

**СОДЕРЖАНИЕ**

<b>Проблема в фокусе: Частный музей — история и современность</b>	
<i>Сапанжа О.С.</i> Частный музей повседневной культуры как новый нарратив	5
<i>Шаина Е.Ю.</i> Частная коллекция как опредмеченная гармония творческого потенциала человека	14
<i>Макимова А.Б., Матецкая М.В., Типикина А.А., Кузьмина К.А., Кузьмичева Д.Н.</i> Проект «Свой музей» и частные музеи Ленинградской области: Предварительные результаты исследования	25
<i>Пацей А.В.</i> Музей как коллективный художественный проект: К истории Музея неконформистского искусства	39
<i>Бакалдина Е.В.</i> Собрание М.П. Боткина: Частная коллекция или музей	46
<b>Музей</b>	
<i>Светухина А.М., Слепкова Н.В.</i> Первая российская промышленная выставка глазами посетителей	57
<i>Туминская О.А.</i> Антирелигиозная пропаганда в Государственном Русском музее (1922–1939 гг.)	67
<i>Гринько И.А.</i> «Это фантастика»? Музеи в научной фантастике и музейная футурология	82
<b>Памятник</b>	
<i>Дианова Е.В.</i> Локальный опыт охраны памятников: Историческая ретроспектива на примере Петрозаводска и Петрозаводского уезда Карелии	93
<i>Венциков М.А.</i> Иконографическое наследие Византии на выставке Яна ван Эйка	106
<i>Королева М.Е.</i> К проблеме изучения предметов декоративно-прикладного искусства в отечественных частных собраниях: Источниковедческий и историографический обзор	121
<b>Наследие</b>	
<i>Аверьянов К.А.</i> К вопросу о времени возникновения гербов в России	133
<i>Бакаютова Л.Н., Лазутина А.Ю.</i> Визуализация культурно-исторической памяти страны в знаках почтовой оплаты	144
<i>Климов Т.А.</i> Участие коренных народов в репрезентации их культурного наследия в зарубежных музеях	153
<b>Критика и библиография</b>	
<i>Куклинова И.А.</i> [Рец. на кн.:] Histoire de la muséologie. Quelques figures marquantes du monde muséal francophone / Ed. Fr. Mairesse. Paris: ICOFOM, 2020. 307 p. ISBN 978–92–9012–475–7 (print).	161

**Редакционная коллегия:**

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

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

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

**Международный редакционный совет журнала:**

**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: 29.08.2020 г.  
Формат: 70 × 100/16  
Усл. печ. л.: 13,65*

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

© Обложка, Волкова А., Войтекунас В., Tsilaga L., 2018  
© Коллектив авторов, 2020

**TABLE OF CONTENTS**

<b>A Problem in Focus: A Private Museum—History and Recent State</b>	
<i>Sapanzha O.S.</i> Private Museum of Everyday Culture as a Modern Narrative	5
<i>Shaina E.Yu.</i> Private Collection as Objectified Harmony of the Creative Potential of a Person	14
<i>Maksimova A.B., Matetskaya M.V., Tipikina A.A., Kuzmina K.A., Kuzmicheva D.N.</i> The Project “Your Own Museum” and Private Museums of Leningrad Region: Preliminary Results of Research	25
<i>Patsey A.V.</i> Museum as a Collective Art Project: On the History of the Museum of Nonconformist Art	39
<i>Bakaldina E.V.</i> Collection of M.P. Botkin: Private Collection or Museum	46
<b>Museum</b>	
<i>Svetukhina A.M., Slepikova N.V.</i> The First Public Exhibition of Russian Manufactured Products in the Views of Visitors	57
<i>Tuminskaya O.A.</i> Agitation of Atheism in the State Russian Museum (1922–1939)	67
<i>Grin’ko I.A.</i> “It’s Fantastic—Is It Not?”: Museums in Science Fiction and Museum Futurology	82
<b>Monument</b>	
<i>Dianova E.V.</i> Local Experience of Monuments Protection: Historical Retrospective of Petrozavodsk and Petrozavsk County of Karelia	93
<i>Venshchikov M.A.</i> Byzantine Iconographic Legacy at the van Eyck Exhibition	106
<i>Koroleva M.E.</i> The Study of Decorative and Applied Art Objects in Private Collections in Russia: A Review of Source Study and Historiography	121
<b>Heritage</b>	
<i>Averyanov K.A.</i> When Did the Coats of Arms Appear in Russia?	133
<i>Bakaiutova L.N., Lazutina A.Yu.</i> The Visual Presentation of the Historical and Cultural Memory of the State by Marks of the Postage Payment	144
<i>Klimov T.A.</i> Indigenous Peoples’ Participation in Representing their Cultural Heritage in Foreign Museums	153
<b>Reviews</b>	
<i>Kuklinova I.A.</i> [Review of:] (Mairesse F. ed.) Histoire de la muséologie. Quelques figures marquantes du monde muséal francophone. Paris: ICOFOM, 2020. 307 p. ISBN 978–92–9012–475–7 (print)	161

***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, Doctor of Cultural Studies (Academic Secretary);  
Gnedovsky Mikhail Borisovitch, Candidate of Science in History;  
Makovetsky Evgeny Anantolievitch, Doctor of Philosophy, Associate Professor;  
Biryukova Marina Valerievna, Doctor of Cultural Studies;  
Liubeznikov Oleg Anatolievitch, Candidate of Science in History.

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

***International Board of Journal:***

**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: ЧАСТНЫЙ МУЗЕЙ — ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

---

*Сапанжа О.С.*

### ЧАСТНЫЙ МУЗЕЙ ПОВСЕДНЕВНОЙ КУЛЬТУРЫ КАК НОВЫЙ НАРРАТИВ

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

Частные музеи являются важной частью современной культуры. Занимая положение между государственными музеями и учреждениями музейного типа, они решают задачи сохранения и актуализации культурного наследия в сочетании с принципом частной ответственности за развитие организации. Значительную группу частных музеев представляют учреждения, в основе деятельности которых — интерес к бытовой истории и ее свидетельствам. Эту группу можно назвать музеями повседневной культуры. В статье дана характеристика частных музеев повседневной культуры как части музейного пространства, представляющей новый музейный нарратив. Нарративность как таковая присуща музейному пространству, предлагающему самостоятельно созданные высказывания (или повествования) о событиях или взаимосвязанных событиях, представленные в виде последовательности образов. Интерес к музейному «высказыванию» на темы повседневности стал важным маркером культуры XX, и особенно — начала XXI в. В статье выделены три черты, детализирующие «музейную нарративность» применительно к частным музеям повседневной культуры: движение от глобальной к локальной истории, от объективности к субъективным повествованиям, от обыденного к нетривиальному. Эти черты определяют деятельность музеев, ориентированных на изучение частной истории и биографий, пространства дома, одного класса предметов, локальных социальных и коммуникативных практик.

**Ключевые слова:** музей, частный музей, учреждение музейного типа, музейный нарратив, повседневная культура, музеи повседневной культуры.

### PRIVATE MUSEUM OF EVERYDAY CULTURE AS A MODERN NARRATIVE

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

Private museums are an important part of modern culture. They are located between state museums and museum-type institutions. The preservation and updating of cultural heritage and the principle of private responsibility for the development of an organization is the basis of such institutions. A large group of private museums are institutions that are interested in household history, biographies and individual subjects. This group can be called museums of everyday culture. The characteristic of private museums of everyday culture as part of the museum space representing the new museum narrative is presented in this paper. Narrativeness is a feature

of museum space. Statements about an event or related events in a series of images are the basis of a museum interpretation. Interest in the museum's "statement" on everyday topics has become an important marker of the culture of the twentieth, and especially—the beginning of the twenty-first century. Three features representing "museum narratives" in private museums of everyday culture are highlighted in the article. The movement from global to local history, from objectivity to subjective narratives, from ordinary to non-trivial, these are the features. These features determine the activities of museums that study private history and biographies, the space of the house, one class of objects, local social and communicative practices.

**Key words:** museum, private museum, museum type institution, museum narrative, everyday culture, museums of everyday culture.

### **Частный музей и учреждение музейного типа: границы и содержание понятий**

Частный музей как явление современной культуры стал вполне привычной формой актуального музейного ландшафта. Его основные характеристики интуитивно понятны и, кажется, не требуют специального пояснения. Между тем, проблема определения существенных характеристик частного музея сложнее, чем государственного. Если оставить в стороне многообразные классификации музейного мира (по административной, профильной принадлежности, направлениям деятельности и т.д.), то базовым останется основной признак государственного музея. Этот признак, сформулированный в словарном виде на рубеже XIX–XX вв., на протяжении последующего столетия расширился и дополнялся новыми функциями музеев, прежде всего, в области внешней коммуникации (увеличение аудитории, наращивание новых форм работы, социальная инклюзия, глобальная транспарентность, обязательная партиципаторность, сетевая активность и т.д.) и, тем не менее, продолжал оставаться ключевым параметром. Это—наличие фонда, совокупности музейных предметов, имеющих определенную историческую и/или художественную ценность. Современная работа по созданию государственного каталога как системы централизованного учета подтверждает, что именно этот признак остается ключевым, важнейшим для определения государственного музея, независимо от статуса—федерального, регионального, муниципального<sup>1</sup>.

Поиски новых определений музея в рамках правового, научного, международного дискурсов подтверждают постоянное расширение направлений деятельности музея, но при сохранении базового признака—коллекции, совокупности предметов, имеющих определенным образом артикулированную материальную, художественную, символическую и/или иную ценность.

При определении частного музея именно этот, важнейший признак становится, напротив, самым неочевидным. Многочисленные учреждения, именуемые музеями, могут быть игровыми или рекреационными центрами, магазинами, творческими мастерскими, площадками реализации социальных проектов. Перечень уставных форм организаций, которые могут принимать участие в музейных конкурсах ряда грантовых фондов, подтверждает, что применительно к большому кругу учреждений, именуемых частными музеями, ведущей становится некая «музейная функция». Эта функция проявляется в разработке рекреационных, образовательных и иных направлений с формальным

<sup>1</sup> Регистрация государственных и муниципальных музеев в реестре музеев Госкаталога является обязательной. Статья 10. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. Федерального закона «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» № 54-ФЗ (ред. от 17.12.2018).

использованием предмета не как основы, а как повода для решения социальных, досуговых и иных задач.

Отметим, что поскольку понятие «музей» не имеет самостоятельного юридического статуса и, более того, его наличие не является обязательным в наименовании музейной институции<sup>2</sup>, важнейшим является вопрос не наличия самого понятия, а содержательных характеристик частного учреждения, которое включает (или не включает) слово «музей», но подразумевается таковым.

Частный музей целесообразно рассматривать как *группу музеев и учреждений музейного типа, в основе деятельности которых лежит принцип частной ответственности за состав коллекции, принципы ее сохранения и актуализации, стратегии развития организации.*

В предложенном определении выделено два типа частных музеев — собственно музеи и учреждения музейного типа. Ведущим, в данном случае, будет определение уставной формы<sup>3</sup>. Частные музеи традиционно зарегистрированы в форме НКО ЧУ (некоммерческая организация, частное учреждение) и в названии учреждения содержат слово «музей». Менее очевидным признаком музея будет наличие систематизированной коллекции, параметры которой должны быть четко определены в уставе организации.

Учреждение музейного типа, в свою очередь, *это учреждение, в деятельности которого присутствует музейный компонент, но не представлены все направления музейной деятельности (научно-фондовая, экспозиционно-выставочная, образовательная деятельность), а его организационная форма не соответствует определению Этического Кодекса ИКОМ в его действующей редакции.*

В 2019 г. активно обсуждалось новое определение музея, в котором не была артикулирована институциональная составляющая и исчезло упоминание о музее как постоянно действующей некоммерческой организации<sup>4</sup>. На Генеральной конференции ИКОМ в Киото определение не было поддержано, и пока в международном дискурсе под музеем понимают действующую на постоянной основе некоммерческую организацию, которая служит обществу, заботится об общественном развитии, является открытой для публики и, с целью обучения и развлечения, собирает, хранит, изучает, демонстрирует и популяризирует материальные и нематериальные свидетельства жизни людей и окружающей их среды<sup>5</sup>.

Итак, если музей (*частный*) является некоммерческой организацией, характер и специфика коллекций которой прописаны в уставе и соотнесены с основными направлениями

<sup>2</sup> Крупнейшие государственные музеи не имеют в названии слова «музей»: федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный Эрмитаж», федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственная Третьяковская Галерея».

<sup>3</sup> При этом уставная форма не обозначается даже в изданиях каталожного характера. См.: Частные музеи России. Самородки России. М., 2019.

<sup>4</sup> Неофициальный перевод определения «музей», предложенного для обсуждения в 2019 г., звучит следующим образом: «Музеи — это демократизирующие, инклюзивные и полифонические пространства, созданные для критического осмысления и обсуждения прошлого и будущего. Отвечая на текущие конфликты и вызовы времени, музеи сохраняют для общества эталонные артефакты и предметы искусства, оберегают и передают следующим поколениям историческую память и обеспечивают равные права и равный доступ к культурному наследию для всех людей. Музеи существуют не ради прибыли. Их деятельность основана на принципах партиципации и прозрачности и строится вокруг активного сотрудничества с различными сообществами. Работая во имя человеческого достоинства, социальной справедливости, глобального равенства и благополучия в масштабах планеты, музеи аккумулируют, хранят, изучают, интерпретируют и экспонируют самые разные представления о мире».

<sup>5</sup> Этический кодекс ИКОМ для музеев / Перевод и редакция М. Гнедовский. М., 2014. С. 26.

деятельности, то учреждение музейного типа может иметь различные организационные формы — как некоммерческие, так и коммерческие (ООО, ИП, различные формы НКО) и не рассматривать собирание, хранение и изучение памятников (свидетельств жизни людей и окружающей среды) в качестве основного направления деятельности. Этим направлением может быть торговля, организация массовых мероприятий, предоставление услуги, не основанной на демонстрации подлинных памятников, и т.д. В случае, если новое определение музея ИКОМ будет принято, обозначенные границы будут расширены, а учреждения музейного типа включены в пространство музейного мира и официально будут считаться таковыми (пока этому препятствует указание на некоммерческий характер постоянно действующего учреждения и на необходимость собирания, хранения и изучения свидетельств жизни людей).

Анализ профильной принадлежности частных музеев позволяет выделить основные группы, вполне совпадающие с группами государственных музеев — художественные, естественно-научные и технические музеи, этнографические музеи (музеи традиционной культуры) и т.д. Значительную группу, объединяющую мемориальные, историко-бытовые, краеведческие музеи составляют учреждения, которые можно определить как *музеи повседневной культуры*. В их основе — интерес преимущественно к городской культуре XVIII–XX вв. в различных проявлениях быденного (жизни тех или иных людей или групп, сословий, истории быта, одному классу бытовых предметов, истории производств различного масштаба, истории города, района и т.д.).

### **Повседневность как музейный тренд и новый нарратив**

И государственные, и частные музеи, и учреждения музейного типа сегодня достаточно активно осваивают *тренд повседневности*, который, без сомнения, можно назвать важнейшим открытием XX в., оказавшимся одинаково востребованным и серьезным музейным профессиональным сообществом, и учреждениями рекреационного типа.

Впервые интерес к повседневности как ускользающей натуре проявился в культуре рубежа XIX–XX вв., когда как особая ценность была осмыслена городская повседневность и возникли коллекции и музеи городского быта<sup>6</sup>. Эти музеи были столь значимы для музейного мира, что вполне могут рассматриваться как особый тип музеев, объединяющих историко-бытовые собрания<sup>7</sup>. Стремительные изменения этого быта в XX в., особенно с формированием общества потребления, когда в течение одного поколения полностью менялась материальная оболочка, совпали со стремлением эти изменения зафиксировать, сохранить и актуализировать.

Обилие артефактов, тем и направлений актуализации определили многообразие музеев, осмысляющих новую реальность — от стандартных «музеев быта» до музеев одного класса предметов, явления или события. Многочисленные мемориальные музеи также можно отнести к *группе музеев повседневной культуры* — не представленной в современных классификациях, но как раз позволяющей довольно логично объединить музеи, ориентированные на приобретение, хранение, актуализацию круга артефактов, связанных с пространством быденного. Именно тривиальность, типичность, повторяемость, а, следовательно, максимальная узнаваемость становится определяющей характеристикой предметного ряда,

<sup>6</sup> *Онегин Н.С.* Частные историко-бытовые собрания и их музеефикация в Санкт-Петербурге на рубеже XIX–XX вв. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 3 (28). С. 99–102.

<sup>7</sup> *Ананьев В.Г., Майоров А.В.* Историко-бытовые музеи как культурная форма (по архивным материалам) // Вопросы музеологии. 2010. № 1. С. 50–56.



положенного в основу коллекций подобных музеев, а сами музеи этого типа репрезентируют себя как *культурный жест постиндустриальной эпохи*.

Тренд на музеефикацию повседневности естественным образом совпал с ее теоретическим осмыслением. Повседневность сегодня стала предметом учебных университетских курсов и целого веера научных дискурсов. Междисциплинарность большинства исследований вполне позволяет говорить о формировании научного направления, нацеленного на всестороннее изучение обыденных практики и даже практик неординарных, имеющих, тем не менее, связи с повседневностью<sup>8</sup>.

Подобное конституирование повседневности, произошедшее в 2000-х гг., сказалось и на восприятии музейного пространства—музеи, фиксирующие причудливые стороны повседневности и еще недавно воспринимавшиеся как «оригинальные»<sup>9</sup>, сегодня анализируются как вполне типичные.

Государственные музеи также осваивают повседневность в сложившихся форматах— исторического, литературного, даже художественного музея. Музеи краеведческие и мемориальные в еще большей степени связаны с пространством представления и изучения обыденного. Пространство же частных инициатив— более подвижное, чуткое к конъюнктуре и меняющимся интересам, самими названиями музеев стремительно осваивает и маркирует повседневность— пространства быта, дома (музеи старых квартир, коммуналок и т.д.), тела (музеи одежды, моды, парфюмерии), вещей (музеи швейных машинок, валенок, утюгов и самоваров), социальных и коммуникативных практик (музеи школы, денег, охоты и т.д.).

*Частный музей повседневной культуры* сегодня предстает как вполне оформившаяся группа музеев, осваивающая нарративы обыденного на языке музейных предметов. Перед государственными музеями у частных есть важное преимущество— оперативное выявление и представление новых точек зрения как элементов общего нарратива повседневности и оперативное формирование веера «инструкций» для постижения кода культуры.

Неудивительно поэтому, что частные музеи повседневной культуры можно рассматривать как новый нарратив. Понятие «нарратив» столь же очевидно и многозначно, как понятие «повседневность». В рамках статьи применительно к анализу музейного пространства *под нарративом понимается самостоятельно созданное высказывание (или повествование) о событии или взаимосвязанных событиях, которые представлены в виде последовательности образов*.

Связь нарратива и музейного высказывания достаточно очевидна, сам нарративный подход близок музейному пространству, «которое отвечает основным критериям нарратива: процессуальности (движение в пространстве, а иногда и во времени), субъективности (каждый посетитель или куратор переосмысливает экспозиционное пространство) и самодостаточности, поскольку любой музей является самодостаточным текстом, который весьма приблизительно соотносится с реальностью бывшей или текущей. Как

<sup>8</sup> События неординарные или праздничные (например, зарубежная поездка или поход в театр) традиционно выводятся за границы исследования повседневности. Однако сегодня все чаще в фокусе внимания оказывается так называемая «небанальная повседневность»— круг действий, связанных с подготовкой к не-рутинному событию, но наполненному рутинными практиками. См., напр.: Попов А. Небанальная повседневность: подготовка к турпоездке за границу в Советском Союзе в 1960–1980-х гг. // Краеведство. 2010. № 3. С. 197–203.

<sup>9</sup> См.: Горяйнов С.Г., Горяйнова Т.В. Хранители повседневности. Необычные музеи России и мира. Учебное пособие. М., 2013.

и любой нарратив, музей не описывает эту реальность, а служит инструкцией, ключом к ее пониманию»<sup>10</sup>.

В этом смысле черты нарративности присущи музею любого типа, любого масштаба и любого уровня подчиненности. Однако, в частных музеях повседневной культуры эта общая нарративность музейного повествования приобретает несколько дополнительных важных черт, которые, с одной стороны, созданы оппозицией «государственный — частный музей», а, с другой стороны, оппозицией повседневности как пространства обыденного и высокой культуры как пространства иных целей и смыслов.

*От глобальной к локальной истории.* Первая черта нового нарратива частных музеев повседневной культуры — декларируемое смещение акцентов от изучения глобальной истории к истории локальной. Государственные музеи тоже все чаще совершают этот переход, однако он возможен в рамках отдельных высказываний — выставок, публикаций и т.д. Для частного музея предельная субъективизация, сосредоточенность на фрагменте истории, ее локальности становится основой содержания музейного высказывания. Иными словами, развитие музеев повседневной культуры связано с тем, что в рамках нарративной истории смысл события трактуется не столько как фундированный «онтологией» исторического процесса, но скорее, как возникающий в контексте рассказа о событии и имманентно связанный с интерпретацией. Развитие музеев повседневной культуры вполне иллюстрирует эту новую логику конструирования музейного нарратива, что позволяет некоторым специалистам настаивать на появлении нового типа музеев — музеев локальной истории<sup>11</sup>.

*От объективного к субъективному.* Сосредоточенность на локальной истории подразумевает предельную увлеченность и, как следствие, субъективность в оценке исторического процесса. Эта субъективность связана не только (и не столько) с оценкой хода и результатов исторических процессов, сколько с произвольным выбором событий, имен, фактов, которые рассматриваются как важные.

Перечень кажущихся курьезными тем музеев повседневной культуры может привести к размышлениям об узости программы освоения прошлого и настоящего, которые предлагают подобные музеи, ограниченные частными подробностями, но именно он иллюстрирует положение о субъективности подхода к освоению повседневности, невозможной в музее государственном.

*От обыденного к нетривиальному.* Если первые две черты частного музея повседневной культуры кажутся вполне очевидными и понятными, то третья не столь очевидна и связана с расширением круга повседневного, включением в него, помимо обыденных практик, практик «высокой» культуры. Смещение формально «высокого» и «низкого» становится одной из примет нового музейного высказывания. Например, искусство и быт становятся единой темой в изучении пространства обыденного, представляя новый виток развития идей о единстве составляющих пространства культуры<sup>12</sup>. Быт, завоевав право на изучение, предъявил права на изучение в контексте высокой истории и культуры.

<sup>10</sup> Гринько И.А. Нарративы в музейном пространстве: новые практики // Томский журнал лингвистики и антропологии. 2017. № 3 (17). С. 58.

<sup>11</sup> Чувилова И.В. Музеи локальной истории нового типа: трансформация понятия // Мировые тренды и музейная практика в России. Сборник статей Международной научной конференции. М., 2019. С. 186–194.

<sup>12</sup> Истоки такого подхода можно обнаружить в ранних пореволюционных проектах. Об одном из них на основе архивных материалов пишет В.Г. Ананьев. Выступая на президиуме Музейной секции Комитета социологического изучения искусства, О.Ф. Вальдгауер отмечал: «в своей исследовательской работе, тесно связанной с живой практикой само собой музейной секции придется начать с изучения

Сегодня этот переход от глобального к локальному, от объективного к субъективному, от обыденного к нетривиальному вполне совершился и в области исторического знания, и в области музейных практик, что позволяет говорить о сложении нового музейного нарратива в изучении пространства повседневности.

Попробуем проиллюстрировать выделенные три черты нового музейного нарратива на примере частного музея — НКО ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.». Уставная форма организации соответствует определению музея ИКОМ, а в основных документах прописаны принципы собирательской, хранительской, экспозиционно-выставочной и просветительской деятельности, связанной с актуализацией повседневной культуры Ленинграда послевоенного двадцатилетия<sup>13</sup>. По основным параметрам частный музей в форме НКО ЧУ (в отличие от многообразных учреждений музейного типа) является формой наиболее близкой по своим уставным целям и миссии к государственным музеям, сохраняющим и представляющим материальные свидетельства прошлого и настоящего.

Однако основной фокус интереса музея — это изучение *локальной истории*, проблематизированной во времени (1945–1965 гг.), в пространстве (Ленинград) и выбранном предмете исследования (повседневная культура). Музей представляет *вкусы и направления интересов владельцев*, связанные с изучением повседневности в ее трех измерениях — пространства тела (одежда, аксессуары, парфюмерия), дома (интерьеры, предметы быта, произведения промышленного дизайна) и общественные практики, актуализированные в повседневности (образование, культурный досуг). Несмотря на *интерес к пространству обыденного*, в фокусе научных исследований музея оказываются и *произведения искусства*, включенные в рассматриваемый период в бытовое пространство (например, интерьерный фарфор)<sup>14</sup> и *феномены высокой культуры*, включенные в повседневность (например, советский балет)<sup>15</sup>.

Итак, можно утверждать, что музеи повседневности (повседневной истории и культуры) являются важным и самостоятельным типом музеев. При этом частные музеи составляют значительную часть учреждений этого типа в силу мобильности, относительной легкости создания и оперативного реагирования на объективный социальный запрос. Отвечая на этот запрос, музеи повседневности активно реализуют новый способ освоения и представления прошлого на пересечении глобальной и локальной истории, предлагая нарративное высказывание о важном фрагменте культуры — мире вещей, идей, образов или этапе истории (событие, годы, десятилетие).

### Список литературы

Ананьев В.Г., Майоров А.В. Историко-бытовые музеи как культурная форма (по архивным материалам) // Вопросы музеологии. 2010. № 1. С. 50–56.

тех музеев, в которых социологический метод легче применим, и отчасти уже применим. Таковыми являются музеи быта и музей Революции. Искусство прежде всего элемент быта. Учет бытовых явлений для изучения социологических основ искусства — необходим». См.: Ананьев В.Г., Майоров А.В. Историко-бытовые музеи как культурная форма (по архивным материалам). С. 50.

<sup>13</sup> Сапанжа О.С. Советская повседневная культура как объект наследия: опыт музеефикации и актуализации // Сохранение, изучение и популяризация наследия: опыт участия и векторы. Материалы Всероссийской конференции с международным участием. Улан-Удэ, 2019. Т. 1. С. 39–43.

<sup>14</sup> Сапанжа О.С. Пластика малых форм как часть пространства советской повседневности // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2019. № 1 (25). С. 65–77.

<sup>15</sup> Сапанжа О.С. Конференция «Русские сезоны» и советская повседневная культура: имена, события, процессы // Новое искусствознание. 2020. № 1. С. 6–7.

Горайнов С.Г., Горайнова Т.В. Хранители повседневности. Необычные музеи России и мира. Учебное пособие. М.: Вузовская книга, 2013. 152 с.

Гринько И.А. Нарративы в музейном пространстве: новые практики // Томский журнал лингвистики и антропологии. 2017. № 3 (17). С. 58–64.

Онегин Н.С. Частные историко-бытовые собрания и их музеефикация в Санкт-Петербурге на рубеже XIX–XX вв. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 3 (28). С. 99–102.

Попов А. Небанальная повседневность: подготовка к турпоездке за границу в Советском Союзе в 1960–1980-х гг. // Краеведство. 2010. № 3. С. 197–203.

Сапанжа О.С. Конференция «Русские сезоны» и советская повседневная культура: имена, события, процессы // Новое искусствознание. 2020. № 1. С. 6–7.

Сапанжа О.С. Пластика малых форм как часть пространства советской повседневности // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2019. № 1 (25). С. 65–77.

Сапанжа О.С. Советская повседневная культура как объект наследия: опыт музеефикации и актуализации // Сохранение, изучение и популяризация наследия: опыт участия и векторы. Материалы Всероссийской конференции с международным участием. Улан-Удэ: ФГБОУ ВО ВСГИК, 2019. Т. 1. С. 39–43.

Частные музеи России. Самородки России. М.: [Б. и.], 2019. 1006 с.

Чувилова И.В. Музеи локальной истории нового типа: трансформация понятия // Мировые тренды и музейная практика в России. Сборник статей Международной научной конференции. М.: РГГУ, 2019. С. 186–194.

Этический кодекс ИКОМ для музеев/ Перевод и редакция М. Гнедовский. М.: ИКОМ России, 2014. 28 с.

## References

Ananiev, V.G., Majorov, A.V. Istoriko-by'tovy'e muzei kak kul'turnaya forma (po arxivny'm materialam) [The museums of everyday history as a cultural form (based on archival materials)], in *Voprosy` muzeologii*. 2010. Vol. 1. P. 50–56. (In Rus.).

*E`ticheskij kodeks IKOM dlya muzeev. Perevod i redaktura M. Gnedovskij* [ICOM Code of Ethics for Museums. Translated and edited by M. Gnedovsky]. Moscow: ICOM of Russia, 2014. 28 p. (In Rus.).

*Chastny`e muzei Rossii. Samorodki Rossii* [Private museums in Russia. The treasures of Russia]. Moscow: [without name of publisher], 2019. 1006 p. (In Rus.).

Chuvilova, I.V. Muzei lokal'noj istorii novogo tipa: transformaciya ponyatiya [Museums of local history of a new type: the transformation of the concept], in *Mirovy`e trendy` i muzejnaya praktika v Rossii. Sbornik statej Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii*. Moscow: RGGU Press, 2019. P. 186–194. (In Rus.).

Goryajnov, S.G., Goryajnova, T.V. *Xraniteli povsednevnosti. Neoby`chny`e muzei Rossii i mira* [Guardians of everyday life. Unusual museums of Russia and the world]. Moscow: Vuzovskaya kniga Press, 2013. 152 p. (In Rus.).

Grin'ko, I.A. Narrativy` v muzejnom prostranstve: novy`e praktiki [Museum Narratives: New Practices], in *Tomskij zhurnal lingvistiki i antropologii*. 2017. Vol. 3 (17). P. 58–64. (In Rus.).

Onegin, N.S. Chastny`e istoriko-by'tovy'e sobraniya i ikh muzeefikaciya v Sankt-Peterburge na rubezhe XIX–XX vv. [Private historical and everyday collections and their museumification in St. Petersburg at the turn of the 19–20<sup>th</sup> centuries], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury` i iskusstv*. 2016. Vol. 3 (28). P. 99–102. (In Rus.).

Popov, A. Nebanal'naya povsednevnost': podgotovka k turpoezdke za graniczu v Sovetskom Soyuze v 1960–1980-x gg. [Non-banal everyday life: preparation for a trip abroad in the Soviet Union in the 1960–1980<sup>th</sup>], in *Kraeznavstvo*. 2010. Vol. 3. P. 197–203. (In Rus.).

Sapanzha, O.S. Konferenciya «Russkie sezony'» i sovetskaya povsednevnyaya kul'tura: imena, soby'tiya, processy [The Russian Seasons Conference and Soviet Everyday Culture: Names, Events, Processes], in *Novoe iskusstvoznanie*. 2020. Vol. 1. P. 6–7. (In Rus.).

Sapanzha, O.S. Plastika малыx form kak chast' prostranstva sovetskoj povsednevnosti [Plastic of small forms as part of the space of Soviet everyday life], in *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2019. Vol. 1 (25). P. 65–77. (In Rus.).

Sapanzha, O.S. Sovetskaya povsednevnyaya kul'tura kak ob'ekt naslediya: opyt' muzeifikacii i aktualizacii [Soviet everyday culture as an object of heritage: the experience of museification and updating], in *Soxranenie, izuchenie i populyarizaciya naslediya: opyt' uchastiya i vektory*. *Materialy Vserossijskoj konferencii s mezhdunarodny'm uchastiem*. Ulan-Ude: FGOU WO WSGIK Press, 2019. Vol. 1. P. 39–43. (In Rus.).

*Шаина Е.Ю.*

## ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ КАК ОПРЕДЕМЧЕННАЯ ГАРМОНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ЧЕЛОВЕКА

Шаина, Екатерина Юрьевна— кандидат культурологии, заведующий фондово-экспозиционным отделом («Музей циркового искусства»), Большой Санкт-Петербургский государственный цирк, Россия, Санкт-Петербург, [Catherine\\_shaina@mail.ru](mailto:Catherine_shaina@mail.ru).

Статья посвящена феномену коллекций, собираемых артистами цирка, как идеальным воспроизведениям их мышления, индивидуализирующим их сознание. Цирковые артисты через собирание материалов о себе и своей семье, показывая их (и рассказывая о них), реализуют потребность в общественном признании, продолжают творческую самореализацию на разных уровнях, в том числе и за пределами цирка. Есть примеры, когда они хотят видеть свои коллекции не как собрание раритетов, доступное лишь избранным, а как «живой» организм, открытый к взаимодействию с посетителем в неожиданных творческих формах. Артист-создатель частного музея порой очень смел и органичен в работе с пространством и предметами своей коллекции, что, с одной стороны, очень привлекательно для посетителя, которому позволяется все, а с другой, страшно, поскольку велика утрата уникальных предметов собрания. Созданный артистом цирка музей честен в выражении мысли и задумки создателя, без интерпретации сторонними людьми (например, дизайнерами, кураторами экспозиции и т.д.). Он интересен и уникален тем, что постоянно меняется и составляет единое целое со своим автором.

**Ключевые слова:** коллекция, цирк, артист, цирковой музей, смех, самопсихотерапия, самореализация, творчество.

## PRIVATE COLLECTION AS OBJECTIFIED HARMONY OF THE CREATIVE POTENTIAL OF A PERSON

Shaina, Ekaterina Yurievna— Candidate of Cultural Studies, Head of the Funds and Exhibition Department (“Museum of Circus Arts”), the Bolshoi State St. Petersburg Circus, Russian Federation, Saint-Petersburg, [Catherine\\_shaina@mail.ru](mailto:Catherine_shaina@mail.ru).

The article is devoted to the phenomena of private collections compiled by circus performers, as the depiction of their idealized thinking individualizing their consciousness. Through gathering materials about themselves and their family and showing them (and describing them) circus performers realize the need for public recognition, continue creative self-realization at different levels including self-realization outside circus area. There exist performers who want to see their collections not as a gathering of rare objects open only for selected guests but as a vivid organism open for communication in different creative forms. The performer-creator of the private museum is very brave and organic sometimes in acting with space and objects of his collection. From one point of view it is very attractive for visitors who are free in everything they do, but from another it is frightening because the unique objects of the collection can be lost. The museum created by a performer is honest in showing his thoughts and ideas, without curator’s or designer’s interpretation. It is interesting and unique because of its constant changes and being a whole with its author.

**Key words:** collection, circus, performer, circus museum, laugh, self-psychotherapy, self-realization, creativity.

По мнению ведущего американского музейного дизайнера Р. Аппельбаума, сегодня все музеи можно разделить на «музеи вещей» и «музеи идей». Для вторых важнее не вещи, а собственные переживания публики и полученный ею опыт: «А что музей может дать, а айфон не может? Это опыт, это чувство <...> Когда вы выходите, то понимаете, что вы прошли весь спектр эмоционального опыта — и много узнали, много поняли, хотя вам не пришлось много читать. <...> Люди смотрят не только на вещи, но и на лица. И они понимают, что они часть общества. И что музей — это не просто вещи и тексты, а то, что имеет эмоциональную ценность для всех»<sup>1</sup>. Частный музей, созданный коллекционером-артистом, полностью отражает эту концепцию.

Проблематике частных коллекций, созданных артистами, отдельные исследования в современной науке, к сожалению, не посвящались, а они, тем не менее, существенно отличаются от коллекций, созданных людьми нетворческих профессий.

Повышенная мобильность и современный ритм жизни увеличивают число человеческих контактов, делая их более поверхностными, вызывая растущее чувство одиночества, стресс и депрессию. Быстротечность перемен и новизна — это «взрывчатая смесь», усложняющая проблемы адаптации человека в мире и вызывающая психологическую перегрузку и нравственную усталость. Особенно это актуально для артистов цирка, постоянно меняющих место своего пребывания из-за гастрольного характера жизни (для них работа в цирке, скорее не работа, а образ жизни). Часто проявляется их дезадаптивность в жизни вне цирка, возникает дефицит душевного комфорта, положительных эмоций от общения, потребность созерцания. Для многих создание собственной коллекции или частый приход в цирковой музей (а их крайне мало) может выступать в качестве реабилитации, дающей возможность отдохнуть и осмыслить свои проблемы и идеи. В этой связи коллекционирование можно также рассматривать в контексте проблем социализации.

У человека существуют три специфические потребности — познавательная потребность, потребность эмоционального контакта и потребность смысла жизни. Неудовлетворение какой-либо из этих потребностей приводит к тому, что ориентировка человека в окружающем мире становится неполной и не обеспечивает его правильного функционирования<sup>2</sup>. Е. Чечельницкая отмечает, что коллекционирование часто выполняет функцию самопсихотерапии: «Коллекция — личное пространство, в котором человек может сконцентрироваться, пережить трудные минуты своей жизни, успокоиться. Эмоции, возникающие при концентрации на любимых предметах, позитивны и противостоят стрессовым переживаниям»<sup>3</sup>. Исследователь характеризует коллекционирование как «терапию творческим самовыражением», которое становится своего рода компенсаторным механизмом, которым культура пытается справиться с шоком познания сложности окружающего мира<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Магидович М.Л.* Музейные дизайнеры в условиях современных музейных служб // Музей и музейщики: проблемы профессионального образования. Материалы международной конференции 14–15 ноября 2014 г. СПб., 2015. С. 139.

<sup>2</sup> *Обуховский К.* Психология влечений человека. М., 1972. С. 129.

<sup>3</sup> Цит. по: *Клейн Л.С.* «Человек дождя»: коллекционирование и природа человека // Музей в современной культуре: сб. науч. трудов. СПб., 1997. С. 17.

<sup>4</sup> Там же. С. 19.

Хотя собирательство и можно порой назвать «подлинным творчеством»<sup>5</sup>, оно далеко не всегда носит организованный характер, собираемые предметы могут не изучаться, не систематизироваться. Особенно это характерно для коллекций артистов цирка. У них редко есть желание изучать собираемые предметы, вести вокруг них научно-исследовательскую работу. В своем большинстве для них важен не материал изготовления, авторство, заводы и период, например, клоунских статуэток, а та новая реальность, которая создается благодаря их наличию, эмоции, с которыми связано их приобретение. В свою очередь, коллекционер—не артист цирка, собирающий те же статуэтки, в мельчайших подробностях расскажет о клеймах, авторской росписи и других работах этого автора, свои предположения по датировке, если она доподлинно не известна и т.д. Не будет у коллекционера-артиста и того трепета перед музейным предметом, желания оградить его по возможности от разрушения в следствие постоянного контакта с посетителем, как у сотрудника музея. Артист-создатель частного музея порой более смел и органичен в работе с пространством и предметами своей коллекции, что, с одной стороны, очень привлекательно для посетителя, которому позволено все, а с другой, страшно, поскольку велика утрата уникальных предметов собрания.

Коллекция—это «своего рода культурная декларация коллекционера, объективизация его отношения к художественной действительности, способ его самовыражения»<sup>6</sup>. Это идеальное воспроизведение его мышления, индивидуализирующее его сознание. Коллекционер всегда творец, который никогда не может завершить свои поиски, приносящие ему такое наслаждение, и философ, понимающий всю трагичность этих поисков.

Цирковое искусство значительно отличается от других видов искусств и, соответственно, требует отдельного рассмотрения применительно к коллекционированию. Мотивация социального престижа или моды вряд ли применима к цирковым коллекциям, т.к. собрания такого рода могут служить предметом гордости в основном для людей, интересующихся цирковым искусством. Нельзя также говорить о цирковой коллекции как о форме инвестиции и сохранения капитала. Более актуальными мотивациями являются выражение группового родства, стимуляция любознательности и исследования, эмоциональное переживание, поскольку они напрямую связаны со спецификой цирка как исполнительского искусства, глубоко воздействующего на эмоции человека. Особо ценятся связи предмета коллекции с той или иной личностью, его мемориальные качества, способность конструировать модель уже прошедших событий, обладающих особой значимостью для коллекционера. Таким образом, коллекция становится не чем иным, как «частичкой восприятия человека и общества», «формой общественного сознания»<sup>7</sup>.

Особое значение для артистов в осуществлении мотиваций самореализации и самоутверждения имеет одобрение другими. Самореализация начинается как психологическая потребность и постепенно переходит в социокультурную. Таким образом, любая самореализация означает самовыражение, т.е. творчество своего «Я» во внешнем мире<sup>8</sup>. Необходимо, чтобы заслуги личности, ее мнение, результаты труда были значимы для

<sup>5</sup> *Грaбарь И.* Глаз // Среди коллекционеров. 1921. № 4. С. 3.

<sup>6</sup> *Странский З.* Музей, искусство и перспективы развития человечества // Музейное дело. Музей—культура—общество: сб. науч. трудов. М., 1992. С. 252.

<sup>7</sup> *Петрушенко Л.А.* Коллекционеры и коллекции. Субъективные заметки // Человек. 1996. № 6. С. 139.

<sup>8</sup> *Климанова А.М.* Культурологические аспекты самореализации личности в условиях нестабильного социума. Автореф. дис. ...канд. культурологии. М., 2005. С. 15.



людей, признаны ими. Такая самореализация, происходящая внутри личности, сопровождается ростом самосознания и самооценки, ее результаты в виде работы на манеже (а позже коллекции своих фотографий, газетных публикаций и т.п.) должны быть предъявлены обществу и должны быть для него значимыми. Подтверждением этой значимости может служить стремление включить память о себе (в виде фотографий, видеозаписей, предметов реквизита, костюмов, плакатов, газетных вырезок и т.п.) в фонд циркового музея, где раскрывается аксиологическая сущность эволюции творческого «Я» артиста. Цирковые артисты через собирание материалов о себе и своей семье, показывая их (и рассказывая о них), также способны реализовать потребность в общественном признании. Они нередко превращают свои жилища в «музей своей карьеры».

Марсель Пруст отмечал, что жизнь человека представляет собой борьбу против неутомимого и беспощадного времени. В своих воспоминаниях человек ищет утраченный рай. Что-то постоянное и неизменное есть лишь в самом человеке—это его прошлое, которое время разрушает, а память сохраняет<sup>9</sup>. Таким уголком памяти может стать коллекция, а как наивысшая точка—всем известный и свободный для широкого посещения музей. Нет ничего более страшного для коллекционера, чем потеря своей коллекции, своего творения. Даже если потом коллекционеру удастся приобрести аналогичные потерянным предметы, ничто не способно заполнить его «осиротевшую душу»<sup>10</sup>, т.к. восстановить воспоминания, детали приобретения, историю предметов невозможно. Трепетно относятся коллекционеры и к сохранению единства своих коллекций. А.П. Бахрушин считал, что никоим образом нельзя оставлять их в наследие даже самым ближайшим родственникам, иначе все пойдет прахом, в продажу розницей<sup>11</sup>. Только в своей коллекции ее создатель может пережить себя, победить смерть. К сожалению, большое количество собраний исчезает, распродается наследниками, погибает при перевозке. В процессе общения с коллекционерами приходится понимать их внутреннюю борьбу: с одной стороны, для них важно продолжение существования своей коллекции, «своего произведения искусства», в том числе в музейном собрании, открытом для широкого круга посетителей, с другой, им больно от того, что как только их «творение» окажется в музее, оно сразу будет распределено по фондам, утратит свою целостность, а, следовательно, и лицо создателя.

Ряд коллекций, возникших благодаря высокоинтеллектуальной личности, не просто несет печать вкусов и пристрастий их создателя, но и по существу могут расцениваться посетителями как готовые музеи, включающие не только собрание предметов, но и грамотно организованное пространство и ведущуюся в них работу с гостями (к сожалению, научно-фондовая работа в частных коллекциях—это только мечта их создателей). Для таких музеев характерна атмосфера частного дома и отсутствие большого интереса к внешнему миру. Примером может служить частный музей иллюзиониста Дэвида Копперфильда (штат Невада, США). Создатель музея даже сам долгое время проводил там экскурсии, напоминая при этом, как писал «Голливудский репортер» в 1994 г., «ребенка, пробравшегося в лавку со сладостями, пусть даже эта лавка и его собственная»<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Цит. по: Долгов К.М. Парадоксы и антиномии современной эстетики и искусства // Эстетические исследования: методы и критерии. М., 1996. С. 27.

<sup>10</sup> Из записной книжки А.П. Бахрушина. М., 1916. С. 27.

<sup>11</sup> Там же. С. 43.

<sup>12</sup> Беккер Г. Тайны великих фокусов. Разоблачение знаменитых мастеров иллюзии—от Гудини до Копперфильда. СПб., 1997. С. 31.

Пространство, в идеале отдельное здание, коллекция и их владелец неотделимы друг от друга, и поэтому установившиеся между ними отношения способствуют коммуникации, большему взаимодействию с пространством, предназначенным для посещения, и более успешной эмоциональной вовлеченности. В доме-музее образ человека, жившего в нем, в совокупности с его коллекцией обладает особой притягательной силой и воздействует на воображение. Для примера можно привести слова писателя<sup>13</sup>, посетившего в 1910-х гг. музей-усадьбу А.Л. Дурова, экскурсию по которой провел ему сам хозяин: «Усталый, полураздавленный обрушившейся на меня лавиной внезапно нахлынувших впечатлений, но счастливый — медленно поднимался я по лестнице <...> Здесь воспоминания, здесь — грезы — краски, сказочные грезы, воплощенные в художественную оболочку. Это все те хрупкие, нежные материалы, из которых строится жизнь человеческая...»<sup>14</sup>.

Анатолий Леонидович Дуров, клоун-дрессировщик, с 1901 г. жил в Воронеже, где создал в своей усадьбе музей — маленькую картину мироздания, «замок ума и терпения». Кроме дома, в котором он жил, в усадьбе были беседка-бельведер, замок, грот, египетский павильон, бассейн, подземный ход, фонтаны, горка-хаос, павильон-цирк, музей редкостей и древностей. Картинная галерея<sup>15</sup>, так же как и отдел скульптуры<sup>16</sup> являлись ценными не только для Воронежа, но и для всей Черноземной области России. Помимо того, что А.Л. Дуров собирал произведения искусства, он сам писал картины на стекле, причем части на переднем плане были не нарисованы, а вылеплены из особой массы. В его музее находилось собрание по естественному, настоящая египетская мумия, «воздухоплавательный отдел», старинная посуда и оружие, азиатские предметы и многое другое. У него была коллекция предметов по этнографии, истории, археологии, макет средневековой улицы, комната смеха. Любопытный мог осмотреть музей и усадьбу. А.Л. Дуров охотно принимал экскурсии учеников земских школ разных губерний: «Учащиеся и учащие — любимые и дорогие мои гости, — отзывался А.Л. Дуров, — В летние каникулы и двери не запираешь для них»<sup>17</sup>. Над калиткой была надпись: «Кто приходит ко мне, делает удовольствие, кто не ходит, делает одолжение». В 1913 г. часть коллекции была продана, т.к. ее владельцу нужны были деньги. Покупателем стал Д.Г. Бурыйлин — ивановский меценат. А.Л. Дуров сам бережно упаковал свои экспонаты, написал письмо Д.Г. Бурыйлину с просьбой принять на службу человека, много лет работавшего с коллекцией, и тот разместил полученные предметы в новом музейном доме, выстроенном специально для многочисленных коллекций и преподнесенном в дар Иваново-Вознесенску. В 1920–1930-е гг., уже после смерти А.Л. Дурова, павильоны его музея разобрали, а в период Великой Отечественной войны он был практически совершенно разрушен и уничтожен. В 1964 г. вдова А.Л. Дурова — Елена Робертовна Дурова — передала этот дом в дар городу для создания мемориального музея. После реконструкции в 1978 г. он был открыт для посетителей и сейчас это отдел Воронежского областного краеведческого музея.

Чаще всего в цирковой коллекции преобладают предметы, связанные с определенным артистом или жанром, как правило, отражающие личность своего владельца, круг

<sup>13</sup> Имя неизвестно.

<sup>14</sup> Анатолий Леонидович Дуров. [Б. м.], 1914. С. 13.

<sup>15</sup> В музее были полотна В.П. Верещагина, И.К. Айвазовского, В.И. Якоби, В.Е. Маковского, И.И. Шишкина.

<sup>16</sup> В музее были работы И.Н. Жукова, Б.М. Микешина, А.В. Шервуда.

<sup>17</sup> Анатолий Леонидович Дуров. С. 8.

его знакомых и интересов, а также иногда служащие подспорьем в его профессиональной деятельности. В отдельных случаях, у владельцев европейских цирков и организаторов цирковых фестивалей, образуются цирковые коллекции из подарков артистов. Похожая коллекция находится у доктора Алана Фрера (Dr. A. Frère), консультанта фестивалей в Монте-Карло (Монако), чья страсть к цирку привела его к созданию уникального музея у себя дома. Подобные коллекции, называемые, как правило, музеями, показываются лишь избранным гостям хозяина и постоянно увеличиваются за счет новых даров, что по форме близко к предмузейному собирательству эпохи Возрождения.

Тем не менее, есть примеры открытых цирковых коллекций, которые их создатели хотят видеть не как закрытое собрание раритетов, а как «живой» организм, открытый к взаимодействию с посетителем.

Еще в конце 1990-х гг. артист и режиссер Николай Иванович Челноков начал собирать клоунские статуэтки (как и многие цирковые артисты). Его собрание постепенно переросло в «Коллекцию улыбок», и для того чтобы возможность увидеть ее была у обширного круга лиц, у него возникла идея перевозить ее из города в город. Приходящим на выставку предлагалось взять карандаш или кисть и выразить свои впечатления. Таким образом, у Н. Челнокова накопилось достаточное количество детских рисунков, получивших название «Улыбка клоуна в рисунках детей», он планировал их также выставлять, ведь детские рисунки и музей клоунов должны, по его мнению, существовать вместе. Режиссерское творческое начало нашло отражение не только на манеже цирка, а позволило создать в 2017 г. в московском парке Skazka новую форму непосредственного общения со зрителем — «Клоунариум». Это, по словам создателя, волшебный мир, где «все настоящее: трапеция, моноцикл, старинный цирковой велосипед, реквизит для жонглирования, батуты, лонжи, булавы, профессиональные мячики и кольца для жонглирования»<sup>18</sup>. Это синтез частной коллекции, дома-усадьбы, музея с его рекреационно-образовательной функцией и арт-терапевтическими методиками, иммерсивного клоунского спектакля и бизнес-проекта.

По замыслу одновременно и актера, и режиссера происходящего: «каждая вещь тут имеет историю, свою внутреннюю жизнь. Открываешь шкаф — а там бюро находок. Или музей детской живописи. Залезаешь в чемодан — а там целая история или даже несколько, а точнее — несколько полных жизней! Здесь свои правила — все можно: шуметь, кричать, лазить, брать, открывать двери и залезать в них и даже использовать предметы не по назначению, как и поступают настоящие Клоуны. И это потрясающий эффект — другая реальность, созданная здесь и сейчас, и ты находишься, живешь, существуешь непосредственно в ней»<sup>19</sup>. Н. Челноков предстает перед посетителями не просто как хозяин гостеприимного дома или волшебник из сказки, он — маэстро Кристаллион, без которого «Клоунариум» немислим, не наполнен яркими всепоглощающими и незабываемыми эмоциями. В условиях интерактивного пространства, пространства «свободы», главным инструментом познания становится «думающее тело» посетителя — его физические действия, движения, опыт манипуляции с предметами, собственный эксперимент<sup>20</sup>. Именно так создается особый спектакль, способный существовать только здесь и сейчас, именно с этими зрителями-участниками, их эмоциями, восприятием, реагированием. Завтра

<sup>18</sup> Орлов С. Антракт в Клоунариуме // EVENT & TRAVEL. 2017. № 15 (16). С. 54.

<sup>19</sup> Там же. С. 55.

<sup>20</sup> Макарова-Таман Н.С., Медведева Е.Б., Юхневич М.Ю. Детские музеи в России и за рубежом. М., 2001. С. 9.

представление будет совсем иным, поскольку изменится посетитель, создадутся новые эмоциональные взаимосвязи и их отреагирование. Таким образом, посетитель превращается в необходимый компонент существования такого музея, он конструирует собственную реальность и картину мира, который меняется день ото дня. Творцом выступает уже не только создатель музея — коллекционер, но каждый, кто приходит к нему. В этом случае можно говорить о том, что посетитель «внутренне соглашаясь стать участником ритуала, становится зрителем-творцом театрального произведения, которое протекает в атмосфере спонтанных реакций зрителей на неповторимые нюансы актерской интерпретации»<sup>21</sup>. В этом есть проявление и времени, и его отсутствия одновременно.

Приобщение к эмоциям для коллекционера имеет большое значение. Было установлено, что простая мимическая имитация выражения радости, печали, гнева и т.д. может оказывать на нервную систему такое же непосредственное воздействие, как и экспрессия, которая обычно сопровождает соответствующие эмоции<sup>22</sup>. Неслучайно, Н. Челноков особое внимание уделяет смеху: «Клоунариум — это еще и лечение смехом! Я — коллекционер улыбок. Я собирал настоящих Клоунов — ставил номера, которые выигрывали призы на престижных конкурсах в Европе и Азии. И я знаю точно: смех оздоравливает. Клоунариум лечит! Здесь уже были и дети-аутисты, и особенные дети — у них все получилось. Они смогли и повисеть вверх тормашками на трапеции, и забраться на гигантский шар, заглянуть в старинный шкаф, везде ползать, все попробовать <...> И они были здесь счастливы! Смехотерапия, цветотерапия, пространство без запретов и ненужных ограничений — все это лечит!»<sup>23</sup>.

В условиях дефицита духовных ценностей смех предоставляет человеку возможность самоутверждения в новой реальности. Смех — это освобождающее начало, возвышающее над властью обыденности. Освещая различные стороны человеческой жизни, модели поведения, типы личности, он не только описывает общество, но и дает ему оценку, важную для понимания сущности социокультурных процессов. Вступая в диалог с прошлым, он позволяет понять настоящее и найти возможные пути выхода из кризисных ситуаций современности. Детское и взрослое восприятие этого феномена существенно отличаются. Детский смех — радостный, витальный, максимально приближенный к животной радости, в то время как в сознании взрослого человека — это особая знаковая деятельность, на которую влияет ряд факторов, таких как эпоха, страна, традиции, мораль, индивидуальные особенности и т.д. У взрослых задача изобразить смешное часто преобразуется в знак смеховой культуры — клоуна (шута, юродствующего, кривляющегося человека)<sup>24</sup>, ребенок же рисует нелепое сочетание вещей (слон с пятачком и пушистым хвостом и т.п.). Только в процессе социализации, начав сопоставлять увиденное с реакцией других, ребенок начинает вести себя как старшие. Примером может служить поведение ребенка, не реагирующего на падение клоуна, когда он видит это в первый раз.

Смех — это смена видения, работа с пространством смысла. Рассматривая смехотворство как знаковую деятельность, М.В. Бороденко отмечает, что юродствующий, шут, клоун жонглируют знаковыми сущностями, помещая их в условный контекст<sup>25</sup>. Тем самым

<sup>21</sup> Максимова Н.Е. Роль зрителя в жизни современного театра // Роль творческой личности в развитии культуры провинциального города. Материалы региональной научной конференции. Вторые Алмазовские чтения. Ярославль, 2002. С. 227.

<sup>22</sup> Вильсон Г. Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники. М., 2001. С. 99.

<sup>23</sup> Орлов С. Антракт в Клоунариуме. С. 55.

<sup>24</sup> Бороденко М.В. Два лица Януса — смеха. Ростов-на-Дону, 1995. С. 56.

<sup>25</sup> Там же. С. 75.

обеспечивается полемика о содержании знака, а за счет помещения нового содержания в ту же знаковую форму, происходит отрыв исходного означаемого от своего означающего, акцентирующий условность, мимолетность и бренность связи означаемого с означающим, что в свою очередь готовит изменение знака. Таким образом, смех вызван под-сознательным умозаключением от видимого к тому, что за этой видимостью кроется. Он рождается тогда, когда это открытие делается неожиданно, носит характер первичного открытия, обличения, а не повседневного наблюдения. Смех — это эмоция, пронизанная интеллектом, специфическая форма понимания действительности, и, как следствие, формирующая новую действительность, что особенно ярко может проявляться в цирковом музее.

Феномен смеха особенно интересен в социальном контексте. Он осуществляется при наличии двух обязательных причин: смешного объекта и смеющегося субъекта — человека. Помимо этих двух диалогических субъектов — осмеиваемого и осмеивающего, смех подразумевает и третью позицию — слушателя(-лей). Смех проявляется тем ярче, чем больше людей вовлечены в сферу его воздействия. Он изначально требует социального пространства и его бытие коренится в бытии общественном<sup>26</sup>. Примером такого социального взаимодействия и может служить цирк, где коллективный, совместный смех является особым уровнем смеха. Реакция каждого отдельного члена группы может вызываться разными причинами, но общий смех подразумевает новый, социальный уровень понимания — взаимопонимание, являющееся признаком сплочения коллектива, дружеского участия и неформального равенства. Как отмечает Н.А. Хренов, способность смеяться вместе — первый шаг к возникновению человеческой солидарности, консолидации членов, представляющих группу<sup>27</sup>. Когда люди смеются сообща, они преодолевают взаимную враждебность. Смех уравнивает всех смеющихся, предполагая некую общность людей. Смех словно нуждается в отклике<sup>28</sup>. Он рассчитан на то, чтобы быть услышанным. В свою очередь, смех, с точки зрения философии, будет рассматриваться как культурно-психологический феномен, как подобие жизни, вечная борьба хаоса и гармонии. Ю. Борев считает, что смех всегда есть смех над хаосом во имя гармонии и гармонизация этого хаоса<sup>29</sup>. По словам В.А. Баринова: «Клоун в цирке сегодня это носитель мудрости. Он играет одновременно несколько ролей <...> В этой игре побеждает разум, смех. Здесь же торжествует добро и радость»<sup>30</sup>.

Идея «Клоунариума» (название было запатентовано) требовала продолжения и в 2019 г. часть коллекции была представлена в Тверском цирке. Н. Челноков вновь сконструировал собственными руками нужное и созвучное ему пространство, наполнил его смыслами и подлинными предметами. Есть у него и передвижной филиал в вагончике, обширные планы на дальнейшее развитие и новые формы, которые позволят приобщить посетителей к искусству цирка.

Анализируя эволюцию этой частной коллекции, нельзя не согласиться с тем, что «истинный процесс коллекционирования — это результат и процесс опредмечивания гармонии внутреннего творческого потенциала человека <...> С позиций современного научного знания, — это способ гармонизации творческой энергии личности и общества, результатом

<sup>26</sup> Сычев А.А. Смех как социокультурный феномен. Автореф. дис...докт. философ. наук. Саранск, 2004. С. 25.

<sup>27</sup> Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006. С. 222.

<sup>28</sup> Бергсон А. Смех // Французская философия и эстетика XX века. М., 1995. С. 15.

<sup>29</sup> Борев Ю. Комическое. М., 1970. С. 33.

<sup>30</sup> Баринов В.А. Художественно-образная структура циркового искусства. М., 2005. С. 125.

которого является синергетический эффект в форме качественно нового творческого произведения»<sup>31</sup>.

«Коллекционировать — это быть способным жить своим прошлым», писал А. Камю<sup>32</sup>. Музей, в том числе частный, делает это прошлое актуальным и, в определенной степени, психотерапевтическим. Одновременно с этим он создает возможность будущего — давая возможность артисту жить в новой реальности, продолжать творческую самореализацию на разных уровнях, в том числе и за пределами цирка. Созданный таким образом музей честен в выражении мысли и задумки создателя, без интерпретации сторонними людьми (например, дизайнерами, кураторами экспозиции и т.д.). Он интересен тем, что постоянно меняется и составляет единое целое со своим автором, но одновременно с этим, он словно скрипка не может звучать, когда скрипач со смычком идут дальше. Отвечая на вопрос, что он сам понимает под «честным» музеем, Н. Челноков ответил: «Честный, значит настоящий, живой, трогательный главные струны человеческой души — единение чувств семьи, где посетители открывают в себе новые эмоции. Это удивление от самих себя, что познали нечто новое, доселе таинственное».

