статьи о балете. Л.: Издательство «МУЗЫКА». Ленинградское отделение, 1973. 208 с.

Чжэн Юй. Анализ сценических костюмов балета «Красный мак» в различных редакциях балета (1927–2010 гг.) // Культура и искусство. 2018. № 1. С. 39–44.

Чжэн Юй. Балет «Красный мак» («Красный цветок») в контексте советско-китайских политических и культурных связей // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12. Ч. 3. С. 212–215.

Чжэн Юй. Развитие представления о китайской культуре в образах Тао Хоа в постановках балета «Красный мак» в советский период // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 12 (66). Ч. 2. С. 25–30.

References

Abolimova, P.F. (eds.). *Vasilij Dmitrievich Tikhomirov: artist, baletmeyster, pedagog* [Vasily Dmitrievich Tikhomirov: artist, choreographer, teacher]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1971. 390 p. (in Rus.).

Dashicheva, A. Vtoroe rozhdenie. «Krasnyj mak» v Bol'shom teatre [Second birth. “Red poppy” in the Bolshoi Theater], in *Teatr*. 1950. Vol. 2. P. 25–34. (in Rus.).

Zolotnitskij, D. Vozobnovlennij «Krasnyj mak». Zаметki o Leningradskom spektakle [Renewed “Red Poppy”. Notes on the Leningrad performance], in *Teatr*. 1950. Vol. 3. P. 35–41. (in Rus.).

Kurilko, M.M. Mikhail Ivanovich Kurilko— avtor libretto baleta «Krasnyj mak» (k istorii sozdaniya) [Mikhail Ivanovich Kurilko as the author of the libretto of the ballet “Red Poppy” (to the history of creation)], in *Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta: Sb. statej*. Leningrad: Muzyka Publ., 1979. Vol. 3. P. 181–188. (in Rus.).

Messerer, A.M. *Tanets. Mysl'. Vremya* [Dance. Thought. Time]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1990. 265 p. (in Rus.).

Portnova, T.V. Metody vizual'no-prostranstvennoj organizatsii baletnoj stseny. (k voprosu o sinteze izobrazitel'no-vyrazitel'nykh komponentov v stsenograficheskikh resheniyakh

rubezha XIX–XX vv) [Methods of visual-spatial organization of the ballet scene. (on the synthesis of expressive components in scenographic decisions of the turn of the 19th and 20th centuries)], in *Arhitekton: Izvestiya vuzov. EHlektronnoe periodicheskoe izdanie*. 2014. Vol. 47. URL: http://archvuz.ru/2014_3/21 (last visit 08.05.2018). (in Rus.).

Ryndin, V.F. *Kak sozdaetsya khudozhestvennoe oformlenie spektaklya* [How is the decoration of the performance created]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii khudozhestv SSSR Publ., 1962. 37 p. (in Rus.).

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

Sollertinskij, I.I. *Stat'i o balete* [Articles about ballet]. Leningrad: MUZYKA Publ., Leningrad Branch, 1973. 208 p. (in Rus.).

Zheng, Yu. Analiz stsenicheskikh kostyumov baleta «Krasnyj mak» v razlichnykh redakt-siyakh baleta (1927–2010 gg.) [Analysis of stage costumes of the ballet “The Red Poppy” in various editions of the ballet (1927–2010)], in *Kul'tura i iskusstvo*. 2018. Vol. 1. P. 39–44. (in Rus.).

Zheng, Yu. Balet «Krasnyj mak» («Krasnyj tsvetok») v kontekste sovetsko-kitajskikh politicheskikh i kul'turnykh svyazey [“The Red Poppy” (The Red Flower) ballet in the context of Soviet-Chinese political and cultural ties], in *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. 2017. Vol. 12. Pt. 3. P. 212–215. (in Rus.).

Zheng, Yu. Razvitie predstavleniya o kitajskoj kul'ture v obrazakh Tao KHoa v postanovkakh baleta «Krasnyj mak» v sovetskij period [Development of the idea of Chinese culture in the images of Tao Hoa in the productions of the ballet “The Red Poppy” in the Soviet period], in *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skikh zhurnal*. 2017. Vol. 12 (66). Pt. 2. P. 25–30. (in Rus.).