### Список литературы

*Баринов В.А.* Художественно-образная структура циркового искусства. М.: МГУКИ, 2005. 192 с.

*Беккер Г.* Тайны великих фокусов. Разоблачение знаменитых мастеров иллюзии — от Гудини до Копперфильда. СПб.: [Б. и.], 1997. 186 с.

*Борев Ю.* Комическое. М.: Искусство, 1970. 269 с.

*Бороденко М.В.* Два лица Януса — смежа. Ростов н/Д: [Б. и.], 1995. 87 с.

*Вильсон Г.* Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники. М.: Когито-центр, 2001. 384 с.

*Голядкин Г.Н., Барболин М.П.* Коллекционирование как способ сохранения, воспроизводства и устойчивого развития цивилизации: опыт осмысления и осознания // Вестник Санкт-Петербургского университета МВД России. 2009. № 1. С. 135–142.

*Долгов К.М.* Парадоксы и антиномии современной эстетики и искусства // Эстетические исследования: методы и критерии. М.: ИФ РАН, 1996. С. 3–44.

*Клейн Л.С.* «Человек дождя»: коллекционирование и природа человека // Музей в современной культуре: сб. науч. трудов. СПб.: СПбГАК, 1997. С. 10–21.

*Климанова А.М.* Культурологические аспекты самореализации личности в условиях нестабильного социума. Автореф. дис. ...канд. культурологии. М., 2005. 21 с.

*Магидович М.Л.* Музейные дизайнеры в условиях современных музейных служб // Музей и музейщики: проблемы профессионального образования / Материалы международной конференции 14–15 ноября 2014 г. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2015. С. 134–141.

*Макарова-Таман Н.С., Медведева Е.Б., Юхевич М.Ю.* Детские музеи в России и за рубежом. М.: [Б. и.], 2001. 128 с.

*Максимова Н.Е.* Роль зрителя в жизни современного театра // Роль творческой личности в развитии культуры провинциального города. Материалы региональной научной конференции. Вторые Алмазовские чтения. Ярославль: Ремдер, 2002. С. 225–229.

<sup>31</sup> *Голядкин Г.Н., Барболин М.П.* Коллекционирование как способ сохранения, воспроизводства и устойчивого развития цивилизации: опыт осмысления и осознания // Вестник Санкт-Петербургского университета МВД России. 2009. № 1. С. 139.

<sup>32</sup> *Камю А.* Миф о Сизифе // Он же. Творчество и свобода. М., 1990. С. 76.

- Обуховский К. Психология влечений человека. М.: Прогресс, 1972. 247 с.
- Орлов С. Антракт в Клоунариуме // EVENT & TRAVEL. 2017. № 15 (16). С. 52–61.
- Петрушиенко Л.А. Коллекционеры и коллекции. Субъективные заметки // Человек. 1996. № 6. С. 138–154.
- Странский З. Музей, искусство и перспективы развития человечества // Музейное дело. Музей—культура—общество: сб. науч. трудов. М.: [Б. и.], 1992. С. 247–258.
- Сычев А.А. Смех как социокультурный феномен. Автореф. дис... докт. философ. наук. Саранск, 2004. 35 с.
- Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. 646 с.

### References

- Barinov, V.A. *Khudozhestvenno–obraznaya struktura tsirkovogo iskusstva* [An artistic and figurative structure of circus arts]. Moscow: MGUKI Press, 2005. 192 p. (In Rus.).
- Becker, H. *Tayny velikikh fokusov. Razoblacheniyе znamenitykh masterov illyuzii—ot Houdini do Copperfield* [Secrets of great tricks. Exposing famous masters of illusion—from Houdini to Copperfield]. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 1997. 186 p. (In Rus.).
- Borev, Yu. *Komicheskoye* [A comic]. Moscow: Iskusstvo Press, 1970. 269 p. (In Rus.).
- Borodenko, M.V. *Dva litsa Yanusa—smekha* [Two faces of Janus—laughter]. Rostov na Donu: [without name of publisher], 1995. 87 p. (In Rus.).
- Golyadkin, G.N., Barbolin, M.P. *Kollektsionirovaniye kak sposob sokhraneniya, vosproizvodstva i ustoychivogo razvitiya tsivilizatsii: opyt osmysleniya i osoznaniya* [Collecting as a way of preservation, reproduction and sustainable development of civilization: the experience of comprehension and awareness], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta MVD Rossii*. 2009. № 1. P. 135–142. (In Rus.).
- Dolgov, K.M. *Paradoksy i antinomii sovremennoy estetiki i iskusstva* [Paradoxes and antinomies of modern aesthetics and art], in *Esteticheskiye issledovaniya: metody i kriterii*. Moscow: IF RAN Press, 1996. P. 3–44. (In Rus.).
- Khrenov, N.A. *Zrelishcha v epokhu vosstaniya mass* [Spectacles in the era of the uprising of the masses]. Moscow: Nauka Press, 2006. 646 p. (In Rus.).
- Kleyn, L.S. «Chelovek dozhdyа»: *kollektsionirovaniye i priroda cheloveka* [“Rain Man”: Collecting and the nature of man], in *Muzey v sovremennoy kul'ture*. Saint-Petersburg: SPBGAK Press, 1997. P. 10–21. (In Rus.).
- Klimanova, A.M. *Kul'turologicheskiye aspekty samorealizatsii lichnosti v usloviyakh nestabil'nogo sotsiuma* [Culturological aspects of personal self-realization in an unstable society: Abstract of Ph.D Thesis]. Avtoref. dis. ...kand. kul'turologii. Moscow, 2005. 21 p. (In Rus.).
- Magidovich, M.L. *Muzeynyye dizaynery v usloviyakh sovremennykh muzeynykh sluzhb* [Museum designers in the conditions of modern museum services], in *Muzey i muzeyshchiki: problemy professional'nogo obrazovaniya. Materialy mezhdunarodnoy konferentsii 14–15 November 2014*. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2015. P. 134–141. (In Rus.).
- Makarova-Taman, N.S., Medvedeva, E.B., Yukhnevich, M.Yu. *Deitskiye muzei v Rossii i za rubezhom* [Children's Museums in Russia and Abroad]. Moscow: [without name of publisher], 2001. 128 p. (In Rus.).
- Maksimova, N.Ye. *Rol' zritel'ya v zhizni sovremennogo teatra* [The role of the audience in the life of a modern theater], in *Rol' tvorcheskoy lichnosti v razvitii kul'tury provintsial'nogo goroda. Materialy regional'noy nauchnoy konferentsii. Vtoryye Almazovskiyе chteniya*. Yaroslavl': Remder Press, 2002. P. 225–229. (In Rus.).

Obukhovskiy, K. *Psikhologiya vlecheniy cheloveka* [Psychology of human drives]. Moscow: Progress Press, 1972. 247 p. (In Rus.).

Orlov, S. Antrakt v Klounariume [Intermission in the Clownarium], in *EVENT & TRAVEL*. 2017. № 15 (16). P. 52–61. (In Rus.).

Petrushenko, L.A. Kolleksionery i kolleksii. Sub'yektivnyye zametki [Collectors and collections. Subjective notes], in *Chelovek*. 1996. № 6. P. 138–154. (In Rus.).

Stransky, Z. Muzey, iskusstvo i perspektivy razvitiya chelovechestva [Museum, art and prospects for the development of mankind], in *Muzeynoye delo. Muzey—kul'tura—obshchestvo: sb. nauch. trudov*. Moscow: [without name of publisher], 1992. P. 247–258. (In Rus.).

Sytchev, A.A. *Smekh kak sotsiokul'turnyy fenomen* [Laughter as a sociocultural phenomenon. Abstract of Ph.D. thesis]. Avtoref. dis...dokt. filosof. nauk. Saransk, 2004. 35 p. (In Rus.).

Wilson, G. *Psikhologiya artisticheskoy deyatel'nosti: Talanty i poklonniki* [Psychology of artistic activities: Talents and Fans]. Moscow: Kogito–tsentr Press, 2001. 384 p. (In Rus.).



*Максимова А.Б., Матецкая М.В., Типикина А.А., Кузьмина К.А., Кузьмичева Д.Н.*

## ПРОЕКТ «СВОЙ МУЗЕЙ» И ЧАСТНЫЕ МУЗЕИ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Максимова, Анна Борисовна — директор, ЧУ «Музей Псоедь», руководитель проекта «Свой музей», Россия, Санкт-Петербург, [svoimuzei@yandex.ru](mailto:svoimuzei@yandex.ru);

Матецкая, Марина Владимировна — кандидат экономических наук, менеджер проекта «Свой музей», Россия, Санкт-Петербург, [svoimuzei@yandex.ru](mailto:svoimuzei@yandex.ru);

Типикина, Анна Александровна — консультант по развитию местных сообществ, Россия, Санкт-Петербург, [atipikina@gmail.com](mailto:atipikina@gmail.com);

Кузьмина, Ксения Александровна — кандидат экономических наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге, Россия, Санкт-Петербург, [kkuzmina@hse.ru](mailto:kkuzmina@hse.ru);

Кузьмичева, Дарья Николаевна — студентка бакалаврской программы, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге, Россия, Санкт-Петербург, [dnkuzmicheva@hse.ru](mailto:dnkuzmicheva@hse.ru).

В данной публикации представлены промежуточные результаты проекта «Свой музей», посвященного частным музеям в Ленинградской области, который направлен на создание Ассоциации частных музеев. Проект инициирован частным учреждением «Музей деревни Псоедь» и осуществляется при поддержке Благотворительного фонда В. Потанина (сроки реализации 2019–2021 гг). Одним из главных результатов проекта является поддержка действующих частных музеев Ленинградской области и тех, кто готов заняться их созданием, с целью повышения общего уровня управления музеями и увеличения информационной доступности о музеях. В ходе проведения проекта собран эмпирический материал, который стал основой данной статьи. Цель статьи — охарактеризовать работу частных музеев в настоящее время, модели их функционирования, потребности и задачи развития. В результате анализа можно выделить несколько групп частных музеев (т.н. «профессиональные» и «непрофессиональные» музеи) и различия в их деятельности. Данная информация представляет интерес для понимания и изучения частного музея как новой культурной институции, разработки комплекса мер поддержки действующих частных музеев. Так, в рамках проекта оказывается экспертная и консультационная поддержка, проводится образовательная программа, создаются условия для коммуникации и взаимодействия музеев с существующими участниками культурно-социальной и туристской инфраструктуры, государственными органами управления, грантодающими организациями.

**Ключевые слова:** частный музей, менеджмент музеев, развитие музейной сферы, социально-культурное предпринимательство.

## THE PROJECT “YOUR OWN MUSEUM” AND PRIVATE MUSEUMS OF LENINGRAD REGION: PRELIMINARY RESULTS OF RESEARCH

Maksimova, Anna Borisovna — the Director, the Private Museum “Museum Psoed”, Head of the project “My Own Museum”, Russian Federation, Saint-Petersburg, [svoimuzei@yandex.ru](mailto:svoimuzei@yandex.ru);

Matetskaya, Marina Vladimirovna—Candidate of Science in Economics, Manager of the project “My Own Museum”, Russian Federation, Saint-Petersburg, [svoimuzei@yandex.ru](mailto:svoimuzei@yandex.ru);

Tipikina, Anna Alexandrovna—Community Development Consultant, Russian Federation, Saint-Petersburg, [atipikina@gmail.com](mailto:atipikina@gmail.com);

Kuzmina, Ksenia Alekseevna—Candidate of Science in Economics, Associate Professor, National Research University Higher School of Economics—St. Petersburg, Russian Federation, Saint-Petersburg, [kkuzmina@hse.ru](mailto:kkuzmina@hse.ru);

Kuzmicheva, Daria Nikolaevna—Student of Bachelor Programme, Higher School of Economics—St. Petersburg, Russian Federation, Saint-Petersburg, [dnkuzmicheva@hse.ru](mailto:dnkuzmicheva@hse.ru).

This article presents the intermediate results of “Svoi Musei” (Your Own Museum) project, dedicated to private museums in the Leningrad Region, which aims to create an Association of private museums in region. The project was initiated by the private institution “Museum of the village of Psoed” and is implemented with the support of the V. Potanin Charity Fund (implementation dates 2019–2021). One of the main results of the project is the support of existing private museums in the Leningrad Region and those who are ready to start creating them, in order to increase the overall level of museum management and increase information accessibility about museums. Empirical data that was collected during the project, became the basis of this article. The purpose of the article is to characterize the work of private museums at present, the models of their functioning, needs and development tasks. As a result of the analysis, several groups of private museums (the so-called “professional” and “non-professional” museums) and differences in their activities has be determined. This information is of interest for understanding and studying a private museum as a new cultural institution, and in aims of developing a set of support and policy measures for private museums. So, within the framework of the project, expert and consulting support is provided, an educational program is carried out. Moreover, the project “Svoi Musei” (Your Own Museum) offers opportunities for communication and cooperation of museums within the cultural sector institutions, social and tourist infrastructure, government bodies, grant-giving organizations.

**Key words:** private museum, museum management, museum development, social and cultural entrepreneurship.

Считаем важным изначально описать ситуацию функционирования частных музеев в Ленинградской области и охарактеризовать условия, в которых был инициирован проект «Свой музей». В районах Ленинградской области с 2010 г. самими жителями на собственные средства было создано более 40 частных музеев. Главной идеей таких музеев является сохранение истории своего места, активное взаимодействие с жителями, поддержка производителей ремесленной, авторской, фермерской продукции. В проекте «Свой музей» участвуют более 30 представителей частных музеев и более 10 лиц, желающих создать свой музей (список музеев, участвующих в проекте, дан в Приложении 1)<sup>1</sup>.

Очевидно, что частный музей является новой формой культурной практики, востребованной как со стороны создателей музеев, так и посетителей. Можно сказать, что последнее десятилетие ознаменовалось бумом создания частных музеев и их возрастающего значения в построении туристской привлекательности и социально-экономическом

<sup>1</sup> Мы благодарим участников и партнеров проекта: Благотворительный Фонд В. Потанина, АНО РИТКО «Творческие проекты Кайкино», АНО «Центр ПРОФИ», Фонд Поддержки предпринимательства и промышленности Ленинградской области, музей «Разночинный Петербург», ГБУК ЛО «Музейное агентство», АНО «Штаб-квартира».

развитии регионов<sup>2</sup>. Широко стали говорить о «феномене частных музеев». Однако данный феномен недостаточно изучен, не проводилось исследований по этой теме, нет представления, сколько их и где они находятся, а в профессиональном музейном сообществе часто наблюдается недоверие и скептическое отношение к частным музеям.

Исторически частные музеи в России формировались как музеи, в основе которых лежат собрания памятников старины и искусства, принадлежавшие частным лицам и доступные для изучения и осмотра. Частный музей — по сути авторский музей, т.е. его коллекции и экспозиции отражают авторское самовыражение, и вариантов авторского музея неограниченное множество. Специфическая особенность частного музея в том, что он проецирует личное отношение к ценностям, в то время как государственный музей проецирует общественное значение ценностей<sup>3</sup>.

Давая определение частного музея, отметим, что «частными называются музеи, которые принадлежат частным лицам, созданы их усилиями и поддерживаются их средствами. Как правило, коллекции частных музеев отражают эстетические, культурные или научные интересы своих создателей и являются доступными для посещения»<sup>4</sup>.

Для определения сущности частного музея обратимся к более общим понятиям: коллекционирование, коллекция, культурные ценности и др. Все музеи формируются на основе коллекций, собраний памятников, раритетов (культурных ценностей)<sup>5</sup>. Частный музей возникает как желание превратить личную коллекцию и увлечение в общественный институт. Собственник проходит путь от собирателя к коллекционеру и меценату. Таким образом, частный музей привносит в культуру ценность и это закономерный процесс в общем деле со всеми музеями. Так, музеи являются хранителями следов деятельности, связанной со всеми участниками социума, в котором найдутся документы, объективно отражающие историю<sup>6</sup>.

Специалисты музейной сферы также подчеркивают, что уникальность и интерес к частным музеям связан с возможностью «увидеть пласт культурного наследия, который не видели, который как правило всплывает в частных музеях. В частных музеях дистанция от хранимого до хранителя — минимальна <...> Наследие бывает разное, и возможно, государственные музеи берут какую-то часть этого наследия»<sup>7</sup>.

Таким образом, создание частного музея начинается с личного интереса основателя музея и его ближайшего окружения к истории места (дома, деревни, района) через собирательство и изучение экспонатов, объектов материальной и нематериальной культуры. При этом основатели музеев часто являются профессионалами в области истории, археологии, культуры.

<sup>2</sup> Шерешева М.Ю., Колков М.Ю. Роль музеев в развитии туризма с участием малых городов (на примере Владимирской области) // Современные проблемы сервиса и туризма. 2018. Т. 12. № 1. С. 120–133.

<sup>3</sup> Шехватова Е.В. Частный музей как культурная форма: теоретические аспекты // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2020. № 1 (36). С. 24.

<sup>4</sup> Российская музейная энциклопедия. М., 2001. С. 19.

<sup>5</sup> Музейное дело России /под ред. М.Е. Каулен, И.М. Коссовой, А.А. Сундиевой. М., 2003. С. 237.

<sup>6</sup> Памук О. Манифест для всех музеев. См.: <https://novayagazeta.ru/articles/2013/04/22/54463-orhan-pamuk-moy-skromnyy-manifest-dlya-vseh-muzeev?print=true> (ссылка последний раз проверялась 25.05.2020).

<sup>7</sup> Цитаты из выступления Юлии Мацкевич на семинаре «Музейные коллекции, их концепции, анализ, учет» проекта «Свой музей», 29.10.2019.

Результат знакомства с историей создания частных музеев, участвующих в проекте, и дальнейшим их развитием позволяет предложить некую классификацию музеев с описанием ключевых аспектов их функционирования и задач развития. Важно отметить, что среди указанных музеев есть как профессиональные частные музеи, так и любительские<sup>8</sup>. К первой группе можно отнести тех, кто преследует цель не только создания коллекции (сохранения и изучения предметов коллекции), но предоставления широкого спектра услуг, связанного с образовательными, досуговыми, просветительскими, социальными задачами. Ко второй группе относятся музеи, которые еще не определили свой функционал, связанный не только с сохранением, но и с изучением и трансляцией знаний. Приведем результаты анализа анкет, которые заполняли участники проекта, а также выдержки из публичных выступлений, дискуссий, проведенных во время общих встреч и семинаров в ходе проекта (более 30 участников).

Частные музеи в различных районах Ленинградской области были созданы в период с 2000 по 2019 г., основатели музеев отмечают, что уже несколько лет занимаются этой деятельностью (средний ответ: 3–4 года). Стоит отметить, что к частным музеям относятся музеи, которые создаются частными лицами, принадлежат данным частным лицам на праве оперативного управления и поддерживаются их средствами<sup>9</sup>. При этом юридический статус имеют меньше половины музеев, участвующих в проекте (8 из 19 музеев). В настоящее время можно выделить несколько моделей осуществления деятельности в качестве частного музея:

- преимущественно, это проекты без образования юридического лица. Энтузиасты, часто находящиеся на пенсии или работающие в ином месте (имеющие иную основную профессию/занятость и источник получения дохода), время от времени ведут культурно-просветительскую деятельность и увлечены историей места и его жителей, собственными силами организовали и поддерживают хранение, изучение, экспонирование предметов быта, книг, фотографий, истории места и жителей. Далее мы будем называть такие музеи — «непрофессиональные» частные музеи.

- в отдельных случаях, музей — это направленная деятельность по созданию единой коллекции, учету, экспонированию, созданию и оказанию услуг образовательного и просветительского характера, сопутствующих услуг по приему посетителей, работа с населением (ООО ИКЦ «Сваргас», ЧУ «Псоедь», АНО «Карельский рубеж»). В этом случае организация (музей) — это основной источник получения доходов создателей, постоянная занятость людей, работающих в нем, и планомерная работа по созданию продуктов и услуг. При этом в качестве посетителей рассматриваются как местные жители, так и в большой степени жители Санкт-Петербурга, особенно те, кто приезжают в Ленинградскую область на все лето в дачный сезон. Все доступные организационно-правовые формы для ведения такого рода деятельности используются организаторами (ИП, ЧУ, ООО, различные виды НКО). Далее будем называть такие музеи — «профессиональные» частные музеи.

Среди мотивов, которые указали создатели музеев к занятию такой деятельностью, есть как личные, так и профессиональные. Преимущественно, частные музеи создают люди, увлеченные историей места и его жителей, носители локальной культуры и знаний. Они отмечают прежде всего личное желание сохранить и передать свои знания окружающим:

<sup>8</sup> Подробнее данные понятия будут определены далее.

<sup>9</sup> *Рощина Е.В.* Негосударственные музеи: проблемы классификации // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Политология. Международные отношения. 2012. № 3. С. 42–46.

*«Изначально занимаясь исторической реконструкцией, хотелось поделиться с публикой знаниями... Это способ популяризировать историю и культуру русского народа и способствовать развитию сельского туризма». (Выездная интерактивно-выставочная историческая площадка деревенского быта XIX в. “У kota, у воркуна” (Изба на выезде)).*

*«Своему сыну хотелось об этом (об истории места—авторы статьи) рассказать более подробно, доступнее и доходчивее (чем государственный музей—авторы статьи)! Потом нам повезло, и мы познакомились с профессором Кирпичниковым А.Н. и из маленького личного увлечения это стало превращаться в музей!». (Средневековый город Сваргас—Столица варяжских земель).*

*«Являясь представителем этого народа (вожжане являются коренным малочисленным народом Северо-Запада РФ. В настоящее время компактно проживают только в деревне Лужицы—авторы статьи), очень хотелось не только сохранить культуру, традиции и обычаи вожжан, но и осуществить попытки возрождения на местах исчезающего этноса, в том числе через музейную деятельность». (Центр Водской культуры).*

*«Уходят люди—уходит история, предметы быта могут многое рассказать о доме, месте, о человеке, который жил, трудился, создавал семью, воевал за Родину, а Родина—это его деревня. Сначала стала собирать жителей, записывать историю, а затем родственники стали приносить предметы, фото, книги и т.д.». (Музей «Былинки в чемодане» в деревне Трудовик).*

В некоторых случаях профессиональная деятельность стала отправной точкой к созданию музея, это музеи:

- связанные с предприятиями района (музей при Калгановском конном заводе, Музей Лужского судоходства);
- музей был создан как результат появления частной коллекции (добровольно люди передавали предметы, ценности, узнавая, что есть возможность их хранения);
- коллекция предметов появилась при подготовке книги о районе/деревне;
- предметы, найденные при ремонте и строительстве зданий и на участках;
- ранее люди работали в государственном музее/архиве/образовательном центре и появилось желание создать что-то свое.

Главное, что отмечают создатели коллекций, это собственное желание и возможность собирать предметы, изучать и транслировать их историю, где-то хранить их. Это можно считать актуальным запросом на культурную деятельность—воссоздание локальной истории, поиск и построение идентичности людей, проживающих на малых территориях, интерес к родовым поместьям, местам, их истории и культуре.

Можно отметить, что отношения частных коллекционеров с государственными музеями строятся непросто. Часто участники проекта отмечают, что возможностей сотрудничества с госучреждениями не находят (проведение выставок, аренда помещений, подготовка совместных мероприятий и проч.); либо даже отмечают принципиальные различия в понимании и трактовке отдельных предметов, исторических событий:

*«Пытался продвинуть в жизнь свой проект “Город музейный” по созданию около 20 небольших музеев на базе наших фондов и по ним туристический маршрут. Почти полностью предоставил свои фонды для создания “Музея города Челябинска”, но его закрыли через полгода. После 5 лет борьбы с местными чиновниками понял, что музеи в нашем городе администрации не нужны вообще. Только за 2018 г. было закрыто 5 частных европейского уровня и госмузеев. Стало “за державу обидно”... Пришло*

*понимание и необходимость создать на базе наших фондов ЧУ «Музейный центр».* (ЧУ «Музейный центр»).

В отношении сотрудничества с вузами и иными образовательными учреждениями (школами, колледжами, частными образовательными центрами) участники проекта отмечают много положительных моментов и примеров. Для образовательных учреждений интересным форматом сотрудничества становятся возможности проведения гибких интерактивных занятий, знакомство с подлинными (личными, семейными) историями своего района; необычные экспонаты; доступность и простота изложения и представления материала и проч.

Разные взаимоотношения складываются у основателей музеев с местной администрацией, преимущественно это нейтральное отношение (игнорирование или неучастие в деятельности музеев); в отдельных случаях негативное отношение к деятельности музеев, редко — поддержка и совместная работа. Причины этого могут быть очень различные: и неумение (нежелание) вести переговоры со стороны музеев, низкий уровень навыков самопрезентации, формулирования задач. Также и отсутствие понимания ценности таких проектов со стороны местных жителей и администрации.

Выстраивание положительных отношений с местными жителями отмечается всеми участниками проекта как одна из самых важных и первостепенных задач их функционирования. Но многие организаторы отмечают при этом, что вовлеченность местных жителей в инициативы со стороны организаторов частных музеев очень низкая. У руководителей музеев часто не хватает опыта и знаний по выстраиванию отношений с местными жителями, фиксируется низкая социальная активность жителей в сельской местности, не хватает знакомства с положительными примерами работы частных музеев, как у нас в стране (проектов пока немного и опыт их работы небольшой), так и за рубежом, где бум частных музеев начался около 50 лет назад и уже накопился некоторый опыт.

Профессиональные частные музеи являются настоящими драйверами развития территорий за счет того, что постоянно создают интересные поводы для коммуникации как среди местных жителей, так и туристов (приезжих посетителей), и организуют социально-культурное взаимодействие и просвещение жителей, создают рабочие места, вкладывают собственные и привлеченные средства в развитие конкретных мест (домов, хозяйств, усадеб, деревень, поселений). Более того, через развитие знаний и компетенций людей, проживающих на этих территориях, такие проекты становятся вкладом в территорию и ее развитие. Чувство гордости и общности, которое возникает в связи с новыми знаниями о месте и его истории, возможности соучастия в проекте вызывают интерес и доверие к людям, занимающимся частными музеями.

### **Коллекции и основные фонды частных музеев**

В случае частных музеев как правило фиксируются небольшие коллекции, в среднем участники указали от 50 до 200 единиц хранения, профессиональные частные музеи располагают фондом до 3 000 единиц хранения.

Как правило, история формирования коллекций довольно типична: основой коллекции стали личные вещи создателей и вещи людей ближнего круга их общения (друзья, знакомые, родственники, соседи). Люди безвозмездно передают собственные вещи в музей, узнав о возможности их хранения.

В основном, коллекции составлены из:

- предметов быта (например, крестьянский быт начала XX века: прялка, коромысло, лампы, сундуки, ткацкий стан, одежда, посуда);

- предметы быта советской эпохи и нумизматика;
- исторические находки (предметы быта, находки военных лет);
- профессиональные реплики (например, оружия), стилизованные предметы, макеты исторических экспонатов (мебель, предметы интерьера, быта, украшения, личные предметы и т.д.);
- выставочные образцы изделий местных современных мастеров и ремесленников;
- фотоматериалы (исторические и современные фотографии);
- художественные экспонаты (старинная гравюра, живопись, кабинетная скульптура и т.п.);
- книги, карты, научные материалы (например, старинные книги, каталоги, исторические карты, воспоминания (личные дневники));
- видео-аудиозаписи на различных носителях (например, аудиотека с воспоминаниями, видео, фильм-реконструкция местных обрядов).

История происхождения коллекций также довольно типична (дано в порядке частоты указания источника представителями частных музеев):

- преимущественно, собственные (личные, семейные) вещи (например, мебель, предметы быта, тематические коллекции (например, нумизматики и т.п.));
- пожертвования местных жителей, знакомых (например, этнографические экспонаты);
- предметы найдены на участке, или собиралась с чердаков, у соседей;
- приобретено в магазине за собственные средства или изготовлено у мастеров, по заказу;
- предметы, собранные во время этнографических экспедиций по деревням и на местах бывших монастырей и храмов.

Меньшая часть музеев располагает собственными помещениями: в случае профессиональных музеев вопросы собственности на землю и помещения (здания) решены (аренда, собственность). В случае непрофессиональных музеев — это или личные помещения (в доме, на собственном участке), либо временные помещения, предоставленные администрацией, другими организациями (библиотеки, дома культуры).

### **Система организации и хранения предметов и экспозиционная деятельность**

Система организации и хранения предметов коллекции практически отсутствует в музеях, либо находится на начальном уровне становления (как правило, формируется из собственных знаний и представлений создателей музея об учете). То же касается описания экспонатов, их изучения, работы по созданию и ведению каталогов (работа не ведется или в самом начальном состоянии, т.к. у сотрудников не хватает времени, знаний, оборудования):

*«К этому мы только подошли и над этим сейчас работаем».* (Средневековый город Сваргас — Столица варяжских земель).

*«Ведется список экспонатов и кто подарил. На зиму ценные вещи переносятся в помещение библиотеки, так как музей не отапливается».* (Музей истории деревень бывшей Глебовской волости).

*«Представлена водская изба по принципу четырех углов, в соответствии с этим и представлены экспонаты».* (Музей Водской культуры).

*«Музей разделен на исторические разделы с предметами, фотографиями, макетами с описанием, начиная с 1905 года и до наших дней».* (Музей истории конного завода в Калгановке).

Один из участников отметил наличие профессионального сертификата по музейному менеджменту:

*«Не хватает места для хранения, катастрофически! Составляем каталоги и описания. Коллекции подобраны профессионально по темам и с хорошим знанием материала ... Имею Сертификат Международного семинара по музейному менеджменту (2000 г.), диплом историка ЧелГУ (1994 г.), профессиональная антикварная практика—более 33 лет».* (ЧУ «Музейный центр»).

Постоянные выставки имеют только профессиональные музеи, как правило, это одна-две постоянные экспозиции музея. Чаще, формат работы—это разработанные программы для различных групп посетителей (тематические интерактивные программы, образовательные, ознакомительные, праздничные и проч.). Организаторы музеев отмечают, что проводят в среднем 10–15 мероприятий в год сезонного характера, часто приуроченных к праздникам (народным, официальным, религиозным, местным) или иным событиям.

Например, вариантом такой программы может быть следующий пример:

*Программы «4 сезона» (Музей «Былинки в чемодане» в деревне Трудовик)*

- *Зима—Конкурс «Игрушка на деревенскую елку»*
- *Новый год для деревенских детей*
- *Весна—Субботник «Вахта Памяти»*
- *—9 мая, День Победы (митинг, концерт)*
- *Лето—12 июня, праздник «Деревенские посиделки»*
- *—Спорт «Фитнес в деревне»*
- *Осень—Праздник цветов*
- *—мероприятие для первоклашек «Иду в школу»*

Мастер-классы и другие мероприятия дополнительно проводятся в летний период (по просьбе детей, приезжающих из города дачников, туристов).

### **Целевая аудитория посетителей и описание услуг и форм работы частных музеев**

Практически все участники отмечают характерную резкую сезонность посещения музеев. Как правило, основная посещаемость музеев возможна в летний период, когда жители Санкт-Петербурга приезжают на летний отдых в различные районы Ленинградской области или просто обладают возможностью совершать короткие поездки за город на выходные. Второй высокий сезон посещаемости—новогодние праздники (начало января), но гораздо в меньшем объеме.

Как правило, музеи работают по предварительной записи, принимая различные группы посетителей (от 2 до 20 человек). Примечательно, что некоторые музеи изначально реализуют формат передвижных или выездных выставок и проведения мероприятий. Программы таких мероприятий могут включать проведение мастер-классов (изготовление кукол, ремесленной продукции), проведение ритуалов во время праздников, костюмированные программы, фотосессии и проч. В своих выступлениях представители музеев отмечают, что заинтересованы в проведении выездных выставок, обменов между музеями экспонатами и мероприятиями. Заинтересованность в создании горизонтальных связей и обмене опытом, экспонатами среди частных музеев очень высока.

Количество посетителей представлено разными показателями, в зависимости от музея, кроме того, очень мало музеев ведут точный учет посетителей. На выездных мероприятиях (фестивалях, праздниках) количество посетителей доходит до 1 000 человек в день.



Профессиональные музеи указывают количество посетителей в год от 2 000 до 6 000 человек, надо отметить, что это самые успешные из музеев. Также отметим, что доходы от продажи билетов в этих музеях составляют значительную долю их бюджета (средняя стоимость билета на экспозицию—250–300 рублей, на интерактивную программу—500–700 рублей).

В среднем, в частных музеях количество посетителей за год (указан только последний календарный год, 2019)—300–500 человек.

Для локальных мероприятий (в низкий сезон, или только для местных жителей)—показатели в несколько десятков человек считаются хорошими (20–50 человек).

Часто музеи не взимают плату за входной билет, работают за пожертвование (донэйшн) или бесплатно. Стоимость посещения программы для посетителей при наличии билетной системы—300–700 рублей на человека (в зависимости от программы, которые бывают очень насыщенными и продолжительными по времени).

Какие виды услуг предлагают музеи своим посетителям? По степени популярности таких услуг участниками указаны:

- экскурсии и демонстрации;
- образовательные и познавательные программы;
- мастер-классы и мастер-шоу;
- праздники, развлекательно-досуговые мероприятия;
- посиделки, встречи с местными жителями;
- фотосессии;
- исторические эксперименты;
- выставки;
- концерты;
- лекции;
- публикация материалов по истории края.

В структуре доходов участники указывают разные источники получения средств (приведен период 2019 г.):

- доходы от коммерческой деятельности (продажа билетов, экскурсионное обслуживание);
- собственные (личные) средства;
- средства спонсоров;
- гранты.

Практически всю работу по функционированию музеев и приему посетителей создатели музеев ведут самостоятельно. Как правило, это семейное дело, наемных работников нет. Штат музея состоит от 1 до 5 человек (в самых успешных проектах).

### **Маркетинг частных музеев: онлайн и оффлайн продвижение**

Наиболее активны в медийном пространстве музеи как раз из второй группы, те кто заинтересованы в привлечении посетителей. Они используют как собственные информационные ресурсы (сайты, группы в ВКонтакте, Инстаграм), так и сотрудничают с профильными и медийными СМИ (группы в социальных сетях, газеты, новостные порталы).

Можно отметить высокий уровень работы и подачи информации. Есть фирменный стиль и стилистика подачи материала, оригинальный и регулярный контент, грамотность и высокое качество материалов (тексты, фотографии, изображения). Достаточно высокая вовлеченность посетителей.

Что касается специальных сервисов, то музеи осваивают и их, используя системы тикетинга (бронирование и заказ билетов/экскурсии); проведения экскурсий и проч.

Что касается непрофессиональных музеев, то информационную деятельность (продвижение и маркетинг) они осуществляют своими силами, отмечая нехватку времени, знаний и ресурсов для более эффективного ведения такой работы. Так как основатели музеев часто — люди пенсионного возраста, то вести продвижение проектов в Интернете им достаточно сложно. Основным каналом распространения информации о музее остается так называемое сарафанное радио. Предварительный анализ страниц любительских музеев в ВКонтakte позволяет выделить такие недостатки, как:

- нерегулярность выкладывания оригинального контента,
- слабая коммуникация с посетителями (мало комментариев, обсуждений, вопросов),
- отсутствие информации о событиях в музеях, возможностях участия в их деятельности и проч.

Создатели музеев убеждены в ценности своей деятельности, в обсуждениях конкурентных преимуществ частных музеев среди многообразия образовательно-культурных учреждений, выделяют следующие моменты:

*«Наши преимущества в том, что мы занимаемся не имитацией, а экспериментальной археологией. Поэтому у нас есть личный опыт и понимание процессов, о которых мы рассказываем своим гостям. Кроме того, у нас большая и гибкая площадка, которая позволяет максимально использовать возможность активного отдыха с детьми и познавательных программ».* (Средневековый город Сваргас — Столица варяжских земель).

Таким образом, можно констатировать, что частные музеи представляют собой гибкие формы культурных центров как по форматам взаимодействия с посетителями, так и по принципам создания и трактовки коллекций. Особенно ценным в деятельности частных музеев является то, что и материальная часть коллекций, и атмосфера места создаются из подлинных историй конкретных людей, семей, их воспоминаний и трактовок событий. Знакомство с опытом работы основателей частных музеев позволяет говорить, что они искренне увлечены историей и собирательством, являются носителями и хранителями местной культуры, не только воссоздают сюжеты и историю мест, но и передают ее посетителям с большим увлечением в новых интересных формах работы (через живое общение, доступность экспонатов). Событийный формат работы частных музеев также часто предусматривает непосредственное общение посетителей с жителями, погружение в реальную жизнь через образовательные мастер-классы (занятие конкретной деятельностью, участие в семинарах и мастер-классах, исторические реконструкции и сцены жизни, ритуалы, праздники, церемонии и т.п.).

Еще раз хотим отметить разницу в деятельности профессиональных частных музеев и непрофессиональных проектов. Основатели профессиональных музеев к текущему моменту прошли большой путь развития: решение вопросов собственности на землю и недвижимость, учет и оформление экспонатов; решение экономико-правовых вопросов, связанных с деятельностью музеев и приемом посетителей; разработка концепции музея и направлений его работы; создание комплекса маркетинга для развития и продвижения проекта. Стоит подчеркнуть, что эти знания — результат самостоятельных усилий основателей, их ежедневного опыта, поисков, проб и ошибок; сотрудничества с организациями некоммерческого сектора, бизнеса, образовательными центрами; в отдельных случаях — участия в специальных программах поддержки и образовательных программах (например, программы Фонда Потанина для организаций культуры и музеев,

образовательные семинары и программы по развитию креативных индустрий (Министерство Северных стран), Программы Фонда Тимченко «Культурная мозаика», «Навстречу импакт-инвестициям» от фонда «Навстречу переменам» и Импакт-Хаба, Программы социальных акселераторов (ЦРНО, SIA, ВШМ)). Коллективами таких музеев разработан и собран уникальный материал, переработанный в оригинальные услуги и продукты (образовательные программы, экскурсии, мастер-классы). Можно с уверенностью сказать, что они конкурентоспособны и завоевали внимание посетителей. На сегодняшний момент задачи развития таких музеев состоят в следующем:

- содействие сохранению и передаче будущим поколениям традиций, культуры и знаний о своей территории/предмете коллекционирования;
- содействие развитию внутреннего сельского туризма;
- содействие трудоустройству местного населения.

Вторая группа музеев пока не вышла на профессиональный уровень развития, но уже сейчас создает спектр интересных проектов и услуг для различных групп посетителей. Ресурсы таких музеев на сегодняшний момент достаточно скромны, что и обуславливает небольшой и нерегулярный характер их работы. Многим энтузиастам не хватает специальных знаний и компетенций, понимания основ социально-культурного проектирования и предпринимательства. Запросы, которые формулируют участники проекта, пока не зарегистрировавшие юридически свою деятельность, касаются следующих аспектов:

- получить дополнительные знания по продвижению музея и музейных продуктов;
- наладить партнерские отношения с профильными организациями;
- получить информацию о конкурсах, грантах, возможностях фандрайзинга;
- получить дополнительную информацию об организации мероприятий;
- иметь возможность создавать совместные продукты;
- делиться своими знаниями и умениями;
- участвовать в защите интересов владельцев частных коллекций;
- иметь возможность поиска волонтеров;
- отсутствуют ресурсы, и прежде всего, команда людей для развития проектов;
- нет алгоритмов и информации, методических разработок о деятельности частных музеев;
- нет понимания, куда можно обратиться за консультацией, как по музейным, так и по юридическим или хозяйственным вопросам.

Третья группа пока только рассматривает для себя возможность создать частный музей. Знакомство с успешным опытом и возникающими трудностями реализации проектов в этой сфере является для них уникальной возможностью получить недостающие знания и информацию.

Команда проекта «Свой музей» понимает запросы всех трех указанных групп представителей частных музеев и в связи с этим разработала программу мероприятий проекта. В 2019–2020 гг. успешно прошел цикл семинаров:

1. Музейные коллекции, их концепции, анализ, учет. Многовекторность развития частных музеев (социально-культурные направления и коммерческие виды деятельности);
2. Основы деятельности частного музея: от концепции к построению модели;
3. Юридические основы деятельности частных музеев;
4. Работа по привлечению средств частными музеями;

### 5. Основы маркетинга музеев: цели, задачи и инструменты<sup>10</sup>.

По итогам проведения образовательных семинаров, встреч и дискуссий с участниками, сбора информации через личные беседы и анкеты можно выделить следующие потребности развития частных музеев:

- необходимость определения и оформления юридического статуса организаций, которые ведут социально-культурную деятельность. Это позволяет расширить формы работы, привлечения средств, реализации услуг. В результате образовательной программы 3 участника уже выбрали и оформили организационно-правовой статус своих организаций;
- необходимость разработки и внедрения системы учета и оформления предметов коллекций. С одной стороны, это позволяет зафиксировать права собственности на предметы коллекции, дает возможность обмена экспонатами, проведения выставок на различных площадках. С другой стороны, у некоторых создателей музеев также возникает много вопросов по оформлению, описанию, учету предметов коллекций. И не всегда такие музеи имеют возможность провести профессиональную экспертизу коллекций;
- развитие и укрепление горизонтальных связей между музеями и другими социально-культурными организациями. Создание и реализация комплекса услуг для посетителей (встраивание в туристическую индустрию, разработка комплексных услуг по приему посетителей с учетом бытовых и сопутствующих услуг (питание, сувенирная и иная продукция местных производителей));
- совершенствование навыков, связанных с социальным предпринимательством (развитие ресурсной базы проектов, привлечение людей в проекты в качестве участников, сотрудников, волонтеров; работа по привлечению средств (грантов, спонсорских средств и проч.); коммуникации с посетителями, продвижение проектов, навыки самопрезентации и т.п.);
- налаживание связей с органами государственной власти, в том числе, местного уровня с целью увеличения информационной доступности о музеях. В конечном итоге, проект направлен на увеличение привлекательности районов Ленинградской области за счет появления новых центров культуры.

### Список литературы

Музейное дело России / под ред. М.Е. Каулен, И.М. Коссовой, А.А. Сундиевой. М.: ВК, 2003. 676 с.

*Рощина Е.В.* Негосударственные музеи: проблемы классификации // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Политология. Международные отношения. 2012. № 3. С. 42–46.

*Шершьева М.Ю., Колков М.Ю.* Роль музеев в развитии туризма с участием малых городов (на примере Владимирской области) // Современные проблемы сервиса и туризма. 2018. Т. 12. №. 1. С. 120–133.

*Шехватова Е.В.* Частный музей в музейведческой классификации // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2020. № 1 (36). С. 20–26.

<sup>10</sup> Более подробная информация о проекте «Свой музей» и мероприятиях, которые проведены в ходе его реализации, доступна в группе проекта: <https://vk.com/svoimuzei> (ссылка последний раз проверялась 25.05.2020).

## References

Roshhina, E.V. Negosudarstvennyye muzei: problemy klassifikatsii [Non-state museums: classification problems], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 6. Politologia. Mezhdunarodnye otnosheniya*. 2012. Vol. 3. P. 42–46. (In Rus.).

Shekhvatova, E.V. Chastnyj muzej v muzeevedcheskoj klassifikatsii [Private museum in the museum classification], in *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informacionnyj zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv*. 2020. Vol. 1 (36). P. 20–26. (In Rus.).

SHEResheva, M.YU., Kolkov, M.YU. Rol' muzeev v razvitiі turizma s uchastiem malyh gorodov (na primere Vladimirskoj oblasti) [The role of museums in the tourism development with the participation of small cities (the case-study of Vladimir region)], in *Sovremennyye problemy servisa i turizma*. 2018. Vol. 12. Pt. 1. P. 120–133. (In Rus.).

## Приложение № 1

### Частные музеи на территории Ленинградской области<sup>11</sup>

1. Дом-музей Б. Вильде в д. Ястребино (Волосовский район);
2. Музей кошки (Всеволожский район);
3. Музей Поселка Ковалево (Всеволожский район, пос. Ковалево);
4. Народный музей «ДОРОГА ЖИЗНИ» (Всеволожский район, пос. Коккореве);
5. Музей советского быта (Всеволожский район, поселок Токсово, ул. Боровая, 3);
6. Военный музей карельского перешейка (г. Выборг);
7. Историко-культурный центр «Варяжский двор» («Сваргас») (Выборгский район);
8. Музей «Дачный модерн» (Гатчинский район, пос. Прибыtkово);
9. Краеведческий музей поселка Чаща (Гатчинский район, пос. Чаща);
10. Музей «41 стрелковый» (Гатчинский район, д. Мины);
11. Традиция (Гатчинский район);
12. Музей в д. Монастырьки (Кингисеппский район);
13. Музей в деревне Лужицы (Кингисеппский район, дер. Лужицы);
14. Музей военные в воинской части (г. Кингисепп);
15. Музей Захожского кружева. Культурно-исторический центр ремесел «Светелочка» (Киришский район, г. Кириши);
16. АНТ — музей «Стружка» (Кировский район, урочище Пелла);
17. НП «Деревня-дом-семья-Россия» (Ломоносовский район, д. Трудовик);
18. Балтийская лоза (Ломоносовский район);
19. Музей «Деревня Псоедь» (Лужский район, дер. Псоедь);
20. Музей при Калгановском заводе «Звездочка» (Лужский район, д. Калгановка);
21. Музей в п. Приозерный, (Лужский район, пос. Приозерный);
22. Музей истории земледелия и коневодства (Лужский район, пос. Серебрянка);
23. Музей истории Лужского судоходства (Лужский район, г. Луга);
24. Музей советской игрушки (Лужский район, г. Луга);
25. Музей «Вепская изба» (ООО Лембо, Подпорожский район);
26. Музей на Кексгольмском направлении (п. Петровское, Приозерский район);
27. Музей на Хуторе Милка (п. Кузнечное, Приозерский район);

<sup>11</sup> Данные собраны в ходе подготовки и реализации проекта «Свой музей» руководителем проекта.

28. Центр исторических экспериментов «Чудное подворье» (Сланцевский район, д. Засосье);
29. Музей «Доложский погост» (Сланцевский район, д. Изборовье);
30. Арт-центр Изборовье (Сланцевский район, д. Изборовье);
31. Связь времен (г. Сосновый Бор/д. Заполье);
32. Музей-усадьба «Марьино» (Тосненский район, д. Андрианово).

*Пацей А.В.*

## МУЗЕЙ КАК КОЛЛЕКТИВНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЕКТ: К ИСТОРИИ МУЗЕЯ НОНКОНФОРМИСТСКОГО ИСКУССТВА

Пацей, Анастасия Владимировна — директор, Музей нонконформистского искусства, Россия, Санкт-Петербург, [anastasia.patsey@gmail.com](mailto:anastasia.patsey@gmail.com).

Данная статья посвящена опыту музейной работы в контексте художественной самоорганизации. В качестве примера выбран Музей нонконформистского искусства, основанный независимыми художниками в бывшем сквоте на Пушкинской ул., 10 в Санкт-Петербурге в 1998 г. Этот музей, созданный представителями нонконформистского движения, стал первым в мире центром по сохранению и изучению наследия неофициальной культуры СССР. В основу его коллекции легли частные собрания известных деятелей ленинградского андеграунда — Евгения Орлова и Сергея Ковальского, которые выступали активными организаторами выставок неофициального искусства в 1980-е гг. Музей нонконформистского искусства задумывался и создавался как коллективный художественный проект. Он вошел в состав легендарного арт-центра «Пушкинская-10», где сегодня соседствует с мастерскими и творческой коммуной художников, авторскими галереями, концертными площадками и многочисленными творческими подразделениями. Музей нонконформистского искусства отличает не только его необычная история, но и уникальная стратегия работы, основанная на непрерывном взаимодействии с художниками, представленными в его собрании, активном сотрудничестве с представителями нонконформистского движения и диалоге поколений. На данный момент коллекция насчитывает более 4 000 произведений, а перед музеем встают новые задачи по развитию цифрового присутствия, повышению доступности собрания и расширению методов работы в условиях меняющейся роли и функций музея в современном обществе.

**Ключевые слова:** нонконформизм, неофициальное искусство, сквот, Пушкинская-10, музейное дело, самоорганизация, ленинградский андеграунд.

## MUSEUM AS A COLLECTIVE ART PROJECT: ON THE HISTORY OF THE MUSEUM OF NONCONFORMIST ART

Patsey, Anastasia Vladimirovna — the Director, the Museum of nonconformist art, Russian Federation, Saint-Petersburg, [anastasia.patsey@gmail.com](mailto:anastasia.patsey@gmail.com).

This article addresses museum practice in the framework of artistic self-organization. The Museum of nonconformist art, founded by independent artists in the former squat on Pushkinskaya st. 10 in St. Petersburg in 1998, is chosen as the main example. This museum was created by members of the nonconformist movement and became the world's first center dedicated to preserving and researching the heritage of unofficial culture in the USSR. It merged private collections of prominent actors of the Leningrad underground Evgeny Orlov and Sergey Kovalsky, who were also active organizers of exhibitions of unofficial art in the 1980s. The Museum of nonconformist art was thought of and created as a collective art project. It became part of the legendary art center “Pushkinskaya-10”, where it is now based next door to artists' studios and a functioning creative commune, independent galleries, concert venues and

numerous creative departments. The Museum of nonconformist art is characterized not only by its unusual history, but also by a unique working strategy based on continuous interaction with artists represented in its collection, active collaborations with members of the nonconformist community and a dialogue between generations. At the moment the number of works in its storages extends 4 000, and the museum faces new challenges in expanding its digital presence, making the collection more accessible and developing its working methods as the role and functions of museums in the modern society keep changing.

**Keywords:** nonconformism, unofficial art, squat, Pushkinskaya-10, museum work, self-organization, Leningrad underground.

В 1998 г. на культурной карте Санкт-Петербурга появляется новая точка—Музей нонконформистского искусства. Его основание стало символом победы художников ленинградского андеграунда в их продолжительной борьбе за место в мировой истории искусства XX в. Музей был открыт на базе арт-центра «Пушкинская-10». Это пространство было создано в 1989 г. неофициальными художниками, нелегально занявшими расселенный дом на Пушкинской улице. На протяжении нескольких лет «Пушкинская» существовала в режиме сквота, в котором обосновались известные деятели независимой культуры. А после капитального ремонта в середине 1990-х гг. получила официальный статус и трансформировалась в культурный центр, сохранив при этом на своей территории творческую коммуну художников и музыкантов<sup>1</sup>.

В рассуждениях о феномене современного музея, его устройстве и миссии редко проводится аналогия с художественным проектом. Более того, на протяжении XX–XXI вв. музеи и художники не раз оказывались по разные стороны баррикад, отстаивая интересы противостоящих общественных групп<sup>2</sup>. Из этих разногласий часто рождались настоящие протестные движения: начиная с анонимной группы активисток “Guerrilla Girls”, с 1980-х гг. боровшихся за репрезентацию в крупных музеях «не-белых, не-европейцев и не-мужчин», до более современных—перформансов активистов группы “Libérons le Louvre” в Музее Лувра в 2018 г. и демонстрации художников “Liberate Tate” в Тэйт Британ в 2011 г. против спонсорства нефтегазовых компаний, выступления активистов “Cliterati” на биеннале “Whitney Biennial” с требованиями представлять и продвигать больше художниц-женщин, акции движения “Occupy Museums”, основанного в 2011 г. во время “Occupy Wall Street”, и др.

С активным развитием практик самоорганизации художников и ростом числа независимых так называемых “artist-run”<sup>3</sup> институций в начале 2000-х гг.<sup>4</sup> меняется понимание музея как культурного феномена, его возможностей и функций. В результате этого появляются радикально новые музейные модели и стратегии работы. Однако, известно и множество более ранних примеров музеев и институций музейного формата,

<sup>1</sup> Подробнее об истории арт-центра «Пушкинская-10» см.: Арт-центр «Пушкинская-10» — Параллелошар. 1989–2009 гг. / Сост. Ковальский С.В., Орлов Е.М., Рыбаков Ю.А. СПб., 2010. 800 с.

<sup>2</sup> См.: *Lampert N.* A People’s Art History of the United States: 250 Years of Activist Art and Artists Working in Social Justice Movements. New York, 2015. 384 p.

<sup>3</sup> “Artist-run”—в переводе с английского «управляемый художниками», самоорганизованное творческое пространство, руководство которым осуществляют сами художники и независимые кураторы. Чаще всего термин используется как антоним государственным и частным учреждениям.

<sup>4</sup> Об опыте художественной самоорганизации в России 2000-х гг. см. *Матвеева Л.* Самоорганизация для себя // Художественный журнал. 2019. № 108. См. по адресу: <http://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1971> (ссылка последний раз проверялась 20.06.2020).



организованных художниками<sup>5</sup>: это Музей живого искусства (англ.: The Living Art Museum), открытый в Рейкьявике в 1978 г. и ставший первой некоммерческой организацией в Исландии под управлением художников, Музей Тэнгли, основанный в 1996 г. в Базеле вдовой скульптора Жана Тэнгли художницей Ники де Сен-Фалль, проект Томаса Хиршхорна “Musée Précaire Albinet” 2004 г., The Repatriation of the White Cube Ренцо Мартенса, открытый в Лузанга, Конго в 2017 г. Достаточно примеров и в отечественной практике: «Воображаемый музей» Михаила Шемякина, открытый в Нью-Йорке в 2000 г., и Фонд художника Михаила Шемякина (впоследствии переименованный в Центр художника Михаила Шемякина), созданный в Санкт-Петербурге в 2002 г., Музей «Царскосельская коллекция», основанный по инициативе художника Александра Некрасова в 1990 г. в Пушкине, Картинная галерея в Феодосии, основанная Иваном Айвазовским в 1880 г., Саратовский музей имени А.Н. Радищева, созданный Алексеем Боголюбовым в 1885 г. и многие другие.

Коллекция, которая легла в основу Музея нонконформистского искусства, ведет свою историю еще с начала 1980-х гг. В 1981 г. проходит знаменитая квартирная выставка «на Бронницкой», вокруг которой формируется объединение неофициальных ленинградских художников, в будущем основавших Товарищество экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ)<sup>6</sup>. К началу перестройки ТЭИИ провело на разных площадках в Ленинграде ряд крупных выставочных проектов, после которых многие произведения оставались у художников-организаторов — Сергея Ковальского и Евгения Орлова. Некоторые были подарены, другие — оставлены на бессрочное хранение ввиду отсутствия мастерских у авторов, не являвшихся членами Союза художников.

Первым местом хранения собрания стала рекламно-оформительская мастерская объединения «Сокол», где тогда работал Евгений Орлов: «Уже к 1984-му году количество картин заполнило все подсобные помещения и кабинет главного художника объединения, и тогда я принял решение развешивать их в производственных помещениях мастерской. Мастерская сразу приняла какой-то несоветский вид музея современного искусства, и мой друг художник Сергей Ковальский, зайдя ко мне по выставочным делам, предложил показывать новые работы художников формировавшейся тогда группы “5/4”, что послужило толчком к продолжению развески картин в помещениях мастерской. Впоследствии там стали проводиться неофициальные выставки художников группы “5/4” и группы “7”, устраивались собрания членов Совета ТЭИИ»<sup>7</sup>. Вместе с тем как увеличивалось количество выставок, постепенно росло и количество картин. Когда в 1989 г. Евгений Орлов в связи с временным переездом в Швецию ушел из объединения «Сокол», все произведения были перевезены в «Галерею 10–10» в недавно возникшем сквоте на Пушкинской ул., д. 10. Этот первый период в истории коллекции будущего музея был связан со множеством трудностей. Так, пока коллекция еще не была учтена и не имела официального статуса, некоторые произведения оказались безвозвратно утрачены.

После капитального ремонта в 1997–1998 гг. начинается новый этап в истории «Пушкинской-10» и одновременно — новый этап в истории музея. На месте легендарного сквота появляется арт-центр, объединивший в себе мастерские художников и музыкантов,

<sup>5</sup> Подробнее об истории самоорганизации художников см.: Artist-run Spaces: Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s. Ed. by G. Detterer, M. Nannucci. Geneva, 2012. 289 p.

<sup>6</sup> См.: От Ленинграда к Санкт-Петербургу. ТЭИИ. «Неофициальное» искусство 1981–1991 годов / Сост. Ковальский С.В., Орлов Е.М., Рыбаков Ю.А. СПб., 2007. 648 с.

<sup>7</sup> Музей нонконформистского искусства. Каталог коллекции 1998–2009. СПб., 2009. С. 8.

выставочные залы и концертные площадки. Здесь же разместилась и коллекция нонконформистского искусства, которая насчитывала уже более 2 000 экспонатов. А в 1998 г. музей получил официальный статус.

На момент основания Музея нонконформистского искусства неофициальное искусство СССР практически не было представлено в государственных музейных институциях. Тем не менее, частные собрания нонконформистского искусства уже существовали как в России, так и за рубежом. Здесь, конечно, особое место занимает коллекция Нортон Доджа, которому еще во времена холодной войны удалось вывезти в США произведения художников советского андеграунда<sup>8</sup>. В 1995 г. собрание Нэнси и Нортон Доджа, насчитывавшее тогда около 20 000 экспонатов, было передано Музею Циммерли при Университете Ратгерс близ Нью-Йорка, где хранится до сих пор. После того, как в 1991 г. была открыта граница, в бывший СССР хлынул поток западных коллекционеров и арт-дилеров в поиске нового русского авангарда. Так произведения нонконформистов начали постепенно пополнять частные, а позже и музейные собрания по всему миру.

Создавая музейную институцию, художники стремились не только обеспечить сохранение и исследование наследия неофициальной культуры СССР, но и вписать нонконформистское искусство в общемировую историю искусства XX–XXI вв., не дожидаясь признания со стороны крупных государственных музеев. Свое достойное место в коллекции нового музея заняли произведения таких известных групп, как «стерлиговцы», «сидлинцы», «Орден нищенствующих живописцев», «Летопись», «Алипий», «Пятая четверть», «Новые художники», «Митьки» и др., а также работы художников — членов «Товарищества “Свободная Культура”»<sup>9</sup>. Через год после открытия на базе музея по инициативе искусствоведа и художника Андрея Хлобыстина открывается «Петербургский архив и библиотека независимого искусства (ПАиБНИ)», просуществовавший здесь до 2007 г. Помимо коллекционирования документов и материалов о творчестве художников ленинградского андеграунда 1980–1990-х гг., архив вел активную выставочную и издательскую деятельность.

В 1994 г. на базе Музея нонконформистского искусства открывается специальный отдел — авторская галерея художника Вадима Воинова «Мост через Стикс». Первая экспозиция в галерее была создана при поддержке отдела новейших течений Государственного Русского музея заведующим отделом Александром Давыдовичем Боровским, предложившим принцип «кардиограммной» развески, которого придерживались и кураторы следующих выставок в галерее — ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея, доктор искусствоведения Ирина Насоновна Карасик и основатель Музея нонконформистского искусства Евгений Михайлович Орлов. Галерея «Мост через Стикс» представляет совершенно особенный подход художника к процессу (само)музеефикации. По своему образованию Вадим Воинов был историком. Он более 20-ти лет проработал в Государственном музее истории Ленинграда, что отчетливо проявилось в его творчестве, в котором художник часто использует практики коллекционирования, архивирования и музеефикации<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> См.: *Dodge N.T., Rosenfeld A. Nonconformist Art: The Soviet Experience, 1956–1986.* London, 1995. 360 p.

<sup>9</sup> Подробнее о собрании Музея нонконформистского искусства см.: Музей нонконформистского искусства: каталог коллекции в 3 т. / Ред. Ковальский С.В., Кучер Л., Орлов Е.М., Пацей А.В., Рыбаков Ю.А. СПб., 2018.

<sup>10</sup> См.: Вадим Воинов. Фабула предмета / Сост. Воинов В.С., Карасик И.Н. СПб., 2008. 303 с.

Музей неонконформистского искусства — институция, уникальная по своему устройству, формату и методам работы. От многих других музеев, галерей и архивов, представляющих сегодня неофициальное искусство СССР, его отличает тот факт, что у его истоков стоят сами художники-неонконформисты. Основатели музея — Евгений Орлов и Сергей Ковальский — яркие фигуры ленинградского андеграунда, организаторы Товарищества экспериментального изобразительного искусства, кураторы и участники многочисленных выставок неонконформистского искусства. Формально они не были знакомы со спецификой музейной работы, но значительно важнее оказались их обширный круг знакомств с художниками и коллекционерами, многолетний опыт в области организации выставок и живое видение того, каким именно должен быть будущий музей. Таким образом, Музей неонконформистского искусства стал, в некотором смысле, коллективным художественным проектом, воплотившим в себе концептуальные и ценностные установки самих художников-неонконформистов, чью роль в истории и настоящей работе музея трудно переоценить. В арт-центре «Пушкинская-10» музей соседствует не только с другими выставочными и концертными площадками, но и с мастерскими художников, чьи произведения находятся в его коллекции. Это уникальная ситуация, в которой рождается «гений места» и открываются новые возможности для музейной работы и выстраивания отношений с аудиторией<sup>11</sup>.

За 20 лет существования Музей неонконформистского искусства в несколько раз увеличил свою коллекцию, наладил партнерство с ведущими музеями, галереями, научными и образовательными учреждениями по всему миру и выработал собственную уникальную стратегию работы. В ее основе лежит непрерывное взаимодействие с представителями неонконформистского движения, их активное участие в жизни музея, обмен знаниями и опытом между разными поколениями. Сохраняя изначальную концепцию музея, созданного художниками для художников, Музей неонконформистского искусства ведет постоянную работу по модернизации в соответствии с последними мировыми тенденциями в музейной сфере. На данном этапе наряду с сохранением сложившихся традиций и первоначальной миссии, важной задачей для музея становится изучение собственной истории, переосмысление моделей музейной работы и в целом — роли музея в современном обществе за пределами его классической репрезентативной функции, как места для диалога, эксперимента и взаимодействия.

Сегодня интерес к неонконформистскому искусству продолжает повсеместно расти, и творчество художников советского андеграунда занимает свое заслуженное место в истории мирового искусства XX в. Однако до сих пор существует множество вопросов, связанных с наследием неонконформизма, которые остаются предметом споров как среди специалистов, так и среди самих художников. Важными темами в этой дискуссии становятся идеология и критерии неонконформизма, политическая составляющая этого движения, его роль в контексте современного искусства на локальном и глобальном уровне. На данном этапе одним из центральных направлений работы, как и в большинстве музеев по всему миру, является дигитализация музейных программ и расширение цифрового присутствия<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Подробнее о кураторских стратегиях арт-центра «Пушкинская-10» см.: Пацей А.В. Кураторские стратегии в контексте художественной самоорганизации. Опыт арт-центра «Пушкинская-10» // Новое искусствоведение. 2019. № 4. С. 78–89.

<sup>12</sup> Подробная информация о цифровых программах музея доступна на сайте музея: [www.nonmuseum.ru](http://www.nonmuseum.ru) (ссылка последний раз проверялась 20.06.2020).

Музей нонконформистского искусства представляет собой уникальный пример музея, организованного и управляемого художниками. Он был задуман и создавался как коллективный художественный проект, что определило его стратегии работы и будущее развитие. Арт-центр «Пушкинская-10», где уже на протяжении более 30-ти лет существует действующая творческая коммуна, стал идеальным местом для такого музея. Здесь, по соседству с мастерскими, галереями и концертными площадками, расположились выставочные залы музея, его собрание и архив. Художники, стоявшие у истоков музея, достигли своей главной цели. Они не только заявили миру о необходимости сохранения и исследования неофициальной культуры СССР, но и смогли вписать ее в мировую историю искусства XX–XXI вв.

### Список литературы

Арт-центр «Пушкинская-10» — Параллелосхар. 1989–2009 гг. / Сост. Ковальский С.В., Орлов Е.М., Рыбаков Ю.А. СПб.: ДЕАН, 2010. 800 с.

Вадим Воинов. Фабула предмета / Сост. Воинов В.С., Карасик И.Н. СПб.: ДЕАН, 2008. 303 с.

Матвеева Л. Самоорганизация для себя // Художественный журнал. 2019. № 108. См. по адресу: <http://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1971> (ссылка последний раз проверялась 20.06.2020).

Музей нонконформистского искусства. Каталог коллекции 1998–2009. СПб.: Сборка, 2009. 264 с.

Музей нонконформистского искусства: каталог коллекции в 3 т. / Под ред. Ковальский С.В., Кучер Л., Орлов Е.М., Пацей А.В., Рыбаков Ю.А. СПб.: Издательство ДЕАН, 2018.

Пацей А.В. Кураторские стратегии в контексте художественной самоорганизации. Опыт арт-центра «Пушкинская-10» // Новое искусствознание. 2019. № 4. С. 78–89.

От Ленинграда к Санкт-Петербургу. ТЭИИ. «Неофициальное» искусство 1981–1991 годов / Сост. Ковальский С.В., Орлов Е.М., Рыбаков Ю.А. СПб.: Музей нонконформистского искусства, 2007. 648 с.

Detterer G., Nannucci M. (Eds.) *Artist-run Spaces: Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*. Geneva: JRP/Ringier, 2012. 289 p.

Dodge N.T., Rosenfeld A. *Nonconformist Art: The Soviet Experience, 1956–1986*. London: Thames and Hudson, 1995. 360 p.

Lampert N. *A People's Art History of the United States: 250 Years of Activist Art and Artists Working in Social Justice Movements*. New York: The New Press, 2015. 384 p.

### References

Detterer, G., Nannucci, M. (Eds.) *Artist-run Spaces: Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*. Geneva: JRP/Ringier, 2012. 289 p.

Dodge, N.T., Rosenfeld A. *Nonconformist Art: The Soviet Experience, 1956–1986*. London: Thames and Hudson, 1995. 360 p.

Lampert, N. *A People's Art History of the United States: 250 Years of Activist Art and Artists Working in Social Justice Movements*. New York: The New Press, 2015. 384 p.

Koval'skij, S.V., Orlov, E.M., Rybakov, J.A. (Eds.) *Art-centr "Pushkinskaja-10" — Paralleloshar. 1989–2009 gg.* [Pushkinskaya-10 Art center—the Parallelosphere. 1989–2009]. Saint-Petersburg: DEAN Publ., 2010. 800 p. (In Rus.).

Koval'skij, S.V., Orlov, E.M., Rybakov, J.A. (Eds.) *Ot Leningrada k Sankt-Peterburgu. TJeII. "Neoficial'noe" iskusstvo 1981–1991 godov* [From Leningrad to St. Petersburg. TEII. "Unofficial" art in 1981–1991]. Saint-Petersburg: Muzej nonkonformistskogo iskusstva Publ., 2007. 648 p. (In Rus.).

Matveeva, L. Samoorganizaciya dlya sebya [Self-organization for one-self], in *Hudozhestvennyj zhurnal*. 2019. Vol. 108. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1971> (last visit 20.06.2020). (In Rus.).

Patsey, A.V. Kuratorskie strategii v kontekste hudozhestvennoj samoorganizacii. Opyt art-centra "Pushkinskaya–10" [Curatorial strategies in the context of artistic self-organization. The case of the Pushkinskaya–10 art center], in *Novoe iskusstvoznanie*. 2019. Vol. 4. P. 78–89. (In Rus.).

Voinov, V.S., Karasik, I.N. (Eds.) *Vadim Voinov. Fabula predmeta* [Vadim Voinov. The plot of the object]. Saint-Petersburg: DEAN Publ., 2008. 303 p. (In Rus.).

*Бакалдина Е.В.*

## СОБРАНИЕ М.П. БОТКИНА: ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ИЛИ МУЗЕЙ

Бакалдина, Елена Вячеславовна—кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов, Россия, Санкт-Петербург, [elenabakaldina@gmail.com](mailto:elenabakaldina@gmail.com).

Собрание М.П. Боткина (1839–1914) состояло из предметов античности, средневековья, эпохи Возрождения, древнерусских вещей, а также картин современных Боткину художников. Коллекция по предварительной договоренности была доступна для посетителей, поскольку собрание занимало пять комнат, использовавшихся обитателями особняка по своему назначению—кабинет, столовая, гостиные, библиотека, а также на выставках и на научных заседаниях. В то же время некоторые предметы не показывались посетителям и исследователям. Целостность собрания периодически нарушалась: часть предметов была передана в разные учреждения, а также родственникам и друзьям семьи. Проблема будущей целостности собрания не поднималась даже в завещании М.П. Боткина. В апреле 1917 г. для сохранности часть коллекции сдали на хранение в Русский музей: впоследствии эти вещи были поделены между Русским музеем и Эрмитажем, но в особняке оставалось еще не менее половины предметов собрания. Таким образом, можно констатировать, что собрание М.П. Боткина было труднодоступно, вещи из него могли быть подарены, также не было составлено каталога или картотеки музея с полным перечнем предметов.

**Ключевые слова:** М.П. Боткин, коллекционирование, музей, каталогизация, частная коллекция.

## COLLECTION OF M.P. BOTKIN: PRIVATE COLLECTION OR MUSEUM

Bakaldina, Elena Viacheslavovna—Candidate of Science in History, Senior Research Fellow, the Saint-Petersburg Roerich Family Institute-Museum, Russian Federation, Saint-Petersburg, [elenabakaldina@gmail.com](mailto:elenabakaldina@gmail.com).

Collection of M.P. Botkin (1839–1914) consisted of objects of antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, Old Russian objects, as well as paintings by contemporary artists. The collection was available to visitors by prior arrangement because it was located in five rooms which were used by the inhabitants of the house for its intended purpose: a cabinet, a dining room, a library, also at exhibitions and at scientific meetings. At the same time, some objects were not shown to visitors and researchers. The integrity of the collection was periodically violated: some of the objects were transferred to various institutions, as well as to relatives and friends of the family. The problem of the future integrity of the collection was not even raised in the M.P. Botkin's will. In April 1917, for safekeeping, part of the collection was deposited in the Russian Museum: subsequently, these objects were shared between the Russian Museum and the Hermitage, but at least half of the collection remained in the Botkin's house. Thus, we can state that the Botkin's collection was difficult to access, objects from the collection could be donated, there wasn't the museum catalog or file compiled with a complete list of the objects.

**Key words:** M.P. Botkin, collection, museum, catalogization, private collection.

Собрание художника, коллекционера и общественного деятеля Михаила Петровича Боткина (1839–1914), включавшее предметы античного, византийского, западноевропейского средневекового и ренессансного искусства, а также древнерусские вещи, было широко известно. Существенной частью коллекции были художественные произведения современников Боткина (А.А. Иванова, Ф.А. Бруни, М. Фортунни, Н.Н. Дубовского). Изначально коллекция находилась в Риме, где проживал М.П. Боткин, после его переезда в Санкт-Петербург в 1871 г. собрание располагалось на Офицерской улице, а с 1883 г. на пересечении набережной Большой Невы и 18-й линии Васильевского острова.

Вопрос о том, что же собой представляло собрание М.П. Боткина, музей или частную коллекцию, в историографии остается открытым. В словаре Брокгауза и Эфрона о коллекции М.П. Боткина говорилось так, «Б. составил себе чрезвычайно замечательный музей памятников искусства и предметов художественной промышленности»<sup>1</sup>, при этом под словом «музей» подразумевались разнообразные коллекции древностей<sup>2</sup>. Впоследствии слово «музей» по отношению к собранию М.П. Боткина использовалось часто. Например, А.Н. Бенуа пишет, что «Музей М.П. Боткина в Петербурге одно из самых богатых частных собраний не только России, но и Европы»<sup>3</sup>. В некрологах, опубликованных в журналах «Нива», «Московские ведомости» и «Санкт-Петербургские ведомости», собрание М.П. Боткина названо «домашним музеем» и «замечательным музеем памятников искусства и предметов художественной промышленности»<sup>4</sup>. Заметка И.И. Лазаревского под названием «Музей М.П. Боткина» заканчивалась печальным выводом: «Не налюбуйешься собранием этих дивных памятников византийского эмалевого искусства и только жалеешь, что оно находится в частном собрании, мало доступном для обозрения и изучения, тогда как им, как и всему собранному М.П. Боткиным, место только в государственном художественно-историческом хранилище»<sup>5</sup>. Пожелание о музеефикации предметов коллекции выразил и автор статьи в журнале «Старые годы»: «надо надеяться, что лучшие вещи М.П. Боткина после его кончины не уйдут из России, так как они могли бы послужить достойному обогащению наших музеев»<sup>6</sup>. Во всех перечисленных статьях оба слова (и музей, и частное собрание) употреблялись авторами в качестве характеристик боткинской коллекции.

Современные исследователи также задаются вопросом, что собою представляло собрание М.П. Боткина. К.А. Акинша писал о том, что боткинское собрание «претендует на музейность», поскольку в нем есть систематизация экспозиции<sup>7</sup>. Продолжая тему экспозиции, О.Л. Бильвина говорит, что при наличии «тщательно продуманных комплексов» Боткин отдавал предпочтение художественности при выставлении предметов<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Чуйко В. М.П. Боткин // Энциклопедический словарь / Под ред. проф. И.Е. Андреевского. СПб., 1891. Т. 4 а. С. 499.

<sup>2</sup> Энциклопедический словарь... СПб, 1897. Т. 20. С. 112.

<sup>3</sup> Бенуа А.Н. Собрание М.П. Боткина // Художественные сокровища России. 1902. № 2. С. 47.

<sup>4</sup> М.П. Боткин // Нива. 1914. № 9. С. 175; Д.Я. Некролог. М.П. Боткин // Московские ведомости. 1914. 26 января. № 21. Воскресенье. С. 4; Некролог М.П. Боткина // Санкт-Петербургские ведомости. 1914. 24 января. № 19.

<sup>5</sup> Лазаревский И.И. Музей М.П. Боткина // Известия Императорской Археологической комиссии. СПб., 1913. Т. 48. Прибавление. С. 70.

<sup>6</sup> М.П. Боткин // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1914. Февраль. С. 68.

<sup>7</sup> Акинша К.А. Время коллекций. Универсальные собрания России 60–80-х годов // Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1990. С. 58.

<sup>8</sup> Бильвина О.Л. Частное коллекционирование произведений античного искусства в России. Диссертация... кандидата искусствоведения. СПб., 2007. С. 129.

Другая исследовательница, О.К. Иванова, анонсирует проблему: «говоря об этой коллекции, достаточно трудно провести водораздел между понятиями “частное” и “музейное” коллекционирование», но без продолжения размышлений, подчеркивая лишь его доступность для осмотра<sup>9</sup>. Н.С. Онегин даже предположил, что «открытие “выставочных” залов для широкой публики и издание каталога коллекции свидетельствуют о желании Боткина придать своему собранию подобие частного музея, провести своего рода музеефикацию сокровищ <...>. Однако смерть собирателя не позволила этим планам осуществиться»<sup>10</sup>. С последним нельзя согласиться, т.к. несмотря на то, что издание «Собрание М.П. Боткина»<sup>11</sup> иногда называли каталогом<sup>12</sup>, все же оно им не является. В других работах, этот труд назван «описанием музея»<sup>13</sup> или альбомом со снимками главнейших предметов коллекции<sup>14</sup>. К сожалению, не сохранилось или пока не найдено картотеки (каталога) собрания Боткина, однако возможно, что они и не существовали. Нет сомнения, что М.П. Боткин прекрасно понимал значение каталогов. Сам он непосредственно участвовал в составлении нескольких таких изданий: каталога Художественного отдела Всероссийской выставки в Москве в 1882 г.<sup>15</sup>, каталога Художественно-промышленного музея Императорского Общества поощрения художеств<sup>16</sup> и обозрения Отделения христианских древностей в Музее императора Александра III<sup>17</sup>. Несмотря на эти знания и понимание пользы, в книге «Собрание М.П. Боткина» представлены даже не все примечательные предметы, нет указания материалов, техники, размеров, в редких случаях отмечен провенанс. При поступлении на хранение в Русский музей части собрания в 1917 г. «краткие, порой неточные описания»<sup>18</sup> и описи<sup>19</sup>, составленные при регистрации в 1918–1919 гг. оставшейся в особняке части коллекции, не имеют достаточных сведений о вышеназванных элементах атрибуции предметов.

Лишь немногие статьи с описаниями или фотографиями предметов, а также издание «Собрание М.П. Боткина» позволяли исследователям узнать, что хранилось у коллекционера, а также провенанс предметов. Кроме того, т.к. не было реестра предметов и не были сохранены счета за купленные предметы (или историки их пока не нашли), сейчас очень трудно атрибутировать даже те предметы, которые известны. В большинстве

<sup>9</sup> Иванова О.К. Исторические источники о коллекционерской деятельности М.П. Боткина // Павел Третьяков. Предшественники и последователи: частное и музейное коллекционирование XVIII—начала XX века: сборник материалов Международной научной конференции, приуроченной к 180-летию со дня рождения П.М. Третьякова. М., 2014. С. 155.

<sup>10</sup> Онегин Н.С. Формирование и музеефикация частных историко-бытовых собраний в Санкт-Петербурге конца XIX—начала XX вв. Диссертация... кандидата культурологии. СПб., 2020. С. 52.

<sup>11</sup> Собрание М.П. Боткина. СПб., 1911.

<sup>12</sup> Некролог М.П. Боткина // Новое время. 1914. 23 января (5 февраля). № 13603.

<sup>13</sup> Д.Я. Некролог. М.П. Боткин. С. 4.

<sup>14</sup> Иллюстрированный вестник культуры, научно-воспитательного, технического и торгово-промышленного прогресса России. СПб., 1914. Вып. 3: Печать, свободные искусства, профессии и техника в С.-Петербурге. С. [226].

<sup>15</sup> Иллюстрированный каталог Художественного отдела Всероссийской выставки в Москве, 1882 г. СПб., 1882.

<sup>16</sup> Каталог Музея Императорского Общества поощрения художеств. СПб., 1904.

<sup>17</sup> Обозрение отделения христианских древностей в музее императора Александра III / Сост. М.П. Боткиным и Н.П. Лихачевым. СПб., 1898.

<sup>18</sup> Новаковская-Бухман С.М. Памятники древнерусского прикладного искусства в собрании М.П. Боткина // Судьбы музейных коллекций: Материалы VII Царскосельской научной конференции. СПб., 2001. С. 137.

<sup>19</sup> Архив Государственного Эрмитажа (далее—АГЭ). Ф. 4. Оп. 1. Д. 1490.



случаев о происхождении предметов боткинского собрания известно из личной переписки. Таким образом, у нас нет достаточных свидетельств того, что Боткин пытался каталогизировать свою коллекцию.

М.П. Боткин не сохранял и цельность своего собрания, так некоторые предметы были переданы им в разные музейные и художественные организации, а также частным лицам; например, в Румянцевский музей<sup>20</sup>, в Русский музей Александра III<sup>21</sup>, в Императорский музей Александра III (Государственный исторический музей)<sup>22</sup>, в Музей Императорского общества поощрения художеств<sup>23</sup>, в Музей Училища барона Штиглица<sup>24</sup>, в коллекцию С.С. Боткина<sup>25</sup>, в собрание Менделеевых<sup>26</sup>. Современники знали о том, что Боткин периодически расставался с предметами своей коллекции. Так, П.М. Третьяков пишет ему, «зачем Вам два пейзажика (А.А. Иванова—Е.Б.), когда Вы владеете отличными пейзажами как “Болота”, “Кусок земли” <...>. Ради Бога успокойте меня: отдайте мне эти два пейзажика, прошу Вас дружески ...»<sup>27</sup>. Все это говорит о неимении у Боткина намерения сохранять неделимость своего собрания.

С конца XIX в., в эпоху, когда коллекционеры стали создавать музеи на базе своих частных коллекций, как это было у братьев Третьяковых<sup>28</sup>, нет ни одного свидетельства того, что М.П. Боткин задумал сделать свое собрание отдельным музеем или частью другого музея. В то же время, несомненно, что вопрос о судьбе коллекции волновал его. Во время революционных событий 1905–1907 гг. М.П. Боткин боялся потерять собрание: «Я часто думаю о своей коллекции, придут—разобьют и разграбят...»<sup>29</sup>. Михаил Боткин очень внимательно следил за судьбами собраний своих современников. Часто в переписке или в воспоминаниях говорится об его отношении к судьбам коллекций. Например, И.Е. Забелин пишет о том, что М.П. Боткин «сообщил, что он уговаривает Мазурина Константина Сергеевича пожертвовать в (Исторический—Е.Б.) музей, а не в Румянцевский русскую коллекцию его собрания»<sup>30</sup>. Известны мнения Боткина

<sup>20</sup> Каталог Картинной галереи. Московский публичный и Румянцевский музей. М., 1908. С. 25.

<sup>21</sup> Русский музей императора Александра III // Золотое Руно. 1907. № 10. С. 73; Отчет Императорского Российского исторического музея имени императора Александра III в Москве за 25 лет (1883–1908). М., 1916. С. 172.

<sup>22</sup> На краю ойкумены. Греки и варвары на северном берегу Понта Эвксинского. Каталог выставки из фондов ГИМ. М., 2002. С. 26, 31, 38, 39, 61.

<sup>23</sup> Опись предметам искусства, приобретенным Художественно-промышленным музеем, учрежденным высочайше утвержденным Обществом поощрения художников, в 1873 году. СПб., 1874. С. 154–155, 158–159; Каталог Музея Императорского Общества Поощрения Художеств. С. 263, 323; Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1716. Л. 7, 9.

<sup>24</sup> Пивоварова Н.В. Памятники церковной старины в Петербурге-Петрограде-Ленинграде. Из истории формирования музейных коллекций: 1850–1930-е годы. М., 2014. С. 147.

<sup>25</sup> Александр Иванов. СПб., 2006. С. 159.

<sup>26</sup> Там же. С. 151.

<sup>27</sup> Рукописный отдел Института русской литературы РАН (далее—РО ИРЛИ РАН). Ф. 365. Оп. 1. Д. 57. Л. 6.

<sup>28</sup> Шарнова Е.Б. Феномен «частновладельческого» музея в конце XIX—первой трети XX века и собрание П.М. и С.М. Третьяковых // Павел Третьяков. Предшественники и последователи: частное и музейное коллекционирование XVIII—начала XX века: сборник материалов Международной научной конференции, приуроченной к 180-летию со дня рождения П.М. Третьякова. М., 2014. С. 8–11.

<sup>29</sup> Отдел письменных источников Государственного исторического музея (далее—ОПИ ГИМ). Ф. 122. Д. 605. Л. 74.

<sup>30</sup> Забелин И.Е. Дневники. Записные книжки. М., 2001. С. 136.

о судьбах собраний таких крупных коллекционеров, как К.Т. Солдатенков («оставляет свое собрание Румянцевскому музею»<sup>31</sup>), Д.П. Боткин («вчера окончательно совершили раздел»<sup>32</sup>), П.И. Щукин («Каков П.И. Щукин, пожертвовал все городу: хорошо сделал отличное собрание и весьма приятно, что останется на этом же месте. Москва обогатится музеями»<sup>33</sup>), Н.П. Лихачев («Я очень рад за Лихачева, что ему удалось так хорошо пристроить свою коллекцию»<sup>34</sup>...»<sup>35</sup>). Достаточно часто М.П. Боткин был членом комиссий по оценке и покупке той или иной коллекции: собраний А. Новикова<sup>36</sup>, Е.А. Шуманского<sup>37</sup>, М.Н. Никонова<sup>38</sup>, супругов Половцевых<sup>39</sup>, А.В. Звенигородского<sup>40</sup> и других. Сам Боткин часто покупал вещи, которые распродавались после смерти других коллекционеров. Поэтому видится возможным говорить о том, что М.П. Боткин задумывался о судьбе своей коллекции, но так и не решил этот вопрос.

Нет информации о коллекции и в завещании М.П. Боткина: «в собственность жены моей Екатерины Никитичны Боткиной все мое движимое и недвижимое имущество, в чем бы таковое ни заключалось и где бы ни находилось, как то: наличные деньги, вклады, процентные и дивидендные бумаги, долговые обязательства разных лиц, драгоценности и квартирную обстановку и прочее, без всякого исключения, и изъятия»<sup>41</sup>. Е.Н. Боткина, в свою очередь, в завещании распределила «движимое и недвижимое имущество, драгоценности и капитал, как в наличных деньгах, процентных, дивидендных и иных ценных бумагах и в долгах за разными лицами, права по всякого рода актам и документам, словом все, что в день смерти ее останется и принадлежавшим ей окажется, за исключением имуществ, перечисленных в первом, втором, третьем и четвертом пунктах сего завещания (часть недвижимого имущества и капитала — Е.Б.), она, Боткина, завещает в собственность и в равных частях детям своим: дочерям Екатерине Михайловне фон Энден и Елизавете Михайловне Зеленской, урожденным Боткиным, Любви и Елене и сыну Сергею Михайловичам Боткиным»<sup>42</sup>. Единственное упоминание о предполагаемой судьбе боткинской коллекции, точнее, ее части, включавшей картины Иванова, встречается у П.И. Нерадовского: «М.П. Боткин сам высказывал неоднократно свое желание служащим (Русского — Е.Б.) музея, чтобы его собрание произведений А.А. Иванова поступило после него в Русский музей»<sup>43</sup>. Возможно, речь шла о продаже картин Иванова, перед глазами Боткина был хороший пример приобретения Русским музеем коллекции икон Н.П. Лихачева. Вопрос о продаже картин А.А. Иванова Русскому музею был поднят уже после смерти М.П. Боткина в 1914 г.<sup>44</sup>,

<sup>31</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 122. Д. 178. Л. 48 об.

<sup>32</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 122. Д. 176. Л. 57 об.

<sup>33</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 122. Д. 180. Л. 29 об.–30.

<sup>34</sup> Продать в Русский музей.

<sup>35</sup> Цит. по: *Пивоварова Н.В.* Памятники церковной старины в Петербурге-Петрограде-Ленинграде. С. 198.

<sup>36</sup> Российский государственный исторический архив (далее—РГИА). Ф. 789. Оп. 11. 1889 г. Д. 157. Л. 140–140 об.

<sup>37</sup> АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Ч. 1. 1901. Д. 33.

<sup>38</sup> Журналы Императорской Академии художеств в 1903 году. СПб., 1904. С. 1.

<sup>39</sup> РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 373. Л. 750.

<sup>40</sup> Известия Императорской Археологической комиссии. СПб., 1911. № 39. Прибавление. С. 169.

<sup>41</sup> РО ИРЛИ РАН. Ф. 365. Оп. 1. Д. 152. Л. 98.

<sup>42</sup> Там же. Л. 42 об.

<sup>43</sup> РО ИРЛИ РАН. Ф. 365. Оп. 1. Д. 146. Л. 7 об.

<sup>44</sup> Выставки и художественные дела // Аполлон. 1914. № 8. С. 64.

а переговоры с его наследниками шли на протяжении лета 1917 г.<sup>45</sup>, однако это намерение не получило продолжения.

Таким образом, после смерти М.П. Боткина (22.01.1914) и его супруги (29.05.1917), коллекция должна была быть разделена, причем дело было не в смутных временах, наступивших в России, а в логике жизни—разделение наследства между детьми, что частично и произошло. Так, знаменитые эмали были у старшей дочери коллекционера, Е.М. фон Энден, которая сдала их в Ссудную кассу в Москве еще 29 января 1915 г.<sup>46</sup>, а картины Пинтуриккио и Мантеньи С.М. Боткин увез с собой в 1917 г.<sup>47</sup>, когда направился в Крым для работы в Таврическом университете.

В 1917 г., по воспоминаниям зятя М.П. Боткина Н.М. фон Эндена, семейный врач О.А. Шестакова советовала «ехать с семьей в Швецию, перевести туда же деньги и перевезти коллекцию»<sup>48</sup>. Это не было сделано, и перед семьей Боткиных встал вопрос о сохранности собрания после Февральской революции и подхода немцев к Петрограду. Частные коллекции всегда было сложно защитить. Еще во время первой русской революции брат Михаила Боткина советовал ему поместить все в безопасный ящик, на что последний отвечал, «тогда надо всю мою коллекцию заключить в безопасный ящик, в ней все мое достояние»<sup>49</sup>.

Для безопасности раритетов 22 апреля 1917 г. вдова М.П. Боткина Екатерина Никитична и его сын Сергей Михайлович отдали на хранение в Музей Александра III часть коллекции. Условия договора предполагали, что «если собрание не будет взято обратно владелицею или ее наследниками из Музея в течение года после заключения мира с Германией, собрание или не востребованная его часть переходит в собственность Музея». Поскольку после заключенного с Германией мира владельцы ничего не предприняли, то согласно договору, вещи остались в Русском музее. Впоследствии ящик с русскими предметами был оставлен в Русском музее, а 31 ящик был передан в Эрмитаж<sup>50</sup>. В октябре 1917 г. С.М. Боткин отдал на хранение в Русский музей еще 41 предмет из коллекции итальянской деревянной резьбы, которые впоследствии также были переданы в Эрмитаж<sup>51</sup>. Тот факт, что «лучшие, ценные, художественные произведения» коллекции хранились в Русском музее<sup>52</sup>, не помешал появлению летом 1917 г. в Петрограде слухов о продаже и вывозе за границу известных коллекций, в том числе и собрания М.П. Боткина<sup>53</sup>.

Еще одним вопросом, связанным с темой понятия музея, является доступность собрания для осмотра. Многие частные собрания в России в это время были доступны для публики, имели расписания своей работы. В некрологе, опубликованном в журнале «Старые

<sup>45</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 50. Д. 1663. Л. 37–37 об.

<sup>46</sup> АГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 1490. Л. 15.

<sup>47</sup> Там же. Л. 24

<sup>48</sup> Архив семьи Энден. Энден Н.М. Дела давно минувших дней. Машинопись. Л. 3.

<sup>49</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 122. Д. 181. Л. 45.

<sup>50</sup> *Столбова Е.И.* Живописные произведения А.А. Иванова из коллекции М.П. Боткина в собрании Русского музея // Коллекции и коллекционеры. Сборник статей по материалам научной конференции (Русский музей, С.-Петербург, 2008). СПб., 2009. С. 92–93; *Новоковская-Бухман С.М.* Михаил Петрович Боткин—человек и коллекционер // Коллекции Михаила и Сергея Боткиных. Из серии «Не корысти ради...»: Коллекции и коллекционеры Русского музея. СПб., 2011. Вып. 2. Альманах. Вып. 316. С. 10–11.

<sup>51</sup> АГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 1490. Л. 22.

<sup>52</sup> Там же. Л. 26–26 об.

<sup>53</sup> Революция и искусство // Аполлон. № 6–7. Художественная летопись. 1917. С. 74; Художественная жизнь // Вечернее время. 1917. 21 июня. № 1852. С. 4.

годы», было написано, что «особенностью этого собрания (М.П. Боткина — Е.Б.), очень редкой у нас и, безусловно, достойной подражания, являлась его доступность публичному обозрению; в самом деле, каждый желающий мог по воскресеньям свободно приходить к М.П. Боткину и осматривать приобретенную известность “Боткинскую коллекцию”»<sup>54</sup>. В 1912 г. в одном французском перечне иностранных коллекционеров упомянут и М.П. Боткин с припиской о том, что «коллекция может быть осмотрена по воскресеньям в течение зимы»<sup>55</sup>, это сужало период возможного осмотра коллекции. Кроме того, в другом некрологе говорилось о малодоступности собрания для обозрения и изучения<sup>56</sup>. Часы работы музея в объявлении не обозначены, но так было и у картинных галерей Д.П. Боткина и К.Т. Солдатенкова: «доступ в эти галереи возможен только через знакомых владельцев галереи»<sup>57</sup>. В том же справочнике в списке петербургских музеев собрание М.П. Боткина вовсе не значилось<sup>58</sup>. В справочнике «Весь Петербург» также коллекция Боткина в перечне музеев не упоминается. Тем не менее, практически в каждой работе о собрании М.П. Боткина говорится о доступности его музея. Пожалуй, единственной, кто усомнился в доступности музея для посещения всеми желающими, была Ю.Д. Чуваева<sup>59</sup>. Действительно, не все могли посетить особняк.

Главным образом возможность доступа была ограничена из-за практических соображений. В воспоминаниях внука М.П. Боткина говорится, что «коллекция была расположена в нижнем этаже особняка Михаила Петровича в Петербурге. <...> Этюды Иванова украшали собой стены кабинета и соседней с ним гостиной, называвшейся “Ивановской”». Главная часть коллекции размещалась в примыкавшей к ней зале, небольшой проходной комнате и соседней с нею обширной столовой, стены которой были увешаны итальянскими майоликами<sup>60</sup>. Эти комнаты использовались обитателями особняка по своему назначению. В столовой, украшенной многочисленными итальянскими майоликами, члены семьи Боткиных ежедневно обедали, кабинет, где на стенах висели этюды А.А. Иванова, использовался как хозяйном, Михаилом Петровичем Боткиным, так и его супругой Екатериной Никитичной<sup>61</sup>, библиотека была доступна для всех членов семьи.

Сохранились и воспоминания современников о том, как они попадали в боткинский особняк. В.Н. Тукалевский так рассказывал о заранее оговоренном визите в дом Боткина: «В 10 часов утра отправился к Михаилу Петровичу Боткину <...>. Подошел к его квартире. (Вас. Остр. 18 линия, д. № 1) вошел, позвонил, дверь заперта, вышла горничная, взяла карточку и снова заперла дверь. Попросили войти <...> Вышел ко мне старик немого выше меня <...> Очень приветливо встретил»<sup>62</sup>.

<sup>54</sup> М.П. Боткин // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1914. Февраль. С. 67.

<sup>55</sup> Renart E. Supplément aux répertoires des collectionneurs et aux listes d'amateurs étrangers publiés depuis 1893. Paris, 1912. Russie. P. 2.

<sup>56</sup> Лазаревский И.И. Музей М.П. Боткина... С. 70.

<sup>57</sup> Студенческий справочник: Руководство для поступающих во все высшие учебные заведения за границей / Сост. Д. Марголин. Киев, 1909. С. 541.

<sup>58</sup> Там же. С. 532–540.

<sup>59</sup> Чуваева Ю.Д. СобираТЕЛЬСКАЯ деятельность М.П. Боткина (Формирование коллекции прикладного искусства итальянского Возрождения) // Наследие — современность: сборник материалов научно-практической конференции Самарского областного художественного музея. Самара, 2009. С. 208.

<sup>60</sup> Рюмин А.А. На острове воспоминаний // Наше наследие. 1991. № 5. С. 150.

<sup>61</sup> Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 99. Д. 52. Л. 93 об.

<sup>62</sup> Государственный архив Российской Федерации. Ф. Р-5777. Оп. 1. Д. 114. Л. 1.

Без сомнения исследователи и знатоки искусства имели возможность осматривать коллекцию М.П. Боткина (Д.В. Григорович<sup>63</sup>, И.П. Балашев и Н.К. Рерих<sup>64</sup>, Д.И. Менделеев<sup>65</sup>, И.С. Остроухов<sup>66</sup>, Д.В. Поленов<sup>67</sup>, А.А. Половцов<sup>68</sup>, И.Е. Репин<sup>69</sup>, К.Т. Солдатенков<sup>70</sup>, П.М. Третьяков<sup>71</sup> и многие другие.). Многие современники изучали предметы из боткинского собрания и писали о них статьи<sup>72</sup>. Во время больших съездов ученых и художников особняк Боткина открывал для них свои двери: например, для гостей Всероссийского съезда художников 1911 г.<sup>73</sup> или членов XVI ассамблеи музейных чиновников в 1913 г.<sup>74</sup>.

Тем не менее, и при осмотре были свои ограничения. Недоступность части эмалей для широкого круга посетителей объяснялась, в частности, условиями приобретения некоторых эмалей. Так М.П. Боткин, покупая эмали у И.П. Балашова, обещал ему: «Относительно молчания, то будьте в этом спокойны, если даже хотите, они не будут выставлены в витринах, ибо я обожаю вещи не для других и могу наслаждаться ими часами наедине»<sup>75</sup>. В связи с этим неудивительно, что английский исследователь говорит о доступности византийских эмалей только для специалистов в этой области<sup>76</sup>. Так, для известного археолога графини П.С. Уваровой Боткину «пришлось вынимать из ящиков коллекцию эмалей»<sup>77</sup>.

Таким образом, можно говорить о том, что боткинская коллекция, по крайней мере, ее большая часть была открыта для некоторых посетителей. М.П. Боткин очень гордился своим собранием и с удовольствием сам проводил экскурсии для посетителей. М. Ямщикова вспоминала о своем визите в особняк: «Была у Боткина. Он встретил меня в своем великолепном вестибюле <...> Улыбается, охотно дает сведения, уточняет даты»<sup>78</sup>. П.И. Нерадовский также рассказывал о проведенной коллекционером экскурсии: «Боткин принял меня <...> повел показывать свои коллекции. Показал кабинет, увешанный знаменитыми этюдами Иванова, затем повел меня в итальянский зал, начав показ с маленькой картины Пинтуриккио; при этом он рассказывал мне о своей жизни в Италии и о своей собирательской деятельности в этой стране»<sup>79</sup>.

<sup>63</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 122. Д. 177. Л. 190.

<sup>64</sup> Рерих Н.К. Листы дневника. М., 1995. Т. 2. С. 11.

<sup>65</sup> Летопись жизни и деятельности Д.И. Менделеева. Л., 1984. С. 406.

<sup>66</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 122. Д. 398. Л. 15; Ф. 122. Д. 175. Л. 158 об, 165 об.

<sup>67</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 122. Д. 172. Л. 95 об.

<sup>68</sup> Половцов А.А. Дневник 1893–1909. СПб., 2014. С. 428–429.

<sup>69</sup> ОР ИРЛИ РАН. Ф. 365. Оп. 1. Д. 46. Л. 1.

<sup>70</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 122. Д. 172. Л. 32 об.

<sup>71</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 122. Д. 175. Л. 89 об.

<sup>72</sup> Симаков Н. Русский орнамент в старинных образцах художественно-промышленного производства. СПб., 1882. Рисунок — лист 7; Бенуа А.Н. Собрание М.П. Боткина...; Половцов А.В. Федор Антонович Бруни: Биографический очерк. СПб., 1907. С. 84, 103; Demaison M. Une exposition retrospective a Saint-Petersbourg // Les Arts; revue mensuelle des musées, collections, expositions. 1908. Decembre. № 84. P. 3; Reinach S. Répertoire de reliefs grecs et romains. Paris, 1912. T. 3. Italie—Suisse. P. 477; Бобринской А.А. Народные русские деревянные изделия: предметы домашнего хозяйства и отчасти церковного обихода. 1912. 2 изд. Вып. 8. и другие.

<sup>73</sup> РО ИРЛИ РАН. Ф. 365. Оп. 1. Д. 89. Л. 1.

<sup>74</sup> Verhandlungen der sechzehnten Versammlung des Verbandes von Museums—Beamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebahren. St. Peterburg. 16–25 September 1913. S. 27. № 25.

<sup>75</sup> РГИА. Ф. 892. Оп. 3. Д. 283. Л. 6.

<sup>76</sup> Seligmann G. Merchants of art: 1800–1960. Eighty years of professional collecting. New York, 1961. P. 66.

<sup>77</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 122. Д. 180. Л. 49 об.

<sup>78</sup> Алтаев А. Памятные встречи. М., 1959. С. 229.

<sup>79</sup> Нерадовский П.И. Из жизни художника. Л., 1965. С. 111.

Кроме того, М.П. Боткин давал свои предметы на различные выставки<sup>80</sup> или представлял их разным научным собраниям. В частности, когда Н.П. Кондаков стал сомневаться в подлинности эмалей Боткина, то последний сам привез их: «подвергнутые сомнению в их подлинности предметы были демонстрированы в заседании»<sup>81</sup>. Однако, были и случаи, когда М.П. Боткин не давал вещи на выставки: «Вчера получил депешу от великого князя Владимира Александровича, просит дать на выставку в Париж этюды Иванова. Я послал ему депешу с отказом»<sup>82</sup>.

Боткин предоставлял возможность копировать предметы своей коллекции, некоторые из них впоследствии находились в музеях учебных заведений: Императорском обществе поощрения художеств<sup>83</sup> и Центральном училище технического рисования барона Штиглица<sup>84</sup>.

Таким образом, можно сказать, что собрание М.П. Боткина не было музеефицировано при его жизни. Во-первых, целостность коллекции периодически нарушалась дарами другим лицам и организациям. Более того, коллекционер не предусмотрел и его будущую целостность. В 1917 г. оно было поделено на «ценную» и «менее ценную» части. Во-вторых, хотя афишировалась доступность собрания при личном посещении, на выставках и на научных заседаниях, но так было не всегда, кроме того некоторые предметы не показывались посетителям. В-третьих, не было составлено каталога или картотеки музея с полным перечнем предметов. Все это привело к большим сложностям при изучении предметов собрания М.П. Боткина, рассредоточенных по многим музеям мира, при этом некоторые из них числятся пропавшими.

### Список литературы

*Акиншия К.А.* Время коллекций. Универсальные собрания России 60–80-х годов // Типология русского реализма второй половины XIX века. М.: Наука, 1990. С. 39–64.

*Бильвина О.Л.* Частное коллекционирование произведений античного искусства в России. Диссертация... кандидата искусствоведения. СПб., 2007. 364 с.

*Иванова О.К.* Исторические источники о коллекционерской деятельности М.П. Боткина // Павел Третьяков. Предшественники и последователи: частное и музейное коллекционирование XVIII—начала XX века: сборник материалов Международной научной конференции, приуроченной к 180-летию со дня рождения П.М. Третьякова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014. С. 154–165.

*Новаковская-Бухман С.М.* Михаил Петрович Боткин — человек и коллекционер // Коллекции Михаила и Сергея Боткиных. Из серии «Не корысти ради...»: Коллекции и коллекционеры Русского музея. Вып. 2. Альманах. Вып. 316. СПб.: Palace Editions, 2011. С. 9–21.

<sup>80</sup> Иллюстрированный каталог Художественного отдела Всероссийской выставки в Москве, 1882 г. СПб., 1882. С. 14–15; Мир искусства. 1904. Т. 11. № 2. С. 52; Финляндская газета. 1904. № 6. С. 3; Выставка рисунков и эстампов в Академии художеств // Петербургская хроника / Золотое Руно. 1908. № 1. С. 84.

<sup>81</sup> Внутренние известия. В Императорской Археологической комиссии // Правительственный вестник. 1902. 6 апреля. № 78. С. 3; Известия Императорской Археологической комиссии. 1902. Т. 3. Прибавление. С. 13.

<sup>82</sup> ОПИ ГИМ. Ф. 122. Д. 181. Л. 7 об.

<sup>83</sup> Каталог Музея Императорского Общества поощрения художеств. С. 448.

<sup>84</sup> Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица за 1899 год. СПб., 1902. Лист XXIII.

Новаковская-Бухман С.М. Памятники древнерусского прикладного искусства в собрании М.П. Боткина // Судьбы музейных коллекций: Материалы VII Царскосельской научной конференции. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2001. С. 137–145.

Онегин Н.С. Формирование и музеефикация частных историко-бытовых собраний в Санкт-Петербурге конца XIX—начала XX вв. Диссертация... кандидата культурологии. СПб., 2020. 224 с.

Пивоварова Н.В. Памятники церковной старины в Петербурге—Петрограде—Ленинграде. Из истории формирования музейных коллекций: 1850–1930-е годы. М.: БуксМАрт, 2014. 432 с.

Столбова Е.И. Живописные произведения А.А. Иванова из коллекции М.П. Боткина в собрании Русского музея // Коллекции и коллекционеры. Сборник статей по материалам научной конференции (Русский музей, С.-Петербург, 2008). СПб.: Palace Editions, 2009. С. 90–103.

Чуваева Ю.Д. СобираТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ М.П. БОТКИНА (Формирование коллекции прикладного искусства итальянского Возрождения) // Наследие—современность: сб. материалов научно-практической конференции Самарского областного художественного музея. Самара: Офорт, 2009. С. 206–216.

Шарнова Е.Б. Феномен «частновладельческого» музея в конце XIX—первой трети XX века и собрание П.М. и С.М. Третьяковых // Павел Третьяков. Предшественники и последователи: частное и музейное коллекционирование XVIII—начала XX века: сборник материалов Международной научной конференции, приуроченной к 180-летию со дня рождения П.М. Третьякова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014. С. 8–18.

## References

Akinsha, K.A. Vremja kolekcij. Universal'nye sobranija Rossii 60–80-h godov [Time of collection. Universal collections of Russia of the 60–80<sup>th</sup>], in *Tipologija russkogo realizma vtoroj poloviny XIX veka*. Moscow: Nauka Press, 1990. P. 39–64. (In Rus.).

Bil'vina, O.L. *Chastnoe kollekcionirovanie proizvedenij antichnogo iskusstva v Rossii. Dissertacija... kandidata iskusstvovedenija*. [Private collections of works of antique art in Russia. Ph.D. thesis]. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2007. 364 p. (In Rus.).

Chuvaeva, Ju.D. Sobiratel'skaja dejatel'nost' M.P. Botkina (Formirovanie kolekcii prikladnogo iskusstva ital'janskogo Vozrozhdenija) [Collective activity of M.P. Botkina (Formation of the collection of applied art of the Italian Renaissance)], in *Nasledie—sovremennost': sb. materialov nauchno-prakticheskoj konferencij Samarskogo oblastnogo hudozhestvennogo muzeja*. Samara: Ofort Press, 2009. P. 206–216. (In Rus.).

Ivanova, O.K. Istoricheskie istochniki o kollekcionerskoj dejatel'nosti M.P. Botkina [Historical sources on M.P. Botkin's collecting activities], in *Pavel Tret'jakov. Predshestvenniki i nasledovатели: chastnoe i muzejnoe kollekcionirovanie XVIII—nachala XX veka: sbornik materialov Mezh-dunarodnoj nauchnoj konferencii, priurochennoj k 180-letiju so dnja rozhdenija P.M. Tret'jakova*. Moscow: Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja Press, 2014. P. 154–165. (In Rus.).

Novakovskaja-Buhman, S.M. Mihail Petrovich Botkin—chelovek i kollekcioner [Mikhail Petrovich Botkin—man and collector], in *Kollekcii Mihaila i Sergeja Botkinyh. Iz serii «Ne korysti radi...»: Kollekcii i kollekcionery Russkogo muzeja*. Vyp. 2. Al'manah. Vyp. 316. Saint-Petersburg: Palace Editions, 2011. P. 9–21. (In Rus.).

Novakovskaja-Buhman, S.M. Pamjatniki drevnerusskogo prikladnogo iskusstva v sobranii M.P. Botkina [Objects of ancient Russian applied art in the M.P. Botkin's collection], in

*Sud'by muzejnyh kollekcij: Materialy VII Carskosel'skoy nauchnoj konferencii.* Saint-Petersburg: Izd-vo Gos. Jermitezha Press, 2001. P. 137–145. (In Rus.).

Onegin, N.S. *Formirovanie i muzeifikacija chastnyh istoriko-bytovyh sobranij v Sankt-Peterburge konca XIX—nachala XX vv. Dissertacija... kandidata kul'turologii* [Formation and museumification of private historical and everyday collections in St. Petersburg at the end of the 19<sup>th</sup>—beginning of the 20<sup>th</sup> centuries. Ph.D. thesis]. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2020. 224 p. (In Rus.).

Pivovarova, N.V. *Pamjatniki cerkovnoj stariny v Peterburge—Petrograde—Leningrade. Iz istorii formirovanija muzejnyh kollekcij: 1850–1930-e gody.* [Objects of church antiquity in St. Petersburg—Petrograd—Leningrad. From the history of the formation of museum collections: 1850–1930<sup>th</sup>]. Moscow: BuksMArt Press, 2014. 432 p. (In Rus.).

Sharnova, E.B. Fenomen «chastnovladel'cheskogo» muzeja v konce XIX—pervoj treti XX veka i sobranie P.M. i S.M. Tret'jakovyh. [The phenomenon of the “privately owned” museum in the late 19<sup>th</sup>—the first third of the 20<sup>th</sup> centuries and the collection of P.M. and S.M. Tretyakov], in *Pavel Tret'jakov. Predshestvenniki i nasledovateli: chastnoe i muzejnoe kollekcionirovanie XVIII—nachala XX veka: sbornik materialov Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, priurochennoj k 180-letiju so dnja rozhdenija P.M. Tret'jakova.* Moscow: Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja, 2014. P. 8–18. (In Rus.).

Stolbova, E.I. Zhivopisnye proizvedenija A.A. Ivanova iz kollekcii M.P. Botkina v sobranii Russkogo muzeja [Paintings by A.A. Ivanova from M.P. Botkin's collection in the collection of the Russian Museum], in *Kollekcii i kollekcionery. Sbornik statej po materialam nauchnoj konferencii (Russkij muzej, S.-Peterburg, 2008).* Saint-Petersburg: Palace Editions, 2009. P. 90–103. (In Rus.).



---

## МУЗЕЙ

---

*Светухина А.М., Слепкина Н.В.*

### ПЕРВАЯ РОССИЙСКАЯ ПРОМЫШЛЕННАЯ ВЫСТАВКА ГЛАЗАМИ ПОСЕТИТЕЛЕЙ

Светухина, Алла Михайловна—независимый исследователь, Россия, Санкт-Петербург, [alsvet21@yandex.ru](mailto:alsvet21@yandex.ru);

Слепкина, Надежда Валентиновна—кандидат биологических наук, старший научный сотрудник, Зоологический институт РАН, Россия, Санкт-Петербург, [Nadezhda.Slepikova@zin.ru](mailto:Nadezhda.Slepikova@zin.ru).

Статья посвящена Первой публичной выставке российских мануфактурных изделий, открывшейся в Санкт-Петербурге 15 мая 1829 г. по инициативе министра финансов Е.Ф. Канкрин в зданиях Южного таможенного пакгауза на Стрелке Васильевского острова. Это событие было делом государственной важности и ознаменовало начало выставочной деятельности в России. Совершенно новое, непривычное дело вызвало небывалый интерес у публики. Авторы предоставляют возможность увидеть первую выставку глазами ее современников—журналистов, иностранцев, обычных жителей столицы и проследить, как формировалось общественное мнение вокруг первого опыта демонстрации товаров отечественного производства. Важным результатом выставки стало понимание того, что отечественные товары могут достойным образом конкурировать с заграничными товарами. В статье использованы материалы из журналов и газет того времени, из воспоминаний современников, из сопровождавшего выставку описания. Воспроизводится изображение Экспозиционной залы во время работы выставки 1861 г., позволяющее представить архитектуру залы до реконструкции, выполненной в 1895 г. Р.Р. Марфельдом перед переездом сюда Зоологического музея. Это было первое в России здание, специально построенное в выставочных целях.

**Ключевые слова:** Первая российская мануфактурная выставка, Е.Ф. Канкрин, посетители выставки.

### THE FIRST PUBLIC EXHIBITION OF RUSSIAN MANUFACTURED PRODUCTS IN THE VIEWS OF VISITORS

Svetukhina, Alla Mikhailovna—an Independent Researcher, Russian Federation, Saint-Petersburg, [alsvet21@yandex.ru](mailto:alsvet21@yandex.ru);

Slepikova, Nadezhda Valentinovna—Candidate of Science in Biology, Senior Research Fellow, Zoological Institute of RAS, Russian Federation, Saint-Petersburg, [Nadezhda.Slepikova@zin.ru](mailto:Nadezhda.Slepikova@zin.ru).

The article is dedicated to the First Public Exhibition of Russian Manufactured Products, which was opened in St. Petersburg on May 15, 1829 at the initiative of the Minister of Finance E.F. Kankrin in the buildings of the Southern Customs Warehouse on the Spit of Vasilyevsky

Island. This event was a matter of state importance and marked the beginning of exhibition activities in Russia. A completely new, unusual case caused unprecedented interest among the public. The authors provide an opportunity to see the first exhibition through the eyes of its contemporaries — journalists, foreigners and ordinary residents of the capital and to see how public opinion was formed around the first experience of displaying of domestically produced goods. An important result of the exhibition was the understanding that domestic goods can compete with foreign in a dignified way. The article is based on materials from magazines and newspapers of the time, from the memories of contemporaries and from the exhibition description of 1829. The Exhibition Hall is reproduced during the exhibition of 1861, and it makes possible to present how it looked like before the reconstruction, made in 1895 by R.R. Marfeld for the Zoological museum. It was the first building in Russia, specially constructed for exhibition purposes.

**Key words:** the First Public Exhibition of Russian Manufactured Products, E.F. Kankrin, visitors of the exhibition.

Появившиеся в конце XVIII в. и ставшие очень популярными в Европе выставки различных мануфактурных изделий долгое время в России именовались на французский манер *exposition* и переводились на русский язык обычно как «показ» или «смотр». Слово «выставка» изначально применялось исключительно в словосочетании «питейная выставка» и употреблялось в тесной связи с «питейными домами»<sup>1</sup>. Однако вскоре это слово стало популярным и, более того, в печати стало писаться с заглавной буквы. Это было связано с тем огромным резонансом, который получила в обществе первая в России выставка мануфактурных изделий. Поскольку успех в торговле связан не только с качеством, но и с известностью той или иной продукции, интересно проследить, как формировалось общественное мнение вокруг первого опыта демонстрации товаров отечественного производства. Материалом для этого послужили страницы отечественной периодики. Мы просмотрели «Журнал мануфактур и торговли», «Дамский журнал», журнал «Московский телеграф», «Бабочка» и газеты: «Московские ведомости», «Санкт-Петербургские ведомости», «Прибавление к Санкт-Петербургским ведомостям», «Северная пчела», «Коммерческая газета». Еще одним источником является сопровождавшая выставку «Описание»<sup>2</sup>. Также были привлечены некоторые материалы из Отдела рукописей Российской государственной библиотеки.

Главным инициатором проведения публичных смотров отечественных мануфактурных изделий — Выставок — выступил министр финансов Егор Францевич Канкрин (1774–1845). Он возглавлял министерство финансов в 1823–1844 гг. и активно покровительствовал развитию отечественной промышленности. Уже в начале своего пребывания на посту министра он проявил инициативу по возведению специального здания для проведения мануфактурной выставки. В «Описании первой публичной выставки» упомянуто, что «в 1824 году Министр Финансов имел счастье испросить Высочайшую волю в Бозе почивающего государя Императора Александра I о постройке залы для Выставки Российских мануфактурных произведений. Представление сие удостоено Высочайшего утверждения 19 декабря 1824 г., а планы и фасады 12 августа 1825 года»<sup>3</sup>. Правила об устройстве

<sup>1</sup> Журнал мануфактур и торговли. 1827. № 8. С. 69–81.

<sup>2</sup> Описание первой публичной Выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в С. Петербурге в 1829 г. СПб., 1829.

<sup>3</sup> Там же. С. 15.

выставки российских мануфактурных изделий в Санкт-Петербурге были высочайше утверждены уже Николаем I в первые годы его правления<sup>4</sup>.

Место для строительства было выбрано на Васильевском острове, на берегу Невы, рядом со зданием Биржи. Здание «экспозиционной залы», построенное специально для выставки, было закончено весной 1829 г. и много раз затем использовалось для выставочных целей<sup>5</sup>. Оно находилось в составе новых таможенных строений, возведенных после сильнейшего наводнения 1824 г. и известных как Южный таможенный пакгауз. Фактически, это комплекс из трех зданий: собственно пакгауза, экспозиционной залы и дома таможенных чиновников<sup>6</sup>.

Подготовке, проведению и участникам выставки посвящен ряд публикаций<sup>7</sup>. Однако, о том впечатлении, которое она произвела на современников, о посетителях выставки, об их отношении к этому событию, известно крайне мало. Именно о публике и ее реакции на события пойдет речь в данной статье.

Из-за позднего ледохода на Неве в 1829 г. открытие Выставки пришлось перенести на две недели. «Позднее вскрытие Невы, затруднительная переправа через реку, а также поздняя доставка вещей, замедлила открытие Выставки. Между тем нетерпеливость публики с каждым днем увеличивалась», писал «Журнал мануфактур и торговли»<sup>8</sup>. Выставка открылась 15 мая в 11 часов утра. Все газеты и журналы того времени наперебой писали о ней. В первую очередь похвалы удостоилось само здание, где была развернута выставка. В «Описании первой публичной Выставки...» читаем: «Здание сие само по себе есть уже превосходное произведение Архитектурного художества; в особенности же большая экспозиционная зала возбуждала удивление знатоков»<sup>9</sup>. Газеты вторили: «...великолепное здание, одно из украшений нашей столицы <...> в нем огромные светлые залы, наполненные отличными произведениями рукодельного искусства в разном роде...»<sup>10</sup>.

Действительно, в архитектурном отношении здание было примечательным. При перекрытии высокого потолка главной Экспозиционной залы были использованы чугунные балки. Кроме того, часть экспозиции была развернута в корпусе, обращенном длинным фасадом к Большой Неве, в так называемом «доме таможенных чинов». При проектировании здания предполагалось использовать эти помещения для аукционных торгов<sup>11</sup>. Они имеют большие окна, через которые свет легко проникает внутрь комнат<sup>12</sup>.

К сожалению, изображений таможенных помещений в дни работы первой выставки не известно, но о том, как выглядела, по крайней мере, Экспозиционная зала, можно

<sup>4</sup> Журнал мануфактур и торговли. 1828. № 8. С. 129–138.

<sup>5</sup> Никитин Ю.А. Выставочный Петербург. От экспозиционной залы до «Ленэкспо». Череповец, 2008. С. 37. Всероссийские мануфактурные выставки прошли здесь в 1839, 1849, 1861 гг. В настоящее время в этом здании находится Зоологический институт РАН с Зоологическим музеем.

<sup>6</sup> См.: Слепкова Н.В. На Васильевском острове у Дворцового моста. СПб., 2001.

<sup>7</sup> Светухина А.М.: 1) Выставки без глянца. Орел, 2009; 2) Загадки первой российской выставки. Неожиданная сторона медали // Мир выставок. 2013. № 54. С. 34–35; 3) Загадки первой российской выставки. Огонь, вода и медные трубы // Мир выставок. 2013. № 55. С. 42–43; 4) Загадки первой российской выставки. О тайне английских машин и днях, стертых из истории // Мир выставок. 2013. № 56. С. 31–32.

<sup>8</sup> Журнал мануфактур и торговли. 1829. № 5. С. 4.

<sup>9</sup> Описание ... С. 8.

<sup>10</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1829. № 60. С. 1.

<sup>11</sup> Слепкова Н.В. На Васильевском острове ... С. 30.

<sup>12</sup> В настоящее время в этих помещениях находится кабинет директора, зал заседаний и ихтиологическое хранилище Зоологического института РАН.

судить по более поздней гравюре Мануфактурной выставки 1861 года (Рис. 1)<sup>13</sup>. Вид Экспозиционной залы запечатлен на страницах «Русского художественного листка» — популярного литографированного издания, выпускавшегося в 1851–1862 гг. по инициативе живописца, рисовальщика и литографа академика Георга Вильгельма (Василия Федоровича) Тимма (1820–1895)<sup>14</sup>.

№ 27.

РУССКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЛИСТОКЪ.

1861 г.

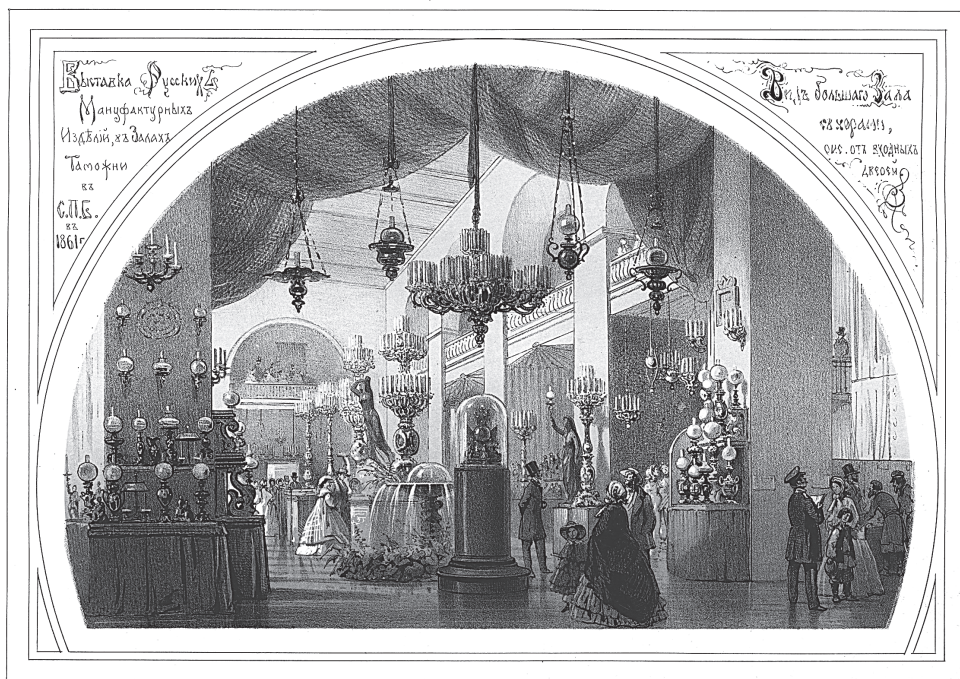


Рис. 1. Экспозиционная зала, 1861 г.

Ежедневно Выставку посещало до 10 000 человек. Порядок посещения был опубликован в городской газете: «Допускаемы на Выставку люди всякого звания, малолетние же дети и люди в неприличном виде допускаемы быть не могут; равно не дозволяется входить в залы в шинелях, плащах и с тростями. Посетители благоволят сообразоваться с Правилами, выставленными при входе и в залах Выставки»<sup>15</sup>. Вход для посетителей был бесплатный, только по вторникам и пятницам действовали специальные билеты — для особо важных персон: «Лучшее общество по вторникам и пятницам поутру

<sup>13</sup> Она дает возможность представить интерьер до реконструкции Р.Р. Марфельда, выполненной в 1895 г. перед переездом в это здание Зоологического музея АН.

<sup>14</sup> Колонны зала, в отличие от наших дней, не имеют лепнины, добавленной Марфельдом. Вход в этот зал осуществлялся по большой парадной лестнице, располагавшейся там, где под углом соединяются два здания — корпус, обращенный длинной стороной к Ростральной колонне, и тот, что вытянут вдоль Большой Невы (на этом месте в наши дни находится кабинет заведующего Зоологическим музеем). На хоры, судя по опубликованному Ю.А. Никитиным (2003) плану среднего этажа, поднимались по лестнице, обустроенной слева при входе. Площадь этой залы (Китовый зал Зоологического музея) была больше, чем теперь.

<sup>15</sup> Прибавление к Санкт-Петербургским ведомостям. 1829. № 57. С. 1.

и вечером в назначенные часы собирается на Выставку, по билетам, раздаваемым от местного начальства тем особам, кои с семействами пожелают неоднократно без большей тесноты видеть сие достохвальное собрание промышленности и искусства»<sup>16</sup>.

Выставка наглядно продемонстрировала состояние промышленности России того времени. «Все восхищались, все радовались торжеству промышленности Русской, в России не бывалому», писал «Московский телеграф»<sup>17</sup>. На ней экспонировались изделия из 31 губернии, а также из Грузии и Белостокской области, и приняло участие более 320 экспонентов. Всего был доставлен 4 041 экспонат. Хотя дело это было новое и непривычное, и поначалу не вызвало большого интереса и энтузиазма у фабрикантов и заводчиков, пользу и положительный эффект от Выставки участники и посетители почувствовали сразу же. В «Журнале мануфактур и торговли» отмечалось: «Первая Выставка Российских изделий обратила на себя внимание и удивление Публики, и имела, по всеобщим отзывам, полный успех. Она была истинно национальное происшествие»<sup>18</sup>.

Как «декабристы разбудили Герцена», так и первая Выставка мануфактурных изделий разбудила российских производителей и возбудила в них дух предприимчивости и здоровой конкуренции, дала толчок к дальнейшему усовершенствованию продукции и ее качества. Выставка показала, что отечественные изделия могут достойно конкурировать с лучшими образцами иностранных товаров, поколебав вредное и закоренелое предубеждение в пользу всего заморского. Именно Выставка позволила иначе взглянуть на собственные достижения, поверить в свои силы и успехи и «открыла глаза» на якобы «французские и английские» товары и клейма. Недаром в то время даже в театре подшучивали над преклонением русских обывателей перед иностранными «брендами»! Вот, например, отрывок из оперы М.А. Матинского «Санкт-Петербургский гостиный двор». (Второе отделение первого действия. Барыня Щепеткова смотрит в лавке купца Проторгуева товары):

Щепеткова (к Проторгуеву)—Покажи шелковые чулки!

Проторгуев (показывает)—Эдаких чулок поискать, поискать, барыни!

Щепеткова (бросает)—Взбесился! Эдакую дрянь кажешь! Это русские.

Проторгуев—Вот вам и туринские.

Щепеткова—Какая адская разница! Эти в тысячу раз хуже.

Уже тогда некоторые отечественные товары превосходили по качеству иностранные, но априори считалось, что заграничные — лучше. Доходило до того, что купцы шли на хитрость — чтобы продать товар, они ставили на нем иностранное клеймо и продавали гораздо дороже, чем он реально стоил. Купцы и лавочники всячески изощрялись и придумывали различные способы дезинформации покупателей. Однако, после проведения выставки поклонение перед зарубежными брендами стало проявляться значительно меньше. В газете «Бабочка» 31 июля 1829 г. было опубликовано стихотворение «Выставка мануфактур», обозначенное в скобках: «Сказка». Оно как нельзя лучше формулирует этот тезис:

На выставке мануфактур,  
Близ биржи Петербургской,  
Случился поданный Французской,

<sup>16</sup> Дамский журнал. 1829. № 25. С. 186–187.

<sup>17</sup> Московский телеграф. 1830. № 9. С. 38.

<sup>18</sup> Журнал мануфактур и торговли. 1830. № 2. С. 42.

Monsieur—как бишь его?—monsieur... monsieur Belcourt  
 Со вкусом человек, при том же и с умением,  
 Да и с именем.  
 В товарах толк он знал:  
 Товары Русские из первых рук скупал  
 И за Французские богатым продавал  
 С Belcourt своей женою  
 Двойной, не более, ценою.  
 Вот он то левою, то правой стороною  
 По выставке идет, глядит  
 На вещи разные и вздохи испускает.  
 Легонько в бок его толкает  
 Купец с бородкою и громко говорит:  
 «Что так, мосье, сердит?»  
 –А! Здравствуй!—«Что же ты не весел  
 И нос повесил?  
 Иль вещи здесь не хороши?»  
 –Изрядны. —«Слушай-ка, в Париж ты напиши,  
 Чтобы вещей тебе оттудова прислали.  
 Мы прежде вам свои товары продавали,  
 Теперь же и без вас сбывать их средство есть.  
 Вот видишь, нам какая честь!»  
 –Вам честь, а мне так горе!  
 Придется запереть мне магазин наш вскоре.  
 Но это только между нас.  
 Прощай! hélas!—

(подпись—А. Изм.)<sup>19</sup>.

Выставка в полной мере оправдала надежды Е.Ф. Канкринна на то, что она «возродит соревнование, познакомит публику и самих фабрикантов с собственными нашими произведениями и со степенью усовершенствования оных, поощряя через сие самое к дальнейшему преуспению»<sup>20</sup>. Все газеты и журналы описывали и расхваливали как самую выставку, так и товар, демонстрировавшийся на ней: «Сия экспозиция сделалась ныне любимую прогулкою и сходбищем особ первых сословий»<sup>21</sup>. Весь город только и говорил, что об этом событии, которое современники охотно описывали в письмах и дневниках. Вот одно из таких описаний, сделанное обычным посетителем выставки, молодым человеком 16-ти лет—Иваном Васильевичем Вуичем, будущим генерал-майором, профессором Николаевской академии Генерального штаба:

«Мая 19-го Воскресенье

С Ваней пошли гулять, сначала в Летнем саду, потом по набережной. <...> Вид множества экипажей возбудил наше внимание. Я вспомнил, что мне говорили о новоучрежденной выставке образцов всея рукоделий в России, и догадался, что это она. Вошел в зал, наполненный людьми всякого звания и уставленный столами, на которых были расположены разные вещи. Начинаясь сахаром, потом следует глиняная и фарфоровая посуда, далее табак, сукна, материи, модели разных машин, корзины, шляпы; наконец, карета, единственная, и возле нее разные железные вещи, между прочим гвоздь и простая

<sup>19</sup> Бабочка. 1829. № 61. С. 243–244.

<sup>20</sup> Журнал мануфактур и торговли. 1829. № 1. С. 4.

<sup>21</sup> Московские ведомости. 1829. № 49. С. 2311.

пряжка. Разумеется, что всякая мелочь отличается превосходной отделкой. И так эта прогулка, которую мы предполагали быть краткою, доставила нам много удовольствия, и усталости. <...> Впрочем выставка стоит, чтобы еще раз посмотреть со вниманием; теперь мы слишком спешили...»<sup>22</sup>.

Большая часть экспонатов была раскуплена в первые дни работы выставки. На каждом товаре был ярлык с номером и указанной продажной ценой. Желающие купить товар записывали «имена свои в специальном журнале, но вносить деньги за вещь и получить оную можно было не прежде окончания выставки»<sup>23</sup>. Газета «Северная пчела» писала в те дни: «Ни одна Поэма Пушкина не была так разщипана Классиками, как разобраны на сей выставке качества, превосходство и недостаток шелковых и других материй, лент, шляпок и т.п. прелестною частию нашей публики»<sup>24</sup>.

Самому Александру Сергеевичу на Выставке побывать не удалось, т.к. он в это время находился на Кавказе. Да и император Николай I тоже пропустил такое значимое для России событие по уважительной причине — он в это время короновался в Варшаве Царем Польским, а затем путешествовал по Европе с императрицей и наследником. Газеты утверждали, что в залах Выставки встречались иностранные министры и путешественники. Из членов императорской семьи Выставку удостоил посещением только герцог Александр Виртембергский — дядя Николая I (брат императрицы Марии Федоровны).

Успех первой Выставки доказал необходимость и пользу проведения регулярных смотров отечественной промышленности. Взглянуть на новинку и перенять передовой опыт приехал и московский военный генерал-губернатор, генерал от кавалерии князь Д.В. Голицын. Через два года в Москве была устроена Вторая российская выставка мануфактурных изделий.

Известный немецкий ученый и путешественник Александр фон Гумбольдт, будучи проездом в Санкт-Петербурге, также посетил Выставку накануне ее открытия. Несмотря на то, что он побывал на ней за неделю до официального открытия, его отзыв был очень лестным: «Я не ожидал бы и через тридцать лет таких успехов в России»<sup>25</sup>. Его слова легли бальзамом на сердце главного инициатора и устроителя этого смотра Е.Ф. Канкрин, который сопровождал гостя по Выставке.

Английский путешественник Джеймс Александер, оказавшийся в это же время в Санкт-Петербурге, также подтверждает, что Выставка была прекрасно организована и вызвала подлинную сенсацию. В его книге «Россия глазами иностранца» имеется описание выставочного зала: «Очень высокую главную залу украшают колонны в римском стиле и галерея. Стены выкрашены белым и зеленым, покрыты цветочным орнаментом, в котором русские души не чают. Переполненные посетителями залы с товарами самого лучшего качества выглядели очень живописно»<sup>26</sup>. Однако кое-что вызвало его неудовольствие: «Признаюсь, я почувствовал раздражение, увидев на выставке экспонаты, копирующие наши последние технические достижения, и задал себе вопрос о целесообразности политики, при которой экспортируется паровая машина — эта *prima mobile*. Думаю, запрет на вывоз паровых машин сослужил бы Англии хорошую службу. В зале,

<sup>22</sup> Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 218. Оп. 58. Д. 17. Л. 56–57. (Надо отметить, что 23-го мая они еще раз посетили выставку).

<sup>23</sup> Северная пчела. 1829. № 65. С. 3.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Описание ... С. 24.

<sup>26</sup> Александер Д.Э. Россия глазами иностранца. М., 2008. С. 50–51.

где выставлено металлическое литье, большое впечатление производят изделия Колпинской фабрики, состоящей под началом генерала Вильсона»<sup>27</sup>.

Сильное впечатление выставка произвела и на других иностранцев, посетивших ее. «Коммерческая газета» сообщила о том, что «один находившийся на оной (выставке) Американский купец накупил шелковых женских платков фабрики Московского купца Щеглова, и повез их с собой в Северную Америку, где по отличной их доброте и по дешевой покупке надеется получить за них хороший барыш»<sup>28</sup>. Сообщалось также об удачной продаже заводчиком П.И. Пичугиным своих экспонатов на Выставке иностранцу, от которого получено требование на закупку значительного количества юфти. Та же «Коммерческая газета» опубликовала, под названием «Анекдот», небольшую заметку следующего содержания: «Один находящийся здесь комиссионер, имеющий от некоторых заграничных домов поручение переводить для продажи тамошние мануфактурные товары, будучи на выставке, просил у одного из московских фабрикантов образчиков его изделий. Фабрикант, исполняя его желание, просил, чтобы он прислал ему взаимно образчиков заграничных. “Я прислал бы Вам”, отвечал иностранец, “веревку, чтобы вы повесились; мне нечего более у вас делать: придется воротиться домой и ездить на охоту”»<sup>29</sup>.

Первая Российская выставка 1829 года прошла с ошеломляющим успехом и доказала, что «в России есть много искусных мастеров и фабрикантов, коим недоставало только известности, чтобы стать наряду с лучшими иностранными <...> Она поколебала, наконец, вредное и закоренелое предубеждение в пользу всего заморского»<sup>30</sup>. Посетители не скрывали своего восхищения: «Выставка в полной мере оправдала и, можно сказать, даже превзошла надежды Правительства и ожидания публики»<sup>31</sup>. «Московский телеграф» вторил петербургским газетам: «Во всех залах были слышны неумолкаемые похвалы и возгласы: “Это наши мирные трофеи!”»<sup>32</sup>. «Московские ведомости» писали: «Вельможи, генералы и другие знатные особы, с семействами своими, ходят по великолепным залам, любуются плодами Русского досужества и смеются, встречая тут под русским клеймом то, что доньше втридорога покупали в иностранных магазинах под фирмою Парижа и Лондона. Иностранные министры и путешественники, вместе с нашими знатными господами, громогласно отдают справедливость русским дарованиям, искусству и терпению и предсказывают нам со временем на мирном поприще такое же превосходство над совместниками, какое мы приобрели на поле брани и побед. Большая часть выставленных здесь товаров уже раскуплена посетителями, и фабрикантам сделаны сверх того значительные заказы»<sup>33</sup>.

Организация Выставки была также на самом высоком уровне: «Во все продолжение Выставки фабриканты и их приказчики и доверенные Маклера находились, каждый при своей партии, наблюдая за сохранностью вещей и удовлетворяя любопытство посетителей—сверх того, в каждом зале поставлены были надежные досмотрщики. Сделано было распоряжение и строго подтверждено досмотрщиками приносить в присутствие

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Коммерческая газета. 1829. № 60. С. 2.

<sup>29</sup> Коммерческая газета. 1829. № 43. С. 2.

<sup>30</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1829. № 72. С. 390. В оригинале ошибочно—«приморского».

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Московский телеграф. 1830. № 9. С. 50.

<sup>33</sup> Московские ведомости. 1829. № 49. С. 2311.



Комитета все, что могло быть случайно обронено или потеряно посетителями. Сие было исполняемо в точности, и найденные вещи возвращены хозяевам по надлежащем удостоверении. Полиция не вмешивалась ни в какие распоряжения внутри залов; обязанность ее ограничивалась соблюдением благочиния и порядка на улице и дворе; в залах же надлежащий порядок и благоустройство сохраняемы были Членами Комитета и прикомандированными чиновниками»<sup>34</sup>.

Три недели Выставка была самым главным и самым обсуждаемым событием не только в Санкт-Петербурге, но и, пожалуй, во всей России. За это время ее посетило 107 228 человек, что даже по современным меркам является превосходным показателем.

В «Описании...» отмечена и такая деталь: «...надобно сказать к чести Публики, что во все продолжение Выставки не встречалось ни одного случая, где бы нужно было напомнить кому-либо о благопристойности; во всем отношении мы можем сказать уверительно и по личному опыту, что здешняя Публика показала себя несравненно образованнейшею, нежели во многих других столицах при тамошних Выставках»<sup>35</sup>.

«Завтра, 6 июня, имеет последовать закрытие Выставки Российских изделий, обратившей на себя по справедливости внимание всей здешней публики, и принесшей уже значительную пользу отечественной промышленности <...> Кто не пожелает, чтобы сии общепользные Выставки чаще возобновлялись!»<sup>36</sup>, писала газета «Северная пчела».

Подводя итог сказанному, можем заметить, что выставочная деятельность, блестящим образом начатая в России по указанию министра финансов Е.Ф. Канкрин, нашла яркий отклик у посетителей, как отечественных, так и иностранных. Реакция эта закономерным образом оказалась разной. Торжество отечественной промышленности, продемонстрированное выставкой, послужило успеху отечественных торговцев доброкачественными изделиями и создало конкуренцию для иностранных купцов, активно демонстрировавших свое неудовольствие. Успешная выставочная деятельность, начатая в стенах Южного таможенного пакгауза, продолжается вот уже больше 190 лет.

В свою очередь здание, созданное как выставочное помещение, спустя годы приютило знаменитый Зоологический музей Зоологического института РАН, в вестибюле которого с 2009 г. висит памятная доска, посвященная Первой промышленной выставке.

### Список литературы

*Александр Д.Э.* Россия глазами иностранца М.: Аграф, 2008. 302 с.

*Никитин Ю.А.* Выставочный Петербург: От экспозиционной залы до «Ленэкспо». Череповец: Полиграфист, 2003. 203 с.

*Светухина А.М.* Выставки без глянца. Орел: Светлана Зенина, 2009. 127 с.

*Светухина А.М.* Загадки первой российской выставки. О тайне английских машин и днях, стертых из истории // Мир выставок. 2013. № 56. С. 34–35.

*Светухина А.М.* Загадки первой российской выставки. Огонь, вода и медные трубы // Мир выставок. 2013. № 55. С. 42–43.

*Светухина А.М.* Загадки первой российской выставки. Неожиданная сторона медали // Мир выставок. 2013. № 54. С. 31–32.

*Слепкова Н.В.* На Васильевском острове у Дворцового моста. СПб.: ЗИН РАН, 2001. 84 с.

<sup>34</sup> Описание ... С. 23–24.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Северная пчела. 1829. № 68. С. 1.

### References

Aleksander, J.E. *Rossiya glazami inostranca* [Russia through the eyes of a foreigner]. Moscow: Agraf Press, 2008. 302 p. (In Rus.).

Nikitin, YU.A. *Vystavochnyj Peterburg: Ot ekspozicionnoj zaly do «Lenekspo»* [Exhibition Petersburg: From the exhibition hall to “Lenexpo”]. Cherepovets: Poligrafist Press, 2003. 203 p. (In Rus.).

Svetuhina, A.M. *Vystavki bez glyanca* [Exhibitions without gloss]. Oryol: Svetlana Zenina Press, 2009. 127 p. (In Rus.).

Svetuhina, A.M. *Zagadki pervoj rossijskoj vystavki. O tajne anglijskih mashin i dnyah, stertyh iz istorii* [The riddles of the first Russian exhibition. On the mystery of English cars and the days erased from history], in *Mir vystavok*. 2013. Vol. 56. P. 34–35. (In Rus.).

Svetuhina, A.M. *Zagadki pervoj rossijskoj vystavki. Ogon', voda i mednye truby* [The riddles of the first Russian exhibition. Fire, water and copper pipes], in *Mir vystavok*. 2013. Vol. 55. P. 42–43. (In Rus.).

Svetuhina, A.M. *Zagadki pervoj rossijskoj vystavki. Neozhidannaya storona medali* [The riddles of the first Russian exhibition. The unexpected side of the coin], in *Mir vystavok*. 2013. Vol. 54. P. 31–32. (In Rus.).

Slepkova, N.V. *Na Vasil'evskom ostrovu u Dvorcovogo mosta*. [On Vasilevskiy Island near the Palace Bridge]. Saint-Petersburg: ZIN RAS Press, 2001. 84 p. (In Rus.).

*Туминская О.А.*

## АНТИРЕЛИГИОЗНАЯ ПРОПАГАНДА В ГОСУДАРСТВЕННОМ РУССКОМ МУЗЕЕ (1922–1939 гг.)

Туминская, Ольга Анатольевна — доктор искусствоведения, заведующая сектором эстетического воспитания, Методический отдел, Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, [olgmorgun@yandex.ru](mailto:olgmorgun@yandex.ru).

В Русском музее императора Александра III наравне с памятниками искусства светской ориентации, коих было большее число, наличествовали предметы культового вида, представляющие историю развития восточно-христианского искусства. Коллекции христианских древностей, которые были предоставлены музею, прежде собирались частными коллекционерами, общественными организациями и существовали в храмах и монастырях. По разным причинам и на разных условиях они были переданы в Русский музей и стали ядром Отделения христианских древностей (1898–1914 гг.). Впоследствии Древлехранилище стало основой и фондов, и экспозиции Отдела древнерусского искусства. Собиравшиеся заинтересованными лицами на условиях пропаганды художественной ценности предметы культа с течением времени и под давлением идеологических установок нового социалистического государства попали в русло развенчания религиозного компонента произведений иконописи и пластики. С 1922 по 1932 гг. в музее была проведена большая работа по реформированию экспозиции Отдела древнерусского искусства на «началах социалистической идеологии». В течение 1935–1939 гг. было оформлено несколько временных выставок и три варианта постоянной экспозиции русского искусства эпохи XII–XVII вв. Главным условием организации экспозиции и предъявления ее зрителям было нивелирование религиозного контекста и акцентирование художественно-культурологических и историко-археологических аспектов.

**Ключевые слова:** Русский музей, Отдел древнерусского искусства, атеистическая пропаганда, культовое искусство, иконы, музеефикация, экспонирование.

## AGITATION OF ATHEISM IN THE STATE RUSSIAN MUSEUM (1922–1939)

Tuminskaya, Olga Anatolievna—Doctor of Science in Art History, Head of the Sector of Aesthetic Education, the Methodic Department, the State Russian Museum, Russian Federation, Saint Petersburg, [olgmorgun@yandex.ru](mailto:olgmorgun@yandex.ru).

The Russian Museum of the Emperor Alexander III, along with the monuments of secular art, which were more numerous, had items of a cult type that represent the history of Eastern Christian art. Collections of Christian antiquities that were provided to the Museum were previously collected by private collectors, public organizations and existed in churches and monasteries. For various reasons and under different conditions, they were transferred to the Russian Museum and became the core Of the Department of Christian antiquities (1898–1914). Subsequently, the ancient Repository became the basis of the funds and exhibitions of the Department of ancient Russian art. The objects of worship that were collected by interested persons on the basis of propaganda of artistic value over time and under the pressure of the ideological attitudes of the new socialist state fell into the line of debunking the religious component

of works of iconography and plastic art. From 1922 to 1932, a lot of work was done to reform the exposition of the Department of ancient Russian art on the “principles of socialist ideology”. During 1935–1939, several temporary exhibitions and three versions of the permanent exhibition of Russian art of the XII–XVII centuries were arranged. The main condition for organizing the exhibition and presenting it to the audience was to level the religious context and emphasize the artistic, cultural, historical and archaeological aspects.

**Key words:** the State Russian Museum, Department of ancient Russian art, atheistic propaganda, cult art, icons, museumification, display.

### **Формирование экспозиции Отделения христианских древностей с расширением знаний о восточно-христианском периоде развития русского искусства**

Русский музей — первый в стране государственный (публичный) музей русского изобразительного искусства. Он был основан в 1895 г. по Указу императора Николая II. Музей предназначался для демонстрации «всего русского искусства». Положение о музее было утверждено указом Николая II от 14 (26) февраля 1897 г. В Положении были представлены следующие условия, подчеркивающие особый статус музея: «Произведения художников, находящихся в живых, подлежат помещению на 5 лет в Музей императорской Академии художеств и только по истечении этого срока могут быть окончательно переведены в Русский музей императора Александра III, с согласия и по выбору управляющего оным»; «Предметы, помещенные в музей и составляющие его собственность, никогда отчуждаемы или передаваемы в другое учреждение быть не могут»; «Управляющий музеем назначается высочайшим именным указом и непременно должен быть членом Императорского Дома»<sup>1</sup>. Император Николай II исполнил своеобразное «духовное завещание» своего отца<sup>2</sup>.

К моменту открытия Русского музея Императора Александра III в 1898 г. собрание музея было достаточно разрозненным и небольшим по объему, включало всего 445 живописных работ, около 100 произведений скульптуры, около 1 000 рисунков, гравюр и акварелей, а также около 5 000 памятников старины, составивших коллекцию христианских древностей (иконы и изделия декоративно-прикладного искусства Древней Руси). Царская семья оказала неоценимую поддержку не только на первых порах существования музея русского искусства в Санкт-Петербурге, но и впоследствии. Известны случаи дарения ценных предметов древнерусского искусства, при этом император оставался лицом неизвестным<sup>3</sup>.

В музее образовалось три отдела: Художественный, Историко-бытовой и Этнографический. Первые сотрудники музея — Альберт Николаевич Бенуа (1895–1918 (?)), Павел Александрович Брюллов (1897–1912) и Петр Иванович Нерадовский (1909–1931) — были хранителями Художественного отдела Русского музея Императора Александра III. Они же вместе с работой по сбору, экспонированию, хранению и реставрации разнообразных художественных ценностей музея вели просветительскую работу для приходящей по предварительным заявкам в музей публики. Именно они проводили консультации для посетителей. И сразу же высветились проблемы по организации просветительской

<sup>1</sup> Положение о Русском музее Императора Александра III // Полное собрание законов Российской империи. Собр. 3-е. СПб., 1897. Т. XVII. № 13730. С. 58–59.

<sup>2</sup> *Климов П.Ю.* Александр Третий и русские художники // Конференция, посвященная итогам научно-исследовательской работы за 1998 г. История коллекций и дворцов Русского музея. СПб., 1999. С. 32–33.

<sup>3</sup> Отчет Русского Музея Императора Александра III за 1914 год. Пг., 1915. С. 22–23.

работы, которой бы могли заниматься отдельные сотрудники в обозначенное штатным расписанием время, ибо хранителям Художественного отдела явно не хватало на эту работу производственных сил.

В музее было организовано Отделение христианских древностей. Основная цель экспозиции, просуществовавшей в 1898–1914 гг., заключалась в демонстрации археологических древностей.

Следующий шаг в переоборудовании экспозиции Русского музея был вызван приобретением новых памятников древнего искусства (например, коллекции Н.П. Лихачева), что позволило XVIII зал экспозиции переоборудовать в «Новгородскую палату», где и были представлены знаменитые паникадило, амвон, фигуры старцев, тощие свечи. На основе длительной работы коллектива ученых при содействии знатоков церковной старины М.П. Боткина, Н.П. Лихачева и Н.В. Покровского было подготовлено открытие Древлехранилища в 1914 г.

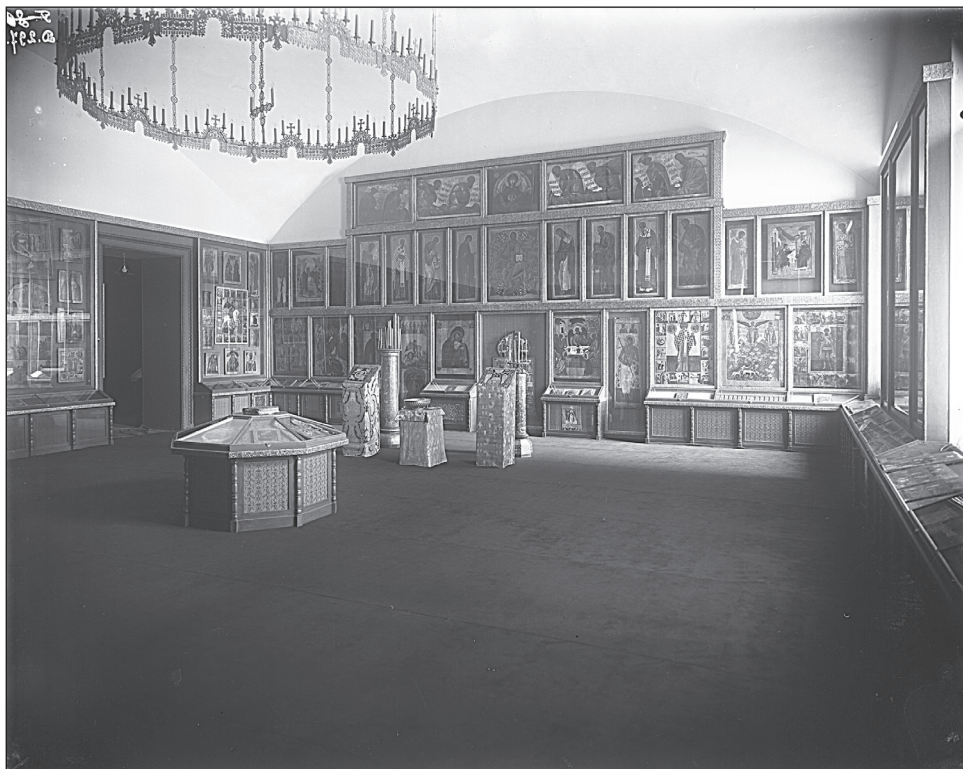


Рис. 1. Древлехранилище. 1914 г.  
Сектор архива изображений ГРМ

Экспозиция Древлехранилища занимала 4 зала, из которых самым интересным называется зал XVIII «Новгородская палата» с встроенным прототипом иконостаса, хором, большемерными иконами по стенам. Так, на северной стене за стеклом располагалась икона «Святые Борис и Глеб». Вся обстановка напоминала интерьер среднерусского храма. Вместе с тем весьма замечательными были оформительские решения и соседних залов (XIX–XXI).

### Научный и культурный дискурс советского музееведения

1917 г. перевернул жизнь России. После Февральской революции в июне-июле 1917 г. для сохранения культурного наследия страны были учреждены художественно-исторические комиссии. Эпохальные события вызвали громадный общественный подъем в пролетарской среде, однако и часть интеллигенции с воодушевлением встретила начало революции. Представители культуры мыслили так, что новые преобразования должны засвидетельствовать изменения в обществе, дать дорогу молодым художникам и как «поток очистительной бури» все прогнившее и омертвевшее в жизни и в искусстве смести, открыв путь созидательной работе. Вдохновленная идеей служения народу, интеллигенция готова была трудиться для его просвещения и интеллектуального блага. Новая власть взяла на себя миссию духовного лидерства и энергично принялась за восстановление отраслей культуры, разрушенных в результате революции и Гражданской войны. Необходимо было удовлетворить запросы новой кипучей жизни ВУЗов, для чего пришлось организовывать семинарии и углублять изучение исторических корней в развитии русского искусства. Стали действовать регулярные лекционные и экскурсионные курсы.

Как отмечает Н.А. Никишин: «В музее первое синтаксическое правило регламентирует основные принципы построения экспозиции (принцип научности, предметности — опоры на подлинные музейные предметы и т.д.) и возможность использовать те или иные экспозиционные приемы для создания наиболее доступных, интересных и информационно насыщенных текстов. Существование правила преобразования предполагает возможность внесения изменений в экспозицию или создания другой экспозиции (например, передвижной выставки) на основе тех же музейных предметов.

Третий раздел семиотики музея — прагматика. Она исследует процессы коммуникации, происходящие в музее, обращаясь к области отношений знаков — музейных предметов и тех, кто этими знаками пользуется (сотрудников музея, коллекционеров, посетителей)»<sup>4</sup>.

Музейные предметы древнерусских собраний в предъявлении зрителю находились в обособленном положении: утилитарно-бытовом в экспозиции и смещающем свой смысл в угоду политическим идеям в коммуникации. Надо уточнить, что схожая ситуация складывалась и в других музеях. Так, по словам Е.В. Аброськиной, обратившейся к практике советских этнографических музеев: «Вынесенные за скобки современности этнографические предметы дореволюционных коллекций, навеки застрявшие в датировке "конец XIX — начало XX вв.", участвуют в бесконечной советской дискурсивной пересборке, когда в принципе неважно из чего вещи сделаны и уж тем более — что они делают <...> Таким образом, при помощи музейных предметов возможна регулярная пересборка истории в экспозиции музея, в зависимости от того, что историческая наука решит рассказать о той или иной эпохе»<sup>5</sup>.

Идея централизованного управления музеями была реализована после Октябрьской революции — в составе Наркомпроса РСФСР 28 мая 1918 г. был создан Отдел по делам

<sup>4</sup> Никишин Н.А. «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности // Музееведение: проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М., 1988. С. 7–15.

<sup>5</sup> Аброськина Е.В. «Рука помощи братским народам»: история «славянского вопроса» в экспозициях Государственного музея этнографии в 1930-е — 1950-е гг. // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2020. Т. 11. Вып. 1 (87) [Электронный ресурс]. Доступ для зарегистрированных пользователей. См. по адресу: <https://history.jes.su/s207987840008154-8-1/> (ссылка последний раз проверялась 22.04.2020). DOI: 10.18254/S207987840008154-8.

музеев и охране памятников. Параллельно ему существовало музейное подразделение в Научном отделе, ведавшее естественно-научными и техническими музеями. Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины занимался разработкой программы музейного строительства, управлением развития музейной сети, созданием и контролем за исполнением музейного законодательства, а также организацией музеев и выставок, формированием и учетом Государственного музейного фонда, проведением экскурсий, реставрацией памятников и т.д. Его деятельность основывалась на принципах коллегиальности, к работе привлекались опытные специалисты-искусствоведы, художественные и музейные деятели, архитекторы, реставраторы. Местные органы управления музейным делом формировались тогда же при Отделах народного образования (ОНО) местных Советов. Будучи автономными в пределах своей территории, они действовали под руководством Наркомпроса.

Первые мероприятия, проведенные советской властью в области культуры, обеспечивали ей поддержку социальных низов и способствовали привлечению к сотрудничеству части интеллигенции, вдохновленной идеей служения народу. На начальном этапе (1917–1923 гг.) решались задачи спасения и сохранения культурных ценностей, находившихся в особой опасности в годы революции и Гражданской войны. В послереволюционный период произошла национализация музейных коллекций.

Одно из первых преобразований Русского музея в новом социалистическом государстве относилось к пропагандистской функции искусства. На Первой Всероссийской музейной конференции, проходившей в Петрограде в феврале 1919 г., была поставлена задача консолидации сил научной и художественной интеллигенции в решении вопросов просвещения масс силами музеев. Основным направлением деятельности хранилищ художественных ценностей представитель Русского музея А.А. Миллер назвал культурно-просветительскую работу. Характерным показателем является проект музея, представленный им на упоминавшейся выше конференции. В своем докладе А.А. Миллер искусство академизма назвал примером «обуржуазивания искусства», искусство передвижников — «обличительным жанром буржуазии», пейзаж — «безыдейным жанром»<sup>6</sup> и т.д. Новая жизнь разрешала смелые эксперименты и в осмыслении искусства.

На совещании Художественного отдела Русского музея 22 июня 1920 г. было решено организовать цикл лекций на материале Русского музея и устроить теперь же временную аудиторию для лекций: 1. Пенсионеры Петра Великого и русская живопись первой половины XVIII в. 2. Русское искусство при Екатерине и Павле. 3. Русское искусство Александровской эпохи. 4. Русское искусство Николаевской эпохи<sup>7</sup>. Как видим, вся тематика определилась периодом XVIII — первой половиной XIX вв., тем периодом, к которому относилось большинство произведений музея. Этот раздел русского искусства впоследствии будет назван империалистическим. По всей вероятности, эта часть коллекции еще не была так актуальна для зрителей и составляла почти современное им искусство, к которому интерес возникнет чуть позднее.

Расширение просветительно-экскурсионных обязанностей музея выразилось в избрании в мае 1921 г. Совета музея из членов всех его отделов с включением представителей научной общественности Петрограда. В состав Совета музея вошли П.И. Нерадовский (председатель), Д.И. Митрохин, Альб.Н. Бенуа, Н.Е. Лансере, С.Л. Яремич,

<sup>6</sup> Ведомственный архив Государственного Русского музея (далее — ВА ГРМ). Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 139. Л. 6, 30–31 об.

<sup>7</sup> ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 181. Л. 1 об.

Р.П. Черепнин, В.В. Воинов, С.Ф. Платонов, А.П. Иванов, Д.В. Айналов, А.П. Смирнов. В этом же году была проведена выставка поморских икон. Кроме икон были выставлены миниатюры, шитье, предметы литья, рукописные книги, в том числе ноты и другие неизученные или мало изученные памятники древнерусской эпохи. Благодаря выставке можно было проследить эволюционный путь каждого из направлений искусства и длительность его бытования в различные эпохи. Составители выставки (В.Г. Дружинин, А.П. Смирнов и Г.С. Лобус) выступали ее консультантами. Планировались выставки памятников древнерусской деревянной резьбы и шитья.

### **Экспозиция П.И. Нерадовского**

С 1922 г. начинается новая эпоха в истории Русского музея: начинает монтироваться экспозиция, задуманная хранителем П.И. Нерадовским еще в 1909–1914 гг., но получившая воплощение лишь после возвращения коллекций икон из Москвы, свезенных туда на время военных действий. Отдел христианских древностей определил в своем составе большое количество потиров XVI–XVIII вв., которые предлагались для обозрения публики. Инвентаризация предметов (из фондов Русского музея и возвращенных) остро выявила вопрос о реставрации. Вместе с тем хорошо сохранившиеся предметы было постановлено показывать зрителю. Акцент делали на предметы декоративного производства.

Идеологически новым явилась заявка на организацию выставки «Живопись Византии и круг ее влияний». Предполагалось выставить образцы эллинистической культуры как источника преемственности проблем цвета, фактуры, объема и композиционной конструкции. Эта выставка предлагала подняться на уровень осознания философско-культурологической взаимосвязи эпох, их стилевой эстафеты. Однако организация выставки оказалась сложной и не получила поддержки у руководства. На заседании Художественного отдела 14 февраля 1922 г. было постановлено нежелательным «отвлекать силы Музея и его работников от их прямых обязанностей»<sup>8</sup>, коими считались хранение и систематизация коллекции.

Выставка византийского искусства была организована силами хранителей и научных сотрудников Государственного Русского музея с привлечением консультантов из Государственного Эрмитажа в 1928 г., что послужило не только итогом длительного научного сотрудничества представителей академических сообществ Москвы и Ленинграда, но и своеобразным рубиконом, размежевавшим коллекции Русского музея и Эрмитажа. В 1930–1931 гг. осуществилась передача памятников византийского искусства. Как отмечалось в документах: «Византийское искусство представляет памятники XI–XII вв. как центральных, константинопольских школ, так и школ восточно-византийских провинций. Эпоха возрождения византийского искусства в XIV в. представлена рядом первоклассных памятников, обрисовывающих наиболее видные течения художественной жизни Византии в центре и провинциях, собственно византийских, а также на Балканском полуострове — в македонских и сербских художественных школах. Итало-греческие школы показаны во всех оттенках, из них главным в экспозиции отмечены: преобладание греческих манер, италянизирующих течений. Экспозиция залы включает и ряд памятников греческого барокко»<sup>9</sup>.

Во второй половине 1928 г. состоялась выставка памятников древнерусского шитья. Отмечено, что памятники древнерусского шитья, показанные на выставке рядом

<sup>8</sup> ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 266. Л. 8.

<sup>9</sup> ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. Доп.<sup>1</sup> Д. 532. Л. 3.



с техникой реставрации и производственными процессами создания ткани, выглядят по-особенному, такой подход помогает понять специфику создания произведений лицевого шитья — частично забытых, частично утраченных и наглядно выявляет ряд художественных течений в древнерусском искусстве. Выставки всегда расширяют взгляд на устоявшееся научное мнение.

### 1929–1932 гг. — усиление антирелигиозной пропаганды

В декабре 1929 г. состоялась Ленинградская производственная конференция музейных и экскурсионных работников. На ней была принята резолюция: нужна коренная реэкспозиция музеев по тематическому признаку ради показа исторического развития искусства. Постановили: залы с памятниками древнерусской эпохи должны начинать обзор по музею.

Директор Государственного Русского музея (далее — ГРМ) С.К. Исаков, направляя 27 апреля 1930 г. обращение в Правление Государственного исторического музея, просил выделить иконы «Иоанн Лествичник со святыми», «Ангел Златые власы», «Никола» и другие для осуществления «плана реконструкции экспозиции Отделения древнерусского искусства на основе марксистской идеологии»<sup>10</sup>.

Экскурсионно-лекторская база Отдела народного образования в течение 1929–1930 учебного года провела антирелигиозные семинарии экскурсоводов под общим руководством доцента Ленинградского государственного университета Н.М. Маторина. Цель их формулировалась следующим образом: переработка в антирелигиозном направлении существующих экскурсионных тем этнографического и историко-культурного характера и темы «Православное язычество» для Художественного отдела ГРМ<sup>11</sup>.

Залы древнерусского искусства постоянной экспозиции летом 1930 г. были закрыты в связи с переоборудованием. Вся экспозиция теперь строилась на демонстрации классово-идеологии эпох «раннего феодализма», «разложения основ феодального хозяйства под влиянием эволюции торгового капитала», «роста торгового капитала начальных форм московского абсолютизма», «крепостнически-бюрократического абсолютизма». Соответственно и представлять необходимо было не искусство, а историю. Заведующий Отделом древнерусского искусства ГРМ Н.П. Сычев предлагал разделить весь экспозиционный материал на 4 раздела, размещаемые в 4-х залах. Связь новых названий с прежним содержанием очевидна: «ранний феодализм» — XII–XIII вв., «начало торгового капитала» — Новгород, Псков XIV в., «рост московского абсолютизма» — искусство Москвы XV–XVI вв., «крепостнически-бюрократический абсолютизм» — региональные иконописные школы в XVI–XVII вв. Но в условиях нарастающей пропаганды антирелигиозных взглядов экспозицию музея в Отделе древнерусского искусства следовало показывать как доказательство смены историко-политических условий развития Руси-России и существования экономических соответствий определенному времени. Обращалось внимание на подъем грамотности и рост письменности, усиление роли книги в культуре славянских народов. Оговаривалась художественная миссия искусства. На этом фоне обязательным циркуляром значилось указание: «Через всю систему экспозиции красной нитью должна проходить антирелигиозная установка»<sup>12</sup>. Подразумевая экспозицию древнерусского искусства как систему, советское правительство сознательно умаляло

<sup>10</sup> ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 757. Л. 424.

<sup>11</sup> ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 630. Л. 3.

<sup>12</sup> ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 805. Л. 3.

важнейший компонент целостной структуры — ориентацию человека эпохи Средневековья на веру в Бога.

Научные сотрудники Отдела древнерусского искусства, выполняя научно-исследовательские задания, вытекающие из задач реконструкции экспозиции Отделения, получают темы, где формулировки и терминология модифицированы. Например, древнерусское шитье определяется как «русское художественное шитье и производство художественных тканей ранне-феодального периода» (Е.А. Лютер); иконописные школы заменены на «художественные живописные артели древней Руси» (Л.А. Дурново); символический смысл евангельских сюжетов древнерусской иконописи завуалирован в названии «Перенесение земных отношений на небо по памятникам феодального искусства» (Н.П. Сычев). Все сотрудники отдела обязательно должны были принимать участие в работе марксистско-ленинского кружка при ГРМ<sup>13</sup>.

Первый Всероссийский музейный съезд, состоявшийся в 1930 г., ознаменовал наступление нового этапа музейного строительства в стране и провозгласил курс на развитие «советского краеведения».

Циркуляр Наркомпроса оповещал: «3-я пятилетка предполагает в гигантском размахе социалистического строительства охватить всеобщим обучением 100 % неграмотных. В свете этих заданий до невероятных размеров возрастает роль науки в социалистическом и культурном строительстве. Научные учреждения поставлены на передовые позиции.

В связи с этим одним из пунктов переориентирования работы является: <...> Музеям устроить выставки, характеризующие достижения и прорывы на отдельных участках хозяйства с динамикой причин и средств преодоления. 15.05.1930 — Уполномоченный Наркомпроса т. Сааков и старший инспектор по музеям рассылают во все музеи «Циркуляр о введении книги отзывов» («Антирелигиозная выставка», ГЭ)<sup>14</sup>: начинается исследование зрительское восприятие и получение обратной связи от посетителей.

Протокол заседания Школьной комиссии Государственного Эрмитажа от 22 марта 1931 г., куда были приглашены члены Школьной комиссии и кружка «Юный этнограф» ГРМ, хранит сведения, что в Эрмитаже запланирован приуроченный к пасхальным дням вечер, на котором будет произведен показ «антирелигиозного фильма о вскрытии эрмитажной мумии»<sup>15</sup>.

В 1932 г. единым художественным методом литературы и искусства был провозглашен социалистический реализм, который на многие годы предопределил путь развития советского искусства и формирование художественных коллекций в музеях. Русский музей также встал на службу социалистического строительства. Переработка экспозиции в условиях ориентации на марксистскую общественно-историческую установку изложения материала должна была строиться на принципах диалектического материализма. В таком виде следовало переоборудовать постоянную экспозицию живописи Древней Руси, ибо «иконный отдел — это какое-то подобие церкви и его созерцать в высшей степени нетерпимо»<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Планы Художественного Отдела I-го Отделения (ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 794. 1931 г. Л. 3.)

<sup>14</sup> ГРМ. Циркуляры и постановления Народного комиссариата просвещения (ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 774. 09.1930–12.1930. Л. 3–9).

<sup>15</sup> Проект заседаний ударной бригады (ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 854. 22.01.–18.08.1931. Л. 14).

<sup>16</sup> ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 888. Л. 8–8 об.

### Семиотика музейного предмета

Музей представляет собой двустороннюю сущность, соединяя материальные предметы с познающими их субъектами. Если эта связь нарушается, то музей как социально-культурное явление перестает существовать. Кроме того, эта связь музейного предмета и посетителя должна иметь семиотическую основу, предполагающую, что музейные предметы осознаются как знаки, со специфическими свойствами, чертами, функциями, а познающий субъект выступает интерпретатором этих знаков<sup>17</sup>.

Используя положения теории Ч.С. Пирса, можно утверждать, что в художественном музее как пространстве аккумуляции объектов культуры обязательным условием является взаимодействие денотата, десигната и интерпретанта<sup>18</sup>. Спроецировав триаду на экспозицию древнерусского искусства, получаем совершенно определенный статус денотата—это предмет-знак. На второй план отошла не только историко-бытовая, археологическая и культовая значимость предметов христианского богослужения, но размыслся и выпал из контекста десигнат. Вместе с этим совершенно неоднозначно понимаются усилия интерпретанта, ибо в сложившихся условиях консервации предметов в музейной обстановке нивелируется их смысловой посыл. Интерпретант (научный сотрудник, экскурсовод) сначала сам должен постичь взаимосвязь объективной программы предмета и его условного образа, а затем высказать свои размышления для аудитории. Сложность ситуации заключена в том, что при потере своей знаковой коннотации сакральный предмет уже невосполнимо теряет большую часть функции десигната. Она никогда уже не восстановится. В этом и есть разочарование бытия музейной экспозиции древнерусского искусства в отличие от похожего в составе храмового древлехранилища или ризницы (в этих локациях вышедшие из употребления предметы могут иногда вводиться в действенный процесс службы или храниться как реликвии, составляющие ценность для определенной группы пользователей). Сотрудники музея не обладают ни соответствующей квалификацией, ни правами возобновления действия большей части предметов культовой практики. В этой ситуации в более выгодном положении находятся предметы мелкой пластики или археологических раскопок. Например, можно продемонстрировать на манекене как человек прежних времен носил на себе крест-тельник или браслет-оберег. Также можно представить чтение молитвы у придорожного креста или несение в составе крестного хода выносной иконы, хоругви или плащаницы. Менее непонятными для публики остаются предметы литургического цикла—потир, кадуцей, епитрахиль, фелонь, поручи, палица и другие предметы священнического облачения, а также сама организации храмового действа. Словом, экспозиция древнерусского искусства строилась без опоры на главный присущий церковному предмету денотат. И в этом нет вины ни коллекционеров, ни устроителей музейного променада.

Археологический акцент древнерусских выставок позволил научным сотрудникам музея определить историко-бытовую сущность большего числа предметов, составляющих их тематическую направленность. Иконы располагались вместе со светильниками, киотоми, надгробными фигурами и другими предметами пластики. Главное внимание публики обращалось на иконы, т.к. их количество всегда превышало численность других предметов выставки и обладало несомненным преимуществом в художественно-образном

<sup>17</sup> Мишурковская О.С. Музей как предмет семиотического исследования [Электронный ресурс] См. по адресу: [https://revolution.allbest.ru/culture/01022593\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/culture/01022593_0.html) (ссылка последний раз проверялась 22.04.2020).

<sup>18</sup> Пирс Ч.С. Семиотика и теория. М., 2000. С. 37–39.

исполнении. Изначально все экспозиции древнерусской иконы строились примерно по одному принципу, определенному еще в 1840-е гг. — по хронологическому и региональному делению предметов живописи, наделяя икону в большей степени телесностью иконописного ремесла, чем примером святоотеческого текста. Следует указать основной принцип деления, назовем его — регионально-хронологический, связанный с местом происхождения памятника и временем его создания. И.П. Сахаров в «Исследованиях о русском иконописании» предложил деление на следующие школы: 1) Византийскую, 2) Киевскую, 3) Новгородскую, 4) Московскую, 5) Устюжскую, 6) Строгановскую, 7) Фряжскую и 8) Суздальскую<sup>19</sup>.

Основное внимание обращено на цвет, композицию, стилистику произведения (структурное единство образной системы и приемов художественного выражения), взаимодействие темы и сюжета, сохранность. Размещение предметов культа в музейных залах подчинялось общей логике организации музейного пространства. Лишь однажды организаторы экспозиции настояли на создании экспозиции, условно напоминающей храмовый интерьер — при открытии Новгородской палаты Древлехранилища в 1914 г. Именно этот зал стал нарицательным как в истории предъявления предметов культовой тематики, так и в истории Русского музея.

Известно, что икона «Святые Борис и Глеб» (142,5×94,5) входила в интерьер рабочего кабинета Н.П. Лихачева (ул. Петрозаводская, д. 7а), а с 1914 г. составляла экспозицию XVIII зала Древлехранилища и концентрировала на себе внимание в бывшем XIX зале на выставке «Искусство феодального Новгорода».



Рис. 2. Новгородская палата. Зал XVIII. После 1914 г.  
Сектор архива изображений ГРМ

<sup>19</sup> Сахаров И.П. Исследования о русском иконописании. В 2-х кн. СПб., 1849. Кн. 2-я. С. 100.

Н.П. Лихачев обращался к образам Бориса и Глеба на протяжении своей научной жизни, исследовав лицевое сказание святых благоверных князей с целью проведения параллелей образной характеристики первых русских страстотерпцев. Ученый задавался вопросом: «не пользовался ли иллюстратор старой иконой святых князей “в житии” (“в деяниях”) или, наоборот, не пользовались ли иконописцы лицевым житием этой редакции для иконного письма»<sup>20</sup>, — словом, искал первоисточник изображения. Н.П. Сычев при описании XVIII зала Древлехранилища в 1916 г. указывал на размещенную в нем «известную икону святых князей Бориса и Глеба» и затрагивал проблему соотношения предмета (денотата) и образа (десигната): «У зрителя получается впечатление, что он вступил в громадную лабораторию народного искусства в период его начального развития, когда оно, получив необходимые материалы для творчества, еще не успело целиком переработать их в горниле собственного мирозерцания»<sup>21</sup>, т.е. определял взаимосвязь ранней русской иконописи с византийской, отмечал собственную творческую инициативу, идущую от народных масс, указывал на определенные технические приемы в написании иконописного изображения. В Путеводителе 1928 г. посетителям предоставлена краткая информация: «Обзор выставки Художественного Отдела следует начинать с I зала Отделения древнерусского искусства (в нижнем этаже), где выставлены вводящие в понимание древнерусского искусства подсобные коллекции памятников византийских, балканских, греко-итальянских и иных разветвлений византийской культуры X–XVII вв.»<sup>22</sup>. Следовательно, с течением времени и в условиях идеологической атеистической нагрузки на восприятие зрителями памятников христианского круга внимание к исследованию содержания иконописных произведений снижается, роль транслятора нивелируется. Триада денотат–десигнат–интерпретант меняет свою конструктивную устойчивость: денотат существует, десигнат определяется односторонне, интерпретант не имеет возможности раскрыть заинтересованному посетителю концептуальную идею восприятия древнерусской живописи в ее гармоничной целостности.

Интерпретаторы советского времени, не обладая знанием евангельского текста и не имея возможности принимать участие в соборном церковном действии, в основном сравнивали икону с картиной и вели рассказ о композиции, цвете и эпохе. Авторство памятника, равно как и сюжетно-тематическая линия иконописного произведения не осваивалась в рассказах пропагандистов первых десятилетий советской власти. Именно этот участок музейного собрания был наиболее уязвим для адекватного рассказа зрителям. При созерцании иконы в музее до сих пор основным остается трансляция преимущественно знаний о технологии иконы и впечатлений от ее композиционно-цветовой составляющей, а не восприятие ее религиозно-художественного единства. Древнерусское искусство представало в авангарде тоталитарной антирелигиозной пропаганды, проводимой культурной политикой Советского государства в 1920–1930-х гг. Перестройка смыслов основного значения иконы на те, которые были необходимы власти, привела к созданию «бумажных экспозиций» и антирелигиозных выставок «эпохи феодализма» и «начала торгового капитала».

Показательна в этом отношении экспозиция «Искусство феодального Новгорода», открывшаяся 8 июля 1931 г. Иконы располагались на вертикальных щитах или были

<sup>20</sup> Лихачев Н.П. Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба. По рукописи XV столетия. СПб., 1907. С. 13, прим. 2.

<sup>21</sup> Сычев Н.П. Древлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины имени императора Николая II при Русском музее императора Александра III. Пг., 1916. С. 11.

<sup>22</sup> Государственный Русский музей. Краткий путеводитель. Л., 1928. С. 1.

разложены в горизонтальных витринах-ящиках. У окон выполнены щитовые конструкции, на которых были развешены большого размера фотографии архитектурных объектов Новгорода, интерьеров церквей или отдельных археологических памятников. Подлинники дополнялись копиями фресок, фотографиями, макетами, а также плакатами с явным антирелигиозным текстом. Плакат «Святыня православия тем дорога эксплуататорам, что она учит безропотно переносить гнет» был расположен над витриной, где находились выносная икона «Богородица с младенцем», святые «Параскева и Анастасия», «Спас оглавный», «Распятие», «Снятие с креста» (XX зал). Над большемерными иконами «Святые Борис и Глеб», монументальными копиями фресок Спаса на Нередице нависал агитационный транспарант: «Никогда идея Бога не связывала личность с обществом, а всегда связывала угнетенные классы верой в божественность учителей. В.И. Ленин» (XIX зал). Здесь же на подрамниках были развешены ювелирные украшения древних славян.



Рис. 3. Новгородская палата. Зал XIX. После 1914 г.  
Сектор архива изображений ГРМ

В XVIII зале (б. Новгородской палате) восточная стена позиционировала не прототип иконостаса, как было прежде, а монументальную копию лепного декора церкви святого Георгия в Юрьеве Польском.

В тематическом плане ГРМ на 1935 г. сказано, что существовавшая экспозиция признана устарелой и требует немедленной переделки. В течение 1934 — начала 1935 г. шли подготовительные работы, а весной 1935 г. — окончательная сдача экспозиции, которая обосновалась на первом этаже западного крыла Михайловского дворца. Авторами этой экспозиции были Я.П. Гамза и М.К. Каргер<sup>23</sup>. Тогда же констатировалось, что следует вести большую просветительскую работу в массах для объяснения правильности понимания

<sup>23</sup> ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 1045. Л. 44.

древнерусского искусства (культпоходы и работа с одиночным посетителем, консультации, листовки-брошюры, ведение кружка «Друзья Музея»). Экспозиция древнерусской живописи была выстроена в соответствии с доклассовым развитием общества, показана роль искусства как орудия классовой борьбы. Искусство древнерусского времени как религиозное в выставке отсутствует.

Октябрьская сессия Пленума Научно-Методического совета Музейного отдела НКП РСФСР по работе музеев со школой 23 октября 1935 г. отметила, что ленинградские музеи имели недочеты в работе со школой. К 1 января 1936 г. необходимым было пополнить экспозицию материалами, характеризующими социалистическое строительство<sup>24</sup>. В бывшей экспозиции было показано не более 200 экспонатов, в новую экспозицию планировалось ввести около 1 000 из 17 437 имеющихся в фонде Отдела древнерусского искусства за счет показа произведений резьбы, литья, шитья<sup>25</sup>, — считал научный сотрудник Отдела Н.В. Малицкий.

Основная интрига вокруг оформления залов древнерусской экспозиции развернулась с привлечением общественности. «Заинтересованный» зритель стал некой теневой фигурой, которая вела руководство музея к принятию «правильных решений» по поводу экспонирования предметов христианской культуры. В экспозиции «существующая изолированность» древнерусского искусства создавала и сейчас создает (1931–1933 гг.) впечатление какой-то обособленности его, самобытности, представления как искусства религиозного. Это впечатление усугубилось наличием старого оформления витринами, в свое время приспособленными для использования в помещении в целях «богослужения». В главном зале одна стена (восточная) была отдана под иконостас. В зале этом служили всенощные. Остатки этой установки дают себя знать и на новой экспозиции. Ученый секретарь музея т. Сахаров был обеспокоен: «Оставлять так, как некое инородное тело, древнерусское искусство никак нельзя. В залах, занятых сейчас древнерусским искусством, по плану следует развернуть представителей идейного реализма. Массовый посетитель этого настойчиво требует»<sup>26</sup>. И вслед за начальством предлагал перенести экспозицию раннефеодального периода на второй этаж музея.

Отступая от непосредственного восприятия предметов древнерусской эпохи, обратимся к русской реалистической живописи на евангельскую тему. Известно, что выпускники Императорской Академии художеств выполняли дипломные работы на темы из библейской истории или жизни Христа весь XIX в. В составе Художественного отдела Русского музея хранилось достаточно большое количество произведений, изображающих события библейской и евангельской истории. Не всегда у экскурсовода была возможность рассказать о картине на христологическую тему. Ярким примером в этом отношении можно считать эпизод трудовой биографии научного сотрудника ГРМ М.А. Рудницкой, которая объясняла группе зрителей сюжет картины В.Д. Поленова «Блудная жена» («Христос и грешница»). Приводим выдержки из заседания Экскурсионной комиссии, указавшей М.А. Рудницкой на «крупные политические ошибки» в связи с тем, что в ее экскурсии был ряд «тематико-идеологических ошибок, а именно: употребление ею выражений и фраз, воспринимаемых слушателями, как утверждение реального существования Христа, во-первых, и во-вторых, как утверждение существования в Христе божественного и человеческого начала»<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 1055. Л. 292–295.

<sup>25</sup> ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 974. Л. 2.

<sup>26</sup> ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 912. Л. 87–87 об.

<sup>27</sup> ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 1102. Л. 49–49 об.

В завершении подчеркнем, что древнерусская экспозиция в составе Русского музея существовала изначально и, меняя свой объем хранения и экспозиции, количественный состав памятников, местоположение, была и остается неотъемлемой частью его культурного пространства. Растущий интерес масс к изучению культуры прошлого потребовал от музея создание штата консультантов (интерпретаторов), которые бы могли предъявить публике смысловую взаимосвязь денотата и десигната. Антирелигиозная пропаганда стала частью истории пропаганды и экспозиции музея. В рассматриваемый в статье период выставка христианских древностей скорее явилась инициатором повестки обсуждения острых вопросов и формирования общественного мнения, нежели исполнителем желаний публики. Термин «политика памяти», упоминаемый в современной музеологии (А.Н. Балаш, З.А. Бонами), может быть применен для объяснения заявленной темы как демонстрации регулятора растущих запросов публики и профессионального комментирования от лица музея.

Как пишет Т.П. Калугина: «Нельзя не отметить, что при всей грубой прямолинейности содержательной стороны экспозиций того периода они демонстрируют интереснейшие достижения мысли экспонируемых шедевров. Впервые был использован экспозиционный язык: проблемный принцип размещения экспонатов»<sup>28</sup>, признание содержательной стороны экспозиции как драмы, рассказа, истории, эволюции и т.д. Стало важно, как именно конкретные произведения соотнесены друг с другом, сделан акцент на эволюцию формы. Экспозиционеры довоенного времени использовали яркие конструктивистские образы, которые, обладая мощным визуальным ресурсом, оказали существенное влияние на развитие экспозиционно-выставочной культуры в дальнейшем.

### Список литературы

*Аброськина Е.В.* «Рука помощи братским народам»: история «славянского вопроса» в экспозициях Государственного музея этнографии в 1930-е—1950-е гг. // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2020. Т. 11. Вып. 1 (87) [Электронный ресурс]. URL: <https://history.jes.su/s207987840008154-8-1> (ссылка последний раз проверялась 22.04.2020). DOI: 10.18254/S207987840008154-8.

*Калугина Т.П.* Из истории экспозиции. 1922–1952 // Государственный Русский музей. Из истории музея / сост. Е.Н. Петрова, И.Н. Карасик. Сб. ст. и публ. СПб.: Советский художник, 1995. С. 42–54.

*Климов П.Ю.* Александр Третий и русские художники // Конференция, посвященная итогам научно-исследовательской работы за 1998 г. История коллекций и дворцов Русского музея. СПб.: Palace Editions, 1999. С. 32–33.

*Мишурковская О.С.* Музей как предмет семиотического исследования [Электронный ресурс]. URL: [https://revolution.allbest.ru/culture/01022593\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/culture/01022593_0.html) (ссылка последний раз проверялась 22.04.2020).

*Никишин Н.А.* «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности // Музееведение: проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М.: [Б. и.], 1988. С. 7–15.

*Пирс Ч.С.* Семиотика и теория. М.: Логос, 2000. 448 с.

### References

Abroskina, E.V. «Ruka pomoshchi bratskim narodam»: istoriya «slavyanskogo voprosa» v ekspozitsiyakh Gosudarstvennogo muzeya etnografii v 1930-e—1950-e gg. [“A Helping

<sup>28</sup> *Калугина Т.П.* Из истории экспозиции. 1922–1952 // Государственный Русский музей. Из истории музея / сост. Е.Н. Петрова, И.Н. Карасик. Сб. ст. и публ. СПб., 1995. С. 48.



Hand to Fraternal Peoples”: the History of the “Slavic Issue” in the Expositions of the State Museum of Ethnography in the 1930s—1950s], in *ISTORIYA*. 2020. Vol. 11. Is. 1 (87). URL: <https://history.jes.su/s207987840008154-8-1> (last visit 22.04.2020). DOI: 10.18254/S207987840008154-8. (In Rus.).

Kalugina, T.P. Iz istorii ekspozitsii. 1922–1952 [From the history of the exhibition. 1922–1952], in *Gosudarstvennyy Russkiy muzey. Iz istorii muzeya /sost. E.N. Petrova. I.N. Karasik. Sb. st. i publ.* Saint-Petersburg: Sovetskiy khudozhnik Press, 1995. P. 42–54. (In Rus.).

Klimov, P.Yu. Aleksandr Tretiy i russkiye khudozhniki [Alexander the Third and Russian artists], in *Konferenciya, posvyashchennaya itogam nauchno-issledovatel'skoj raboty za 1998 g. Istoriya kollektiy i dvortsov Russkogo muzeya*. Saint-Petersburg: Palace Editions, 1999. P. 32–33. (In Rus.).

Mishurkovskaya, O.S. *Muzey kak predmet semioticheskogo issledovaniya* [Museum as a subject of semiotic research]. URL: [https://revolution.allbest.ru/culture/01022593\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/culture/01022593_0.html) (last visit 22.04.2020). (In Rus.).

Nikishin, N.A. «Yazyk muzeya» kak universalnaya modeliruyushchaya sistema muzeynoy deyatel'nosti [“Museum language” as a universal modeling system of museum activity], in *Muzeyevedeniye: problemy kulturnoy kommunikatsii v muzeynoy deyatel'nosti*. Moscow: [without name of publisher], 1988. P. 7–15. (In Rus.).

Peirce, Ch.S. *Semiotika i teoriya* [Semiotics and theory]. Moscow: Logos Press, 2000. 448 p. (In Rus.).

Гринько И.А.

## «ЭТО ФАНТАСТИКА»? МУЗЕИ В НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ И МУЗЕЙНАЯ ФУТУРОЛОГИЯ

Гринько, Иван Александрович — кандидат исторических наук, MA in Cultural Management, начальник Управления музейно-туристского развития, ГАУК «МОСГОРТУР», Россия, Москва, [iagrinko@yandex.ru](mailto:iagrinko@yandex.ru).

В статье анализируется образ музея в научно-фантастической литературе XX в. В качестве источника были взяты основные произведения звезд «золотого века» научной фантастики: Айзека Азимова, Клиффорда Саймака, Роберта Шекли, Роджера Желязны, Роберта Хайнлайна, Филиппа Дика и некоторых отечественных авторов. Практически все классики данного жанра так или иначе касались темы музеев, поскольку она непосредственно связана с темой времени и человеческой (д)эволюции. С учетом прогностического потенциала научной фантастики важно понять, как видели будущее такого института как музей писатели-фантасты XX в., что из их предсказаний сбылось, и какие потенциальные опасности они могли обозначить. Анализ научно-фантастических произведений показывает, что так или иначе фантасты затрагивали большинство ключевых тем музейного развития: проблему подлинности экспонатов, взаимоотношения с посетителем, этические конфликты при создании экспозиций и комплектовании, сохранение нематериального наследия, музеефикация городского пространства и многое другое.

**Ключевые слова:** музеи, научная фантастика, футурология, музейная этика, музейная экспозиция, музеология, экомузеи, музейный посетитель.

## “IT’S FANTASTIC—IS IT NOT?”: MUSEUMS IN SCIENCE FICTION AND MUSEUM FUTUROLOGY

Grin'ko, Ivan Alexandrovitch — Candidate of Science in History, MA in Cultural Management, Head of the Department for Museum and Tourism Development, SAIC “MOSGORTUR”, Russian Federation, Moscow, [iagrinko@yandex.ru](mailto:iagrinko@yandex.ru).

The article analyzes the image of the museum in science fiction literature of the XX century. The main source is the works of the stars of the “golden age” of science fiction Isaac Asimov, Clifford Simak, Robert Sheckley, Roger Zelazny, Robert Heinlein, Philip K. Dick, and some Russian authors. All the classics of this genre in one way or another related to the theme of museums, since it is directly related to the theme of time and human (d)evolution. According to the prognostic potential of science fiction, it is important to understand how science fiction writers of the 20<sup>th</sup> century saw the future of such an institution as a museum, which from their predictions had come true, and what potential dangers they could identify. The analysis of science fiction works shows that science fiction writers raised the majority of the most important themes of museum development: the problem of the authenticity of exhibits, relations with the visitor, ethical conflicts in creating exhibitions and acquiring collections, preserving of the intangible heritage, museumification of urban space, and much more.

**Key words:** museums, science fiction, futurology, museum ethics, museum exposition, museology, ecomuseum, museum visitor.

— Зачем директору музея убивать говорунов?

— Откуда мы знаем?

(«Тайна Третьей планеты»)

Наша действительность всегда была фантастичней вымысла

(Кир Булычев)

О предсказательном потенциале научно-фантастической литературы говорилось уже давно. Еще исследователи Жюль Верна оценили многие визионерские идеи из его произведений<sup>1</sup>. Это касается не только науки и техники, но и социокультурных аспектов. Более того, появляются мнения, что: «Культуре больше некуда развиваться, кроме как по пути, намеченному футуристами. Быть может, что научно-фантастические идеи, выработанные выдающимися писателями, художниками и режиссерами, становятся новыми смысловыми ориентирами в культуре»<sup>2</sup>. В некоторых областях, например, в дизайне, уже идет анализ идей фантастов и их соотнесенность с современными проблемами<sup>3</sup>. В связи с этим важно понять, как видели будущее такого института как музей писатели-фантасты XX в., что из их предсказаний сбылось, и какие потенциальные опасности они могли обозначить.

Основным массивом источников стали произведения главных звезд «Золотого века» научной фантастики: Айзека Азимова, Клиффорда Саймака, Роберта Шекли, Роджера Желязны, Роберта Хайнлайна, Филиппа Дика. Кроме того, привлекались и работы отечественных авторов-фантастов. Сразу необходимо отметить, что практически все классики так или иначе касались темы музеев, поскольку она непосредственно связана с темой времени и человеческой (д)эволюции: «Какой же это “Музей времени”? — подумал Максвелл. Нет, это скорее “Музей безвременья”, место, где сходились все эпохи, где исчезали все хронологические различия, где постепенно собирались все мечты человечества, претворенные в явь, — и при этом совершенно новые, сверкающие, созданные только накануне» (Саймак К. «Заповедник гоблинов» («The Goblin Reservation», 1968)).

Иногда подобная ахроничность подчеркивается абсолютной неизменностью музея как института даже в далеком будущем. Так Роберт Хайнлайн в романе «Космический кадет» («Space Cadet», 1948) следующим образом описал вымышленный мемориальный музей Патрульной службы в 2075 году: «Юноши проходили мимо экспонатов: вот бортовой журнал первого космического корабля, совершившего полет к Марсу, фотография взлета космолета, отправившегося в экспедицию на Венеру, которая закончилась катастрофой, модели немецких ракет, которые применялись во время Второй глобальной войны, карандашный набросок карты обратной стороны Луны, найденный в обломках “Килроя”. Они подошли к нише, задняя стена которой представляла собой огромную стереофотографию освещенной ослепительными лучами Солнца лунной поверхности на фоне черного неба, усеянного звездами, и родной Земли среди них».

Впрочем, подобный подход не помешал Роджеру Желязны поиронизировать над вневременной сущностью музея: «музеи — они отражают прошлое, которое мертво, в настоящее, которое ничего не замечает, и передают культурное наследие будущему, которое еще не родилось» («Музейный экспонат», («A Museum Piece», 1963)).

<sup>1</sup> См.: Брандис Е.П., Дмитриевский В.И. Мир будущего в научной фантастике. М., 1965.

<sup>2</sup> Малахов С.А., Раков А.П. Футуристическое предсказание в формообразовании // Известия Самарского научного центра РАН. 2012. Т. 14. № 2. С. 260–263.

<sup>3</sup> Решетова М.В. Дом на воде: дизайнерские идеи в научно-фантастической литературе // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 2 (45). С. 284–289.

Несмотря на это, многие авторы научно-фантастических произведений поднимали и предсказывали в своих книгах практически все ключевые проблемы современного музейного дела, начиная с проблемы подлинности экспонатов. Еще в 1941 г. тот же Р. Хайнлайн в рассказе «...А еще мы выгуливаем собак» («...We Also Walk Dogs») поднимал важнейший вопрос: не является ли музей пространством мнимой материальности. По сюжету, корпорация не вполне легальным способом получает из Британского музея уникальный «Цветок забвения», заменяя его голограммой. Однако даже менеджеры поддаются под очарование подлинного шедевра, и именно он становится главной ценностью и мотивацией для дальнейших поступков.

Вместе с тем, Р. Хайнлайн поднимает важный вопрос из области музейной философии: не является ли материальность музея, которая постоянно подчеркивается профессиональным сообществом, мнимой? Может ли быть истинная материальность, когда предмет отделен от посетителя стеклом витрины? И насколько материально истинное произведение искусства?

Здесь же озвучивается и крайне актуальная сегодня проблема неделимости музейных коллекций:

*«Выцарапать что-нибудь у Британского музея — на это способно только Всемирное правительство.*

*— Суть в том, что правительство Земли просто не сможет взять что-то из музея без согласия британского парламента».*

Это был не единственный вопрос музейной этики, поднятый Р. Хайнлайном. В романе «Звездный зверь» («The Star Beast», 1954), он довольно подробно остановился на проблеме комплектования музейных коллекций и экспонирования некоторых объектов. По сюжету, Музей естественной истории хотел приобрести живого представителя инопланетной формы жизни (Ламмокса), живущего в одной из семей, в надежде на то, что «*в конце концов Ламмокс умрет естественной смертью, тогда мы поместим его шкуру и скелет в свою постоянную экспозицию*». На это предложение «владелец» задал резонный вопрос: «*А вам бы хотелось, чтобы из вашей шкуры сделали чучело и поместили в музей?*», по сути, предвосхитив дискуссии о музейной этике начала XXI века<sup>4</sup>. Более того, подобная дискуссия легла в основу Кодекса этики ИКОМ для естественнонаучных музеев<sup>5</sup>.

Возникают в фантастике и актуальные для сегодняшнего дня вопросы культурной инклюзии. Филипп Дик в одном из наиболее известных своих романов «Человек в высоком замке» («The Man in the High Castle», 1964) упоминает музеи, как инструмент подчеркивания этнической сегрегации: «*Меньше всех читать, говорить и слушать разрешалось славянам, мексиканцам, пуэрториканцам. У англосаксов дела обстояли лучше: их допускали в библиотеки, музеи и на концерты*». Современные проекты, направленные

<sup>4</sup> Пименова К.В. Сакральные предметы и трансформации музейной этики: истоки, проблемы, решения [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2019. № 2. См. по адресу: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/851> (ссылка последний раз проверялась 05.06.2020). DOI: 10.25178/nit.2019.2.10; Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Тула, 2013; Brooks M.M., Rumsey C. 'Who knows the fate of his bones?' Rethinking the body on display: object, art or human remains? // Museum revolutions: How museums change and are changed. Ed. by S.J. Knell, S. MacLeod and Sh. Watson. London; New York, 2007. P. 343–355; Gladstone M., Berlo J.C. The body in the (white) box: Corporeal ethics and museum representation // The Routledge companion to museum ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum Ed. by J. Marstine. London; New York, 2002. P. 353–379.

<sup>5</sup> ICOM Code of Ethics for Natural History Museums. См. по адресу: [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/nathcode\\_ethics\\_en.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/nathcode_ethics_en.pdf) (ссылка последний раз проверялась 05.06.2020).

на интеграцию этнических меньшинств и мигрантов музейными средствами, напоминают о частичной справедливости подобных предсказаний.

Роберт Шекли еще в конце 1980-х гг. в романе «Первая жертва» («Victim Prime», 1987) прогнозировал дальнейшее развитие музейных франшиз и риск подчинения музеев исключительно интересам туристической отрасли: *«Не только забавы и опасности посреди невероятной красоты природы притягивали туристов в Охотничий Мир <...> На острове располагались всемирно известные музеи ассирийского и хеттского искусств, полностью выкупленные у обанкротившейся Англии и перевезенные на Эсмальду для придания острову еще большего шика».*

Тема перемещения музеев в будущем всплыла и в фантастической повести Владимира Войновича «Москва 2042» (1986). Как показывает сегодняшний тренд на создание филиалов федеральных музеев, отчасти его идеи воплотились в жизнь: *«Одновременно были приняты меры, чтобы оградить Москву от приезжих из Первого Кольца враждебности, особенно от жителей Калининской, Ярославской, Костромской, Рязанской, Тульской и Калужской областей, которые под предлогом осмотра достопримечательностей и музеев столицы в конце каждой недели совершали на Москву хищнические набеги, полностью опустошая магазины, предназначенные для снабжения москвичей. Для того чтобы лишить их предлога, Выставка достижений народного хозяйства, Третьяковская галерея. Оружейная палата Кремля, музей изобразительных искусств имени Пушкина и музей Льва Толстого (ныне музей Предварительной литературы) были вынесены за пределы московской территории».*

Возвращаясь к творчеству Роберта Шекли, надо признать, что он был одним из самых заинтересованных в музейной теме фантастов. Например, в романе «Цивилизация статуса» («The Status Civilization», 1960) он поднял важную тему массовой воспроизводимости музейных экспонатов. Именно Шекли в романе «Координаты чудес» («Dimension of Miracles», 1968) обратил внимание на потенциальные риски гиперполитизации музейного пространства и чрезмерного увлечения современным искусством: *«Миновал портал, Кармоди и художник пересекли открытый двор, где весело сверкал фонтан напалма. Прошли зал, отделанный обрезками алюминия, жести, полиэтилена, полиформальдегида, поливинила, осколками бакелита и бетона и обрывками обоев под орех. От зала разбежались галереи.*

— Нравится? — спросил Марунди.

— Н-не знаю, — замялся Кармоди. — А что это все такое?

— Музей. Первый в мире музей человеческих отбросов.

— Вижу! И как восприняли эту идею?

— К удивлению, с величайшим энтузиазмом! Конечно, мы — художники и интеллектуалы — знали, что все это правильно, и все же не ожидали, что широкая публика поймет нас так быстро. Но у нее оказался хороший вкус, и на этот раз публика сразу ухватила суть. Она почувствовала, что именно это — подлинное искусство нашего времени.

— Почувствовала? А мне что-то не по себе...

Марунди взглянул на него с сожалением.

— Вот уж не думал, что ты реакционер в эстетике!.. А что тебе нравится? Может быть, греческие статуи или византийские иконы?

— Нет, конечно. Но почему же именно такое?

— Потому что, друг мой Кармоди, в этом — лицо нашего времени, а правдивое искусство — отражение реальности. Но люди не хотят смотреть в лицо фактам. Они отворачиваются от помоев — от этого неизбежного итога их наслаждений. И все

же — что такое помои? Это же памятник потреблению! “Не желай и не трать!” — таким был извечный завет. Но он — не для нашей эры. Ты спрашиваешь: “Зачем же все-таки об отбросах говорить?” Ну что же! В самом деле! Но зачем говорить о сексе, о насилии и других столь же важных вещах?».

Также Шекли не упустил возможности поиронизировать и над идеей «экомузеев»<sup>6</sup> и превалированием нематериального наследия в музеях за несколько десятилетий до того, как это стало мейнстримом в профессиональной среде. В рассказе «Спецраздел выставки» («The Special Exhibit», 1953) под видом «нового эксперимента в области описательной антропологии» в этнографическом музее живут представители племен каннибалов, которые помогают музейному сотруднику избавиться от надоедливой супруги.

Одним из последователей Шекли стал Кир Булычев, который в повести «На полпути с обрыва» (1995) скептически описал будущие парамузеи или исторические парки, созданные исключительно в угоду туристической индустрии: «всеобщий интерес к истории и туризму возродил к жизни образы и некоторые способы путешествия, заимствованные из глубокого прошлого, со значительными отступлениями порой от исторической правды. Стало особым шиком строить заново древние замки и виадуки, копать рвы и сооружать подъемные мосты, чтобы путешественники, прибывшие от ближайшего космического терминала верхом, могли стащить с себя смазанные потом латы и переодеться в шелка для ужина в готическом зале. Там они внимали трубадуру, пожирали бараньи ноги и кидали кости злобным псам, цапающим гостей за щиколотки. Затем, тяжело захмелев от первобытного пива и браги, туристы устраивались спать по двое и по трое на соломенных тюфяках, мучились от сквозняков и дрожали при виде голубых привидений, созданных голографистами за особую плату.

На Кольском полуострове и под Магаданом функционировали ретро-дороги, призванные напоминать любознательным путешественникам о злодеяниях коммунистов и их вождя Иосифа Сталина».

Впрочем, в данном вопросе у Шекли были и достойные оппоненты. Например, Клиффорд Саймак в рассказе «Игра в цивилизацию» («The Civilization Game», 1958), наоборот, акцентировал внимание на важности нематериального наследия и недостаточности пассивного созерцания для полноценного культурного трансфера: «Нельзя просто поместить человеческую культуру в музей, потому что там она станет мертвым экспонатом. Выставка наконечников стрел может выглядеть любопытно, но человек никогда не научится изготавливать эти наконечники, просто глядя на них. Если хочешь сохранить искусство изготовления наконечников, надо продолжать выделять их, передавая опыт из поколения в поколение еще долго после того, как нужда в самих наконечниках отпадет. Достаточно пропустить одно поколение — искусство будет утеряно. Так же может затеряться и любое другое искусство или мастерство. И не только связанное с чисто человеческой культурой, но и с тем, что вносит человечество своего, уникального в общую для всех разумных существ деятельность».

В уже упомянутом романе «Заповедник гоблинов» Саймак развил тему необходимости интеракции в музее будущего: «Тут (в Музее времени — И.Г.) не приходилось по древним разрозненным обломкам угадывать гипотетическое целое, тут можно было брать в руки и применять орудия, инструменты и приспособления, которые человек создавал и использовал на всем протяжении своего развития».

<sup>6</sup> Ривьер Ж.А. Эволюционное определение экомuzeя // Museum. 1985. № 148. С. 2–3.

В этом же романе Саймак предсказал ход, реализованный через три десятка лет в одном из лучших музеев мира — Космокайша (Барселона). В выдуманном мире Саймака музей времени хранит некий абстрактный Артефакт: *«Этот массивный брус из какого-то материала, который не был ни металлом, ни камнем, хотя вначале его определили как камень, а затем как металл, ставил в тупик всех исследователей. Неуязвимый и непроницаемый Артефакт упрямо хранил свою тайну. Он лежал на пьедестале в первом зале Музея времени — единственный предмет в мире, для которого не было найдено хотя бы гипотетически правдоподобного объяснения».*

Директор Космокайши Хорхе Вагенсберг долгое время искал аналог Артефакта, поскольку, по его мнению, это важнейший элемент для любого научного музея, символизирующий ограниченность сегодняшнего знания и стимулирующий продолжать поиски истины: «Семь лет я искал для “КосмоКайши” вещь, под которой можно повесить табличку “Мы не знаем, что это такое”. И нашел: это был камень из пустыни с очень необычным узором. Мы действительно не знали, откуда он такой взялся. Людей это шокировало. Музей признается, что он чего-то не знает. Так вы показываете, что наука — вещь открытая, наука еще не закончилась»<sup>7</sup>.

Это отнюдь не единственный экспозиционный ход, предугаданный фантастами. Филипп Дик в романе «Человек, который умел шутить» («The Man Who Japed», 1955) нарисовал довольно печальную, но уже частично реализованную картину музея будущего: *«Всеобщее внимание в музее привлекал экспонат двадцатого века. Полностью реконструированный белый оштукатуренный дом с газоном и дорожкой, с гаражом и “форд” на стоянке. В доме было все: мебель, горячая еда на столе, душистая вода в отделанной кафелем ванной. Все двигалось, говорило, пело и светило. Экспонат вращался, открывая взгляду все до единой детали интерьера. Около загородки вокруг него стояли посетители, следившие за тем, как у них на глазах вращается жизнь эпохи Расточительства».*

*Над домиком горела надпись:*

*ТАК ОНИ ЖИЛИ*

—Можно я нажму на кнопку?—закричал Нед, подбегая к Аллану.—Ну можно? Еще ведь никто не нажал. Пора нажимать.

—Конечно,—сказал Аллан.—Давай. Пока тебя не опередили. Нед понесся обратно, протиснулся к загородке, где его ждала Пэт, и ткнул пальцем в кнопку. Посетители благодушно взирали на домик с богатой обстановкой, они знали, что сейчас произойдет...

*Надпись над экспонатом погасла. Всклубилось, заволакивая дом, уродливое облако дыма. Лампочки горели уже не так ярко, свет стал тускло-красным, затем погас. Экспонат затрясся, и до зрителей донесся глухой грохот, ленивая дрожь подземного вихря.*

*Когда дым развеялся, дом исчез. От экспоната осталась лишь большая груда обломков. Кое-где торчали стальные опоры, повсюду валялись кирпичи и куски штукатурки.*

*Уцелевшие после катастрофы обитатели дома сидели в подвале среди развалин и тряслись над жалкими своими пожитками: приемником, лекарствами, канистрой с дезактивированной водой и собакой, из которой они потом варили тушенку. Их осталось лишь трое, вид у них был больной и измученный. Вместо одежды — лохмотья, а на коже — следы лучевых ожогов.*

<sup>7</sup> Вагенсберг Х. Рыба, реальная на 95 процентов. См.: <https://www.colta.ru/articles/science/5510-ryba-realnaya-na-95-protentov> (ссылка последний раз проверялась 05.06.2020).

*Над обращенной к зрителям частью экспоната сферической формы возникла заключительная надпись:*

*И УМЕРЛИ*

*— Ух ты, — сказал прибежавший обратно Нед. — Как это у них получается?*

*— Очень просто, — ответил Аллан. — На самом деле на площадке нет никакого дома. Только проецируемое сверху изображение. Одна картинка просто меняется на другую. Когда ты нажимаешь на кнопку, начинается процесс замены.*

*— Можно я еще раз нажму? — попросил Нед. — Пожалуйста, я хочу нажать еще раз, мне хочется снова взорвать дом».*

Помимо того, что здесь снова возникает важнейший вопрос подлинности музейного экспоната, Дик обращает внимание на этические границы музейной интеракции, которые актуальны и по сей день. Например, насколько этично в музейной экспозиции создавать симулятор ядерной бомбы? Или насколько этично имитировать уничтожение музейного экспоната (даже и не подлинного) в целях привлечения зрительского внимания? Насколько далеко можно заходить в изображении человеческих страданий для того, чтобы вызвать эмпатию? И возникает ли эта эмпатия в подобном музейном пространстве?

Вместе с тем Дик обозначает не только этические, но и профессиональные вопросы — например, специфическую сложность этнографической экспозиции, которая не может передать в статике все аспекты повседневной культуры.

Кроме того, писатель обратил внимание и на представление человека в экспозиции. Нельзя исключать, что уже в самой ближайшей перспективе с развитием объемной печати музейные дизайнеры и создатели музейных манекенов столкнутся с феноменом «зловещей долины», который уже давно стоит перед создателями робототехники. Данный феномен показывает, что реалистичность антропоморфных персонажей позитивно воспринимается лишь до определенного предела, после чего объект начинает восприниматься как угроза<sup>8</sup>. Эта проблема была предсказана и описана Кириком Бульчевым еще в конце 1980-х гг. в фантастическом романе «Подземелье ведьм»: *«И тут Андрей увидел человека. Было мгновение — Андрею показалось, что человек жив и лишь поднялся в витрину, чтобы его испугать. Вернее всего, сработало убеждение, что в музее ставят чучела животных, но не чучела людей. Тем более это было не чучело, а самый настоящий первобытный человек, грудь и спина его густо поросли рыжей шерстью, длинные спутанные волосы, челюсть скошена и лоб покат — но это был человек, и он смотрел на Андрея остановившимися глазами. И лишь неподвижность взгляда, сначала испугавшая, заставляла поверить в то, что человек “заспиртован”.*

*Людей в том зале оказалось немало — более сотни. Андрей медленно и с неохотой совершал путешествие между тесно составленными витринами — аквариумами для людей. <...> Андрей, не в силах более идти по этой выставке, свернул налево <...> Андрей пошел быстрее, стараясь не смотреть по сторонам, и, наконец, добрался до конца выставки — далее были лишь пустые, подготовленные для заполнения витрины.*

*Андрей вздохнул с облегчением и взглянул на последнюю витрину. На него смотрел Жан Жвирблис, худой, высокий, нескладный, обнаженный и глупо постриженный — поперек головы гребень черных волос. Глаза его были открыты — карие умные глаза смотрели сквозь Андрея, потому что никуда не смотрели...».*

<sup>8</sup> Митио К. Искусственный разум и кремниевое сознание // Будущее разума. М., 2015. С. 318–320.



В другой повести, «Агент КФ», Булычев поднял важный вопрос, связанный с этикой коллекционирования, а соответственно и с музеями: какие риски влечет собирание объектов без понимания их социального контекста. В повести это едва не привело к гибели одного из персонажей, археолога Фотия ван Куна.

Относительно часто встречается и сюжет музеефикации городов и городского пространства<sup>9</sup>. Айзек Азимов в рассказе «Мечты роботов» («Robot Visions», 1990) предсказал тотальную музеефикацию сегодняшних городских пространств: *«Весь остров Манхэттен превращен в музей, тщательно восстановленный в том виде, каким он был в период своего расцвета. Я много часов гулял по нему с гидами, поскольку им хотелось узнать мое мнение относительно его подлинности. Я ничем не мог им помочь, так как никогда не бывал на Манхэттене. Мне показалось, что они им очень гордятся. У них есть и другие сохраненные города, тщательно восстановленные механизмы, библиотеки с печатными книгами, огромные витрины, демонстрирующие моды прошедших веков, мебель и другие мелочи повседневной жизни».*

Клиффорд Саймак в романе «Город» («City», 1952) также создал из городов музей, но чтобы подчеркнуть ошибочность градостроительной политики: *«— Заповедник. — Грэмп взмахнул рукой, указывая на заросли на месте жилых кварталов. — Заповедник, чтобы люди не забывали, как жили их предки.*

*— Не совсем заповедник, — поправил его Генри Адамс, — а скорее мемориал. Памятник городской эре, которая лет через сто будет всеми забыта. Этаким музеем под открытым небом для всякого рода диковинных построек, которые отвечали определенным условиям среды и личным вкусам хозяев. Подчиненных не каким-то единым архитектурным принципам, а стремлению жить удобно и уютно. Через сто лет люди будут входить в эти дома там, внизу, с таким же благоговейным чувством, с каким входят в нынешние музеи. Для них это будет что-то первобытное, так сказать, одна из ступеней на пути к лучшей, более полной жизни. Художники будут посвящать свое творчество этим старым домам, переносить их на свои полотна. Авторы исторических романов будут приходить сюда, чтобы подышать подлинной атмосферой прошлого...».*

Касаются темы музеев и современные фантасты. Например, музей становится одной из любимых локаций для завязок сюжетов книг Дэна Брауна (Лувр в «Коде да Винчи», Смитсоновский институт в «Утраченном символе», Музей Гуггенхайма в «Происхождении»). В последней книге Браун обратился непосредственно к музейным темам, сделав предсказание об использовании искусственного интеллекта и нейросетей для создания цифрового экскурсовода. Причем речь шла не просто об экскурсиях, но адаптации материала и даже тембра голоса, в зависимости от посетителя. Здесь очевидна связь с вопросами культурной инклюзии, о которой сегодня так много говорится в музейной среде.

Браун обратил внимание даже на такую тему, как юмор в музее<sup>10</sup>, подчеркнув его необходимость для развития нейросетей: *«Эдмонд запрограммировал меня так, чтобы я наблюдал, учился и вел себя как человек. Мой обиженный тон — попытка пошутить, а шутки Эдмонд всегда поощрял. Юмор нельзя запрограммировать. Ему надо учиться».*

<sup>9</sup> Grinko I. Branding of the city and museumification of urban space: the experience of Russian museums // The Future of Museum of Cities. Ed. by J. Savic. Frankfurt-am-Mein: CAMOC, 2019. P. 123–131.

<sup>10</sup> Гринько И.А. Юмор в музейном пространстве // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. №. 3. С. 315–321.

Поскольку фантастика всегда являлась важным инструментом социальной критики, фантасты регулярно обращали внимание и на актуальные явления музейной жизни, делая их объектом жесткой сатиры. Так Роберт Шекли указал на феномен «музейной усталости»<sup>11</sup> в романе «Координаты чудес» («Dimension of Miracles», 1968): *«Однако прогулка по фабрике Модсли вызывала у него такую же скуку, как в свое время экскурсия на сталелитейный завод в Индиане. И ту же волну угрюмого раздражения и тупого бунта ощущал он в коридорах Лувра, Прадо и Британского музея. И он подумал, что чудеса хороши только в малых дозах. Восхищение рождается только от удивления».*

От Филиппа Дика досталось некоторым аспектам музейной педагогики: *«В музее они узнали, как пройти на Мунка, поднялись по лестнице и вскоре уже бродили среди полотен и гравюр. Народу здесь было очень много, включая целый класс школьников во главе с тощей, как облезлая кошка, учительницей, чей противный пронзительный голос безжалостно проникал во все уголки выставки»* («Мечтают ли андроиды об электроовцах?», «Do Androids Dream of Electric Sheep?», 1968).

А Клиффорд Саймак не обошел стороной проблему музейного снобизма, которая активно обсуждается и в наши дни<sup>12</sup>: *«Столько лет проработав в музее, запросто можно рехнуться от мысли, что столь изысканные предметы выставлены на потребу вульгарной толпе»* («Зачем звать их обратно с небес?», «Why Call Them Back from Heaven?», 1967).

В фантастике нашлось место и оценке музейного посетителя: *«...меня, при всем желании, не найдут, потому что никто никогда не присматривается к статуям в музеях. — Неужели никто?»*

*— И никогда, — как вы должны были догадаться. Детей приводят сюда насильно, молодежь приходит разглядывать друг друга, а к тому времени, когда человек становится способен заметить что-нибудь постороннее, он уже или страдает близорукостью, или подвержен галлюцинациям. Первый ничего не разглядит, второй — никому не скажет»* (Роджер Желязны, «Музейный экспонат», «A Museum Piece», 1963).

Отечественные фантасты иногда тоже были не прочь поиронизировать над музейной сферой. Достаточно вспомнить Музей НИИЧАВО в повести А.Н. и Б.Н. Стругацких «Понедельник начинается в субботу» (1965): *«Это был вполне приличный музей — со стендами, диаграммами, витринами, макетами и муляжами. Общий вид более всего напоминал музей криминалистики: много фотографий и неаппетитных экспонатов...».*

Особое внимание Стругацкие уделяли традиционному этикетажу: *«Меч-кладенец»* (очень ржавый двуручный меч с волнистым лезвием, прикован цепью к железной стойке, витрина тщательно опечатана). *«Правый глазной (рабочий) зуб графа Дракулы Задунайского»* (я не Кювье, но, судя по этому зубу, граф Дракула Задунайский был человеком весьма странным и неприятным). *«След обыкновенный и след вынутый. Гипсовые отливки»* (следы, по-моему, не отличались друг от друга, но одна отливка была с трещиной). *«Ступа на стартовой площадке. IX век»* (мощное сооружение из серого пористого чугуна) <...> *«Змей Горыныч, скелет, 1/25 nat. вел.»* (похоже на скелет диплодока с тремя шеями) <...> *«Схема работы огнедышащей железы средней головы»* <...> *«Сапоги-скороходы гравигенные, действующая модель»* (очень большие резиновые сапоги)...».

<sup>11</sup> Bitgood S. Museum fatigue: A critical review // Visitor Studies. 2009. Vol. 12. Pt. 2. P. 93–111; Davey G. What is museum fatigue // Visitor Studies Today. 2005. Vol. 8. Pt. 3. P. 17–21.

<sup>12</sup> См., в частности: Шола Т. Вечность здесь больше не живет.

Однако несмотря на всю иронию, сам факт обращения наиболее известных фантастов XX в. к теме музея говорит о многом. Великие предсказатели будущего признавали, что этот институт человеческой культуры должен выжить и сохраниться вне зависимости от любых поворотов в истории человечества, поскольку «в мире, похоронившем затхлое прошлое и возрождающем хрупкое, зыбкое настоящее, этот островок таил в себе спокойствие, музейное величие старины» (Айзек Азимов, «Академия и империя» («Foundation and Empire», 1952)).

### Список литературы

Брандис Е.П., Дмитревский В.И. Мир будущего в научной фантастике. М.: Знание, 1965. 47 с.

Гринько И.А. Юмор в музейном пространстве // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 3. С. 315–321.

Малахов С.А., Раков А.П. Футуристическое предсказание в формообразовании // Известия Самарского научного центра РАН. 2012. Т. 14. № 2. С. 260–263.

Митио К. Искусственный разум и кремниевое сознание // Будущее разума. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. С. 318–320.

Пименова К.В. Сакральные предметы и трансформации музейной этики: истоки, проблемы, решения [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2019. № 2. См. по адресу: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/851> (ссылка последний раз проверялась 05.06.2020). DOI: 10.25178/nit.2019.2.10.

Решетова М.В. Дом на воде: дизайнерские идеи в научно-фантастической литературе // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 2 (45). С. 284–289.

Ривьер Ж.А. Эволюционное определение экомuzeя // Museum. 1985. № 148. С. 2–3.

Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Тула: [Б. и.], 2013. 356 с.

Bitgood S. Museum fatigue: A critical review // Visitor Studies. 2009. Vol. 12. Pt. 2. P. 93–111.

Brooks M.M., Rumsey C. ‘Who knows the fate of his bones?’ Rethinking the body on display: object, art or human remains? // Museum revolutions: How museums change and are changed. Ed. by S.J. Knell, S. MacLeod and Sh. Watson. London; New York: Routledge, 2007. P. 343–355.

Gladstone M., Berlo J.C. The body in the (white) box: Corporeal ethics and museum representation // The Routledge companion to museum ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum. Ed. by J. Marstine. London; New York: Routledge, 2002. P. 353–379.

Grinko I. Branding of the city and museumification of urban space: the experience of Russian museums // The Future of Museum of Cities. Ed. by J. Savic. Frankfurt-am-Mein: CAMOC, 2019. P. 123–131.

Davey G. What is museum fatigue // Visitor Studies Today. 2005. Vol. 8. Pt. 3. P. 17–21.

### References

Brandis, E.P., Dmitrevskij, V.I. *Mir budushhego v nauchnoj fantastike* [The world of the future in science fiction]. Moscow: Znanie Press, 1965. 47 p. (In Rus.).

Bitgood, S. Museum fatigue: A critical review, in *Visitor Studies*. 2009. Vol. 12. Pt. 2. P. 93–111.

Brooks M.M., Rumsey C. ‘Who knows the fate of his bones?’ Rethinking the body on display: object, art or human remains?, in *Museum revolutions: How museums change and are*

changed. Ed. by S.J. Knell, S. MacLeod, Sh. Watson. London; New York: Routledge, 2007. P. 343–355.

Gladstone M., Berlo J.C. The body in the (white) box: Corporeal ethics and museum representation, in *The Routledge companion to museum ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*. Ed. by J. Marstine. London; New York: Routledge, 2002. P. 353–379.

Grinko, I. Branding of the city and museumification of urban space: the experience of Russian museums, in *The Future of Museum of Cities*. Ed. by J. Savic. Frankfurt-am-Mein: CAMOC, 2019. P. 123–131.

Grinko, I.A. Jumor v muzejnom prostranstve [Humor in the museum space], in *Observatorija kul'tury*. 2017. Vol. 14. Pt. 3. P. 315–321. (In Rus.).

Davey, G. What is museum fatigue, in *Visitor Studies Today*. 2005. Vol. 8. Pt. 3. P. 17–21.

Malakhov, S.A., Rakov, A.P. Futuristicheskoe predskazanie v formoobrazovanii [Futuristic prediction in shaping of forms], in *Izvestija Samarskogo nauchnogo centra RAN*. 2012. Vol. 14. Pt. 2. P. 260–263. (In Rus.).

Mitio, K. Iskusstvennyj razum i kremnievloe soznanie [Artificial Intelligence and Silicon Consciousness], in *Budushee razuma*. Moscow: Al'pina non-fikshn, 2015. P. 318–320. (In Rus.).

Pimenova, K.V. Sakral'nye predmety i transformacii muzejnoj jetiki: istoki, problemy, reshenija [Sacred objects and transformations of museum ethics: origins, problems, solutions], in *Novye issledovanija Tuvy*. 2019. Vol. 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/851> (last visit 05.06.2020). DOI: 10.25178/nit.2019.2.10. (In Rus.).

Reshetova, M.V. Dom na vode: dizajnerskie idei v nauchno-fantasticheskoj literature [House on the water: design ideas in science fiction literature], in *Mir nauki, kul'tury, obrazovanija*. 2014. Vol. 2 (45). P. 284–289. (In Rus.).

Rivière, G.H. Jevoljucionnoe opredelenie jekomuzeja [The ecomuseum, an evolutive definition], in *Museum*. 1985. Vol. 148. P. 2–3. (In Rus.).

Shola, T. Vechnost' zdes' bol'she ne zhivet [Eternity doesn't live here anymore]. Tula: [without name of publisher], 2013. 356 p. (In Rus.).

---

## ПАМЯТНИК

---

*Дианова Е.В.*

### ЛОКАЛЬНЫЙ ОПЫТ ОХРАНЫ ПАМЯТНИКОВ: ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕТРОСПЕКТИВА НА ПРИМЕРЕ ПЕТРОЗАВОДСКА И ПЕТРОЗАВОДСКОГО УЕЗДА КАРЕЛИИ

Дианова, Елена Васильевна — доктор исторических наук, доцент, Петрозаводский государственный университет, Россия, Петрозаводск, [elena-dianowa@yandex.ru](mailto:elena-dianowa@yandex.ru).

В данной статье на примере работы Комиссии по охране памятников старины, искусства и природы, существовавшей в Карелии во второй половине 1920-х гг., описывается локальный опыт сохранения историко-культурного наследия. На основе архивных материалов выявлены мероприятия комиссии по охране памятников старины в Петрозаводске и Петрозаводском уезде, в том числе составление списка особо охраняемых объектов. Цель данной статьи состоит в том, чтобы соотнести сведения 1920-х гг. о культовых и промышленных зданиях, внесенных в список Комиссии по охране памятников старины, искусства и природы Карелии, с историко-культурными объектами, сохранившимися до сих пор или утраченными в последующие десятилетия. Анализ имеющихся материалов позволил сделать вывод о том, что не все памятники деревянного зодчества XVII–XVIII вв. были учтены комиссией, т.к. позднее составлялись новые списки старинных церквей и часовен, подлежащих охране государства. Кроме того, к настоящему времени из деревянных храмов XVII в., включенных в список и находившихся на территории бывшего Петрозаводского уезда, сохранились только церковь Петра и Павла на Лычном острове в Кондопожском районе Карелии и Гиморецкая церковь Рождества Богородицы в Подпорожском районе Ленинградской области, а также церковь святого Петра (1721) в поселке Марциальные воды. Другой памятник Петровской эпохи — Кончезерский завод, объект историко-культурного наследия Карелии, переданный в частную собственность, постепенно разрушается.

**Ключевые слова:** памятник, деревянное зодчество, церкви, часовни, завод, историко-культурное и индустриальное наследие.

### LOCAL EXPERIENCE OF MONUMENTS PROTECTION: HISTORICAL RETROSPECTIVE OF PETROZAVODSK AND PETROZAVSK COUNTY OF KARELIA

Dianova, Elena Vasilyevna — Doctor of Science in History, Associate Professor, the Petrozavodsk State University, Russian Federation, Petrozavodsk, [elena-dianowa@yandex.ru](mailto:elena-dianowa@yandex.ru).

In this article, on the example of the work of the Commission for the Protection of Monuments of Antiquity, Art and Nature, which existed in Karelia in the second half of the 1920<sup>th</sup>, describes local experience in the preservation of historical and cultural heritage. On the basis of archival materials, the activities of the Commission for the Protection of Ancient Monuments

in Petrozavsk and Petrozavsk County have been identified, including the compilation of a list of specially protected objects. The purpose of this article is to relate the information of the 1920<sup>th</sup> on religious and industrial buildings included in the list of the Commission for the Protection of Monuments of the Antiquity, Art and Nature of Karelia to historical and cultural objects still preserved or lost in the following decades. The analysis of the available materials made it possible to conclude that not all monuments of wooden architecture of the 17–18<sup>th</sup> centuries were taken into account by the commission, as later new lists of ancient churches and chapels to be protected by the state were drawn up. In addition, to date, only the Church of Peter and Pavel on the Lychny Island in the Condopozhsky district of Karelia and the Himorets Church of the Nativity of the Virgin in the Suborozhye district of Leningrad region, as well as the Church of St. Peter (1721) in the village have survived from the wooden temples of the 17<sup>th</sup> century included in the list and were located. Another monument of the Petrovsk era—the Conchezy Plant, an object of historical and cultural heritage of Karelia, transferred to private property, is gradually being destroyed.

**Key words:** monument, wooden architecture, churches, chapels, factory, historical, cultural and industrial heritage.

В настоящее время проблема сохранения и использования историко-культурного потенциала, как одно из приоритетных направлений культурной политики в Республике Карелия, находится в центре внимания руководства и общественности края, поскольку ее решение обеспечивает гарантии устойчивого развития северного региона и рост его привлекательности для туристов. В целях обеспечения охраны памятников истории и культуры требуется их своевременная постанова под охрану государства, но, к сожалению, учет объектов историко-культурного наследия проводился недостаточно быстро, о чем свидетельствуют невосполнимые утраты старинных зданий и построек не только в XX, но и уже в XXI в.

Деревянные церкви, часовни, дома, хозяйственные постройки, которые определяли облик большинства деревень и городов страны, находятся на грани полного исчезновения. Уже не существует более 80 % храмов, зафиксированных до 1930 г.<sup>1</sup> Многие из них были утрачены в ходе строительства дорог, каналов, фабрик и заводов в годы первых пятилеток, другие были снесены за ненадобностью в период ужесточения антирелигиозной борьбы, третьи погибли во время Великой Отечественной войны. К сожалению, из-за ветхости и аварийного состояния, нехватки средств на ремонт памятники деревянного зодчества разрушались в послевоенные десятилетия. Из-за отсутствия элементарного надзора и обеспечения пожарной безопасности со стороны местных властей постройки уничтожались в результате поджогов и неосторожного обращения с огнем.

Интерес к народной архитектуре Русского Севера появился еще в XIX в. Так, в 1876 г. Олонецкую губернию посетил исследователь русского деревянного зодчества, академик Императорской Академии художеств Лев Владимирович Даль (1834–1878). Он произвел обмеры многих памятников, в том числе церковей на острове Кижь<sup>2</sup>. Деревянное зодчество изучал хранитель Этнографического отдела Русского музея Константин Константинович Романов (1882–1942). В 1912 г. он совершил поездку в Олонецкую губернию, где

<sup>1</sup> Мильчик М.И. Трагическая судьба русского деревянного зодчества и проблемы его спасения // Актуальные проблемы исследования и спасения уникальных памятников деревянного зодчества России. СПб., 1999. С. 6.

<sup>2</sup> Славина Т.А. Даль Лев Владимирович // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2007. Т. 1. С. 287.

особое внимание обратил на архитектуру Заонежья<sup>3</sup>. Русский Север посещали И.Я. Библин, И.Э. Грабарь, А.П. Удаленков и другие архитекторы, искусствоведы, художники, реставраторы, запечатлевшие изображения старинных церквей и часовен на картинах, рисунках и фотографиях.

Вопросы охраны памятников деревянного зодчества до революции 1917 г. обсуждались местными краеведами. Общество изучения Олонецкой губернии, созданное в 1913 г., одной из своих ближайших задач обозначило намерение «защищать от искажения и разрушения памятники древнего искусства и старины», имевшие художественное и историческое значение. Пришедшие к власти большевики не считали нужным заниматься изучением родного края, поэтому в 1918 г. Общество изучения Олонецкой губернии было закрыто.

На первых порах руководству Автономной Карельской Социалистической Советской Республики (АКССР), образованной в 1923 г. на территории Карельской Трудовой Коммуны и некоторых уездов бывшей Олонецкой губернии, по всей видимости, охрана памятников не представлялась важной, поскольку существовало общее стремление избавиться от наследия так называемого «проклятого прошлого», как призывала песня: «Мы раздуваем пожар мировой, / Церкви и тюрьмы сравняем с землей!».

Равнодушие, если не сказать, преступная халатность привели к тому, что в первой половине 1920-х гг. были утрачены Петропавловский и Воскресенский храмы, создававшие неповторимый ансамбль на Соборной площади в центре Петрозаводска. Петропавловский собор, по легенде, строился по чертежу Петра I. Храм был заложен в 1703 г., одновременно с основанием Петровской слободы. Здание Воскресенского собора возводилось в 1799–1800 гг. Поначалу здесь находилась Церковь во имя Сошествия Святого Духа, но в 1875 г. собор переименовали в храм во имя Воскресения Господня. Петропавловский и Воскресенский соборы погибли во время пожара 30 октября 1924 г., но их изображение сохранилось на цветных фотографиях С.М. Прокудина-Горского, побывавшего в Петрозаводске в 1916 г.

Однако через некоторое время ситуация изменилась, и в 1925 г. при Карельском областном музее была создана Комиссия по охране памятников старины, искусства и природы в Карелии. Она находилась в ведении Карельского политико-просветительного комитета (Карполитпросвета) и Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса) АКССР. Председателем комиссии был избран руководитель Карполитпросвета И.П. Гришкин. В комиссию входили заведующий Карельским областным музеем В.И. Крылов, представители профсоюза работников искусств (Рабис) Н.Н. Болдырев и Н.А. Солнышков, заведующий Карельским Центральным архивным бюро Н.В. Хрисанфов, директор Центральной публичной библиотеки Карелии И.М. Никольский, член Карельского совета народного хозяйства В.Г. Балль, служащий Народного комиссариата финансов АКССР В. Морозов, сотрудник Народного комиссариата земледелия АКССР С.В. Благовещенский, работник Карельского обкома РКП(б) П.И. Буткевич и член Общества изучения Карелии Г.А. Потапов<sup>4</sup>.

В октябре 1925 г. Совет Народных Комиссаров АКССР по проекту Карполитпросвета принял постановление «Об учете и охране памятников старины в Карельской республике». В преамбуле постановления говорилось: «Карельская республика имеет на

<sup>3</sup> Мильчик М.И. Романов Константин Константинович // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2011. Т. 3. С. 30.

<sup>4</sup> Национальный архив Республики Карелия (далее — НА РК). Ф. Р-630. Оп. 1. Д. 26/223. Л. 43.

своей территории много различных памятников старины, которые, не будучи под охраной местных правительственных органов, постепенно разрушаются и могут совершенно погибнуть». Признав «такое положение недопустимым», Совнарком АКССР в срочном порядке предложил волостным исполкомам осуществить ряд экстренных мер, в том числе «произвести тщательный осмотр и опись памятников старины, привлечь к этой работе местные профессиональные, культурно-просветительные и краеведческие организации и отдельные лица, интересующиеся стариной Карелии». Волисполкомам надлежало «взять под свою охрану все памятники старины, находящиеся на территории волости; немедленно принять самые энергичные меры к предотвращению от порчи памятников, которые начинают разрушаться»<sup>5</sup>.

Комиссия по охране памятников старины, искусства и природы в Карелии составила список историко-культурных объектов в Петрозаводском, Олонецком, Повенецком, Пудожском, Кемском уездах АКССР. По предложению В.И. Крылова в список вошли 54 церкви и часовни из всех уездов, памятники индустриального наследия (здания металлургических заводов XVIII в. в Петрозаводском и Повенецком уездах), онежские петроглифы в Пудожском уезде. В годы постоянно усиливавшейся антирелигиозной борьбы и гонений на духовенство включение культовых сооружений в список охраняемых объектов говорит о понимании работниками Карполитпросвета и Наркомпроса ценности памятников деревянного зодчества как историко-культурного наследия.

Комиссия включила в список памятников городское Немецкое кладбище, могилу местного революционера А.М. Кузьмина. В Петрозаводске на Немецком кладбище были похоронены начальники Олонецких горных заводов Чарльз Гаскойн (1739–1806) и Николай Александрович Фелькнер (1817–1878). В 1930-е гг. Немецкое кладбище ликвидировали, отдав место под городскую застройку, а могила А.М. Кузьмина сохранилась. Также предлагалось включить в охранный список старинный деревянный крест у ограды Зарецкой городской кладбищенской церкви. Поклонный восьмиконечный крест воздвигли изначально в 1725 г. на средства жителя заводской слободы И.И. Сараева в память последнего пребывания императора Петра Великого на Олонецких Петровских заводах. Со временем памятный крест разрушился, но взамен его в середине XIX в. жители Петрозаводска установили новый крест. Сейчас он входит в реестр памятников Петровской эпохи России и Европы<sup>6</sup>.

В 1926 г. в Карельском областном музее на заседаниях Комиссии по охране памятников старины, искусства и природы несколько раз обсуждался вопрос о судьбе петрозаводских памятников императорам Петру I и Александру II. Памятник Петру I, основателю города, был заложен в 1872 г. в честь 200-летия со дня рождения царя, а открыт в 1873 г., что совпало со 170-летием основания Петровского завода и города Петрозаводска. Бронзовая фигура монарха была отлита по модели академика И.Н. Шредера, пьедестал изготовлен по проекту академика И.А. Монигетти. Автором памятника Александру II, одного из первых в России памятников царю-освободителю, тоже стал И.Н. Шредер. Пьедестал был сделан из мрамора по рисунку профессора А.О. Томишко. Открытие памятника Александру II на Соборной площади Петрозаводска состоялось в 1885 г.<sup>7</sup>

В 1918 г. Исполнительный комитет Городского совета Петрозаводска принял решение о сносе памятников. Причем после снятия памятников с постаментов требовалось

<sup>5</sup> Там же. Л. 15.

<sup>6</sup> Петрозаводск: Путеводитель. Петрозаводская епархия. Петрозаводск, 2003. С. 8.

<sup>7</sup> Пашков А.М., Филимончик С.Н. Петрозаводск. СПб., 2001. С. 52–53.



«привести их в негодный вид, используя материал для новой отливки»<sup>8</sup>. По решению Петрозаводского горсовета памятники сняли с пьедесталов и бросили в сарай во дворе здания Карельского Центрального исполкома (КарЦИКа) в бывшем губернаторском саду. В 1920-е гг. они числились на балансе комиссии Госфондов при Наркомате финансов АКССР. 27 февраля 1926 г. обсуждалась возможность «реализации бронзовых памятников царей Петра I и Александра II весом около 600 пудов». Сдав памятники на переплавку по 8 руб. за пуд, можно было вырчить почти 4 800 руб.<sup>9</sup>

Окончательное решение судьбы памятников оставалось за руководством Карелии. Совнарком АКССР 22 марта 1926 г. поручил рассмотреть вопрос о реализации бронзовых фигур царей Петра I и Александра II членам Комиссии по охране памятников старины, искусства и природы при Карельском областном музее. На заседании комиссии 30 марта 1926 г. выступил заведующий Карельским областным музеем В.И. Крылов, подчеркнув, что «оба памятника по происхождению своему как произведения скульптора, художника, академика Шредера одинаковы и, следовательно, по художественному значению равнозначны». В то же время «исполнение обоих фигур различное, фигура Петра с глубоким энергичным взором и простертой рукой по направлению к заводу производит более художественное впечатление, чем спокойная застывшая фигура Александра II». Вместе с тем В.И. Крылов призвал «воздержаться от перемещения и реализации обоих памятников»<sup>10</sup>.

Спустя два месяца 27 мая 1926 г. на совещании в музее вновь пришлось рассматривать отношение СНК АКССР от 22 марта 1926 г. и выписку из протокола заседания комиссии Госфондов при Наркомате финансов АКССР от 27 февраля 1926 г. относительно реализации бронзовых скульптур Петра I и Александра II. В.И. Крылов снова высказался о том, чтобы «воздержаться от реализации этих памятников до полного выяснения их художественной ценности». В результате обмена мнениями участники совещания постановили: «С предложением Крылова согласиться до получения конкретных результатов по реализации памятников старины из Главнауки и приезда экспедиции со специалистами для выяснения вопроса о художественной ценности»<sup>11</sup>. В Петрозаводске ожидали приезда профессора К.К. Романова, который в 1926 г. организовал экспедицию в Карелию с целью комплексного изучения крестьянской культуры.

Приехав в Петрозаводск в июне 1926 г., профессор К.К. Романов осмотрел скульптуры монархов, а затем сделал заключение относительно их художественной ценности. 31 июля 1926 г. на заседании Комиссии по охране памятников старины, искусства и природы слушали отзыв профессора К.К. Романова о памятниках Петру I и Александру II. В отзыве уважаемого эксперта говорилось: «Осмотрев находящиеся в сарае бронзовые статуи Петра I и Александра II, нахожу, что статуя Петра I заслуживает сохранения по художественно-историческим соображениям, представляя хорошую работу мастера-автора. Значительно меньший интерес представляет фигура Александра II, представляющая в основе иначе задрапированное повторение фигуры (позы) статуи Петра I» (подпись — профессор К. Романов и дата — 13 июня 1926 г.)<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Петрозаводск: 300 лет истории: Документы и материалы. В трех книгах. Петрозаводск, 2003. Кн. 3. 1903–2003. С. 133.

<sup>9</sup> НА РК. Ф. Р-630. Оп. 1. Д. 36/305. Л. 89.

<sup>10</sup> Там же. Л. 85.

<sup>11</sup> Там же. Л. 66, 67.

<sup>12</sup> Там же. Л. 120.

Невысокая оценка скульптуры царя-освободителя Александра II, данная профессором К.К. Романовым, объясняется существовавшим при советской власти культом павших героев, боровшихся с самодержавием и погибших от рук царских сатрапов. Дело в том, что одним из участников террористического акта 1 марта 1881 г. оказался выходец из Олонецкой губернии — уроженец Вытегры Н.И. Рысаков (1861–1881). Активный заговорщик, член «Народной воли», он первым бросил бомбу в карету царя. При побеге с места преступления Рысаков был схвачен и препровожден в тюрьму, а после следствия 3 апреля 1881 г. казнен. Сохранение памятника Александру II означало десакрализацию подвига революционных народников, и судьба монумента, казалось, была предрешена.

Однако 9 октября 1926 г. на заседании Комиссии по охране памятников старины, искусства и природы опять слушали вопрос о бронзовых скульптурах Петра I и Александра II. Несмотря на заключение экспертов, члены комиссии признали, что «пока не ясно, что с ними делать». Но через некоторое время 15 января 1927 г. комиссия приняла безапелляционное решение: «Памятник Александру II передать для реализации, а Петра I оставить, приняв меры к сохранению (сделав для памятника деревянный футляр) до выяснения вопроса о нем в местном Обществе изучения Карелии»<sup>13</sup>. Таким образом, памятник Александру II отправили на переплавку, а фигуру Петра I — на хранение в Карельский областной музей. В 1940 г. памятник восстановили, и он стоял у краеведческого музея, который в то время размещался в здании собора Александра Невского. В 1978 г. памятник Петру I перенесли на набережную Онежского озера к Речному вокзалу, где он находится до сих пор.

Комиссия по охране памятников старины сочла нужным взять на учет объекты историко-культурного значения в Петрозаводском уезде. Это Лычноостровская церковь Петра и Павла (1620); Брусненская Никольская церковь (1630); Деревянная Никольская церковь (1683); Ильинская церковь в Горнем Шелтозере (1682/1685); часовня в деревне Матвеева Сельга (1683); Машезерская Васильевская церковь (1693); Гиморецкая церковь Рождества Богородицы (1695); церковь Варлаама Хутынского в селе Рыбрека (1697); Успенская церковь в Кондопоге (1774); Предтеченская церковь в селе Шуя (XVIII в.). Кроме того, в список включили деревянную церковь святого Петра в деревне Дворцы (1721) и здание Кончезерского литейного завода<sup>14</sup>.

В центре внимания карельских краеведов оказались памятники архитектуры «прионежской школы» или «прионежского типа». Это шатровые деревянные храмы, строившиеся вдоль берегов Онежского озера и реки Свирь в XVII–XVIII вв. и обладавшие уникальными особенностями: ярусным построением храмового столпа, в большинстве случаев с его расширением кверху за счет повалов, и фронтонными поясами. На территории распространения «прионежской архитектурной школы» — вдоль берегов Свири, в западном Прионежье и Заонежье — в XVII–XVIII вв. было возведено около полутора сотен церквей. Сейчас всего известно более 50 храмов Прионежья и Присвирия XVII–XVIII вв., названных в документах шатровыми<sup>15</sup>.

Из всех памятников народного деревянного зодчества XVII–XVIII вв., взятых на учет в 1920-е гг. в Петрозаводском уезде, до настоящего времени сохранились Петропавловская

<sup>13</sup> Там же. Л. 2, 36.

<sup>14</sup> Там же. Л. 38.

<sup>15</sup> Носкова А.Г. Шатровые деревянные храмы «прионежского типа» XVII–XVIII вв.: опыт изучения по архивным источникам // Системный подход к сохранению памятников деревянного зодчества. Интернет-публикация. [Электронный ресурс]. См. по адресу: <http://kizhi.karelia.ru/library/sistemnyj-podhod-2017/1798.html> (ссылка последний раз проверялась 25.05.2020).

церковь на Лычном острове и Гиморецкая церковь Рождества Богородицы. Петропавловскую церковь (1620), что находится на острове Лычном на озере Сандал в Кондопожском районе Карелии, называют «первенцем Прионежской школы шатровых храмов». Церковь за свою историю многократно перестраивалась, в результате реконструкции сформировался характерный для храмов западного Прионежья «слитно-ярусный расширяющийся кверху столп в виде двух восьмериков на четверике». В XIX в. церковь превратили в культовый комплекс храм-колокольня, объединив с помощью переходной галереи с отдельно стоявшей колокольней. В 1920 г. во время Гражданской войны артиллерийским снарядом был снесен шатер, и до реставрации церкви восьмерик перекрывался дощатым настилом. После Великой Отечественной войны А.В. Ополовников разработал проект реставрации храма, а в 1950-е гг. в ходе ремонтных и реставрационных работ церкви вернули архитектурные формы второй половины XVIII в. В 2003–2004 гг. ООО «Экситон» проводило новую реставрацию церкви по проекту В.Г. Копнина. В настоящее время церковь Петра и Павла в деревне Лычный Остров признана памятником архитектуры федерального значения<sup>16</sup>.

Церковь Рождества Богородицы сейчас находится в деревне Гимрека Подпорожского района Ленинградской области, к которой в ходе административного деления отошла южная часть Петрозаводского уезда. Существует несколько вариантов датировки памятника: 1682 г., 1689 г., 1695 г., которая и принята как наиболее вероятная. В 1970-е — первой половине 1980-х гг. церковь реставрировали по проекту архитектора В.С. Рахманова, при участии М.И. Коляды и В.П. Веркулича<sup>17</sup>.

Остальные культовые постройки, памятники народного зодчества, включенные в список ценных объектов, погибли. Открывает перечень утрат храм «прионежского типа» Брусненская церковь Николая Чудотворца (1630), или Никольская церковь на острове Брусно — это старейший выявленный памятник с расширением храмового столпа в западном Прионежье. Остров Брусно находится на западной стороне Онежского озера. В начале XVII в. здесь существовал монастырь, в конце столетия превращенный в приход, в котором остался древний Никольский храм. Изображение Никольской церкви на острове Брусно сохранилось на фотографии этнографа, директора Карельского краеведческого музея в 1928–1931 гг. С.А. Макарьева, сделанной в 1930-е гг., но дата гибели памятника не установлена<sup>18</sup>.

К погибшим храмам «прионежского типа» относятся Ильинская церковь в Горнем Шелтозере (1682–1685), Никольская церковь в селе Деревянное (1683), Рыборецкая деревянная церковь Варлаама Хутынского (1693–1697). Ильинская церковь в Горнем Шелтозере (1682 или 1685) и Никольская в Деревянном (1683) имели двухъярусный четвериково-восьмериковый храмовый столп, расширяющийся кверху, к которому примыкали отдельные срубы алтаря и трапезной, перекрытые на два ската. Изображение Горне-шелтозерского храма (разрез с интерьером и план) сохранилось на рисунках Л.В. Даля; на фотографиях 1918 г. всех фасадов А.П. Удаленкова. Никольская церковь в селе Деревянное тоже привлекла внимание Л.В. Даля, и он выполнил ее обмеры и рисунки. В 1924 г.

<sup>16</sup> Орфинский В.П. Церковь Петра и Павла в деревне Лычный Остров // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2011. Т. 3. С. 247, 248.

<sup>17</sup> Носкова А.Г. Онежско-Ладожская архитектурная традиция XVII–XVIII веков // Деревянное зодчество. М.; СПб., 2011. Вып. II. Новые материалы и открытия. [Электронный ресурс]. См. по адресу: <http://www.rusarch.ru/noskova1.htm> (ссылка последний раз проверялась 25.05.2020).

<sup>18</sup> Там же.

были сделаны фотоснимки Никольской церкви. Рыборецкая деревянная церковь Варлаама Хутынского (1693 или 1697), чей облик, близкий Богородицкому храму в деревне Гимрека, запечатлен в 1918 г. на фотографии А.П. Удаленков, погибла во время пожара в 1930-е гг. В настоящее время храм воссоздается на новом месте — в парке «Богословка» под Санкт-Петербургом<sup>19</sup>.

Вершиной деревянного зодчества, «венцом прионежской архитектурной школы» по праву считалась «удивительная и единственная в своем роде» церковь Успения Богородицы (1774) в Кондопоге (в 1920-е гг. Кондопожская волость входила в состав Петрозаводского уезда, в 1938 г. Кондопога получила статус города). Успенская церковь находилась на мысу Кондопожской губы Онежского озера. Из-за сложного абриса сруба храмового столпа (высотой 42 метра), затруднявшего устройство лесов, церковь избежала обшивки и других серьезных изменений фасада. В 1927 г. Успенская церковь была взята под охрану как памятник архитектуры. В 1930 г. церковь закрыли и превратили в колхозный склад. В 1943 г. в период финской оккупации Кондопоги был осуществлен некоторый ремонт здания. В 1948 г. А.В. Ополовников обследовал храм и составил проект его реставрации. К 1950 г. восстановили кровлю, крыльцо, лемеховое покрытие глав, фронтоный пояс восьмерика, декоративные элементы. В 1986 г. снова проводился ремонт кровель и глав, а в 1989 г. храм был освящен, в нем возобновлена служба<sup>20</sup>.

Кондопожская церковь Успения Богородицы относилась к памятникам федерального значения. Это был «лучший деревянный храм России, своеобразный символ в творческом кредо архитектурно-строительной культуры русского народа». По словам А.В. Ополовникова, от церкви веяло «строгой силой и державной сановитостью, сосредоточившей в себе гордую непреклонность и свободолюбие северян». И не было «ей равных среди деревянных шатровых церквей»<sup>21</sup>. 10 августа 2018 г. храм сгорел в результате преднамеренного поджога.

Трагическая судьба постигла и другие храмы Петрозаводского уезда, поставленные на учет как памятники старины. В селе Шуя, находящемся недалеко от Петрозаводска, стояла деревянная Предтеченская церковь начала XVIII в. Она имела сложную композицию, увенчанную девятью куполами. Многоглавая церковь Рождества Иоанна Предтечи и шатровая церковь Рождества Богородицы (1890) создавали в селе Шуя храмовый ансамбль XVIII–XIX вв., но в период военных действий в 1941 г. Шуйский погост, один из древних погостов Олонецкого края, сгорел. Сохранились лишь фотографии Шуйского погоста 1900 и 1936 гг.<sup>22</sup>

Также недалеко от Петрозаводска расположена деревня Машезеро, где была старинная Васильевская церковь (1683). В ее древности удостоверяла надпись следующего содержания: «719 (1683) года поставлен бысть храм во имя Святаго Василия Великаго, при благоверных Царях и Великих Князях Иоанне и Петре Алексеевичах, всея Великия и Малыя и Былыя России Самодержцах». Директор Московского Публичного и Румянцевского музеев В.А. Дашков упоминал эту церковь в своем «Описании Олонецкой губернии в историческом, статистическом и этнографическом отношении»<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> *Орфинский В.П.* Церковь Успения Богородицы в городе Кондопога // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2011. Т. 3. С. 251–252.

<sup>21</sup> *Ополовников А.В.* Сокровища Русского Севера. М., 1989. С. 62, 63.

<sup>22</sup> Олонецкая епархия: Страницы истории. Сборник. Петрозаводск, 2001. С. 145.

<sup>23</sup> *Дашков В.А.* Описание Олонецкой губернии в историческом, статистическом и этнографическом отношении, составленное В. Дашковым. СПб., 1842. С. 110.

До 1874 г. церковь в память святителя Василия Великого находилась на Ильинском острове на озере Машезеро, затем она была разобрана и вывезена на материк в деревню Машезеро в связи тем, что «в осеннее и весеннее время, пока озеро не вскрыется или не замерзнет, переезд на остров был крайне неудобен и даже опасен при ветрах, и богослужение поэтому не совершалось иногда по месяцам»<sup>24</sup>. Машезерская церковь в память святителя Василия Великого не сохранилась.

В число утраченных памятников архитектуры входит и часовня в селе Матвеевая Сельга (1683) Шелтозерско-горного общества Шелтозерско-Бережной волости Петрозаводского уезда. Рядом находился Благовещенский Яшезерский мужской монастырь, основанный в XVI в. преподобным Ионой Яшезерским. В 1675 г. в монастыре была построена деревянная церковь Благовещения Пресвятой Богородицы с приделом Николая Чудотворца. В 1918 г. после закрытия пустыни на территории монастыря организовали совхоз. Постепенно монастырские постройки пришли в запустение, а старинную часовню, вероятно, разобрали за ненадобностью<sup>25</sup>.

В 1929 г. была издана «Справочная книжка Автономной Карельской социалистической советской республики». В справочнике имелся раздел «Охрана памятников старины», где был напечатан список «Архитектурные памятники старины в Карелии» по бывшим пяти уездам АКССР. Составитель справочника И.М. Никольский дополнил перечень памятников старины. В Петрозаводском уезде в их число вошли Бруненская церковь (1675), Покровская церковь в Горнем Шелтозере (начало XVIII в.), Преображенская церковь в Бережном Шелтозере (1776), Никольская церковь в Рыбреке (1797), две колокольни в деревнях Машезеро и Рыбреке<sup>26</sup>. К сожалению, ни одна из этих построек не сохранилась до наших дней.

В число объектов историко-культурного наследия Карелии входят памятники Петровской эпохи. Деревянная церковь святого апостола Петра (1721) в деревне Дворцы (ныне — поселок Марциальные Воды) связана с историей первого русского курорта. В 1714 г. рабочий Кончезерского медеплавильного завода Иван Ребоев обнаружил у рудоносного Равболота целебный родник. Директор Олонецких горных заводов Вильгельм Генин сообщил об открытии кончезерских минеральных вод Петру I, который для изучения вод прислал сюда из Петербурга лейб-медика Л.Л. Блюментроста. Тот исследовал состав минеральной воды и испытывал ее действие на больных солдатах. Железистая вода в честь бога войны и железа Марса была названа «марциальной»<sup>27</sup>.

Петр I приказал построить вблизи источника несколько дворцов, поэтому поселение первоначально называлось Дворцы. Петр I приезжал на курорт в 1719, 1720, 1722 и 1724 гг. и посещал в деревне Дворцы храм, возведенный в честь его небесного покровителя — св. апостола Петра. Петровская церковь, построенная, предположительно, по проекту самого Петра I, была освящена в 1722 г. Вся церковная утварь привезена с Олонецкой корабельной верфи, куда была передана из Свято-Троицкого Александро-Свирского монастыря. Главная храмовая икона отражает сюжет спасения апостола Петра,

<sup>24</sup> Ф-в К. Село Машезеро Петрозаводского уезда (очерк) // Олонецкие губернские ведомости. 1903. 2 декабря С. 3–4.

<sup>25</sup> Кожевникова Ю.Н. Пустынь Яшезерская Благовещенская // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2009. Т. 2. С. 454.

<sup>26</sup> Справочная книжка Автономной Карельской социалистической советской республики / составил И.М. Никольский. Петрозаводск, 1929. С. 196.

<sup>27</sup> Капустя Л.И. Первый российский курорт: Марциальные Воды. Петрозаводск, 2019. С. 26.

когда он, «испросив идти по водам, тонул и был спасен Иисусом»<sup>28</sup>. После смерти Петра I курорт пришел в запустение, а церковь святого Петра была приписана к Кончезерскому заводу. В 1832 г. проводился первый большой ремонт церкви, в 1879 г. — второй ремонт. В XIX в. места, связанные с Петром I, посещали путешественники и в своих записках сообщали о церкви, стоявшей недалеко от первого русского курорта Марциальные Воды.

С установлением советской власти церковь святого Петра в деревне Дворцы перешла в ведение Кончезерского волостного исполкома, а в 1924 г. — Карельского совнархоза. Местные власти не осуществляли надлежащего надзора за зданием, и оно приходило в запустение. На заседании Комиссии по охране памятников старины, искусства и природы 17 ноября 1925 г. представитель Карельского политпросвета с тревогой сообщал о том, что построенная в 1721 г. Петровская церковь в деревне Дворцы находится в плачевном состоянии: «Окна разбиты, птицы портят иконостас и стены пометом, полы разрушаются от сырости». Признав недопустимым порчу памятника старины, Наркомпрос Карелии просил Кончезерский волисполком принять «срочные меры к предотвращению от разрушения церкви при Марциальных Водах (стекла вставить, церковь привести в порядок)»<sup>29</sup>.

Председатель Кончезерского волисполкома на просьбу Наркомпроса Карелии «принять меры к предотвращению от разрушения находящейся при Марциальных Водах Петровской церкви, основанной в 1721 г.», ответил, что «церковь в деревне Дворцы вместе со всеми другими зданиями в 1924 г. передана в ведение Карельского совнархоза». А «что касается ремонта церкви, то на этот предмет волисполкому средств не отпущено по смете»<sup>30</sup>. Тем не менее, в 1928–1929 гг. церковь включили в «Список памятников Карелии, состоящих на учете комиссии по охране памятников старины и искусства». В 1935 г. храм был взят под охрану государства как образец архитектуры Петровской эпохи.

В 1946 г. на месте первого русского курорта был основан музей «Марциальные воды». В ведение музея перешла церковь святого апостола Петра (1721). В церкви сохранился украшенный деревянной резьбой иконостас начала XVIII в., две чугунные печи в форме античных ваз, подсвечники из царской мастерской и другие ценные предметы. В 1949 г. и 1986–1987 гг. проводилась реставрация храма. В 1974 г. решением Совета Министров РСФСР Петровская церковь в поселке Марциальные воды поставлена на государственный учет<sup>31</sup>.

В рамках подготовки к столетию Республики Карелия (2020) и в честь 300-летия первого российского курорта (2019) «Марциальные воды» при поддержке Министерства культуры РК проводились работы по реставрации иконостаса и ремонт кровли Петровской церкви. Сейчас храм святого апостола Петра является филиалом Национального музея Республики Карелия и памятником истории федерального значения<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Кутьков Н.П. Церковь святого апостола Петра в пос. Марциальные воды // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2011. Т. 3. С. 250.

<sup>29</sup> НА РК. Ф. Р-630. Оп. 1. Д. 26/223. Л. 19.

<sup>30</sup> Там же. Л. 30.

<sup>31</sup> Кутьков Н.П. Церковь святого апостола Петра в поселке Марциальные воды // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2011. Т. 3. С. 251.

<sup>32</sup> Церковь святого апостола Петра п. Марциальные воды Кондопожского района // Православие в Карелии: [Электронный ресурс]. См. по адресу: <http://eparhia.karelia.ru/marvodpetr.htm> (ссылка последний раз проверялась 25.05.2020).

В Петрозаводском уезде находился один из старейших металлургических заводов России — Кончезерский литейный завод, построенный при Петре I. Завод в 1706–1708 гг. функционировал как медеплавильный, с 1719 г. — и как чугуноплавильный. Кончезерский завод действовал в XVIII–XIX вв., но был закрыт в 1905 г. На месте завода остались здания двух корпусов постройки 1793–1794 и 1860-х гг.<sup>33</sup> В 1926 г. они как объекты индустриального наследия были включены в список памятников старины. С 1964 г. корпуса завода использовались совхозом «Кончезерский» под производственные мастерские. В 1971 г. по постановлению Совета Министров КАССР доменный и медеплавильный корпуса Кончезерского завода как памятники промышленной архитектуры XVIII в. взяты на государственный учет.

В 1990-е гг. после развала совхоза сохранившиеся старинные каменные корпуса завода вновь оказались безнадзорными, а в 2005 г. они перешли к частному лицу. Однако реставрацией объекта новый собственник не занимался. Посетившая в мае 2019 г. село Кончезеро карельская журналистка А. Кябелева констатировала: «Спустя десятилетие пребывания памятника в частной собственности он превратился в свалку мусора с чудом сохранившимися стенами. Еще несколько лет — и от памятника ничего не останется»<sup>34</sup>.

Тем не менее, Кончезерский металлургический завод по-прежнему остается объектом историко-культурного наследия. Осенью 2019 г. в Национальном музее Республики Карелия работала выставка «Кончезерский завод. Страницы истории», которая еще раз напомнила, что «Кончезерский завод — это уникальный объект не только российского, но и европейского значения»<sup>35</sup>, который мог бы стать привлекательным туристским ресурсом.

Таким образом, можно сделать следующие выводы. Изучение локального опыта охраны памятников историко-культурного наследия методом исторической ретроспективы на примере одного лишь уезда Карелии показало резкое сокращение охраняемых объектов. Если в середине 1920-х гг. на территории бывшего Петрозаводского уезда особо ценными памятниками старины были признаны 10 культовых построек, образцов народного деревянного зодчества XVII–XVIII вв., то до настоящего времени сохранились только два храма: церковь Петра и Павла на Лычном острове и Гиморецкая церковь Рождества Богородицы, а также церковь святого апостола Петра в поселке Марциальные воды, памятник Петровской эпохи. Особенно тяжелой утратой считается погибшая от преднамеренного поджога Успенская церковь в Кондопоге. Можно надеяться, что сохранившиеся фотографии, рисунки и обмеры старинных церквей станут основой для их будущей реконструкции и возрождения памятников из небытия.

### Список литературы

Капустя Л.И. Первый российский курорт: Марциальные Воды. Петрозаводск: Периодика, 2019. 128 с.

Кожевникова Ю.Н. Пустынь Яшезерская Благовещенская // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2009. Т. 2. С. 454.

<sup>33</sup> Кораблев Н.А. Кончезерский металлургический завод // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2009. Т. 2. С. 92.

<sup>34</sup> Кябелева А. «Стыдно смотреть на табличку, что объект охраняется государством»: Как уничтожат последний в Карелии завод Петровской эпохи // Петрозаводск говорит. Новости. 14 мая 2019 г. См. по адресу: <https://ptzgovorit.ru/shortread/styдно-smotret-na-tablichku-что-obekt-ohranyaetsya-gosudarstvom> (ссылка последний раз проверялась 25.05.2020).

<sup>35</sup> Выставка «Кончезерский завод. Страницы истории». См. по адресу: <http://rk.karelia.ru/social/culture/konchezerskij-zavod-stranitsy-istorii/> (ссылка последний раз проверялась 25.05.2020).

*Кораблев Н.А.* Кончезерский металлургический завод // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2009. Т. 2. С. 92.

*Кутьков Н.П.* Церковь святого апостола Петра в поселке Марциальные воды // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2011. Т. 3. С. 250–251.

*Мильчик М.И.* Романов Константин Константинович // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2011. Т. 3. С. 30.

*Мильчик М.И.* Трагическая судьба русского деревянного зодчества и проблемы его спасения // Актуальные проблемы исследования и спасения уникальных памятников деревянного зодчества России. СПб.: Лики России, 1999. С. 6–11.

*Носкова А.Г.* Онежско-Ладужская архитектурная традиция XVII–XVIII веков // Деревянное зодчество. М.; СПб.: Коло, 2011. Вып. II. Новые материалы и открытия. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusarch.ru/noskova1.htm> (ссылка последний раз проверялась 25.05.2020).

*Носкова А.Г.* Шатровые деревянные храмы «прионежского типа» XVII–XVIII вв.: опыт изучения по архивным источникам // Системный подход к сохранению памятников деревянного зодчества. [Электронный ресурс]. URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/sistemnyij-podhod-2017/1798.html> (ссылка последний раз проверялась 25.05.2020).

Олонецкая епархия: Страницы истории. Сборник. Петрозаводск: [Б. и.], 2001. 256 с.

*Ополовников А.В.* Сокровища Русского Севера. М.: Стройиздат, 1989. 367 с.

*Орфинский В.П.* Церковь Петра и Павла в деревне Лычный Остров // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2011. Т. 3. С. 247–248.

*Орфинский В.П.* Церковь Успения Богородицы в городе Кондопога // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2011. Т. 3. С. 251–252.

Пашков А.М., Филимончик С.Н. Петрозаводск. СПб.: Звезда Петербурга, 2001. 127 с.

Петрозаводск: 300 лет истории: Документы и материалы. В 3-х кн. Петрозаводск: Карелия, 2003. Кн. 3. 1903–2003. 576 с.

Петрозаводск: Путеводитель / Петрозаводская епархия. Петрозаводск: [Б. и.], 2003. 32 с.

*Славина Т.А.* Даль Лев Владимирович // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2007. Т. 1. С. 287.

## References

Kapusta, L.I. *Pervyj rossijskij kurort: Marcial'nye Vody* [First Russian resort: Marcial Waters]. Petrozavodsk: Periodika Press, 2019. 128 p. (In Rus.).

Kozhevnikova, Ju.N. *Pustyn' Jashezerskaja Blagoveshhenskaja* [Deserts of Yashezerskaya Blagoveshhenskaya], in *Karelia: encyclopedia: in 3 v.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2009. Vol. 2. P. 454. (In Rus.).

Korablev, N.A. *Konchezerskij metallurgicheskij zavod* [Konchezersky Metallurgical Plant], in *Karelia: encyclopedia: in 3 v.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2009. Vol. 2. P. 92. (In Rus.).

Kutkov, N.P. *Cerkov' svjatogo apostola Petra v poselke Marcial'nye vody* [Church of St. Apostle Peter in Martian Waters], in *Karelia: encyclopedia: in 3 v.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2011. Vol. 3. P. 250–251. (In Rus.).

Mil'chik, M.I. *Romanov Konstantin Konstantinovich*, in *Karelia: encyclopedia: in 3 v.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2011. Vol. 3. P. 30. (In Rus.).

Mil'chik, M.I. *Tragicheskaja sud'ba russkogo derevjannogo zodchestva i problemy ego spasenija* [Tragic fate of Russian wooden architecture and problems of its rescue], in *Aktual'nye*



*problemy issledovanija i spasenija unikal'nyh pamjatnikov derevjannogo zodchestva Rossii.* Saint-Petersburg: Liki Rossii Press, 1999. P. 6–11. (In Rus.).

Noskova, A.G. Onezhsko-Ladozhskaja arhitekturnaja tradicija XVII–XVIII vekov [Onezhsky-Ladozhskaya architectural tradition of 17–18<sup>th</sup> centuries], in *Derevjannoe zodchestvo. T. 2. Novye materialy i otkrytija.* Moscow; Saint-Petersburg: Kolo Press, 2011. URL: <http://www.rusarch.ru/noskova1.htm> (last visit 25.05.2020). (In Rus.).

Noskova, A.G. Shatrovye derevjannye hramy «prionezhskogo tipa» XVII–XVIII vv.: opyt izuchenija po arhivnym istochnikam [Tent wooden temples of “Prionezhsky type” 17–18<sup>th</sup> centuries: experience of study by archival sources], in *Sistemnyj podhod k sohraneniu pamjatnikov derevjannogo zodchestva.* URL : <http://kizhi.karelia.ru/library/sistemnyj-podhod-2017/1798.html> (last visit 25.05.2020). (In Rus.).

*Olonetskaja eparhija: Stranicy istorii. Sbornik* [Olonets Diocese: History Pages. Collection]. Petrozavodsk: [without name of publisher], 2001. 256 p. (In Rus.).

Opolovnikov, A.V. *Sokrovishha Russkogo Severa* [Treasures of the Russian North]. Moscow: Stroyizdat Press, 1989. 367 p. (In Rus.).

Orfinsky, V.P. Cerkov' Petra i Pavla v derevne Lychnyj Ostrov [Church of Peter and Pavel in the village of Lychny Island], in *Karelia: encyclopedija: in 3 v.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2011. Vol. 3. P. 247–248. (In Rus.).

Orfinsky, V.P. Cerkov' Uspenija Bogorodicy v gorode Kondopoga [Church of the Assumption of the Virgin in the city of Condopoga], in *Karelia: encyclopedija: in 3 v.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2011. Vol. 3. P. 251–252. (In Rus.).

Pashkov, A.M., Filimonchik, S.N. *Petrozavodsk.* Saint-Petersburg: Zvezda Peterburga Press, 2001. 127 p. (In Rus.).

*Petrozavodsk: 300 let istorii: Dokumenty i materialy. V 3 kn.* [Petrozavodsk: 300 years of history: Documents and materials. In 3 volumes]. Petrozavodsk: Karelija Press, 2003. Vol. 3. 1903–2003. 576 p. (In Rus.).

*Petrozavodsk: Putevoditel' / Petrozavodskaja eparhija* [Petrozavodsk: Guide / Petrozavodsk Diocese]. Petrozavodsk: [without name of publisher], 2003. 32 p. (In Rus.).

Slavina, T.A. Dahl Lev Vladimirovich, in *Karelia: encyclopedija: in 3 v.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2007. Vol. 1. P. 287. (In Rus.).

Венщиков М.А.

## ИКОНОГРАФИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ВИЗАНТИИ НА ВЫСТАВКЕ ЯНА ВАН ЭЙКА

Венщиков, Михаил Анатольевич — кандидат искусствоведения, ассистент, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [mvenshchikov@gmail.com](mailto:mvenshchikov@gmail.com).

Выставка «Ван Эйк. Оптическая революция», организованная Музеем изящных искусства в Генте, сыграла важную роль в раскрытии феномена Возрождения в Нидерландах. Творчество ван Эйка, мастеров его круга и последователей было представлено там картинами из музеев Европы и Америки. Статус национального культурного проекта определил исключительный интерес к выставке как у бельгийской публики, так и у гостей со всего мира, которые успели посетить ее в феврале—марте 2020 г. Концепция выставки базировалась на основе контекстуальной связи отделенных друг от друга створок Гентского алтаря с картинами и музейными предметами из разных собраний. Особое внимание организаторы уделили становлению портретного жанра в нидерландской живописи XV в., а также его религиозной линии, построенной на рецепции византийской программы образов. «Святой Лик» Яна ван Эйка, представленный на выставке копией XVII в., является одним из первых воплощений в ренессансном искусстве *нерукотворного образа*. Используя отдельные элементы восточно-христианских и латинских изводов, художник не повторяет буквально какой-то один из них, но опирается на локальные традиции восприятия. Генезис религиозного портрета в этот период может быть показан как развитие архетипической иконографии за пределами Византии: вне контекста многовековой традиции.

**Ключевые слова:** выставка, ван Эйк, иконография, Святой Лик, Вероника, реликвия, нерукотворный образ.

## BYZANTINE ICONOGRAPHIC LEGACY AT THE VAN EYCK EXHIBITION

Venshchikov, Mikhail Anatol'evich — Candidate of Science in Art History, Lecturer, Saint Petersburg State University, Russian Federation, Saint Petersburg, [mvenshchikov@gmail.com](mailto:mvenshchikov@gmail.com).

The exhibition *Van Eyck. The Optical Revolution*, organized by the Museum of Fine Arts in Ghent, has played an important role in highlighting the phenomena of the Renaissance in the Netherlands. The art of Van Eyck, the masters of his circle and his followers was presented at the exhibition by the paintings from the museums of Europe and the United States. Acclaimed as a national cultural project, the exhibition attracted an audience from all over the world in March and April 2020. The concept of exhibition was based on contextual relationships between the Ghent Altarpiece's shutters, separated from each other, with paintings and museum objects from various collections. The organizers paid special attention to the portrait genre development in Dutch painting of the 15<sup>th</sup> century, as well as its religious line, built according to the recipes of the Byzantine icons. *The Holy Face* by Jan van Eyck, presented at the exhibition of copy of the 17<sup>th</sup> century, is one of the first incarnations of the miraculous image in the Renaissance art. Using individual elements of Eastern Christian and Latin verses, the artist does not literally repeat any of them, but relies on local traditions of perception. The

genesis of a religious portrait in this period may indicate the development of archetypal iconography outside Byzantium: beyond the context of a centuries-old tradition.

**Key words:** exhibition, Van Eyck, iconography, Holy Face, Veronica, relic, miraculous image.

2020 год уже называют самым драматичным для развития мировой культуры со времени окончания Второй Мировой войны. Действительно, введенные в большинстве стран меры самоизоляции приостановили деятельность театров, музеев, филармоний, библиотек и архивов. Премьеры спектаклей и концертных программ, намеченные на весну-лето текущего года, отложены на неопределенный срок. Реализация выставочных проектов выглядит на этом фоне еще более проблематично: многие из них, проработав всего несколько дней, навсегда стали частью истории. Так, всего три дня жители Рима смогли насладиться крупнейшей в истории выставкой Рафаэля, которая открылась в Скудерие дель Квиринале 5 марта, в преддверии полного закрытия страны и шокирующего роста жертв нового вируса на Апеннинах<sup>1</sup>. Остается гадать, какие из образов мастера из Урбино, тяготевшего к поиску идеальной гармонии, явились предвестниками национальной катастрофы. Еще меньше, чем Рафаэлю, повезло другому гению эпохи Возрождения—Яну ван Эйку. Выставка его работ «Ван Эйк. Оптическая революция» (*Van Eyck. An Optical Revolution*), которыми щедро поделились музеи и частные собрания Старого и Нового Света, открылась в Музее изящных искусств Гента в начале февраля, а уже 13 марта Национальный совет безопасности Бельгии объявил о запрете проведения в стране всех публичных мероприятий. Таким образом, немногим более месяца проработал проект, подготовка к которому велась на международном уровне без малого десять лет, что включало в себя многоэтапную реставрацию Гентского алтаря и других творений ван Эйка из европейских собраний<sup>2</sup>.

Организаторы выставки в Генте поставили перед собой амбициозную задачу раскрыть феномен ван Эйка в контексте тех социо-экономических, геополитических, историко-культурных и религиозных процессов, которые предопределили ни с чем не сравнимый характер его творчества. Для этого они показали на экспозиции не только картины фламандского мастера и живописцев его поколения по обе стороны Альп, но также исторические документы, рукописи, карты, скульптуру, предметы быта и декоративно-прикладного искусства. В те недолгие дни, что были отведены выставке, Гент снова засверкал великолепием Бургундского двора, который Жорж Шателен на страницах «Хроники моего времени» описывает как один из самых блестящих в Европе<sup>3</sup>. Сопроводительная литература, которая, к чести организаторов выставки, была опубликована к ее открытию, представляет собой два каталога, с разной полнотой освещающих работы ван Эйка и его современников. Первый из них является фундаментальным монографическим исследованием, в написании которого приняли участие как сотрудники Музея изящных искусств, так и ведущие специалисты по искусству и культуре Возрождения из Бельгии, Италии, Испании, Англии и США<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Выставка возобновила свою работу в мае текущего года, после частичного снятия ограничительных мер по противодействию COVID-19, в Италии.

<sup>2</sup> Автор выражает искреннюю благодарность д-ру культурологии В.Г. Ананьеву за идею создания данной статьи, сотрудникам Музея изящных искусств в Генте за предоставленные фотографии выставки «Ван Эйк. Оптическая революция», а также Е.В. Панковой за согласие выслушать незаконченный вариант текста и высказанные к нему комментарии.

<sup>3</sup> *Chronique des choses de mon temps* (фр.), хроника охватывает события правления герцогов Филиппа Доброго (1419–1467) и Карла Смелого (1467–1477).

<sup>4</sup> *Van Eyck. An Optical Revolution*. Ed. by M. Martens, T.-H. Borchert, J. Dumolyn and others. Ghent, 2020.



Рис. 1. Ян ван Эйк. «Портрет Бадуэна де Ланнуа», ок. 1435 г. До и после реставрации

Очевидно, что работа над монографией началась в тот момент, когда переговорный процесс еще не вышел на заключительную стадию, отчего в каталоге отсутствует информация об окончательно утвержденном списке экспонатов. Задачей авторов было со всей наглядностью показать те символические и содержательные связи, на которых был основан отбор предметов и их компоновка в пространстве выставки. Обозначив четыре основных траектории, авторы каталога рассматривают исторические закономерности эпохи (*Historical Context*), преобразования в нидерландском искусстве, связанные с усовершенствованием техники масляной живописи и изучением законов перспективы (*An Optical Revolution*), спецификацию тем, сюжетов и образов, получивших распространение в XV в. (*Artistic Context and Iconography*), взаимодействие творческого метода ван Эйка с другими видами искусств и художественными школами (*Dialogue*). Если первое издание было подготовлено, главным образом, для специалистов и музейных библиотек, то второе подразумевает выход на широкую аудиторию и носит в этой связи научно-популярный характер. Его структура почти в точности воспроизводит организацию разделов экспозиции, с кратким описанием всех представленных там предметов<sup>5</sup>.

К сожалению, сохранить память о выставке задача крайне трудная, и музейный каталог имеет, скорее, ограниченное значение в ее решении. То, как скомпонованы в залах произведения искусства из разных музейных собраний есть та неповторимая аура, которая погружает зрителя в незнакомую для него эпоху с ее нравами, обычаями и языком. В той мере, в какой выставка в Генте воскрешала в памяти образы Позднего Средневековья, ее организация соответствует сословно-иерархическим установкам того времени, где каждый занимал строго отведенное ему место, будь то на пиру, рыцарском турнире или в военном походе. На вершине этой иерархической модели закономерно

<sup>5</sup> Van Eyck. *An Optical Revolution*. Ed. by M. Deporter, L. van Den Abeele. Ghent, 2020.

расположился экспонат, который подобно замковому камню скрепляет собой ажурные своды нидерландской культуры XV в.<sup>6</sup> Этой работе поклонялись и посвящали восторженные оды, на ней учились поколения живописцев, а с возникновением науки об искусстве она оказалась в центре внимания специалистов со всего мира. Речь идет, разумеется, о Гентском алтаре, самом значительном творении братьев Яна и Хуберта ван Эйков, который засиял на выставке возрожденными после реставрации красками. Если вслед за Йоханом Хейзингой представить эпоху ван Эйка чередой постоянных политических неурядиц, эпидемий, войн, народных восстаний, то достаточно взглянуть на этот величественный алтарный образ, чтобы понять, в чем люди находили смысл и надежду в жизни. По сути, все то, что кураторы выставки попытались показать как «оптическую революцию» нидерландской живописи, находит свои истоки на створках этого знаменитого алтаря. Разгруппировав полиптих, они организовали вокруг его отделенных створок, согласно заранее определенной концепции, тематические блоки картин и иных экспонатов<sup>7</sup>. В каком-то смысле предложенную зрителю экспозицию работ можно сравнить с традицией знаменитых бургундских пиршеств, где гостей рассаживали равным числом в разных залах, так что их возможность коммуникации с герцогом сохраняла характер паритета<sup>8</sup>.

Не ставя перед собой цели дать подробную характеристику всем разделам выставки, мы остановимся лишь на отдельных ее аспектах перед тем, как перейти к основному содержанию данной статьи. Со стороны устроителей было бы сложно обойти вниманием фигуры Адама и Евы на боковых створках Гентского алтаря, которые вошли практически во все учебники по истории европейской живописи.



Рис. 2. Вид выставки. На заднем фоне изображения Адама и Евы на створках Гентского алтаря. Фото Девида Левина

<sup>6</sup> Давая определение культуре и искусству герцогства Бургундского как «нидерландским», автор опирается на традицию, сложившуюся в искусствознании XX в. Вместе с тем, локализация художественной активности в этот период в Брюгге, Генте, а затем и в Брюсселе делает не менее правомочным называть их «фламандскими».

<sup>7</sup> На выставке не были представлены центральные створки Гентского алтаря (в т.ч. «Поклонение Агнцу»), которые остались для демонстрации в месте своего постоянного пребывания в соборе Св. Бавона в Генте.

<sup>8</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. СПб., 2016. С. 77.

Реалистическая трактовка обнаженной природы стала отправной точкой для мастеров Северной Европы, которые вслед за Яном ван Эйком стали смело экспериментировать с выразительными возможностями изображения человеческого тела (*Original Sin and Salvation*). На выставке вместе с поздними фламандскими копиями этих створок, среди которых особое место было отведено работе художника из Мехелена Михиля ван Кокси, были также представлены реплики испанских мастеров в подтверждение общеевропейской славы ван Эйка<sup>9</sup>. Слава эта, впервые декларированная Джорджо Вазари, становится более очевидной при сопоставлении работ живописца Филиппа Доброго и мастеров итальянского кватроченто — Мазаччо, Беноччо Гоццоли, Фра Анджелико, Пизанелло, которые стали «почетными гостями» выставки (в разных разделах). Свойственные темпера свежести красок и волнующая свобода композиции, которые сливаются в триумфальный хор ренессансного искусства в Галерее Уффици или в залах итальянской живописи Государственного Эрмитажа, здесь на контрасте с ликующей полихромией и математической точностью деталей нидерландских примитивов зазвучали на полтона ниже.

Если художественная культура Флоренции и Сиены сложилась на основе нового понимания античности, то искусство Яна ван Эйка и Рогера ван дер Вейдена вырастает из средневековых канонов прекрасного. Взаимосвязь с готической традицией иллюстрируют на выставке гризайльные фигуры двух Иоаннов, Крестителя и Богослова, изображенные на центральных створках закрытого складня.



Рис. 3. Вид выставки. Иоанн Креститель и Иоанн Богослов. Изображения на створках Гентского алтаря. Фото Девида Левина

Скрупулезность воплощения трехмерного объема, вплоть до точной цветопередачи породы камня и характерной для поздней готики фактурной трактовки складок, показана

<sup>9</sup> Михиль Кокси (1499–1592), фламандский художник эпохи позднего Возрождения; считается одним из лучших в истории искусства копиистов работ Яна ван Эйка.

в параллели с представленными рядом образцами круглой скульптуры (*Painted Sculpture*). С образами новозаветных пророков соседствуют в алтаре донаторы Йос Вейт и Лизабет Борлуут, для которых заказ на его создание стал своеобразной эпитафией.



Рис. 4. Вид выставки. На заднем фоне изображение Йоса Вейта на внешней створке Гентского алтаря. Фото Девида Левина

На выставке в Музее изящных искусства их изображения вводят в дискурс развития нидерландского портрета в первой половине XV в. (*The Individual*). Организаторам удалось договориться, чтобы в Гент приехали работы, относящиеся к разным периодам творчества ван Эйка, среди которых «Портрет мужчины в голубом шапероне» (ок. 1430, Нац. Музей Брукентала в Сибиу), «Портрет Бадуэна де Ланнуа» (ок. 1435, Берлинская картинная галерея), «Портрет Яна де Лейва» (1436, Музей истории искусства, Вена) и др.

Сложно сейчас представить, какие чувства испытывали заказчики ван Эйка, рассматривая свои портреты. Для бездетной четы Йоса Вейта и Лизабет Борлуут это был взгляд, уводящий за горизонт земной жизни, для торговца Николао Арнольфини (1438, Берлинская картинная галерея) портрет был свидетельством его успехов и общественного признания, а для инфанты Изабеллы ее образ мог видеться предначертанием судьбы, которому ей надлежало следовать<sup>10</sup>.

В религиозном сознании людей того времени каждый портрет открывал дверь к постижению промысла Творца, который создал человека по своему подобию. Как и образ Бога, он определял диалектику бытия видимого и трансцендентного, где в предвечном ожидании пребывала душа человека. Чтобы сделать эту взаимосвязь более очевидной для зрителя, на выставке были представлены типы изображений Христа, укоренившиеся в европейском искусстве XV в. (*The Divine Portrait*)<sup>11</sup>.

Когда вместе с приходом ван Эйка начался расцвет нидерландской живописи, в Северной Европе не существовало того строгого канона религиозных изображений, что сложился в Византийской империи. Готическая эстетика почти повсеместно тяготела к скульптуре, которая украшала собой интерьеры светских и религиозных строений, соединялась в сложные иконографические циклы на фасадах соборов. Понятие образа (лат. “*imago*”),

<sup>10</sup> На выставке в Музее изящных искусств была представлена поздняя копия портрета Изабеллы Португальской (XVII в., Национальный архив «Торре де Томбо»; Arquivo Nacional da Torre do Tombo).

<sup>11</sup> Перевод названий разделов выставки представлен в порядке их упоминания в тексте: «Первородный грех и Спасение», «Нарисованная скульптура», «Человек», «Божественный портрет», — перевод мой.

неразрывно сросшееся в восточно-христианской традиции с иконой, имело там иное значение, обозначая преимущественно статую или скульптурную группу<sup>12</sup>. Тем не менее историко-культурные связи с Византией предопределили постепенное проникновение в искусство Фландрии и Нидерландов восточно-христианской модели образа. Процесс начался с захвата Константинополя крестоносцами в 1204 г., когда к штурвалу Латинской империи встал граф Балдуин Фландрский. Произведения искусства и реликвии, собиравшиеся в Константинополе императорами и архиереями на протяжении столетий, превратились в трофеи представителей знатных родов Фландрии, Намюра и Эно. В 1246 г. французский король Людовик XI принял решение основать в Париже «священную» капеллу, которая стала местом хранения орудий Страстей Христовых (лат. *arma sancta*), выкупленных им у императора Балдуина II<sup>13</sup>. В качестве объектов общенационального культа были выбраны Терновый Венец и Древо Святого Креста, но среди размещенных в Сент-Шапель реликвий была еще одна, не уступавшая им по своему сакральному значению. Речь идет о главном иконографическом архетипе, *Мандилионе* (в восточ.-христ. традиции — *Спас на Убресе*, *Спас Нерукотворный*), на котором чудесным образом проявился нерукотворный лик Иисуса. Согласно апокрифическому преданию, Христос отправил этот плат царю Эдессы Авгарю, молившему о помощи в исцелении от тяжкого недуга. После смерти правителя Мандилион стал почитаться как главная святыня сирийского города, пока в X в. Константин Багрянородный не договорился о его покупке и переносе в Константинополь в церковь Богоматери Фаросской. Западноевропейская традиция почитания нерукотворного образа Христа опиралась, в отличие от византийской, на альтернативную легенду о его появлении. В ее основе — история Святой Вероники, которая подала Иисусу плат по пути на Голгофу, а после чудесного проявления на нем Святого Лица привезла его в Рим для исцеления императора Тиберия. Наиболее вероятно, что до 1527 г., когда войска императора Карла V разграбили «вечный город», плат Св. Вероники, далее в тексте *Святой Лук* или *Сударium* (лат. *sudarium* — «платок»), находился в соборе Святого Петра и почитался как священный архетип Нерукотворного Образа.

История включения и трансформации нерукотворных образов (греч. *αχειροποίητος* — «нерукотворный») в ренессансную иконографию проиллюстрирована на выставке копией «Святого Лица» Яна ван Эйка (XVII в., Музей Грунинге, Брюгге) и коррелирующими с ней работами XV–XVI вв. Фламандский мастер выполнил, как минимум, два отличных по ряду деталей извода Сударiums, ни один из которых не дошел до настоящего времени.

Вместе с тем копии, которые представлены на экспозиции Старой Пинакотекки в Мюнхене (ок. 1500 г.), Берлинской картинной галереи (после 1438 г.) и в частном собрании из Ньюкасла-апон-Тайн (после 1438 г.), позволяют почти безошибочно определить их датировку. Сохранившиеся на рамах надписи точно воспроизводят те, что были созданы рукой ван Эйка, всегда очень внимательного в этом вопросе, и позволяют атрибутировать прототип мюнхенской и берлинской реплик 1438 г., а подлинник картин из Брюгге и Ньюкасла — 1440 г. Таким образом, время создания обеих работ совпадает с событиями Ферраро-Флорентийского собора (1438–1445), куда Филипп Добрый отправил в ноябре 1438 г. посольскую делегацию<sup>14</sup>. Среди ее участников мог быть

<sup>12</sup> Aston M. *England's Iconoclasts*. Oxford, 2003. Vol. I. *Lows Against Images*. P. 17.

<sup>13</sup> Людовик Святой и реликвии Сент-Шапель / Каталог выставки с тем же названием в Музеях Московского Кремля, 3 марта — 4 июня 2017 года / Науч. ред. О. Дмитриева. М., 2017. С. 84–85.

<sup>14</sup> Byzantium. Faith and Power (1261–1557). Catalogue of the exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, from March 23 through July 4, 2004. Ed. by H.C. Evans. New York, 2004. P. 553.





Рис. 5. Анонимный мастер. «Святой Лик». Музей Грунинге, Брюгге. XVII в.

(Wikipedia: The Free Encyclopedia.

Дата обращения: 04.06.2020. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vera\\_Icon\\_circa\\_1601\\_-\\_circa\\_1625\\_Groeningemuseum\\_0040117000.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vera_Icon_circa_1601_-_circa_1625_Groeningemuseum_0040117000.jpg))

Как бы притягательно ни звучала гипотеза о дипломатическом предназначении заказа, «Святой Лик» ван Эйка мало напоминает восточно-христианские изводы Спаса на Убресе. У нас нет достаточных оснований утверждать, была ли у художника возможность увидеть своими глазами одну из привезенных в Европу реплик Мандилиона, самой известной из которых считался «Нерукотворный Образ» из Лана<sup>16</sup>. Эта икона была преподнесена в 1249 г. Жаком де Труа, будущим папой Урбаном IV, в дар монастырю в Монтре (Швейцария)<sup>17</sup>. В письме, адресованном его сестре, аббатисе Сибилле, де Труа не только называет этот образ одним из древнейших, но также связывает его с чудом Святой Вероники. Вместе с тем, характерная иконография оглавноного извода с крупным крещатым нимбом, вписанным в квадрат Убруса, не оставляет сомнений в том, что на иконе изображен плат царя Авгаря. Наиболее вероятно, что какие-то знания о нерукотворных иконах могли доходить до ван Эйка вместе с рассказами его клиентов. Если шанс личного посещения художником Сен-Шапель близок к нулю, — знакомство с Большим реликварием было доступно, помимо французских королей, только сановникам самого высокого ранга, — то возможность услышать описание парижских реликвий из уст Филиппа Доброго представляется более реальной. Герцог высоко ценил художника, о чем

и Ян ван Эйк, который к тому моменту уже имел опыт исполнения дипломатических поручений. В 1426 г. вместе с другими поверенными герцога он совершил путешествие в Арагон ко двору Альфонсо V с целью изобразить инфанту Элеонору (документ о вознаграждении художника был также представлен на выставке), а двумя годами позднее он с той же миссией посещает Португалию, где пишет портрет третьей супруги Филиппа Доброго Изабеллы Португальской<sup>15</sup>. Для герцога участие в заключении унии было связано не только с желанием сделать Бургундию сопричастной преодолению раскола Церквей, но и с личными симпатиями в отношении Византии. Известно, что от участия в обороне Константинополя в 1453 г. Филиппа Доброго смогло остановить только затянувшееся восстание в Генте (1449–1453). В этой связи будет справедливым предположить, что образы Святого Лица, созданные Яном ван Эйком, могли быть преподнесены в дар кому-то из участников византийской делегации, а возможно и лично — императору и патриарху.

<sup>15</sup> Van Eyck. An Optical Revolution. Ed. by M. Martens, T.-H. Borchert, J. Dumolyn and others. P. 71.

<sup>16</sup> См.: <https://www.gettyimages.co.uk/detail/illustration/the-holy-face-of-jesus-christ-an-anonymous-artist-of-a-stock-graphic/142456547> (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>17</sup> Спас Нерукотворный в русской иконе / Авт.-сост. Л.М. Евсеева, А.М. Лидов, Н.Н. Чугреева. М., 2008. С. 53.

свидетельствует щедрое вознаграждение, которое тот получал за исполнение придворных заказов. Помимо работы на власть предрежащих Ян ван Эйк активно сотрудничал с клиентами, принадлежавшими к нарождающемуся сословию буржуазии<sup>18</sup>. В XV в. Брюгге, где было создано большинство картин мастера, был одним из крупнейших торговых центров Европы, куда купцы привозили свои товары из Ганзейских городов, а также Испании, Португалии, Генуи и Венеции<sup>19</sup>. Одним из заказчиков ван Эйка был итальянский коммивояжер Джованни Николао Арнольфини, который поставлял ко двору Филиппа Доброго дорогие ткани и шпалеры<sup>20</sup>. При посредничестве таких, как Арнольфини, итальянских торговцев до ван Эйка могла доходить информация как о хранившихся в Риме нерукотворных иконах, так и о чудотворной реплике Мандилиона из армянской церкви Св. Варфоломея в Генуе<sup>21</sup>. Клейма серебряного оклада этой византийской иконы XIV в. во всех подробностях излагают историю чудесного исцеления царя Эдессы и последующие перипетии образа на Убресе.

Как и в «Мандилионе» из Лана, лик Христа занимает на генуэзской иконе центральное положение, что указывает на ретроспективное восприятие архетипа как одной из главных реликвий христианского мира. Если икона только возводит сознание верующего к созерцанию первообраза, то нерукотворные образы есть не что иное как наглядное свидетельство бытия Бога, созданное по Его разумению и воле<sup>22</sup>. Воплощение оглавленного Святого Лика развивается в нидерландской живописи XV–XVI вв. по принципу деривации иконографических признаков двух протообразов, Мандилиона и Судариума (Плата Святой Вероники). Соотнести Нерукотворный Образ с одной из легенд можно либо по косвенным признакам («Мандилион» из коллекции Колледжа Оберлин, Огайо, 1510–1515), либо и вовсе затруднительно, как на миниатюре со склонившимися перед ним фигурами Карла Смелого и его супруги Изабеллы из часослова середины XV в. (Королевская библиотека, Копенгаген)<sup>23</sup>. Реже, чтобы подчеркнуть латинское происхождение образа, художники писали его заключенным в руках Св. Вероники, как это делает Флемальский Мастер, Робер Кампен (Музей Штеделевского института во Франкфурте-на-Майне, 1410-е г.)<sup>24</sup> или Мастер Легенды Св. Урсулы (бывшее собрание Эстер Даймонд, нач. XVI в.)<sup>25</sup>.

<sup>18</sup> Йохан Хейзинга в книге «Осень Средневековья» неоднократно возвращается к мысли о том, что богатые горожане и торговцы не занимали какой-то отдельной ступени в сословной иерархии Бургундского герцогства.

<sup>19</sup> Существует устойчивое мнение, что византийские иконы достигали Нидерланды через Венецию. Подробнее см.: *Coulie B., Dujardin P. Paths to Europe. From Byzantium to the Low Countries.* Brussels, 2017.

<sup>20</sup> На выставку в Генте не приехала ни одна из работ, созданных ван Эйком по заказу Дж. Арнольфини. Английская Национальная галерея не пожелала расстаться на три месяца с одним из главных шедевров коллекции — «Портретом четы Арнольфини» (1434). Берлинская картинная галерея, сославшись на угрозу сохранности памятника, также оставила на экспозиции более поздний по времени портрет купца.

<sup>21</sup> См.: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Holy\\_Face\\_-\\_Genoa.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Holy_Face_-_Genoa.jpg) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>22</sup> Существование нерукотворных образов было одним из важных аргументов византийских иконопочитателей в полемике с иконоборцами.

<sup>23</sup> *Byzantium. Faith and Power (1261–1557).* P. 561–562. Fig. 333, 334.

<sup>24</sup> См.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert\\_Campin\\_-\\_St\\_Veronica\\_-\\_WGA14436.jpg#/media/File:Robert\\_Campin\\_-\\_St\\_Veronica\\_-\\_WGA14436.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Campin_-_St_Veronica_-_WGA14436.jpg#/media/File:Robert_Campin_-_St_Veronica_-_WGA14436.jpg) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>25</sup> См.: <https://nordonart.wordpress.com/2018/12/28/a-superb-flemish-old-master-painting-acquired-by-the-groeningemuseum-in-bruges/> (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

На контрасте с рассмотренными выше работами Ян ван Эйк придает Святому Лику портретный характер, избегая любых намеков на изображение апокрифического пласта — Убруса. Художник выбирает оплечный формат, который открывает зрителю верхнюю часть багряной туники Иисуса. По мнению Отто Пехта, утверждение этого архаизирующего типа изображения происходит в нидерландской живописи в начале XV в. вместе с ростом популярности византийских икон<sup>26</sup>. Особое почитание, благодаря французским и фламандским паломникам на Святую Землю, приобретает в этот период образ Пантократора, который трансформируется в ренессансном искусстве в иконографию *Спасителя Мира* (лат. *Salvator Mundi*). Обращенный у ван Эйка строго на зрителя лик Христа отражает умиротворение и созерцательность палеологовских памятников, но в отличие от них выражает содержательно иную драматургию образа. Поясной извод Христа Пантократора в византийской традиции подразумевает изображение лика в глубине средника, задавая дистанцию трансцендентного разрыва со зрителем<sup>27</sup>. Большое сходство в пропорциях со «Святым Ликом» ван Эйка обнаруживают древнерусские иконы первой половины XIV в. «Спас Оплечный»<sup>28</sup> и «Спас Ярое Око»<sup>29</sup> из Успенского собора Московского Кремля<sup>30</sup>. Но даже там введенный в композицию контрапост и едва заметная асимметрия силуэта придают иконе ту очеловеченную живость, которая не укладывается в стереотип нерукотворных образов. Чтобы лучше понять иконографические истоки использованного ван Эйком формата, следует обратить внимание на Диптих его современника Робера Кампена из Художественного музея Филадельфии (1425–1430)<sup>31</sup>.

Данная работа представляет собой доиконоборческий извод с Христом и Марией, который согласно Андрею Критскому, восходит к образам, созданным еще евангелистом Лукой<sup>32</sup>. Как и на репликах Св. Лика, заказанных герцогом Бургундским, изображения Христа, en face, и Девы Марии, в трехчетвертном развороте, имеют здесь непривычно крупный для поздневизантийской живописи формат. Оба мастера изображают лик Христа вплотную к раме, что возводит образ от бесстрастной констатации подобия к открытой риторике подражания. У Кампена эффект преодоления иконических границ пребывания образа дополняют опущенные на троплейную раму кисти Иисуса, создавая аналогию оптическому иллюзиону с фигурой Адама на Гентском алтаре.

Для поколения ван Эйка программа соприсутствия Иисуса в жизни каждого христианина была сформулирована в поучительном трактате Фомы Кемпийского «О подражании Христу» (лат. *Imitatio Christi*), который получает распространение в Северной Европе начиная с 1418 г.<sup>33</sup> Составленный как антология наставлений в праведной жизни,

<sup>26</sup> Pächt O. Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weiden to Gerard David. Munich, 2010. P. 48.

<sup>27</sup> См.: [https://en.wikipedia.org/wiki/Christ\\_Pantocrator#/media/File:Christ\\_Pantocrator\\_mosaic\\_from\\_Hagia\\_Sophia\\_2744\\_x\\_2900\\_pixels\\_3.1\\_MB.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Christ_Pantocrator#/media/File:Christ_Pantocrator_mosaic_from_Hagia_Sophia_2744_x_2900_pixels_3.1_MB.jpg) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>28</sup> См.: [https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst\\_id=133](https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=133) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>29</sup> См.: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Спас\\_Ярое\\_око#/media/Файл:Spas\\_Yaroe\\_Oko\\_ikona.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Спас_Ярое_око#/media/Файл:Spas_Yaroe_Oko_ikona.jpg) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>30</sup> Подробнее о происхождении и стиле этих икон см.: Попова О.С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века. М., 1980. С. 124–147.

<sup>31</sup> См.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert\\_campin\\_cristo\\_e\\_la\\_vergine\\_1430-35\\_ca.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_campin_cristo_e_la_vergine_1430-35_ca.JPG) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>32</sup> Byzantium. Faith and Power (1261–1557). P. 56.

<sup>33</sup> Фома Кемпийский. О подражании Христу // Богословие в культуре Средневековья. Киев, 1992. С. 229.

он, подобно «Лестнице» Иоанна Лествичника, созидает образ идеального христианина, предохраняя от всех соблазнов и испытаний на пути обретения веры. К указанию на спасительную цель боговоплощения апеллирует и «Святой Лик» Яна ван Эйка, безупречную симметрию которого определяет прямой пробор спускающихся на плечи темных волос, раздвоенная клинообразная борода и, прежде всего, абсолютная физиогномическая пропорция.

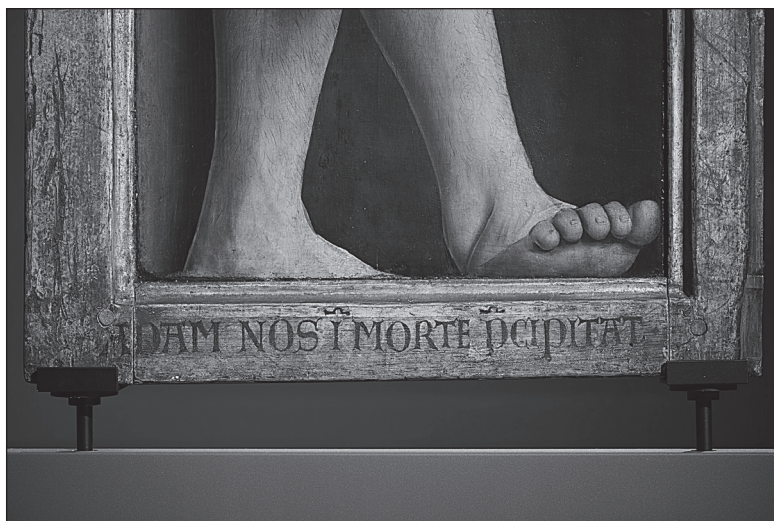


Рис. 6. Ян и Хуберт ван Эйки. Гентский алтарь. Фрагмент (стопа Адама). Собор Св. Бавона, Гент. 1432 г. Фото Девида Левина

В те же годы, что и фламандский мастер, Фра Беато Анджелико исходил из иных выразительных задач при создании реплики Святого Лика (конец 1430-х г., на хранении в Музее Цивика Джованни Фаттори, Ливорно)<sup>34</sup>. Образ, чьи пропорции и композиция в целом повторяют работу ван Эйка, преисполнен возвышенной скорби и направлен на воспоминание Страстей Христовых. Если у ван Эйка на голгофские муки указывает только ажурный нимб в виде креста и кровавые тона хитона, то флорентиец каждую деталь подчиняет аффектации перенесенных Христом страданий<sup>35</sup>. Кровь стекает с пронзающих плоть шипов Тернового Венца, наполняет глаза и губы Иисуса, расходуется в алых ветвях Креста на золотом нимбе. Это страстное понимание Святого Лика построено на рецепции иконографических черт другого византийского образа, получившего особую популярность на Западе, — «Муж Скорбей» (лат. *Imago Pietatis*). Провозглашенная архетипом мозаическая икона конца XIII в., предположительно из монастыря Св. Екатерины

<sup>34</sup> См.: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Beato\\_angelico%2C\\_Cristo\\_coronato\\_di\\_spine%2C\\_livorno%2C\\_1420\\_circa.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Beato_angelico%2C_Cristo_coronato_di_spine%2C_livorno%2C_1420_circa.jpg) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020). На выставке «Фра Анджелико и становление Флорентийского Ренессанса» в музее Прадо, которая стала одним из значимых культурных событий 2019 г., была также затронута тема появления сакральных образов в ренессансной иконографии. Подробнее о выставке см.: Fra Angelico and the rise of the Florentine Renaissance / C.V. Strehlke with an essay by A.G. Mozo. The Catalogue of the exhibition in Museo Nacional del Prado (from 28 May to 15 September 2019). Madrid, 2019.

<sup>35</sup> Подробнее о нимбах см.: Зотов С., Майзульс М., Харман Д. Страдающее Средневековье. М., 2018. С. 275–324.

на Синае, была перенесена в 1385–1386 гг. в базилику Санто-Кроче ин Джерусалемме в Риме, где стала объектом паломнического поклонения<sup>36</sup>. Передать предельное унижение Христа (*Akra Tapeinosis*) иконописцу удастся, проставив акценты на обездвиженной позе со сложенными крестом руками, безжизненно упавшей на грудь голове, отрешенном, страдавшемся лице. На выставке в Музее изящных искусств фламандская ретроспекция этой иконографии была представлена «Мужем Скорбей» Петруса Крестуса (Бирмингемский музей и художественная галерея, ок. 1450 г.)<sup>37</sup>. Назидательный аспект образа, где Христос демонстрирует раны от пронзивших кисти гвоздей и вошедшего между ребер копья Лонгина, раскрывается в проекции эсхатологического ожидания. Те же ангелы, что на византийских фресках Страшного Суда сворачивают свиток небес в знак окончания земного времени, изображены здесь готовыми через мгновение задернуть занавес за спиной Иисуса.

Как живописец Крестус формируется, будучи учеником Яна ван Эйка, которому он несколько лет помогает в работе на правах подмастерья, и только после его смерти в 1441 г. начинает самостоятельно принимать заказы и обретает собственный почерк<sup>38</sup>. На то, как быстро этот «самый малозначительный из великих фламандских художников XV в.»<sup>39</sup> выходит из-под влияния манеры мастера, указывает его версия «Святого лика», также показанная в Генте<sup>40</sup>. У картины из Музея Метрополитен (ок. 1445) больше сходства с драматическим натурализмом Фра Анджелико, чем с созерцательным спокойствием ванЭйковского образа, что подчеркивают глубокие складки морщин над переносицей, ассиметричные тени по контуру нижнего века, спускающиеся на лоб кровоподтеки. Как и его великий наставник, Крестус пристально наблюдает явления современного ему мира, с проницательной точностью фиксируя все детали. Рассуждения о типологии, происхождении и даже философии образов не должны, в конечном счете, отвлекать нас от понимания того, какую роль они играли в повседневной жизни людей той эпохи. На «Портрете молодого человека» из Национальной галереи в Лондоне (после 1450 г.)<sup>41</sup> Крестус снова возвращается к воспроизведению Святого Лика, который изображает как листок, пригвожденный к стене комнаты. Темно-синий фон изображения здесь не только указывает на нерукотворное происхождение архетипа, но также раскрывает традицию представления религиозных сюжетов в иллюминированных рукописях. Подтверждением тому является миниатюра «Святой Лик» из Часослова мастера Жана Шевро (ок. 1450 г., Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк), также вошедшая в число экспонатов выставки, где Христос изображен на нейтральном синем фоне.

Возвращаясь к картине Крестуса, отметим, что изображение Судариума здесь буквально повторяет оглавную иконографию римской реликвии. Это строгое соответствие образа архетипу вряд ли носит случайный характер, если принимать во внимание текст изображенного под ним гимна—«*Salve sancta facies*» (с лат. «Все славят Святой Лик»).

<sup>36</sup> См.: <https://projects.mcah.columbia.edu/treasuresofheaven/relics/Imago-pietatis-Man-of-Sorrows.php> (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>37</sup> См.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrus\\_christus\\_cristo\\_dolente.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrus_christus_cristo_dolente.jpg) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>38</sup> Никулин Н.Н. Золотой век Нидерландской живописи. XV век. М., 1981. С. 210.

<sup>39</sup> Так Крестуса иронически называет О. Пехт: *Pächt O. Early Netherlandish Painting*. P. 77.

<sup>40</sup> См.: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435897> (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>41</sup> См.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait\\_of\\_a\\_Young\\_Man\\_c1460\\_Petrus\\_Christus.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_a_Young_Man_c1460_Petrus_Christus.jpg) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

Согласно указу Папы Иоанна XXII повторение этой молитвы, в которое погружен, по всей видимости, благочестивый юноша на картине, даровало освобождение от грехов на десять тысяч дней<sup>42</sup>.

Исходя из анализа рассмотренных выше примеров, необходимо сделать следующие выводы. Воплощение религиозных сюжетов во фламандской живописи XV в. происходило в том числе на основе информации о византийских и раннехристианских архетипах. Практическим руководством к созданию образа могло являться как непосредственное знакомство художника с древними изводами, так и сведения, полученные о них из альтернативных источников. Копирование как принцип воспроизведения применяется в этот период с учетом сохранения свободы мастера в трактовке образа и наделении его новыми коннотациями. Иконография «Святого Лица» Яна ван Эйка, насколько мы можем судить о ней по сохранившимся копиям, не имеет прямых аналогов в восточно-христианской иконописи и основана на контаминации разных образов. Специфический формат композиции указывает на влияние установок портретного жанра, который приобретает с начала XV в. все возрастающее значение в искусстве Нидерландов. Идея подобия, центральная в византийской эстетике, раскрывается у ван Эйка через образ «очеловеченного» Бога, пребывающего в повседневном сознании каждого человека. Как выразил эту многозначную проблематику Ханс Бельтинг: «Если человек создан по образу Божию, то возможно развернуть это соотношение в обратном направлении и представить Бога в антропоморфном виде, не сводя Его только к одному человеку. Но это простое изображение человека, следуя данному ходу мысли, было бы ничем иным как образом образа, то есть тавтологией»<sup>43</sup>.



Рис. 7. «Святой Лик» из Часослова мастера Жана Шевро. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Ок. 1450 г.  
Фото Девида Левина

### Список литературы

- Зотов С., Майзульс М., Харман Д. Страдающее Средневековье. М.: АСТ, 2018. 414 с.
- Людовик Святой и реликвии Сент-Шапель. Каталог выставки с тем же названием в Музеях Московского Кремля, 3 марта—4 июня 2017 года / Науч. ред. О. Дмитриева. М.: ФГБУК «Государственный историко-культурный музей-заповедник “Московский Кремль”», 2017. 304 с.
- Никولين Н.Н. Золотой век Нидерландской живописи. XV век. М.: Изобразительное искусство, 1981. 400 с.
- Попова О.С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века. М.: Искусство, 1980. 256 с.

<sup>42</sup> Byzantium. Faith and Power (1261–1557). P. 562.

<sup>43</sup> Belting H. Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Nuederlanden. München, 2010. S. 87.

Спас Нерукотворный в русской иконе / Авт.-сост.: Л.М. Евсева, А.М. Лидов, Н.Н. Чуgreeва. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науки, 2008. 440 с.

*Хейзинга Й.* Осень Средневековья. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. 768 с.

*Aston M.* England's Iconoclasts. Oxford: Clarendon Press, 2003. Vol. I. Laws Against Images. 560 p.

*Belting H.* Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Nuederlanden. München: C.H. Beck, 2010. 293 s.

Byzantium. Faith and Power (1261–1557). Catalogue of the exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, from March 23 through July 4, 2004. Ed. by H.C. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. 685 p.

*Coulie B., Dujardin P.* Paths to Europe. From Byzantium to the Low Countries. Brussels: Bozar Books, 2017. 176 p.

Fra Angelico and the rise of the Florentine Renaissance / C.B. Strehlke with an essay by A.G. Mozo. The Catalogue of the exhibition in Museo Nacional del Prado (from 28 May to 15 September 2019). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019. 256 p.

*Pächt O.* Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weiden to Gerard David. Munich: Harvey Miller Publishers, 2010. 264 p.

Van Eyck. An Optical Revolution. Ed. by M. Deporter, L. van Den Abeele. Ghent: MSK, 2020. 112 p.

Van Eyck. An Optical Revolution. Ed. by M. Martens, T.-H. Borchert, J. Dumolyn and others. Ghent: Hannibal Publishing, 2020. 503 p.

#### References

Aston, M. *England's Iconoclasts*. Oxford: Clarendon Press, 2003. Vol. I. Lows Against Images. 560 p.

Belting, H. *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*. München: C.H. Beck, 2010. 293 s. (in Germ.).

Coulie, B., Dujardin, P. *Paths to Europe. From Byzantium to the Low Countries*. Brussels: Bozar Books, 2017. 176 p.

Deporter, M., van Den Abeele, L. (Eds.). *Van Eyck. An Optical Revolution*. Ghent: MSK Press, 2020. 112 p.

Dmitrieva, O. (Ed.). *Lyudovik Svyatoj i relikvii Sent-SHapel'. Katalog vystavki s tem zhe nazvanijem v Muzejah Moskovskogo Kremlya, 3 marta—4 iyunya 2017 goda* [Saint Louis and the Relics of the Sainte-Chapelle. Catalogue of the exhibition held in the Moscow Kremlin Museums, from March 3 to June 4, 2017]. Moscow: FGBUK «Gosudarstvennyj istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik "Moskovskij Kreml'"» Press, 2017. 304 p. (In Rus.).

Evans, H.C. (Ed.). *Byzantium. Faith and Power (1261–1557). Catalogue of the exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, from March 23 through July 4, 2004*. New York: The Metropolitan Museum of Art Press, 2004. 685 p.

Evseeva, L.M., Lidov, A.M., Chugreeva N.N. (Eds.) *Spas Nerukotvornyj v russkoj ikone* [Holy Face In Russian Icons]. Moscow: Russkij Fond Sodejstviya Obrazovaniyu i Nauki Press, 2008. 440 p. (In Rus.).

*Fra Angelico and the rise of the Florentine Renaissance. The Catalogue of the exhibition in Museo Nacional del Prado, from 28 May to 15 September 2019*. Madrid: Museo Nacional del Prado Press, 2019. 256 p.

Hejzinga, J. *Osen' Srednevekov'ya* [The Autumn of the Middle Ages]. Saint-Petersburg: Ivan Limbakh Press, 2016. 768 p. (In Rus.).

Martens, M, Borchert, T-H., Dumolyn, J., et all (Eds.). *Van Eyck. An Optical Revolution*. Ghent: Hannibal Publishing, 2020. 503 p.

Nikulin, N.N. *Zolotoj vek Niderlandskoj zhivopisi* [The Golden Age of the Netherlandish Painting]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Press, 1981. 400 p. (In Rus.).

Pächt, O. *Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weiden to Gerard David*. Munich: Harvey Miller Publishers, 2010. 264 p.

Popova, O.S. *Iskusstvo Novgoroda i Moskvy pervoj poloviny chetyrnadcatogo vek* [The Art of Moscow and Novgorod in the first half of 14<sup>th</sup> century]. Moscow: Iskusstvo Press, 1980. 256 p. (In Rus.).

Zotov, S., Majzul's, M., Harman, D. *Stradayushchee Srednevekov'e* [Suffering Middle Ages]. Moscow: AST Press, 2018. 414 p. (In Rus.).



*Королева М.Е.*

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО  
ИСКУССТВА В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ЧАСТНЫХ СОБРАНИЯХ:  
ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЙ И ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Королева, Мария Евгеньевна—хранитель, ГМЗ «Петергоф», Россия, Санкт-Петербург, [kondratenkomaria@gmail.com](mailto:kondratenkomaria@gmail.com).

Статья посвящена рассмотрению истории становления научного изучения предметов декоративно-прикладного искусства в отечественных частных собраниях в контексте источниковедения и историографии. Целенаправленное собирание предметов декоративно-прикладного искусства в России начинается со второй половины XVIII в.—периода складывания феномена коллекционирования – до первого десятилетия XX в.—периода «угасания» большинства частных коллекций и перехода их в разряд государственных. Потребовалось почти полтора столетия для того, чтобы предмет декоративно-прикладного искусства прошел свой жизненный цикл в историко-культурном пространстве: от утилитарного предмета, активно используемого в быту, до объекта коллекционирования, представляющего всесторонний, в том числе, научный интерес. Ключевая роль в утверждении предмета декоративно-прикладного искусства в качестве полноценного объекта коллекционирования и научного изучения принадлежала частным коллекционерам. Они не только определили тенденции в коллекционировании данного типа, но и своим личным живым интересом открыли эпоху научных изысканий в данной сфере. В статье автор обращается к мало исследованной ранее области источниковедения и историографии, посвященной вопросам истории изучения предметов декоративно-прикладного искусства в частных коллекциях.

**Ключевые слова:** декоративно-прикладное искусство, коллекции декоративно-прикладного искусства, частное коллекционирование, изучение декоративно-прикладного искусства, атрибуция, источниковедение.

THE STUDY OF DECORATIVE AND APPLIED ART OBJECTS  
IN PRIVATE COLLECTIONS IN RUSSIA:  
A REVIEW OF SOURCE STUDY AND HISTORIOGRAPHY

Koroleva, Maria Evgenievna—Curator, The Peterhof Museum Reserve, Russian Federation, Saint-Petersburg, [kondratenkomaria@gmail.com](mailto:kondratenkomaria@gmail.com).

This article focuses on the development of scientific research practices in the field of private Russian collections of decorative and applied art from the standpoint of source studies and historiography. Decorative and applied art collections first appeared in the second half of the 18<sup>th</sup> century and gradually lost their prominence in the first decade of the 20<sup>th</sup> century, when most private collections were donated to the state. It took almost a century and a half for decorative and applied art to complete its life cycle in the historical and cultural context: from a utilitarian object actively used in everyday life to a collectible of comprehensive scientific value. Private collectors played the key role in turning decorative and applied art objects into proper collectibles and objects of scientific study. They not only set the trends in collections

of these art objects, but their active personal interest also gave birth to the era of scientific research in this field. In this article, the author turns to the previously unexplored branch of source studies and historiography dedicated to private collections of decorative and applied art.

**Key words:** decorative and applied arts, decorative and applied art collections, private collections, study of decorative and applied arts, attribution, source study.

Комплексная научно-исследовательская работа по изучению предметов декоративно-прикладного искусства, носящая междисциплинарный характер, начала складываться в России в 1960-е гг. В это же время происходит становление теоретической базы исследования декоративно-прикладного искусства: возникают дискуссии о его бифункциональной и синтетической природе, предметном поле, границах и специфических чертах, определяется его «морфологическая структура»<sup>1</sup> и сущностные характеристики, разрабатывается терминологический аппарат и методология изучения.

Научно-исследовательский интерес к декоративно-прикладному искусству возникал постепенно, ему предшествовал продолжительный поступательный процесс качественной переоценки предметов. С большой долей уверенности можно предположить, что первые шаги в этом направлении были сделаны в частных коллекциях, где впервые начинается «развешествление вещей»<sup>2</sup>, т.е. выделение ряда художественно выполненных предметов быта из повседневного контекста и наделение их дополнительными смыслами.

В специализированной отечественной литературе имеется ряд работ, посвященных комплексным вопросам истории и теории коллекционирования предметов декоративно-прикладного искусства в частных собраниях. Коллекционирование и изучение его отдельных видов, таких как фарфор, стекло, мебель и проч., являются разработанными темами. Существует несколько работ, посвященных исследованию общих вопросов взаимодействия научной деятельности и коллекционирования. К числу наиболее ранних относится монография И.И. Лапшина «Философия изобретения и изобретение в философии», изданная в 1922 г., включающая главу «Коллекционерская склонность», в которой коллекционирование описывается как неотъемлемая часть научного мышления<sup>3</sup>. Этой же проблеме посвящена глава «Коллекционер и ученый» из монографии А.Н. Малинкина, рассматривающего коллекционирование в общей перспективе, где ему отводится роль первичного низового уровня научного познания, на котором происходит необходимое накопление материала исследований, наблюдения и описания<sup>4</sup>. Ряд статей, освещающих данную проблематику, принадлежит А.Г. Ваганову, в них автор анализирует основные направления научного коллекционирования, определяя систематизацию и классификацию как ключевую общность между наукой и коллекционированием<sup>5</sup>.

Однако история изучения предметов декоративно-прикладного искусства в частных коллекциях никогда не становилась объектом специализированного исследования.

<sup>1</sup> Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III. М., 1972. С. 7.

<sup>2</sup> Власов В.Г. Объект, предмет, вещь: симулянты предметного творчества и беспредметного искусства. Исследование соотношения понятий. Часть II. Вещный мир и его проекция в дизайне [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. 2019. № 4 (68). См. по адресу: [http://archvuz.ru/2019\\_4/20/](http://archvuz.ru/2019_4/20/) (ссылка последний раз проверялась 12.08.2020).

<sup>3</sup> См.: Лапшин И.И. Философия изобретения и изобретение в философии: Введение в историю философии. В II т. Пг., 1922. Т. II.

<sup>4</sup> Малинкин А.Н. Коллекционер. Опыт исследования по социологии культуры. М., 2011. С. 38.

<sup>5</sup> Ключевая статья: Ваганов А.Г. Коллекционирование как форма проявления исследовательского инстинкта ученого // Социология науки и технологий. М., 2015. С. 92–105.

Целью данной статьи является выявление основных рубежей и тенденций, существовавших в изучении предметов декоративно-прикладного искусства в отечественных частных коллекциях на основании анализа различных письменных источников. В связи с этим возникают следующие задачи исследования: поиск и отбор релевантных документальных источников, последующий анализ которых поможет выделить и дифференцировать этапы процесса познания предметов декоративно-прикладного искусства в частных коллекциях; определение видов декоративно-прикладного искусства, которые вызывали наибольший интерес у исследователей, степень их изученности; анализ наиболее знаковых трудов и оценка их вклада в становление научного знания о предметах декоративно-прикладного искусства.

Эмпирической базой исследования послужили различные письменные источники: описи, каталоги коллекций, периодические издания, архивные документы, специальная исследовательская литература, возникавшие практически одновременно с формированием коллекций декоративно-прикладного искусства. Стоит отметить, что перечень приведенных в статье источников не претендует на полноту и включает работы, являющиеся по нашему мнению, ключевыми, оказавшими значительное влияние на формирование основных направлений изучения предметов декоративно-прикладного искусства и позволяющими получить наиболее полные и достоверные сведения о развитии научного знания в данной области.

Хронологические рамки исследуемой темы ограничиваются, с одной стороны, второй половиной XVIII в. — периодом сложения феномена коллекционирования в России, и с другой — первым десятилетием XX в. — периодом «угасания» большинства частных коллекций и перехода их в разряд государственных.

В рамках выбранного хронологического отрезка историю изучения предметов декоративно-прикладного искусства в отечественных частных собраниях условно можно разделить на два основных этапа.

Первый период (условно назовем его «протонаучный») приходится на время инстинктивного (поведенческого) этапа коллекционирования<sup>6</sup>, характерного для России XVIII в. Этот период знаменателен с точки зрения расширения представлений о предметах коллекционирования и выделения предметов декоративно-прикладного искусства отдельным направлением собирательства. На данном этапе предметы декоративно-прикладного искусства оцениваются с репрезентативных, бытовых и эстетических позиций, однако пока еще не воспринимаются как объекты познания. Для нас «протонаучный» период, в первую очередь, интересен с позиции качественной оценки современниками предметов декоративно-прикладного искусства в различных источниках.

Так, первыми источниками, в которых были зафиксированы предметы декоративно-прикладного искусства в частных коллекциях, являются описи имущества частных лиц. И.В. Саверкина разделяет описи имущества на три группы: вещевые, архитектурные и интерьерные описи<sup>7</sup>. С позиции процесса изучения предметов декоративно-прикладного искусства, наиболее информативными являются вещевые и интерьерные описи. Как правило, они составлялись в двух случаях: с целью хозяйственного учета имущества или при его конфискации в пользу государства. Описи имущества являются, прежде всего, учетным документом, носящим сугубо фактографический характер. Обычно

<sup>6</sup> Там же. С. 93.

<sup>7</sup> Саверкина И.В. Описи имущества частных лиц как источники по истории русской культуры первой четверти XVIII в.: Автореферат диссертации канд. ист. наук. СПб., 1995. С. 5.

они не предназначались для печати и были рассчитаны в основном на закрытое использование. На усмотрение составителя опись могла содержать описание, размер предмета, провенанс, оценку стоимости при продаже, т.е. своеобразные предпосылки будущей научной обработки предметов. Как правило, систематизация предметов осуществлялась по двум принципам: либо по видовой принадлежности (фарфор, стекло, ковры, мебель и т.д.), либо — по топографической принадлежности. Нередко в подобных источниках уже можно встретить аксиологические суждения о включенных в них предметах декоративно-прикладного искусства.

Так, например, в 1780-х гг. была составлена подробная интерьерная опись усадьбы Кусково графа П.Б. Шереметева. В нее вошло значительное количество предметов декоративно-прикладного искусства. В описи даны точные, четкие, при этом краткие описания предметов. Например: «...два зеркала мерою стекло в длину с аршин с двумя вершками, в ширину без трех вершков аршин, рамы деревянные резные местами золочено»<sup>8</sup>.

В XVIII в. помимо описей предметы декоративно-прикладного искусства зачастую упоминаются в различных литературных источниках — мемуарах, путеводителях, описаниях. Например, И.Г. Георги в «Описании российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного, с планом 1794–1796» подробно описывает увиденные им частные коллекции российских аристократов с входящими в них предметами декоративно-прикладного искусства. Так, при описании Тронного зала Чесменского дворца автор приводит следующее описание трона: «с большими, красным бархатом обитыми креслами, на спинке коих богато золотом вышит большой двуглавый орел; они стоят под балдахином из красного же бархата, шитьем, франьями и кистями богато украшенным»<sup>9</sup>.

Второй этап (условно назовем его «научным») изучения предметов декоративно-прикладного искусства совпадает с расцветом проективного (деятельностного) коллекционирования, получившего широкое распространение в России в XIX в. Этот период характерен расцветом научного знания о предметах декоративно-прикладного искусства. Усилиями коллекционеров-знатоков было положено начало научной обработке предметов декоративно-прикладного искусства, что привело к интенсивному поиску методов и способов исследования и создания определенной системы для упорядочивания этого процесса.

В первой половине XIX в. основной формой презентации частных коллекций были каталоги и описания. На тот момент они выступили не только основным инструментом утверждения престижа коллекции, но и резюмировали результаты научных достижений коллекционеров и выполняли важную научную функцию — вводили предметы в научный оборот. В основном каталоги и описания носили универсальный характер и, наряду с предметами декоративно-прикладного искусства, включали живопись, скульптуру, нумизматику, рукописи и проч.

При создании каталогов своих собраний коллекционеры первоначально ориентировались на европейские, в частности, французские, каталоги живописных коллекций XVIII в. Каждый исследователь творчески подходил к поставленной задаче в связи с отсутствием унифицированной формы составления каталогов художественных коллекций.

<sup>8</sup> Она же. Вещь в культуре России второй половины XVII — первой четверти XVIII в.: Учебное пособие. СПб., 1995. С. 62.

<sup>9</sup> Георги И.Г. Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного, с планом. СПб., 2001. С. 535.

Так же дело обстояло с выбором стиля: некоторые исследователи тяготели к строго научному стилю, другие предпочитали художественный или публицистический. Как правило, все работы объединяет ключевой для науки того времени антропологический подход к предмету исследования, т.е. в первую очередь, в нем усматривалась способность иллюстрировать различные этапы человеческого развития.

В XIX в. не существовало специализированной научной литературы, помогающей коллекционерам ориентироваться в многообразии предметов, знакомиться с аналогичными собраниями, опираться на опыт коллег, выбирая подходящие методы исследования. Большинство коллекционеров, продвигаясь эмпирическим путем в научных изысканиях, вырабатывали индивидуальный стиль мышления.

Как правило, в начале XIX в. в каталогах и описаниях коллекций данные о предметах декоративно-прикладного искусства были крайне скудны и имели преимущественно фактографический характер.

Однако, начиная со второй половины XIX в., в каталоги художественных собраний включаются следующие сведения о предметах: название, описание, размеры, место производства, техника изготовления, источники поступления, описание сохранности и сведения о реставрации, в редких случаях — уточнение и обоснование атрибуции. Классификация предметов осуществлялась, как правило, по типологическому принципу или материалу изготовления. В отдельных случаях каталоги содержали оценку автора художественной стороны предметов, входящих в коллекцию, воспоминания об обстоятельствах их приобретения, попытки вписать тот или иной предмет в контекст истории искусств или соображения автора об общих вопросах истории и теории искусства в той или иной области. За исключением каталогов собрания Юсуповых и галереи графа А.Ф. Ростопчина, каталоги составлялись на русском языке<sup>10</sup>.

К наиболее ранним каталогам частных собраний, включившим предметы декоративно-прикладного искусства, относятся «Краткая опись предметов, составляющих Русский музей» (СПб., 1829), написанная его создателем П.П. Свиньным, и «Описание памятников древностей церковного и гражданского быта Русского музея П. Коробанова» (М., 1849), составленное Г.Д. Филимоновым.

Создатель и идеолог журнала «Отечественные записки» Павел Петрович Свиньин (1787–1839) много путешествовал по России в поисках предметов для своей коллекции, знакомился с различными частными собраниями и отражал свой опыт в издаваемом журнале. Там он давал довольно подробные описания и характеристики увиденным коллекциям. Описание собственной коллекции он делал дважды: в 1820 г. в «Отечественных записках», в 1829 г. выпустив опись собрания отдельным изданием.

Опись состоит из семи отделений. Предметы декоративно-прикладного искусства вошли в четвертое и седьмое отделения. В обоих отделениях систематизация предметов коллекции выполнена по материалу изготовления.

Четвертое отделение посвящено наиболее ценным и любимым Свиньным предметам из серебра. Всего в отделение вошло 70 предметов. Систематизация в рамках отделения выполнена по видовому принципу: чарки, кубки, корзинки, кружки и т.д. Большой части предметов автор дает подробное представление. С особым тщанием он описывает художественные достоинства кубков, приводит выгравированные слова, размышляет

<sup>10</sup> Musée du prince Youssouppoff, contenant: les tableaux, marbres, ivoires et porcelaines qui se trouvent dans l'hôtel de Son Excellence, à Saint Petersburg. Saint Pétersbourg, 1839; Catalogue des portraits, tableaux, marbres et objets d'art de la galerie du Comte Rastapchine. Moscou, 1850.

над иконографией сюжета, описывает обстоятельства и традиции использования того или иного предмета. Так, например, подробно описан механизированный кубок «в виде оленя, на котором сидит Диана с Купидоном, на пьедестале их окружают сцены охоты с собаками и разными зверями. Механизм приводил в действие оленя, тот кто мог остановить оленя за рога — выпивал кубок до дна, кубок подавался в Ревеле на пирах рыцарских. На другом кубке в виде коня и на нем Амазонки надпись: Коню як вину бразды требуются»<sup>11</sup>.

В седьмом отделении, под названием «Воспоминания», приводятся лишь некоторые предметы собрания. Описание предметов, в отличие от четвертого отделения, не имеет выверенной системы построения и включает наименование и материал изготовления, краткое описание и принадлежность: например, «гребено царевны Софии Алексеевны, работы афонских иноков»<sup>12</sup>, или — «чайник из белой эмали, украшенный серебряными императорскими гербами. Из детского сервиза Павла I»<sup>13</sup>.

Десятилетие спустя другим знаковым событием в области изучения предметов декоративно-прикладного искусства явился выпуск каталога собрания коллекционера и ученого-исследователя П.Ф. Коробанова (Карабанова, 1767–1851). В «Русский музей Коробанова» входил обширный раздел декоративно-прикладного искусства, содержащий ряд первоклассных вещей, принадлежавших российским государям, членам царской семьи и представителям высшего сословия. Ряд предметов из него (чаши, братины, кубки и проч.) вошел в «Описание памятников древности церковного и гражданского быта русского музея П.Ф. Карабанова», каталог, составленный в 1849 г. историком искусства Г.Д. Филимоновым.

Данное издание является беспрецедентным явлением в российской историографии изучения декоративно-прикладного искусства. Впервые на страницах специализированного издания предметы декоративно-прикладного искусства выступают объектами всестороннего научного анализа.

Систематизация вещей произведена на основании «порядка внутреннего, основанного на достоинстве вещи, ее относительной древности и однокачественности»<sup>14</sup>.

Во вступительном слове автор описывает краткую историю формирования собрания П.Ф. Коробанова, его состав, разделение на отделы. Далее следуют два отделения: вещи церковные и вещи гражданские. Предметы упорядочены в виде нумерованного списка, иллюстрации к ним приведены во второй половине издания. Визуальный ряд каталога представлен изображениями предметов, выполненными в технике литографии и хромотографии, в реальном масштабе.

Несмотря на замечание автора во вступительном слове о том, что он стремится к ясности и краткости в описании предметов коллекции, считая, что обширное описание отвлекает от цели исследования, описания даны достаточно подробно: материал, размер, вес, техника изготовления, авторство и место производства, провенанс.

Внешнюю критику и атрибуцию предметов Г.Д. Филимонов производит на основании формально-стилистического анализа, рассматривая совокупность внешних признаков и выявляя их соответствия друг другу для определенного стиля или направления. Сам он

<sup>11</sup> *Свиньин П.П.* Краткая опись предметов, составляющих русский музеум Павла Свиньиного 1829 года. СПб., 1829. С. 27.

<sup>12</sup> Там же. С. 73.

<sup>13</sup> Там же. С. 76.

<sup>14</sup> *Филимонов Г.Д.* Описание памятников древности церковного и гражданского быта русского музея П.Ф. Карабанова. М., 1849. С. 3.

характеризует этот способ описания предметов как «аналитический»<sup>15</sup>. Кроме того, автор уделяет немалое внимание художественным достоинствам предметов, зарекомендовав себя знатоком декоративно-прикладного и религиозного искусства с богатым опытом визуальной насмотренности, умением сравнивать и системным владением фактическими знаниями о декоративно-прикладном искусстве.

В качестве примера научной обработки предметов Г.Д. Филимонова укажем приведенные в каталоге сведения о братине, найденной в Москве с античными монетами. В начале автор делает подробное описание с элементами стилистического анализа: «братина бронзовая, украшена выбитыми в два ряда гербами. Верхний ряд состоит из восьми гербов с изображением человека и различных символических животных, нижний из шести гербов с травными украшениями, бывшими у нас в большом употреблении в XVI веке и начале XVII <...> Любопытно изображение крылатой Сирены, которое, по рисунку, близко подходит к употреблявшемуся на монетах Великого Князя Василия Васильевича»<sup>16</sup>, далее следует подробное описание надписей на предмете, материала изготовления, краткое указание на сохранность, вес, обстоятельства находки и приобретения. В конце приводится попытка датировки предметов: братины — иконографическим способом — по надписям и изображениям, монет — сравнительно-стилистическим способом — на основании аналогичных монет с датировкой, уже виденных автором.

Издание, поставившим предметы декоративно-прикладного искусства в ряд с общепризнанными художественными коллекционными объектами, явился каталог собрания Н.Б. Юсупова (1750–1831), вышедший в свет в 1839 г.<sup>17</sup> Создание каталога было инициировано Б.Н. Юсуповым. Автор каталога неизвестен. Каталог вышел на французском языке и помимо живописных и скульптурных работ, включил 6 изделий из кости и 7 ваз северского фарфора, принадлежавших королеве Марии-Антуанетте. Предметы размещены в каталоге по топографическому принципу, аннотации к ним содержат краткое описание и характеристику работы.

С 1830-х гг. начинает складываться «Древнехранилище» известного историка и публициста М.П. Погодина (1800–1875). В 1849 г. в «Московских ведомостях» (№ 16) он сделал краткий обзор собрания, в которое входили отделы с предметами декоративно-прикладного искусства: резьбы, кости, камня, золотошвейного искусства, убранство, утвари. Увлеченный анализом глобальных исторических процессов, М.П. Погодин не наделял предметы декоративно-прикладного искусства самостоятельной значимостью и не уделял им специального внимания в своих работах. Однако он рассматривал их сквозь призму истории, во взаимосвязи с историческими событиями, как участников и свидетелей общего исторического процесса. Погодин исследовал историю отечества посредством изучения бытовых, личных и художественных проявлений народа. Свой метод исследования М.П. Погодин называл математическим и считал его универсальным для работы со всеми видами источников. Сущность подхода состояла в выявлении всех источников, относящихся к теме исследования, установлении их подлинности, происхождения, достоверности и суммировании их свидетельств по изучаемому вопросу.

Научные представления М.П. Погодина во многом повлияли на принципы формирования собрания его друга и приверженца его взглядов графа А.С. Уварова (1828–1884).

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же. С. 17.

<sup>17</sup> См.: Musée du prince Youssouppoff, contenant: les tableaux, marbres, ivoires et porcelaines qui se trouvent dans l'hôtel de Son Excellence, à Saint Petersburg.

А.С. Уваров, сын известного государственного деятеля С.С. Уварова, занимался систематизацией, атрибуцией и изучением собственного универсального собрания. В 1853 г. им был выпущен путеводитель «Указатель Порецкого музеума для посетителей», явившийся одним из самых ранних в России образцов путеводителя по частным музеям, куда органично вошли предметы фарфора, мебели, серебра и т.п. Путеводитель выступил еще одной разновидностью формы презентации коллекции, включая результаты научных изысканий коллекционера и вводя предметы в научный оборот.

Еще одним важным источником, включившим предметы декоративно-прикладного искусства, явилось издание каталога частной галереи графа А.Ф. Ростопчина в 1850 г.<sup>18</sup> В него вошли 282 картины, 26 предметов из мрамора и произведения декоративно-прикладного искусства. Каталог вышел на французском языке. В соответствии с интересами времени, акцент в каталоге был сделан на описание произведений живописи. Однако включение в него ряда предметов декоративно-прикладного искусства в очередной раз утвердило их паритетное право на звание полноценных объектов коллекционирования.

Отступая от темы каталогизации частных собраний, непременно стоит отметить сочинение, посвященное русской утвари церковного и домашнего быта, члена-основателя Московского археологического общества и коллекционера Д.П. Сонцова (1803–1875)<sup>19</sup>.

Труд состоит из двух выпусков, включающих по два отделения. Каждому отделению предшествует небольшая описательная часть, в которой автор перечисляет материалы, технику, сюжеты, описание конструкции и обстоятельств использования того или иного предмета. Также немалое внимание уделено разбору терминологии включенных в отделения предметов. Систематизация предметов выполнена по бытовому назначению. Первое отделение ценно списком имен русских художников серебряного дела до XVIII в., среди которых значимое место отводится мастерам предметов декоративно-прикладного искусства. Второе отделение посвящено непосредственно анализу росписи древней русской утвари. Отдельным блоком Д.П. Сонцов дает небольшую характеристику производству отечественного декоративно-прикладного искусства, уделяя особое внимание его терминологии. Так, например, он разбирает составные части кубка — «пузо (корпус), стоянец и поддон»<sup>20</sup>. Данные о предметах, как правило, имеют сдержанную систему описания. Например: «кубок серебряный, чешуйчатый, стоянец украшен насквозь резными травами; по поддону чешуйчатые чеканные украшения»<sup>21</sup>.

Во вступительном слове к своему труду автор размышляет на тему труднодоступности частных коллекций для осмотра широкой публике и исследователям, а также дороговизны издания каталогов собраний для самих коллекционеров. Поэтому среди приоритетных целей своего сочинения он выделяет задачу «наглядным образом ознакомить моих соотечественников, особенно людей несостоятельных иметь самые подлинники — с прошедшим бытом их предков»<sup>22</sup>, а также — популяризировать собрание для введения предметов в научный оборот с целью расширения взгляда на русскую историю.

Издание содержит богатый иллюстративный материал. При этом сами по себе изображения предметов автор характеризует как «безгласные», неспособные рассказать только

<sup>18</sup> См.: *Catalogue des portraits, tableaux, marbres et objets d'art de la galerie du Comte Rastapchine.*

<sup>19</sup> *Сонцов Д.П.* Роспись древней русской утвари из церковного и домашнего быта до 18 столетия, находящейся в Археолого-нумизматическом хранилище. В 2-х томах. М., 1857.

<sup>20</sup> *Сонцов Д.П.* Роспись древней русской утвари... Т. 2. С. 8.

<sup>21</sup> Там же. Т. 2. С. 28.

<sup>22</sup> *Сонцов Д.П.* Роспись древней русской утвари... Т. 1. С. 3.



визуальным компонентом о своем происхождении. Чтобы понять их необходимо приложить усердие и желание, «древние вещи <...> попытаться отнести, более или менее приблизительно, к веку»<sup>23</sup> путем их соотнесения с аналогичными предметами, хранящимися в других собраниях, монастырях, музеях и проч.

С позиций актуализации научного интереса к предметам декоративно-прикладного искусства в частных коллекциях существенным дополнением явилась статья П. Савельева о коллекции старинного русского серебра Министра внутренних дел и коллекционера графа Л.А. Перовского (1792–1856), вышедшая в 1859 г. в «Известиях Императорского Русского Археологического Общества»<sup>24</sup>.

К концу XIX в. предметы декоративно-прикладного искусства не только устойчиво входят в каталоги и описания частных собраний, но и становятся предметом для более серьезных научных исследований.

Так, в области изучения и атрибуции предметов декоративно-прикладного искусства особняком стоит самобытная исследовательская деятельность княгини М.К. Тенишевой (1858–1928). В 1916 г. в Московском археологическом институте она защитила диссертацию по теме «Эмаль и инкрустация». Диссертация явилась многослойным обширным трудом, знакомящим с этимологией слова эмаль, ее техниками, мастерскими, центрами производства и коллекциями эмальерного дела России и Европы. Работа была утрачена в период революции 1917 г., но восстановлена усилиями учеников ее автора в 1930 г.<sup>25</sup> Н.Л. Шабельская, близкая подруга М.К. Тенишевой, в предисловии к изданию характеризует его как труд «синтетического характера». Труд снабжен богатым иллюстративным материалом.

Другим, не менее одаренным исследователем в области декоративно-прикладного искусства, являлся владеец «Музея Российских древностей» купец П.И. Щукин (1853–1912). В 1895 г. в Москве им был открыт частный исторический музей, в котором были выделены крупные отделы декоративно-прикладного искусства: тканей, ковров и шпалер, драгоценной посуды, мебели и т.д.

П.И. Щукин на протяжении многих лет занимался комплектованием, систематизацией, атрибуцией и описанием собственной коллекции. Предметы служили материалом для научных исследований как самого ученого, так и многих коллег, с которыми он охотно делился знаниями. Результатом многолетней научной деятельности П.И. Щукина стала публикация значительного количества изданий, среди которых особого внимания заслуживают «Описание щукинского музея»<sup>26</sup> и «Опись старинных вещей П.И. Щукина»<sup>27</sup>. В обеих работах пристальное внимание уделено описанию и атрибуции предметов декоративно-прикладного искусства, преимущественно художественно выполненным предметам кухонной утвари — чашам, ковшам, чаркам и т.д.

Каталог иного характера был издан владельцем фабрики лаковых изделий Н.А. Лукутиным (1853–1902). Н.А. Лукутин собрал богатую коллекцию фарфора, предметы которой перечислил в «Каталоге русского фарфора коллекции Н.А. Лукутина», изданном в 1901 г.

<sup>23</sup> Там же. С. 8.

<sup>24</sup> Савельев П.С. Старинное русское серебро, собрание покойного гр. Перовского // Известия Императорского Русского археологического общества. 1859. Т. I. Вып. I. С. 23–24.

<sup>25</sup> Тенишева М.К. Эмаль и инкрустация. Прага, 1930.

<sup>26</sup> Щукин П.И. Краткое описание Щукинского музея в Москве. М., 1895.

<sup>27</sup> Щукин П.И., Федорова Е.В. Опись собрания старинных вещей собрания П.И. Щукина: в 2 ч. М., 1895–1896.

в Москве. Каталог не имеет вступительного слова и комментариев автора, содержит фактографический перечень предметов, составленный по их принадлежности к фарфоровым фабрикам, с изображением клейм. Кроме того, приведены сведения о существовавших фарфоровых фабриках без марок и заметки о неизвестных марках. Несмотря на лаконичный характер издания и отсутствие в нем голоса автора, каталог ценен сведенным воедино максимально полным списком центров фарфорового производства в Российской империи.

В сфере аналогичных научных интересов работал русский чиновник, действительный статский советник и коллекционер А.В. Селиванов (1851–1915), выпустивший в 1903 г. первый фундаментальный труд по исследованию фарфора «Фарфор и фаянс Российской империи. Описание фабрик и заводов с изображением фабричных клейм»<sup>28</sup>.

Во вступительной статье коллекционер подробно описывает центры фарфорового производства с историческими сведениями о них, приводит данные о русской керамической промышленности. Перечень заводов и фабрик структурирован по географическому и хронологическому принципу с включением изображений клейм.

Автор раскрывается как авторитетный знаток данной области, давая разностороннюю оценку предметам коллекции и приоткрывая принципы работы по распознаванию клейм. Книга уникальна не только содержащимися в ней сведениями, имеющими свою научную и прикладную ценность, но и значением в истории изучения данной области декоративно-прикладного искусства.

К началу XX в., в связи с активной практикой перехода большинства частных коллекций в состав государственных музеев, важную роль в изучении частных собраний начинают играть музейные специалисты. Многие музейные знатоки, имея в распоряжении обширный сравнительный материал, факультативно занимались изучением и описанием частных коллекций. Как правило, полем для публикации их научной деятельности служили специализированные периодические издания.

К наиболее влиятельным изданиям того времени относились: «Мир искусства» (1898–1905), «Художественные сокровища России» (1901–1907), «Старые годы» (1907–1916), «Столица и усадьба» (1913–1917).

Данные издания концентрировали вокруг себя авторитетных экспертов в различных областях искусства. Они освещали культурную сторону жизни, включая подробные описания состава и структуры частных коллекций, рассказывали об их владельцах и иногда содержали узкоспециализированные заметки о том или ином виде декоративно-прикладного искусства.

Так, например, известный знаток фарфора и один из основателей журнала «Старые годы» С.Н. Тройницкий (1882–1948) активно занимался изучением и описанием фарфора в частных коллекциях<sup>29</sup>. Искусствовед И.И. Лазаревский (1880–1948) на страницах журнала «Столица и усадьба» разрабатывал тему бытования предметов декоративно-прикладного искусства в частных коллекциях<sup>30</sup>. Это лишь наиболее яркие примеры разрабатываемых на страницах периодических изданий тем, напрямую относящихся к истории изучения предметов декоративно-прикладного искусства.

<sup>28</sup> Селиванов А.В. Фарфор и фаянс Российской Империи: Описание фабрик и заводов с изображениями фабричных клейм. Владимир, 1903.

<sup>29</sup> Тройницкий С.Н.: 1) Фарфор. Собрание Е.П. и М.С. Олив // Старые годы. 1916. Апрель-май. С. 45–50; 2) Собрание княгини Шаховской // Старые годы. 1914. Июнь. С. 3–11.

<sup>30</sup> Лазаревский И.И. Собрание фарфора А.В. Морозова и Н.Б. Юсупова // Столица и усадьба. 1916. № 64–65. С. 8–11.

Первое десятилетие XX в. в истории отечественного музейного дела ознаменовано практически абсолютным переходом частных коллекций в состав государственных музеев. В музее завершается «жизненный» цикл предмета декоративно-прикладного искусства: предмет быта — артефакт — музейный предмет, требующий всестороннего научного изучения для раскрытия заложенного в нем информационного потенциала.

Вслед за предметами, вся сфера научной деятельности полностью переходит на базу государственных музеев. Эта тенденция приняла окончательные формы после революции 1917 года. Однако это выходит за рамки тематики данной статьи.

В завершении резюмируем основные положения статьи.

Процесс изучения предметов декоративно-прикладного искусства в отечественных частных собраниях условно можно разделить на два основных этапа: протонаучный, характерный для раннего периода отечественного коллекционирования второй половины XVIII в., и собственно научный, начавшийся в первые годы XIX в., одновременно с осознанием предмета декоративно-прикладного искусства как источника знания. В XIX в. усилиями коллекционеров-исследователей предмет декоративно-прикладного искусства впервые подвергается научной обработке и получает всестороннюю оценку, соответствующую уровню знания того времени. Коллекционерами-исследователями создается система для упорядочивания процесса изучения декоративно-прикладного искусства, т.е. предлагаются принципы классификации, систематизации и атрибуции предметов декоративно-прикладного искусства; вырабатываются индивидуальные методы и способы исследования предметов, представляющие важный вклад в научное изучение декоративно-прикладного искусства, развернувшееся в дальнейшем на базе музейных коллекций. Все результаты индивидуальных научных достижений коллекционеров находили отражение в различных письменных источниках: каталогах, описях, статьях, монографиях, диссертационных работах, частично рассмотренных в настоящей статье. Все вышеприведенные источники имеют высокую прикладную ценность и содержат большой информационный потенциал для современного исследования предметов декоративно-прикладного искусства.

### Список литературы

*Ваганов А.Г.* Коллекционирование как форма проявления исследовательского инстинкта ученого // Социология науки и технологий. М: ФГБУН «Институт истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова Российской академии наук», 2015. С. 92–105.

*Власов В.Г.* Объект, предмет, вещь: симулянты предметного творчества и беспредметного искусства. Исследование соотношения понятий. Часть II. Вещный мир и его проекция в дизайне [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. 2019. № 4 (68). См. по адресу: [http://archvuz.ru/2019\\_4/20/](http://archvuz.ru/2019_4/20/) (ссылка последний раз проверялась 12.08.2020).

*Каган М.С.* Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III. М.: Искусство, 1972. 440 с.

*Малинкин А.Н.* Коллекционер. Опыт исследования по социологии культуры. М.: ГУ-ВШЭ, 2011. 192 с.

*Саверкина И.В.* Вещь в культуре России второй половины XVII — первой четверти XVIII века: Учебное пособие. СПб.: СПбГАК, 1995. 107 с.

*Саверкина И.В.* Описи имущества частных лиц как источники по истории русской культуры первой четверти XVIII в. Автореферат диссертации канд. ист. наук. СПб., 1995. 18 с.

### References

Kagan, M.S. *Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva. Chasti I, II, III* [Morphology of art: Historical and theoretical study of the internal structure of the art world. Parts I, II, III]. Moscow: Iskusstvo Press, 1972. 440 p. (In Rus.).

Malinkin, A.N. *Kollekcioner. Opyt issledovaniya po sociologii kul'tury* [Collector. Research experience in the sociology of culture]. Moscow: GU-VSHE Press, 2011. 192 p. (In Rus.).

Saverkina, I.V. *Veshch' v kul'ture Rossii vtoroj poloviny XVII—pervoj chetverti XVIII veka: Uchebnoe posobie* [A thing in the culture of Russia in the second half of the 17<sup>th</sup>—first quarter of the 18<sup>th</sup> century: Textbook]. Saint-Petersburg: SPbGAK Press, 1995. 107 p. (In Rus.).

Saverkina, I.V. *Opisi imushchestva chastnyh lic kak istochniki po istorii russkoj kul'tury pervoj chetverti XVIII v. Avtoreferat dissertacii kand. ist. nauk* [Inventories of private property as sources on the history of Russian culture in the first quarter of the 18<sup>th</sup> century. Abstract of Ph.D. thesis]. Saint-Petersburg, 1995. 18 p. (In Rus.).

Vaganov, A.G. *Kollekcionirovanie kak forma proyavleniya issledovatel'skogo instinkta uchenogo* [Collecting as a form of manifestation of a research instinct of a scientist], in *Sociologiya nauki i tekhnologii*. Moscow: FGBUN «Institut istorii estestvoznaniya i tekhniki im. S.I. Vavilova Rossijskoj akademii nauk» Press, 2015. P. 92–105. (In Rus.).

Vlasov, V.G. *Ob'ekt, predmet, veshch': simulyanty predmetnogo tvorchestva i bespredmetnogo iskusstva. Issledovanie sootnosheniya ponyatij. CHast' II. Veshchnyj mir i ego projekciya v dizajne* [Object, subject, thing: simulators of subject creation and non-objective art. The study of the relationship of concepts. Part II. The real world and its projection in design], in *Arhitekton: izvestiya vuzov*. 2019. Vol. 4 (68). URL: [http://archvuz.ru/2019\\_4/20/](http://archvuz.ru/2019_4/20/) (last visit 12.08.2020). (In Rus.).

---

## НАСЛЕДИЕ

---

*Аверьянов К.А.*

### К ВОПРОСУ О ВРЕМЕНИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ГЕРБОВ В РОССИИ

Аверьянов, Константин Александрович—доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник, Институт российской истории РАН, Россия, Москва, [histgeogr@yandex.ru](mailto:histgeogr@yandex.ru).

Считается, что современный российский герб появился в конце XV в. благодаря браку великого князя Ивана III с византийской принцессой Софьей Палеолог. Выясняется, что за три столетия до его появления на Руси существовала родовая эмблема владими́ро-суздальских князей, следы которой прослеживаются на памятниках архитектуры, искусства, письменности. Она появилась благодаря браку Всеволода Большое Гнездо с Марией Шварновной.

**Ключевые слова:** герб, родовая эмблема, Всеволод Большое Гнездо, Мария Шварновна, Федоровское евангелие, Лихачевские врата, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском.

### WHEN DID THE COATS OF ARMS APPEAR IN RUSSIA?

Averyanov, Konstantin Aleksandrovich—Doctor of Science in History, Leading Research Fellow, Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation, Moscow, [histgeogr@yandex.ru](mailto:histgeogr@yandex.ru).

It is believed that the modern Russian coat of arms appeared at the end of the 15<sup>th</sup> century thanks to the marriage of the Grand Duke Ivan III with the Byzantine Princess Sophia Paleolog. It turns out that three centuries before its appearance in Russia there was a patrimonial emblem of the Vladimir-Suzdal princes, traces of which are traced on the monuments of architecture, art, writing. She appeared thanks to the marriage of Vsevolod the Big Nest with Maria Shvarnovna.

**Key words:** coat of arms, patrimonial emblem, Vsevolod the Big Nest, Maria Shvarnovna, Fedorov's gospel, Likhachev's gates, St. George's Cathedral in Yuryev-Polsky.

В широком сознании наших соотечественников сложилось убеждение, что двуглавый орел, ставший государственным гербом России, связан с именем племянницы последнего византийского императора Софьи Палеолог, вышедшей замуж за московского великого князя Ивана III. Действительно, он впервые появился на печати последнего, в 1497 г. скрепившей его жалованную грамоту волоцкому князю Федору Борисовичу и его брату русскому князю Ивану Борисовичу.

Начиная с XVIII в. историки полагали, что этот герб был заимствован великим князем из Византии, после того как Иван III в 1472 г. вступил в брак с Софьей. Правда, в начале XX в. Н.П. Лихачев подверг сомнению эту гипотезу. Главным доводом стало то, что прошла целая четверть века со времени брака Ивана III до помещения орла на русскую печать. Позднее целый ряд ученых подтвердил правоту исследователя, найдя доказательства, что знаком власти в Византии двуглавый орел никогда не являлся. Скорее всего, великий князь, стремясь возвысить свой авторитет, использовал эту эмблему

в подражание гербу императора Священной Римской империи, где двуглавый орел олицетворял верховную власть (в Австрии на государственном гербе долгое время был изображен двуглавый орел)<sup>1</sup>.

Но если история современного российского герба изучена относительно неплохо, то простой вопрос — неужели до Ивана III на Руси не существовало гербов? — повисает в воздухе. В старой литературе по геральдике сложилось мнение, что в отличие от Западной Европы, где древнейшие гербы известны примерно с 1000 г., в России они возникли чрезвычайно поздно. При этом обычно ссылались на то, что массовое создание городских гербов в России относится лишь к эпохе Екатерины II, а в качестве основного довода выдвигался сугубо юридический подход: гербом называются символы, утвержденные официальной властью<sup>2</sup>.

В данном случае действительно можно говорить о возникновении гербов в России лишь с последней четверти XVIII в., когда при Екатерине II начали утверждаться городские гербы, а при Павле I в 1797 г. увидел свет первый том «Общего гербовника дворянских родов Российской империи», в котором собирались дворянские гербы.

Эта точка зрения была поколеблена в самом конце XIX в. вятским статистиком П.М. Сорокиным, обратившим внимание на загадочные знаки на древнейших русских монетах<sup>3</sup>. Вскоре выяснилось, что они представляют собой знаки собственности того или иного из князей и чаще всего встречаются на печатях и пломбах. Поэтому их иногда именуют тамгой (в значении — клеймо, знак, штампель, тавро).

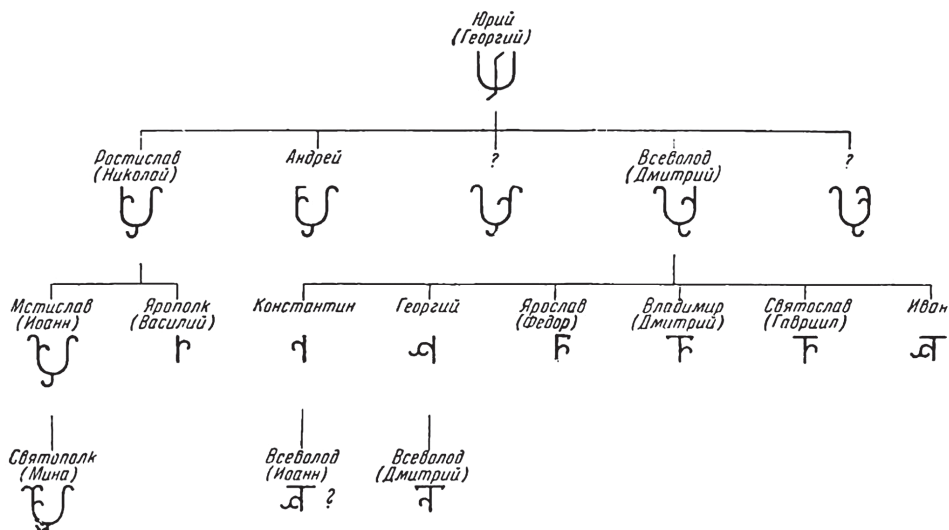


Рис. 1. Родовые знаки суздальских Рюриковичей

<sup>1</sup> *Соболева Н.А.* Государственный герб // Большая российская энциклопедия. М., 2007. Т. 7. С. 531.

<sup>2</sup> *Арсеньев Ю.В.* Геральдика. М., 1908. С. 100–101; *Винклер П.П., фон.* Герба городов, губерний, областей и посадов, внесенные в «Полное собрание законов Российской империи» за 1649–1900 гг. СПб., [1900]. С. 2; *Лукомский В.К.* Геральдика // Большая советская энциклопедия. 1-е изд. М., 1929. Т. 15. С. 424–425; *Дунин-Борковский К.И.* Герб // Энциклопедия государства и права. М., 1925. Т. 1. С. 413.

<sup>3</sup> *Орешиников А.В.* Новые материалы по вопросу о загадочных фигурах на древнейших русских монетах // Археологические известия и заметки. М., 1894. Т. II. С. 301–311.

Тем не менее, сторонники прежней точки зрения не склонны были признавать родовые знаки Рюриковичей за гербы в нашем понимании этого термина, указав на существенную разницу между двумя, казалось бы, сходными терминами — гербом и родовым знаком. Особенностью родовых знаков является то, что в отличие от герба, чья форма, как правило, неизменна и для отца, и для его сыновей, родовые знаки эволюционируют путем некоторого усложнения при переходе от отца к сыну. При этом они достаточно схематичны, что можно видеть на примере современного украинского «трезубца»<sup>4</sup>. Главной их задачей являлось определение владельческой принадлежности того или иного предмета или животного. В отличие от них главной функцией герба изначально являлось стремление выделить себя и своих воинов из общей массы сражающихся даже в разгар битвы. Поэтому гербы изображались на щитах, знаменах и т.п. Этому способствовало и тогдашнее вооружение, поскольку доспехи воинов мало различались друг от друга. Позднее гербы появляются на печатях и документах.

Указанное обстоятельство заставило исследователей, в первую очередь археологов, еще в 1940–1950-х гг. выяснить, что русское герботворчество не начинается в последней четверти XVIII в., что называется «с чистого листа», а имеет достаточно длинную историю. При этом русские гербы прошли несколько этапов развития, начиная с княжеских знаков собственности в Древней Руси, затем печатей, и, наконец, трансформировавшись в гербы<sup>5</sup>.

Поясним этот тезис на примере герба Владимира — стольного города Северо-Восточной Руси XII–XIV вв. Официально он был утвержден указом Екатерины II о городских гербах Владимирского наместничества от 16 августа 1781 г., в котором сказано следующее: «Город Володимир имеет старый герб: в красном поле стоящий на задних лапах лев, имеющий на голове железную корону, держит в передней правой лапе длинный серебряный крест»<sup>6</sup>.

В указе императрицы владимирский герб назван старым. Эта оговорка была неслучайной. Сотрудники Герольдмейстерской конторы, приступив к массовому созданию городских гербов, тщательно проверяли наличие прежней символики. В случае наличия подобных символов город получал «старый» герб. Таковых городов к концу XVIII в. насчитывалось около сотни.

Это ведет нас к такому виду источников, как *титулярники*. Под этим термином подразумевают составлявшиеся в XV–XIX вв. справочники, содержавшие перечни титулов русских и иностранных монархов и использовавшиеся в качестве пособий в дипломатической переписке. Самым известным из них является «Большая государева книга

<sup>4</sup> Подробнее о родовых знаках князей Северо-Восточной Руси см.: Янин В.Л. Княжеские знаки суздальских Рюриковичей // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры. М., 1956. Вып. 62. С. 3–16; Куза А.В. Родовой знак Всеволода III Большое Гнездо // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 97–100.

<sup>5</sup> Рыбаков Б.А. Знаки собственности в княжеском хозяйстве Киевской Руси X–XII вв. // Советская археология. М., 1940. Кн. VI. С. 227–257; Арциховский А.В. Древнерусские областные гербы // Ученые записки Московского государственного университета. 1946. Вып. 93. История. Кн. 1. С. 43–67; Ураносов А.А. Русские областные и городские печати и гербы. Автореф. дис. ...к.и.н. М., 1953; Сперансов Н.Н. Земельные гербы России XII–XIX вв. М., 1974; Ражнев Г.В. Герб Смоленска. Смоленск, 1993; Вилинбахов Г.В. Всадник русского герба // Труды Государственного Эрмитажа. Л., 1981. Т. 21. С. 117–121; Молчанов А.А., Колызин А.М. Печать Дмитрия Донского из Новгорода // Нумизматический сборник. М., 1996. Вып. 4. С. 42–44; Лавренев В.И. Тверская геральдика конца XIV–XV вв. // Гербовед. 1996. № 9. С. 26–31.

<sup>6</sup> Полное собрание законов Российской империи. 1-е собр. СПб., 1830. Т. 21. С. 218. № 15205.

или Корень российских государей», более известная как «Царский титулярник» 1672 г. Книга была составлена в Посольском приказе в нескольких роскошно изданных экземплярах, один из которых был преподнесен главой приказа боярином Артамоном Матвеевым 23 мая 1672 г. царю Алексею Михайловичу. «Титулярник» 1672 г. помимо текста содержал 30 портретов русских великих князей и царей (от Рюрика до Алексея Михайловича), 11 вселенских и московских патриархов, 22 портрета иностранных государей, современников Алексея Михайловича, а также гербы 33 русских земель, имена которых были включены в большой царский титул, и 16 гербов иностранных государств.

«Титулярник» 1672 г. стал первым по времени создания гербовником России, содержащим наиболее ранние изображения гербов (точнее — эмблем) русских земель. В нем на владимирском гербе находим изображение льва, послужившее основой для соответствующего указа Екатерины II<sup>7</sup>.

Идя вглубь прошлого, нетрудно заметить, что владимирский герб с течением времени менялся. Если на гербе 1781 г. лев, согласно правилам геральдики, обращен влево от зрителя, то в «Титулярнике» 1672 г. он смотрит вправо. Просмотр более ранних материалов принес новые сомнения — а лев ли изображен на них?

В 1914 г. этот вопрос поднял академик А.И. Соболевский в статье об одном церковном памятнике — медных «Лихачевских» вратах из суздальского Рождественского собора, представляющих небольшие по размеру «царские» врата, отделявшие алтарь от остальной церкви. Свое название они получили, оказавшись в коллекции Н.П. Лихачева, а ныне хранятся в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге. На них наводкой золотом по меди изображены сцены Благовещения и четыре евангелиста, очень близкие по технике к книжной миниатюре. Это сходство усиливается тем, что медные пластины обрамлены орнаментом с растительным плетением «в состав которого входит зверь (вроде леопарда) с высоко поднятым хвостом». При этом исследователь сделал вывод: «Позволительно предполагать, что изображение этого зверя, часто напоминающего зверя так называемых сасанидских предметов, было родовым знаком суздальско-ростовских князей, начиная с Андрея Боголюбского»<sup>8</sup>.

Вскоре исследователи обратили внимание и на другие аналогичные изображения. Одно из них было обнаружено в городе Юрьеве-Польском, который, как считается, был заложен в 1152 г. Юрием Долгоруким «в свое имя», поскольку одновременно была возведена каменная церковь в честь св. Георгия — небесного покровителя князя. Внук Юрия, князь Святослав Всеволодович в 1230–1234 гг. разобрал обветшавшую к тому времени церковь и выстроил новую, украшенную снаружи каменными рельефами. Над порталом северного притвора, под килевидной тягой, находится рельефное изображение стоящего en face св. Георгия, давшего имя храму. На овальном с заострением щите св. Георгия, стоящем на земле и поддерживаемом левой рукой святого, изображен бегущий зверь, напоминающий изображение на «Лихачевских» вратах из Суздаля.

Еще одно подобное изображение было найдено на пергаменном Федоровском Евангелии, время создания которого определяется XIII — первой четвертью XIV в. В Ярославский музей оно поступило из Ярославского архиерейского дома, куда в свою очередь попало, видимо, из Ростова при переводе кафедры в Ярославль в конце XVIII в. Роскошь

<sup>7</sup> Российский государственный архив древних актов. Ф. 135. Отд. 5. Рубр. 3. Ед. хр. 7. Л. 56. Еще два экземпляра «Титулярника» 1672 г. хранятся в Санкт-Петербурге: в Государственном Эрмитаже и Российской национальной библиотеке.

<sup>8</sup> Соболевский А. [И]. Медные врата // Русская икона. СПб., 1914. Сб. 1. С. 60–61.



выполнения рукописи чисто княжеская, что позволяет видеть в ее заказчике одного из потомков Рюрика.

Евангелие имеет пять миниатюр, из которых четыре изображают евангелистов, а в самом начале помещено изображение стоящего в рост св. Федора Стратилата, так же как на барельефе собора Юрьева-Польского, левой рукой поддерживающего овальный щит, на котором изображен бегущий зверь аналогичного с предыдущим вида. Поскольку из жития св. Федора Стратилата появление на его щите бегущего зверя объяснить невозможно, А.И. Некрасов, обративший внимание на эту иллюстрацию, предположил, что в данном случае мы имеем дело с изображением герба владими́ро-суздальских князей. В 1294–1299 гг. в Ярославле княжил Федор Черный, которого сменил его сын Давид (скончался в 1321 г.). Видимо, последний и заказал в память своего отца Евангелие с изображением его небесного патрона, держащего щит с родовым гербом. По мнению А.И. Некрасова, признавшего вслед за А.И. Соболевским данные изображения родовой эмблемой владими́ро-суздальских князей, помещенного на них бегущего зверя следовало признать леопардом или барсом, но никак не львом<sup>9</sup>.



Рис. 2. Изображение св. Георгия на фасаде Юрьева-Польского собора



Рис. 3. Деталь щита св. Федора Стратилата из Федоровского Евангелия

<sup>9</sup> Некрасов А.[И]. О гербе суздальских князей // Сборник статей в честь академика Алексея Ивановича Соболевского, изданный ко дню 70-летия со дня его рождения Академией наук по почину его учеников под редакцией академика В.Н. Перетца. Л., 1928. С. 406–409.

В отличие от коллег Н.П. Лихачев высказал сомнение в том, что на Руси в XII–XIII вв. могли существовать родовые знаки «в виде изображения льва или леопарда», указав, что даже в Западной Европе родовые гербы возникают сравнительно поздно<sup>10</sup>.

В 1940-е гг. к этому вопросу обратился А.В. Арциховский, позднее прославившийся как первооткрыватель новгородских берестяных грамот. Он упрекнул предшественников в том, что они напрасно употребляли слова «леопард» и «барс» в значении конкретного животного. Полагая, что на владимирском гербе изображен лев, историк считал, что термин «леопард» применительно к нему появился в результате механического перевода французских геральдических терминов. Поскольку льва можно изобразить в различных позах, во французской геральдике для позы «шествующий лев» (именно его мы видим на владимирском гербе) употреблялся термин «леопард»<sup>11</sup>. При этом он опирался на мнение известного знатока геральдики А.Б. Лакиера, который писал: «Обыкновенная геральдическая поза льва есть в профиль, так что видны одно его ухо, один глаз. Он представляется стоящим на задних лапах, а передними бросающимся вправо; окровавленный язык выходит из пасти, хвост же его поднят кверху и концом упадет на спину». Другая же поза этого зверя называется леопардом: он «отличается от льва тем, что видна вся его голова с двумя глазами, что он представляется идущим, т.е. стоит на трех ногах, а четвертую заносит вперед, и что хвост его падает не на спину, а напротив, поднят кверху и откинут». Приводит он и другие промежуточные варианты: «...лев, имеющий одну из исчисленных примет, леопарду принадлежащих, называется леопардоподобным львом <...> и, наоборот, леопард, заимствовавший какие-нибудь приметы от льва, именуется львуподобным леопардом...»<sup>12</sup>.

Ему возражал Г.К. Вагнер, доказывавший существование владими́ро-суздальского герба еще в домонгольскую эпоху. При этом эмблема князей Северо-Восточной Руси эволюционировала. Сначала возник комплекс образов, «носящих черты избранныости (лев, орел, грифон, барс, кентавр и т.д.)». Затем из этого комплекса выделился барс, который был «конкретизирован образом льва, так как изображения льва и барса в древней геральдике различались только по положению фигур»<sup>13</sup>. Последующие авторы мало что добавили, склоняясь то ко льву<sup>14</sup>, то к барсу<sup>15</sup>. При этом дискуссия возникла и по поводу времени возникновения владимирского герба. Так, Н.Н. Воронин, проследив наличие рельефных изображений барсов на Дмитриевском и Успенском соборах во Владимире и других храмах Владимиро-Суздальской земли, и усматривая в них «символы Владимирской державы и ее воинской силы», признавал существование подобных эмблем уже в эпоху средневековья. В отличие от него Г.И. Королев настаивал на очень позднем происхождении владимирского герба, полагая, что образцом для него в «Титулярнике» 1672 г. послужил герб Нидерландов в виде коронованного льва с мечом и пучком стрел. На Руси их заменили длинным крестом<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> Лихачев Н.П. Материалы для истории русской и византийской сфрагистики. Л., [1929]. Вып. 2. С. 269.

<sup>11</sup> Арциховский А.В. Древнерусские областные гербы. С. 53–55.

<sup>12</sup> Лакиер А.Б. Русская геральдика. М., 1990. С. 39.

<sup>13</sup> Вагнер Г.К. К вопросу о владими́ро-суздальской эмблеме // Историко-археологический сборник. А.В. Арциховскому к 60-летию со дня рождения и 35-летию научной, педагогической и общественной деятельности. [М., 1962]. С. 254–264.

<sup>14</sup> Сперансов Н.Н. Земельные гербы России XII–XIX вв. С. 6, 24; Соболева Н.А. Российская городская и областная геральдика XVIII–XIX вв. М., 1981. С. 15.

<sup>15</sup> Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV вв. М., 1961. Т. I. С. 296.

<sup>16</sup> Королев Г.И. К вопросу о происхождении владимирского герба // Гербовед. 2007. № 3 (95). С. 60–67. Здесь же обзор предшествующей литературы.



Рис. 4. Страница из Титулярника 1672 г. с изображением Владимирского герба

Подобные разногласия объясняются тем, что в распоряжении исследователей нет промежуточных материалов, с помощью которых можно было бы проследить эволюцию подобных эмблем от украшений храмов домонгольской эпохи к владимирскому гербу «Титулярника» 1672 г. Делались попытки отыскать знак владимирских великих князей на средневековых монетах и печатях, но они оказались не слишком убедительными<sup>17</sup>.

Нужно сказать, что сомнения историков — кто изображен на владимирском гербе? — зародились не на пустом месте. Первыми забеспокоились по этому поводу еще в середине XIX в. специалисты по геральдике. Одним из них был барон Б.В. Кёне. Желая как-то упорядочить герботворчество в стране, в 1857 г. он составил правила украшений гербов губерний, областей, градоначальств, городов и посадов, которые в том же году были утверждены императором Александром II, а сам Кёне стал начальником Гербового отделения Департамента герольдии. В январе 1859 г. им был разработан проект

нового герба Владимира: «В червленом поле золотой леопард в железной, украшенной золотом и цветными камнями, короне, держащий в правой лапе длинный серебряный крест». Но правительству к тому времени было не до гербов — близилась крестьянская реформа 1861 г. и официального утверждения герба так и не последовало.

Разногласия по поводу того — кто же изображен на владимирском гербе — продолжают до сих пор. Уже в наше время — в 1992 г. решением Малого совета горсовета Владимира был утвержден следующий герб: «В красном поле стоящий на задних лапах лев, имеющий на голове железную корону, держит в передней лапе длинный серебряный крест». В то же время владимирский областной закон 1999 г. гласит: «Герб Владимирской области представляет собой изображение золотого львиного леопарда в железной, украшенной золотом и цветными камнями короне, держащего в правой лапе длинный серебряный крест в червленом поле. Щит увенчан короной и окружен золотыми дубовыми листьями, соединенными Андреевской лентой». Подобные разногласия двух владимирских законов (городского и областного) объясняются весьма просто. Городские депутаты просто повторили указ Екатерины II от 10 августа 1781 г., где основной фигурой герба назван лев, а областные — указ Александра II от 8 декабря 1856 г., упоминающий львиного леопарда.

При этом разногласия во владимирской геральдике не самые существенные. Еще более показательный пример неточности имеем в случае с гербом Иркутска. На нем издавна

<sup>17</sup> Федоров Г.Б. Деньги Московского княжества времен Дмитрия Донского и Василия I (1359–1425) // Материалы и исследования по археологии СССР. М., 1949. Вып. 19. С. 168–169; Белецкий С.В. Вечевые печати Пскова. СПб., 1994. С. 16, 28.

изображался амурский тигр, который в Южной Сибири именовался «бабром». При официальном утверждении иркутского герба художники Герольдии сочли, что имеют дело с опечаткой в его описании, и нарисовали на гербе более известного им бобра. Это недо-разумение нашло отражение даже в известном словаре Даля — в статьях «бабр» и «тигр»<sup>18</sup>.

Определенный прорыв в решении вопроса о владимирском гербе намечился в 2006 г. с появлением статьи А.Н. Вершинского. Он обратил внимание на то, что большинство специалистов, говоря о средневековой эмблеме владимирских князей, указывали, что на ней изображен барс. Между тем, барс издавна является гербом Осетии-Алании. Каким же образом осетинский барс попал в Северо-Восточную Русь? Исследователь высказал догадку, что это могло произойти только в результате брака владимирского великого князя Всеволода Большое Гнездо с его первой супругой Марией<sup>19</sup>. Она «была родом ясыня»<sup>20</sup>. Так в Древней Руси в целом называли аланов — предков современных осетин. В определенной мере это подтверждалось отмеченным еще А.И. Соболевским сходством изображений «бегущего зверя» Владимиро-Суздальского княжества с предметами эпохи Сасанидов, оказавшей значительное влияние на формирование аланской культуры.

Правда, подобному предположению вроде бы противоречил отмеченный в литературе факт, что данная эмблема встречается на памятниках, возведенных еще при отце Всеволода Большое Гнездо — Юрии Долгоруком и его старшем брате — Андрее Боголюбском, а, следовательно, не может быть связана с позднейшим по времени браком Всеволода на Марии.

Посмотрим, к какому времени относятся указанные памятники. Георгиевский собор в Юрьеве-Польском, где имеется наиболее четкое изображение владимиро-суздальской эмблемы, был действительно построен Юрием Долгоруким, но в 1230 г. он был разрушен его внуком и сыном Марии — удельным юрьев-польским князем Святославом Всеволодовичем: «Святослав князь в Юрге руши церковь святаго Юрия каменую, тако же бе обветшала и поломалася, юже бе создал дед его Юрги Володимеричь и святил великим священнем». Спустя четыре года строительство было завершено: «Благоверный князь Святослав Всеволодичь сверши церковь в Юрьеве святаго мученика Георгия и украси ю»<sup>21</sup>. Тверская летопись добавляет любопытную подробность: Святослав Всеволодович «сам бе мастеръ», то есть выступал в качестве архитектора и руководил строительством, в ходе которого создал церковь «чудну, резанымъ камением»<sup>22</sup>. Вполне понятно желание зодчего, которым был сам князь, увековечить на храме свою родовую эмблему, доставшуюся ему от матери<sup>23</sup>.

Суздальский Рождественский собор, из которого происходят царские «Лихачевские» врата, первоначально был возведен из плинфы в начале XII в. при Владимире Мономахе. Но уже в 1222 г. сыном Марии — Юрием Всеволодовичем на этом месте было начато строительство нового храма, о чем сообщает Лаврентьевская летопись: «Великий

<sup>18</sup> *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. I. А–З. С. 35; М., 1955. Т. 4. Р–У. С. 405. Подробнее: *Королев Г.И.* Бабр и бобр (к истории иркутского герба) // *Гербовед.* 2005. № 7 (85). С. 97–106.

<sup>19</sup> *Вершинский А.[Н].* «Лютый зверь» на страже государства // *Техника — молодежи.* 2006. № 3. С. 52–57.

<sup>20</sup> *Карамзин Н.М.* История государства Российского. М., 1991. Т. II–III. С. 429–430.

<sup>21</sup> Полное собрание русских летописей. Т. I. Стб. 455, 460 (Далее — ПСРЛ).

<sup>22</sup> ПСРЛ. Т. XV. Стб. 355 (второй пагинации).

<sup>23</sup> Подробнее о храме: *Заграевский С.В.* Вопросы архитектурной истории и реконструкции Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. М., 2008.

князь Гюрги заложил церковь каменную святыя Богородица в Суждали, на первом месте, заздрушив старое зданье, понеже учала бе рушиться старостью и верх ея впал бе; та бо церкви создана прадедом его Володимиром Мономахом и блаженным епископом Ефремом». Спустя три года собор был освящен<sup>24</sup>. Здание храма простояло до XV в., когда было вновь реконструировано<sup>25</sup>. Видимо, именно к этому периоду существования собора и относятся царские врата.

Что касается Успенского собора во Владимире, то он, действительно, был построен в середине XII в. при Андрее Боголюбском. Однако храм сильно пострадал во время пожара во Владимире в 1193 г. и годом позже был восстановлен Всеволодом Большое Гнездо. По этому поводу Лаврентьевская летопись сообщает: «Того же лета месяца августа обновлена бысть церковь святыя Богородицы Володимери яже бе ополела в великий пожарь блаженным епископомъ Иваном и при благовернемъ и христоробивемъ князи Всеволоде Юргевичи и бысть опять аки нова и бысть радость велика в граде Володимери»<sup>26</sup>. При этом Всеволод значительно расширил собор. К прежнему храму были пристроены боковые галереи, и он оказался как бы внутри нового большого собора. Понятно, что внешние украшения храма, среди которых встречается и изображение барса, принадлежат уже к эпохе Всеволода Большое Гнездо, как и Дмитриевский собор во Владимире.

Все это дает основания полагать, что барс стал гербом владими́ро-суздальских князей именно в последней четверти XII в., будучи заимствован ими из Осетии-Алании благодаря браку Марии с Всеволодом Большое Гнездо.

Как видим, еще за три столетия до Софьи Палеолог на Руси появился первый известный нам герб, ставший родовой эмблемой владими́ро-суздальских князей.

### Список литературы

Арциховский А.В. Древнерусские областные гербы // Ученые записки Московского государственного университета. 1946. Вып. 93. История. Кн. 1. С. 43–67.

Белецкий С.В. Вечевые печати Пскова. СПб.: [Б. и.], 1994. 116 с.

Вагнер Г.К. К вопросу о владими́ро-суздальской эмблеме // Историко-археологический сборник. А.В. Арциховскому к 60-летию со дня рождения и 35-летию научной, педагогической и общественной деятельности. М.: [Б. и.], 1962. С. 254–264.

Вершинский А.[Н]. «Лютый зверь» на страже государства // Техника-молодежи. 2006. № 3. С. 52–57.

Вилинбахов Г.В. Всадник русского герба // Труды Государственного Эрмитажа. Л.: [Б. и.], 1981. Т. 21. С. 117–121.

Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV вв. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. Т. I. 583 с.

Заграевский С.В. Вопросы архитектурной истории и реконструкции Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. М.: Алев-В, 2008. 33 с.

Заграевский С.В. Вопросы реконструкции первоначального вида Суздальского собора Рождества Богородицы начала XIII в. // На пороге тысячелетия. Суздаль в истории

<sup>24</sup> ПСРЛ. Т. I. Стб. 445, 447.

<sup>25</sup> Заграевский С.В. Вопросы реконструкции первоначального вида Суздальского собора Рождества Богородицы начала XIII в. // На пороге тысячелетия. Суздаль в истории и культуре России. К 990-летию первого упоминания Суздаля в древнерусских летописях. Материалы научно-практической конференции (7 августа 2014 г.). Владимир, 2015. С. 75–84.

<sup>26</sup> ПСРЛ. Т. I. Стб. 411.

и культуре России. К 990-летию первого упоминания Суздаля в древнерусских летописях. Материалы научно-практической конференции (7 августа 2014 г.). Владимир: Владимиро-Суздальский музей-заповедник, 2015. С. 75–84.

Королев Г.И. Бабр и бобр (к истории иркутского герба) // *Гербовед*. 2005. № 7 (85). С. 97–106.

Королев Г.И. К вопросу о происхождении владимирского герба // *Гербовед*. 2007. № 3 (95). С. 60–67.

Куза А.В. Родовой знак Всеволода III Большое Гнездо // *Культура Древней Руси*. М.: Наука, 1966. С. 97–100.

Лавренов В.И. Тверская геральдика конца XIV–XV вв. // *Гербовед*. 1996. № 9. С. 26–31.

Молчанов А.А., Колызин А.М. Печать Дмитрия Донского из Новгорода // *Нумизматический сборник*. М.: [Б. и.], 1996. Вып. 4. С. 42–44.

Разнев Г.В. Герб Смоленска. Смоленск: журн. «Край Смоленский», 1993. 239 с.

Рыбаков Б.А. Знаки собственности в княжеском хозяйстве Киевской Руси X–XII вв. // *Советская археология*. 1940. Кн. VI. С. 227–257.

Соболева Н.А. Российская городская и областная геральдика XVIII–XIX вв. М.: Наука, 1981. 263 с.

Сперансов Н.Н. Земельные гербы России XII–XIX вв. М.: Советская Россия, 1974. 198 с.

Ураносов А.А. Русские областные и городские печати и гербы в период образования и укрепления Русского централизованного многонационального государства (XV–XVII вв.). Автореф. дис. ...к.и.н. М., 1953. 16 с.

Федоров Г.Б. Деньги Московского княжества времен Дмитрия Донского и Василия I (1359–1425) // *Материалы и исследования по археологии СССР*. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1949. Вып. 12. С. 148–185.

Янин В.Л. Княжеские знаки суздальских Рюриковичей // *Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры*. М.: Издательство Академии наук СССР, 1956. Вып. 62. С. 3–16.

### References

Artsikhovskij, A.V. Drevnerusskie oblastnye gerby [Old Russian regional emblems], in *Uchenye zapiski Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta*. 1946. Vol. 93. History. Pt. 1. P. 43–67. (In Rus.).

Beletskij, S.V. *Vechevye pečati Pskova* [Veche seals of Pskov]. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 1994. 116 p. (In Rus.).

Fedorov, G.B. Den'gi Moskovskogo knyazhestva vremeni Dmitriya Donskogo i Vasiliya I (1359–1425) [Money of the Moscow principality of the times of Dmitry Donskoy and Vasily I (1359–1425)], in *Materialy i issledovaniya po arheologii SSSR*. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Press, 1949. Vol. 12. P. 148–185. (In Rus.).

Korolev, G.I. Babr i bobr (k istorii irkutskogo gerba) [Babr and beaver (to the history of the Irkutsk coat of arms)], in *Gerboved*. 2005. Vol. 7 (85). P. 97–106. (In Rus.).

Korolev, G.I. K voprosu o proiskhozhdenii vladimirskogo gerba [On the question of the origin of the Vladimir coat of arms], in *Gerboved*. 2007. Vol. 3 (95). P. 60–67. (In Rus.).

Kuza, A.V. Rodovoj znak Vsevoloda III Bol'shoe Gnezdo [Ancestral sign of Vsevolod III the Big Nest], in *Kul'tura Drevnej Rusi*. Moscow: Nauka Press, 1966. P. 97–100. (In Rus.).

Lavrenyov, V.I. Tverskaya geraldika konca XIV–XV vv. [Tver heraldry of the late 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries], in *Gerboved*. 1996. Vol. 9. P. 26–31. (In Rus.).

Molchanov, A.A., Kolyzin, A.M. Pechat' Dmitriya Donskogo iz Novgoroda [Seal of Dmitry Donskoy from Novgorod], in *Numizmaticheskij sbornik*. Moscow: [without name of publisher], 1996. Vol. 4. P. 42–44. (In Rus.).

Razhnev, G.V. *Gerb Smolenska* [Coat of arms of Smolensk]. Smolensk: zhurn. «Kraj Smolenskij» Press, 1993. 239 p. (In Rus.).

Rybakov, B.A. Znaki sobstvennosti v knyazheskom hozyajstve Kievskoj Rusi X–XII vv. [Property signs in the princely economy of Kievan Rus 10<sup>th</sup>–12<sup>th</sup> centuries], in *Sovetskaya arheologiya*. 1940. Vol. VI. P. 227–257. (In Rus.).

Soboleva, N.A. *Rossijskaya gorodskaya i oblastnaya geraldika XVIII–XIX vv.* [Russian city and regional heraldry of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries]. Moscow: Nauka Press, 1981. 263 p. (In Rus.).

Speransov, N.N. *Zemel'nye gerby Rossii XII–XIX vv.* [Land coats of arms of Russia 12<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Press, 1974. 198 p. (In Rus.).

Uranosov, A.A. *Russkie oblastnye i gorodskie pečati i gerby v period obrazovaniya i ukrepleniya Russkogo centralizovannogo mnogonacional'nogo gosudarstva (XV–XVII vv.)*. Avtoref. dis. ...k.i.n. [Russian regional and city seals and coats of arms during the formation and strengthening of the Russian centralized multinational state (15<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries). Abstract of Ph.D. thesis] Moscow, 1953. 16 p. (In Rus.).

Vagner, G.K. K voprosu o vladimiro-suzdal'skoj embleme [On the question of the Vladimir-Suzdal emblem], in *Istoriko-arheologicheskij sbornik. A.V. Arcihovskomu k 60-letiyu so dnya rozhdeniya i 35-letiyu nauchnoj, pedagogicheskoj i obshchestvennoj deyatel'nosti*. Moscow: [without name of publisher], 1962. P. 254–264. (In Rus.).

Vershinskij, A.[N]. «Lyutyj zvero'» na strazhe gosudarstva [“Fierce beast” on guard of the state], in *Tekhnika—molodezhi*. 2006. Vol. 3. P. 52–57. (In Rus.).

Vilinbahov, G.V. Vsadnik russkogo gerba [Horseman of the Russian coat of arms], in *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha*. Leningrad: [without name of publisher], 1981. Vol. 21. P. 117–121. (In Rus.).

Voronin, N.N. *Zodchestvo Severo-Vostochnoj Rusi XII–XV vv.* [The architecture of North-Eastern Russia 13<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries]. Moscow: Izd-vo Akademii nauk SSSR Press, 1961. Vol. I. 583 p. (In Rus.).

Yanin, V.L. Knyazheskie znaki suzdal'skih Ryurikovichej [Princely signs of Suzdal Rurikovich], in *Kratkie soobshcheniya o dokladah i polevyh issledovaniyah Instituta istorii material'noj kul'tury*. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Press, 1956. Vol. 62. P. 3–16. (In Rus.).

Zagraevskij, S.V. *Voprosy arhitekturnoj istorii i rekonstrukcii Georgievskogo sobora v YUr'eve-Pol'skom* [Questions of architectural history and reconstruction of St. George's Cathedral in Yuryev-Polsky]. Moscow: Alev-V Press, 2008. 33 p. (In Rus.).

Zagraevskij, S.V. Voprosy rekonstrukcii pervonachal'nogo vida Suzdal'skogo sobora Rozhdestva Bogorodicy nachala XIII v. [Reconstruction of the original view of the Suzdal Cathedral of the Nativity of the Virgin of the early 13<sup>th</sup> century], in *Na poroge tysyacheletiya. Suzdal' v istorii i kul'ture Rossii. K 990-letiyu pervogo upominaniya Suzdalya v drevnerusskih letopisyah. Materialy nauchno-prakticheskoy konferencii (7 avgusta 2014 g.)*. Vladimir: Vladimiro-Suzdal'skij muzej-zapovednik Press, 2015. P. 75–84. (In Rus.).

*Бакаютова Л.Н., Лазутина А.Ю.*

## ВИЗУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ СТРАНЫ В ЗНАКАХ ПОЧТОВОЙ ОПЛАТЫ

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](mailto:bakayutova@rustelecom-museum.ru);

Лазутина, Анастасия Юрьевна — студент магистерской программы, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [anastasiaLazutina97@gmail.com](mailto:anastasiaLazutina97@gmail.com).

Статья знакомит музейное сообщество с широкими возможностями изучения коллекций знаков почтовой оплаты как музейных памятников графической миниатюры, патриотического воспитания молодежи, реализации общественно-политических идеалов. Филателия представлена как одно из направлений предметного поля культуры, связанного с историческими исследованиями в области человеческих коммуникаций и исторического развития территорий, а также с мемориализацией значительных явлений природы и событий эпохи. Почтовые марки — это не только денежный эквивалент, но и миниатюрная графика со своими символами, кодами, знаками, представляющая собой не только почтовый документ, но и произведение искусства известных художников-графиков, являющееся свидетелем прошлого и настоящего. Почтовая марка, наряду с агитационным и рекламным плакатом, и даже в еще большей степени, чем плакат, хотя бы за счет огромных тиражей, является символом эпохи, отражающим достижения времени и связанные с этим исторические вехи, в лаконичной, но доступной для общества форме. Марки — это удивительный мир, в котором знаки почтовой оплаты раскрывают значимые исторические события, характерные черты эпох, рождение новых символов и открывают удивительные истории создателей и коллекционеров. Визуализация знаков почтовой оплаты в современном мире актуальна с точки зрения рефлексии исторических событий и передачи этой парадигмы времени последующим поколениям.

**Ключевые слова:** филателия, тимбология, знаки почтовой оплаты, музеефикация, визуализация, музейное пространство, национальные коллекции, тематические коллекции.

## THE VISUAL PRESENTATION OF THE HISTORICAL AND CULTURAL MEMORY OF THE STATE BY MARKS OF THE POSTAGE PAYMENT

Bakayutova, Liudmilla Nikolayevna — Candidate of Science in Cultural Studies, Curator-in-chief of the National philatelic collection, A.S. Popov Central Museum of Communications, Russian Federation, Saint-Petersburg, [bakayutova@rustelecom-museum.ru](mailto:bakayutova@rustelecom-museum.ru);

Lazutina, Anastasia Yuryevna — Student of Master Programme, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, [anastasiaLazutina97@gmail.com](mailto:anastasiaLazutina97@gmail.com).

The article is devoted to the wide possibilities of studying the collections of postage stamps as museum monuments of graphic miniature; patriotic education of youth; realization of social and political ideals. Philately is presented as one of the directions of the subject field of culture associated with historical research in the field of human communications and the historical development of territories, as well as with the memorialization of significant natural



phenomena and events of the era. Postage stamps are not only a monetary equivalent, but also miniature graphics with their own symbols, codes, signs, which are not only a postal document, but also a work of art by famous graphic artists that is a witness to the past and present. A postage stamp, along with a propaganda and advertising poster, and even more significant than a poster, at least due to the huge circulation; is a symbol of the era, reflecting the achievements of the time and associated historical milestones, in a laconic, but accessible form for society. Stamps are an amazing world in which postage stamps reveal grandiose historical events, characteristic features of eras, the birth of new symbols, and reveal amazing stories of creators and collectors. The visualization of postage signs in the modern world is relevant from the point of view of the reflection of historical events and the transmission of this paradigm of time to subsequent generations.

**Key words:** philately, tembrology, marks of the postage payment, visualization, museum space, national collections, topical collections.

Исследователи неоднократно отмечали, что филателия важна и в качестве педагогического пособия, помогающего юношеству познакомиться с общей историей, географией и т.п., и безотносительно, т.к. почтовые марки—памятники настоящего момента истории: в них ярко отражаются переживаемые страной политические события, уровень ее технического и художественного развития.

В настоящее время с появлением информационных технологий все острее встает вопрос о будущем почтовой марки как средства оплаты почтовой коммуникации. И если в XX в. почтовая марка была важнейшим инструментом для передачи сообщений, а также самым популярным объектом коллекционирования, то на сегодняшний день ее первостепенная роль кардинально изменилась, и на смену пришла новая ее интерпретация, в качестве документа, сохраняющего память поколений. Но для того, чтобы рассмотреть, как менялся статус знака почтовой оплаты и какой потенциал он несет в себе сегодня, обратимся к краткой истории его зарождения и социокультурного становления в мировом сообществе.

Если мы посмотрим на тенденцию развития почтовых марок в XIX в., начиная с выхода первой марки «Черный пенни» в Англии, то увидим быструю их адаптацию и принятие общественностью. За пару лет марки распространились по всему свету, и почти сразу же стали появляться известные собиратели, которые после выпуска первых знаков почтовой оплаты приобретали их не только для отправки корреспонденции, а также для создания своей собственной коллекции и других, вполне утилитарных целей: создания картин—коллажей из почтовых марок, и даже оклейки помещений марками вместо обоев. Одними из самых первых и общепризнанных филателистов в мире считаются британец Дж. Э. Грей, немецкий коллекционер Ф. Феррари и российский купец Ф.Л. Брейтфус, коллекция которого по значимости считалась третьей в мире.

Необходимо подчеркнуть, что мода на формирование филателистических коллекций была настолько велика, что марки собирали даже императоры, князья, цари и политические деятели. Так, император Александр III владел ценной коллекцией, которая по наследству досталась его племяннику, великому князю Алексею Михайловичу, ставшему впоследствии, несмотря на свой юный возраст, одним из почетных и уважаемых филателистов своего времени. Именно он намеревался выкупить коллекцию Брейтфуса и передать ее на постоянное хранение в Почтово-телеграфный музей. К сожалению, он умер очень молодым и не успел исполнить свои намерения. Последний российский император

Николай II являлся страстным филателистом, по замыслу которого была выпущена знаменитая серия почтовых марок к 300-летию дома Романовых.

Действительно, данный вид коллекционирования был особо популярен среди знати, поскольку почтовые марки демонстрировали миру многовековую историю страны, державность, силу, мощь, власть, художественные и архитектурные достопримечательности, а также высочайшие достижения государства и его политический суверенитет. Недаром в советское время филателия являлась четвертым символом государственности, наряду с гербом, флагом и гимном, а также представляла собой предмет идеологического и художественного воспитания советского человека. Так, марки из обычного знака почтовой оплаты превратились в визитную карточку страны.

Влияние спроса на марки послужило созданию различных организаций, местных сообществ, клубов любителей филателии. Одним из крупных союзов, объединяющих небольшие коалиции приверженцев марочного хобби, является ВОФ (Всесоюзное общество филателистов/в настоящее время—Всероссийское), появившееся в нашей стране в 1966 г. и осуществляющее культурно-просветительскую деятельность филателистических объединений и филателистов СССР/РФ. Всесоюзное общество филателистов было включено в ассоциацию филателистов мира—Международную федерацию филателии (FIP/ФИП), которая была создана в первой половине XX в. и с тех пор является официальным лицом мира филателии. Каждый год под эгидой ФИП проводятся всемирные выставки филателистического характера, которые обладают собственным регламентом для оценки марочных экспонатов. По регламенту ФИП: «экспонат должен состоять исключительно из соответствующего филателистического материала, поддерживаемого документами и текстом <...>, он должен показать ясную концепцию трактовки предмета <...> Название должно описывать содержание экспоната. Концепцию необходимо изложить в аннотации, которая должна быть на одном из официальных языков ФИП»<sup>1</sup>. Такие правила служат гарантом лучшей систематизации филателистического материала, точной передачи тематики, а также справедливой оценки жюри.

С течением времени помимо предыдущих организаций появляется Европейская академия филателии, которая объединила профессионалов филателистического дела Европы для популяризации и продвижения знаков почтовой оплаты и других филателистических ценностей. Одной из поздних, но масштабных организаций стал Всемирный клуб редкой филателии «Клуб Монте-Карло», который представляет мировые раритеты на элитарной выставке «100 раритетов всемирной филателии» в рамках бьеннале филателии «Монакофил» (MonacoPhil).

Из этого следует, что филателия произвела своего рода «бум» в XX в., она являлась массовым занятием, увлечением, хобби, была доступна каждому человеку, но, в то же время, для некоторых превращалась в профессиональную деятельность и даже дело всей жизни. Этот род занятий стал социально значимым для того типа общества, имел всеобщий охват, невероятную массовость и выполнял общественную миссию, которая исторически претерпевала изменения. Очевидно, предназначение марки со временем трансформировалось и расширялось, но основные задачи знака почтовой оплаты сохранились.

Во-первых, знак почтовой оплаты выполняет почтовую функцию, а именно, несет в себе материальную ценность для оплаты почтовой услуги.

<sup>1</sup> Генеральный регламент для оценки экспонатов конкурсного класса на выставках ФИП. См. по адресу: [http://www.sfr-rus.ru/generalnyjj\\_reglament\\_dlja\\_ocenki\\_ekspontov\\_konkursnogo\\_klassa\\_na\\_vystavkakh\\_fip/](http://www.sfr-rus.ru/generalnyjj_reglament_dlja_ocenki_ekspontov_konkursnogo_klassa_na_vystavkakh_fip/) (ссылка последний раз проверялась 25.05.2020).

Во-вторых, это денежная функция, т.к. марка является неким фактическим эквивалентом денег, оплачивающим различные почтовые сборы, услуги, налоги, а также она представляет собой самостоятельный ликвидный актив, который пущен в оборот для совершения определенных выплат. Стоит упомянуть тот факт, что знаки почтовой оплаты в Первую мировую войну выполняли функцию денег. Как пишут исследователи: «Марки — заменители денег были перфорированы, печатались на тонкой картонной бумаге, имели изображение русских царей на лицевой стороне»<sup>2</sup>. Из этого следует, что знаки почтовой оплаты были тождественны банкнотам и всецело заменяли денежные средства, а именно: «имели хождение наравне с медной или серебряной монетой в зависимости от номинала»<sup>3</sup>.

В-третьих, маркированная почтовая продукция обладает не менее важной рекламно-пропагандистской функцией, чем все предыдущие, поскольку знаки почтовой оплаты — это своеобразный механизм, влияющий на имидж и продвижение государства через символы и знаки, изображенные на марке, а уже благодаря огромным тиражам, эта функция массово влияет на формирование нужного образа или идеологически заложенного осмысления.

Следующая функция, к которой необходимо обратиться — это коллекционная. Существенную роль эта функция играет для сохранения общественной памяти, например, в почтовых музеях или архивах формируется национальное собрание; в профильных музеях более глубоко и образно представляется основная тема; у частных коллекционеров формируются коллекции, позволяющие им более значимо интегрироваться в профессиональное сообщество собирателей, иногда приобрести более высокий статус в иерархической структуре отечественных и международных филателистических организаций, союзов, ассоциаций, клубов за счет своих знаний, результатов исследований, находок, открытий, исключительных артефактов. Здесь стоит отличать фундаментальную разницу между профильными музеями, частными коллекциями и национальными почтовыми музеями. Если знаки почтовой оплаты в обычном музее собираются в зависимости от его профиля, т.е. по тематическому принципу коллекционирования, и позволяют в экспозиции более глубоко раскрыть тему, то формирование национальных коллекций в национальных почтовых музеях происходит с позиций истории, хронологии и идеологии и руководствуется принципами музейного дела, философии и культурологии.

И еще одно назначение, которое присуще знакам почтовой оплаты — это предметная или сопутствующая функция. По мнению исследователей, «ее роль отражена в подходе создания филателистической и нефилателистической продукции (каталоги почтовых марок, музейные каталоги, сувенирная продукция, альбомы, классеры, шкатулки для хранения почтовых марок, и др.)»<sup>4</sup>.

Поэтому в пространстве почтовых музеев почтовая марка играет ведущую роль для визуализации постоянной экспозиции<sup>5</sup>, являясь основным музейным контентом. А в пространстве профильных (тематических) музеев именно при помощи знаков почтовой оплаты

<sup>2</sup> Лобачевский В. Общегосударственные почтовые марки России выпусков 1908–1917 гг. // Советский коллекционер. 1979. № 17. С. 37.

<sup>3</sup> Филитов К. История денег — почтовых марок Первой мировой войны // Банкаўскі веснік. 2004. № 7. С. 82.

<sup>4</sup> Бакаютова Л.Н. Филателия в пространстве музея: Культурологический ракурс // Музей. Памятник. Наследие. 2018. № 1 (3). С. 63. См. по адресу: <http://museumstudy.ru/wp-content/uploads/2017/11/№3-59-70.pdf> (ссылка последний раз проверялась 25.05.2020).

<sup>5</sup> Там же. С. 62.

или подготовительного материала к ним великолепно иллюстрируется историческая значимость и полнота представленной тематики.

Но на сегодняшний день с появлением информационных и, в первую очередь, телекоммуникационных технологий заметна тенденция частичного забвения некоторых функций знаков почтовой оплаты, таких как почтовая и финансовая. Все чаще маркированные конверты, франкированные печатями, логотипами, эмблемами и почтовыми тарифными кодами, заменяют стандартные почтовые марки. Тем самым происходит смена парадигмы в мире марок, с одной стороны, с революционным переходом на новые электронные письма значимость марки становится очевидна не всем, но с другой стороны, появляется новая, очень значимая роль почтовой марки и новое ее назначение в виде исторической и репрезентационной/представительской функции.

Несмотря на постепенное утрачивание истинного, основополагающего своего предназначения, марка до сих пор остается не только гарантом связи, но и свидетелем истории страны, смены политических эпох, а нередко и произведением искусства, а значит очевидцем трансформаций художественных стилей, изменения вкусов, а также фиксатором результатов различных новых художественных тенденций. Как верно подметил Э. Вальдман, изображение марки передает «аромат документа эпохи»<sup>6</sup>, ведь марка, являясь знаковым предметом, отражает исторические явления, идентифицирует специфические черты переходных эпох и коммеморативные фрагменты прошлого. Почтовая марка относится не только к достижениям материальной культуры, она так же является действующим механизмом духовной культуры, отражая и визуализируя, через художественную ценность, все достижения культивированное человечеством (в науке, культуре, философии, искусстве, морали и т.д.). В этом смысле, знак почтовой оплаты может представлять собой объект культурного наследия, фокусирующий внимание на многовековом человеческом опыте, на истории существования всей культуры, а также на политических, исторических событиях и научных достижениях.

Из этого следует, что почтовая марка является носителем культурной памяти, отражающей «в краткой визуальной форме огромный наработанный человечеством информационный и культурологический материал»<sup>7</sup>, который сохраняется для будущих поколений. В данном случае под культурной памятью стоит понимать форму коллективной памяти, которая строится на установленных моментах прошлого, а точнее говоря, «прошлое скорее сворачивается здесь в символические фигуры, к которым прикрепляется воспоминание»<sup>8</sup>.

Темой культурной памяти активно занимался немецкий ученый Ян Ассман, который и определил ее характерные черты. На основании его исследований, руководствуясь культурологическим подходом, можно заключить, что культурная память представляет собой память коллектива и связана она, определенно, с передачей и актуализацией культурных смыслов. По Яну Ассману пунктами фиксации в такой памяти выступают тексты, изображения, монументальные постройки и др. В данном случае текстом культуры и носителем информации выступают марки, которые не только являются функциональным предметом оплаты почтового отправления или эстетическим объектом, направленным

<sup>6</sup> Вальдман Э. Почтовая марка как предмет изобразительного искусства // Филателия СССР. 1966. № 3. С. 14–17, 29–30.

<sup>7</sup> Бакаютова Л.Н. Филателия в пространстве музея. С. 64.

<sup>8</sup> Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. С. 54.

на их созерцание, но и смысловым феноменом, обладающим символами и знаками, которые должны легко считываться.

Нередко изображения на марке сообщают нам общепризнанные символы определенной культуры, конкретного государства. Можно сказать, что «почтовая марка, являясь своеобразным видом миниатюрной графики, ориентированным на обращение к самой массовой аудитории, приобретает особое значение для внедрения в общественное сознание новых символов в переломные моменты жизни государства»<sup>9</sup>. Как мы уже говорили ранее, издание почтовых марок всегда находилось под пристальным вниманием и контролем государства в лице руководителей почтового департамента, министров внутренних дел и даже императоров. Имперские марки, прежде всего, являясь четвертым символом государства, олицетворяли державность и государственность. После осуществления в России первой буржуазной революции на знаках почтовой оплаты появились символы, отражающие стремление к свободе и изменению мира. Временное правительство уделяло большое внимание вопросу создания новых символов государственности, курировало конкурсы рисунков для новых выпусков, но не успело их осуществить. После Октябрьского переворота революционный настрой страны привел к зарождению советского государства, и мы можем увидеть почтовые марки, демонстрирующие революционный настрой народных масс, ознаменовавший переломные события в России. Например, одной из серий являются проекты Р.Г. Зарриньша, возглавлявшего художественный департамент Экспедиции заготовления государственных бумаг России, которые были представлены на конкурс в 1917 г. дважды, сначала в период Временного правительства, где победной маркой оказалась его работа «Да здравствует свобода!» (другое ее название — «Рука с клинком (мечом)»), а затем, после свершения Октябрьской революции, — она же в переработанном тем же Р.Г. Зарриньшем виде: «Рука с мечом, разрубающая цепь», которая иллюстрирует торжество сбрасывания вековых оков и приход народной власти. Таким образом, можно констатировать, что марка тут предстает в виде «живой памяти», обобщая в себе национальный символ, мощь новой власти и непоколебимость родившегося государства.

На почтовых марках 1930-х гг. молодое советское государство демонстрирует строительство «нового мира», т.е. преобразования в технике и технологиях, индустриализацию страны, изменяющие жизнь людей (метрополитен, первые средства механизации сельского хозяйства, сооружение гидроэлектростанций и каналов), а также социальные проекты и новые праздники, например, День солидарности женщин в борьбе за равные права и эмансипацию. Эти популярные сюжеты были призваны показать всему миру, как меняются в лучшую сторону условия жизни в советской стране.

Переход от Великой Отечественной войны к послевоенному миру, надежды на новую счастливую жизнь читаются в сериях «Виды Москвы» и «Курорты», посвященных обновленным после войны городам и доступной для населения бесплатной медицинской помощи. В это время особенно часто появляются сюжеты о том, как государство заботится о своих гражданах.

Актуальность марок с точки зрения исторической и культурологической роли особенно заметна. Являясь инструментом памяти, знак почтовой оплаты динамично и обоснованно доносит до нас информацию из прошлых эпох, а также передает эту память последующим поколениям. Если с этой позиции роль марок понятна, то коснемся установления

<sup>9</sup> Савка А. Новое время — новые символы. К истории первого выпуска советских почтовых марок (1917–1918). См. по адресу: <https://www.stamps.ru/blog/novoe-vremya-novye-simvol-y-k-istorii-privogo> (ссылка последний раз проверялась 25.05.2020).

новой функции марки в современном мире, непосредственно связанной с репрезентацией культурно-исторической памяти. Речь пойдет о презентационной функции марки, которая осуществляется благодаря различным культурным институтам и коммеморативным (юбилейным) историко-культурным событиям и юбилейным датам, происходящим в музеях, на тематических выставках, в клубах филателистов, представительских офисах учреждений и ведущих предприятий страны с участием руководителей Россыязи. Наряду с падением интереса к основной функции почтовой марки как знака оплаты почтовых отправлений особую активность в последнее время получила ее представительская функция.

Как известно, культурная память имеет символическую природу и «может осуществляться лишь искусственно, в рамках институций»<sup>10</sup>. Для того, чтобы память жила, ее нужно постоянно актуализировать, иначе может наступить забвение события и исчезновение моментов прошлого из коллективного сознания. Актуализирующей функцией различных социокультурных мероприятий, например, таких, как гашение юбилейных марок в торжественной обстановке, является высокий статус представительства. Так, в качестве примера можно привести историческое гашение почтового блока на российской станции в Антарктиде в январе 2020 г. в честь 200-летия открытия этого континента. По этому случаю был выпущен в обращение почтовый блок с портретами Ф.Ф. Беллинсгаузена и М.П. Лазарева, а сама церемония проходила в официальной обстановке и стала памятной.

Эта проблема актуальна для музеев, которые занимаются сохранением, изучением и публичным представлением таких музейных предметов, как знаки почтовой оплаты. Кроме того, музеи активно проводят разнообразные программы для детей и взрослых, ведут научно-образовательную деятельность в виде семинаров, конференций, круглых столов, а также организуют различные курсы для юных и начинающих филателистов с целью популяризации, привлечения внимания к миру марок и их истории и вовлечения аудитории в пространство объектов культурного наследия.

Марки — это удивительный мир, в котором знаки почтовой оплаты раскрывают грандиозные исторические события, характерные черты эпох, рождение новых символов и открывают удивительные истории самих создателей и коллекционеров. Почтовые марки — это не только денежный эквивалент, но и миниатюрная графика со своими символами, кодами, знаками, представляющая собой не только почтовый документ, но и произведение искусства известных художников-графиков, являющееся свидетелем прошлого и настоящего. Тимбродология в современном мире занимает исключительное место, как социокультурный феномен, привлекая людей к познанию национальной самобытности, колорита своей культуры, онтологического представления о мире и самом себе<sup>11</sup>. Таким образом, почтовая марка, наряду с агитационным и рекламным плакатом, и даже еще более значимым, чем плакат, хотя бы за счет огромных тиражей, является символом эпохи, отражающим достижения времени и связанные с этим исторические вехи, в лаконичной, но доступной для общества форме.

Визуализация знаков почтовой оплаты в современном мире актуальна с точки зрения рефлексии исторических событий и передачи этой парадигмы времени последующим поколениям.

В России в настоящее время ведущую роль по продвижению новых функций знаков почтовой оплаты играют: АО «Марка», издающее знаки почтовой оплаты, и Федеральное

<sup>10</sup> *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. С. 23.

<sup>11</sup> *Бакаютова Л.Н.* Филателия: музейный подход // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 4 (33). С. 95.

государственное бюджетное учреждение «Центральный музей связи имени А.С. Попова», сохраняющее национальную коллекцию знаков почтовой оплаты страны. Обе организации подведомственны Федеральному агентству связи и выполняют государственное задание.

Развитие музейной деятельности Центрального музея связи имени А.С. Попова связано с расширением информационного и коммуникационного пространства за счет проведения ежегодных научно-практических семинаров по истории почты, филателии и филокартии; тематических выставок и экскурсий в постоянной экспозиции и «Сокровищнице ЗПО России»; издания сборников методических материалов семинаров и проведения программ для детей с целью привлечения в музей дополнительных групп посетителей, среди которых детская аудитория, профессиональная — в лице специалистов отрасли, коллекционеры и исследователи, а также работники разных сфер культуры, в первую очередь тех, которые имеют в своих музейных фондах почтовые коллекции.

Ежегодный семинар позволяет наряду с познавательной, образовательной и концептуально-описательной функциями, продвигать также мировоззренческую, связанную с мемориализацией важнейших событий и юбилейных дат; разработкой вопросов патриотического воспитания молодежи; реализацией общественно-политических идеалов, например, в образах филателистической дипломатии; активизацией исследовательской деятельности, связанной с историческим разнообразием видов и функций почтовых знаков и их задач. На семинаре широко и с разных позиций обсуждается тема визуализации культурно-исторической памяти страны в знаках почтовой оплаты, значимость, эффективность и методы продвижения этих знаний.

Филателию в таком случае можно также представить одним из направлений, входящих и иллюстрирующих предметное поле культуры, связанное с историческими исследованиями в области человеческих коммуникаций (почтовая связь) и исторического развития территорий (визитная карточка страны), а также с мемориализацией значительных явлений и событий эпохи (представительская функция).

Традиционную культуру принято подразделять на материальную и духовную, поэтому знаки почтовой оплаты как массово-культурные издания относятся к результатам развития материальной культуры, наряду с техникой, технологиями, материальными ценностями, но и к достижениям духовной сферы, поскольку знаки почтовой оплаты визуализируют образы науки, искусства, религии, морали, философии, права.

Поэтому мы абсолютно справедливо рассматриваем филателию как достижение развития человеческого общества, на равных относящееся к материальной и духовной сфере и вписывающееся в музейное пространство различных музеев, как область традиционной культуры.

Таким образом, для российских исследователей и музейных сотрудников открывается широкая возможность изучения коллекций знаков почтовой оплаты как музейных памятников графической миниатюры, патриотического воспитания молодежи, реализации общественно-политических идеалов, а также приложения своих усилий к созданию раздела научной филателии «тимбурологии», появление которой уже совершенно назрело.

Как отмечал еще в 1924 г. Валерий Яковлевич Брюсов, сам бывший известным филателистом: «Почтовая марка уже теперь может вскрыть внимательному наблюдателю такие стороны прошлого, которые вряд ли легко уяснить по другим источникам»<sup>12</sup>. В этой

---

<sup>12</sup> Брюсов В.Я. Возрождение филателии // Советский филателист. 1997. № 1–2. С. 6–7.

связи справедливо будет отметить, что знаки почтовой оплаты — лучшее средство мемориализации культурно-исторической памяти страны и визуализации истории.

### Список литературы

- Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
- Бакаютова Л.Н. Филателия: музейный подход // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 4 (33). С. 95–100.
- Бакаютова Л.Н. Филателия в пространстве музея: Культурологический ракурс // Музей. Памятник. Наследие. 2018. № 1 (3). С. 59–70.
- Брюсов В.Я. Возрождение филателии // Советский филателист. 1997. № 1–2. С. 5–9.
- Вальдман Э. Почтовая марка как предмет изобразительного искусства // Филателия СССР. 1966. № 3. С. 14–17, 29–30.
- Лобачевский В. Общегосударственные почтовые марки России выпусков 1908–1917 гг. // Советский коллекционер. 1979. № 17. С. 37–38.
- Савка А. Новое время — новые символы. К истории первого выпуска советских почтовых марок (1917–1918). См. по адресу: <https://www.stamps.ru/blog/novoe-vremya-novye-simvoly-k-istorii-pervogo> (ссылка последний раз проверялась 25.05.2020).
- Филипов К. История денег — почтовых марок Первой мировой войны // Банкаўскі веснік. 2004. № 7. С. 80–84.

### References

- Assman, Ja. *Kulturnaya pamyat': pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokih kulturah drevnosti* [Cultural memory: writing, memory of the past and political identity in the high cultures of antiquity]. Moscow: Yazyki slavyanskoj kultury Press, 2004. 368 p. (In Rus.).
- Bakaiutova, L.N. *Filateliya v prostranstve muzeya: kulturologicheskij rakurs* [Philately in the museum space: a cultural perspective], in *Muzej. Pamyatnik. Nasledie*. 2018. Vol. 1 (3). P. 59–70. (In Rus.).
- Bakaiutova, L.N. *Filateliya: muzejnyj podhod* [Philately: a museum approach], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 2017. Vol. 4 (33). P. 95–100. (In Rus.).
- Bryusov, V.Ya. *Vozrozhdenie filatelii* [Revival of philately], in *Sovetskij filatelist*. 1997. Vol. 1–2. P. 5–9. (In Rus.).
- Filipov, K. *Istoriya deneg — pochtovyx marok Pervoj mirovoy vojny* [History of Money — Postage Stamps in the First world war], in *Bankovskij vesnik*. 2004. Vol. 7. P. 80–84. (In Rus.).
- Lobachevskij, V. *Obshhegosudarstvennye pochtovye marki Rossii vypuskov 1908–1917 gg.* [Nationwide postage stamp of Russia produced in 1908–1917], in *Sovetskij kollekcjoner*. 1979. Vol. 17. P. 37–38. (In Rus.).
- Savka, A. *Novoe vremya — novye simvoly. K istorii pervogo vypuska sovetskix pochtovyx marok (1917–1918)* [New time — new symbols. On the history of the first issue of Soviet postage stamps (1917–1918)], in URL: <https://www.stamps.ru/blog/novoe-vremya-novye-simvoly-k-istorii-pervogo> (last visit 25.05.2020). (In Rus.).
- Waldman, E. *Pochtovaya marka kak predmet izobrazitel'nogo iskusstva* [Postage stamp as a subject of art], in *Filateliya SSSR*. 1966. Vol. 3. P. 14–17, 29–30.



*Климов Т.А.*

## УЧАСТИЕ КОРЕННЫХ НАРОДОВ В РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИХ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ЗАРУБЕЖНЫХ МУЗЕЯХ

Климов, Тимур Александрович — бакалавр международных отношений, студент магистерской программы, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [t.klimov637@yandex.ru](mailto:t.klimov637@yandex.ru).

В статье анализируются распространенные формы участия коренных народов в музейной деятельности, получившие развитие в США, Канаде и Северной Европе в последние десятилетия. В основе их активного вовлечения в экспозиционно-выставочную и другие виды работы музеев лежит стремление реализовать права на культурную автономию, преодолеть последствия неравноправных, колониальных отношений посредством установления или возвращения контроля над повествованием о собственной истории, культуре, ценностях. В тексте выделяются и рассматриваются две ключевые формы музейной деятельности этнических сообществ: участие в подготовке проектов крупных музеев антропологии (на примере учреждений Канады и США) и создание собственных музейных институций, обладающих важными отличительными характеристиками (в основном на примере коренных жителей Северной Европы — саамов). Делаются выводы о сущности данной деятельности как части «политики идентичности», выделяется основное содержание, сходства и различия создаваемых разными сообществами нарративов. Отмечаются возможность применения к отмеченным тенденциям концепции «пост-музея», а также возникающие вопросы, касающиеся трансформации привычных функций музеев, затронутых происходящими изменениями. Появление в музее новых заинтересованных сторон, предлагающих альтернативные точки зрения и интерпретации, является одним из факторов дискуссии о месте музея в современном обществе.

**Ключевые слова:** музейная экспозиция, экспозиционно-выставочная деятельность, коренные народы, саамы.

## INDIGENOUS PEOPLES' PARTICIPATION IN REPRESENTING THEIR CULTURAL HERITAGE IN FOREIGN MUSEUMS

Klimov, Timur Aleksandrovitch — Bachelor of International Relations, Student of Master Programme, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, [t.klimov637@yandex.ru](mailto:t.klimov637@yandex.ru).

The article contains an analysis of common forms of indigenous peoples' participation in museum activity that have developed in the USA, Canada and Northern Europe in recent decades. Their active engagement in exhibition planning and other types of museum work is based on the will to exercise their rights to cultural autonomy, to overcome the effects of unequal, colonial relations by means of taking back the control of narration about their history, culture and values. Two main forms of ethnic communities' museum activity are distinguished and analyzed: participation in exhibition projects of major museums (illustrated by institutions in Canada and the USA) and the creation of separate museum institutions with significant distinctive features (illustrated chiefly by the case of Northern Europe's indigenous people — the

Sámi). Conclusions are drawn regarding the nature of these practices being a part of identity politics, and the main contents, similarities and differences of narrations created by various groups are highlighted. The possibility of applying the concept of 'post-museum' to these trends, as well the issue of changing customary museum functions are also discussed. The emergence of new stakeholders offering alternative opinions and interpretations is one of the major factors of discussion regarding the role of museums in the modern world.

**Key words:** museum exposition, exposition and exhibition activities, indigenous peoples, the Sámi.

Критическое переосмысление практики музейной репрезентации культурного наследия коренных народов занимает заметное место в зарубежной научной литературе последних десятилетий. Можно выделить несколько причин возрастания интереса к данной проблематике. Во-первых, произошли значительные изменения в общественной жизни многих государств, связанные с окончанием колониальной системы, которые затронули в том числе и жизнь коренных народов на территории государств Европы и Северной Америки: на фоне отказа правительств от распространенной ранее политики «унификации» и прочих ограничений эти сообщества не только получили возможность реализовывать свои права, включая культурные, но и стали активно обсуждать свое прошлое и будущее место в обществе. Критике, в числе прочего, подвергались и этически сомнительные способы, которыми ранее пополнялись музейные коллекции— посредством изъятий против воли обладателей, несправедливых выкупов и т.д.—и типичные методы репрезентации в экспозиционно-выставочной деятельности, отражавшие европоцентризм (или «западоцентризм») ученых и характеризовавшие традиционную культуру этносов не самым приемлемым для последних образом. Этнические сообщества (на примере США) обвиняли сотрудников музеев в стереотипизированной и статичной репрезентации своих культур, отвечающей точке зрения мажоритарных групп, а не самих этносов; они начали претендовать на реальное вовлечение в музейную деятельность с целью влиять на то, что и как там демонстрируется<sup>1</sup>. С этой тенденцией тесно связаны новые идеи, высказывавшиеся в музеологии и созвучные схожим подходам в других гуманитарных и социальных науках. Так, философ Б. Латур охарактеризовал предметы в качестве активных участников конструирования знания и, соответственно, познающих их людей, поскольку каждая вещь в силу истории создания, бытования задает определенный круг возможных описаний и трактовок<sup>2</sup>. Стоит ли говорить, в сколь высокой степени это относится к предметам, хранимым в музее именно по причине их выдающихся историй и ценности с точки зрения получения и сохранения знаний. Неудивительно, что это и другие соображения привели к переосмыслению понимания музея— от места изучения, хранения и распространения информации и смыслов до общественно активного пространства, в котором эти смыслы формируются и постоянно трансформируются<sup>3</sup>. Именно так можно выразить ключевую идею, лежащую в основе инициатив музеев антропологии и представителей коренных народов, направленных на разработку новых подходов к экспозиционно-выставочной деятельности.

Представляется, что участие представителей коренных народов в музейной деятельности можно условно разделить на две формы: консультирование музеев при

<sup>1</sup> Archambault J. Native Communities, Museums and Collaboration // *Practicing Anthropology*. 2011. № 33 (2). P. 16–20.

<sup>2</sup> Latour B. (aka J. Johnson). Mixing humans and non humans together: the sociology of a door closer // *Social Problems*. 1988. № 35 (3). P. 298–310.

<sup>3</sup> Hooper-Greenhill E. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London; New York, 1992.

коллекционировании, изучении предметов и экспозиционно-выставочной деятельности, а также создание собственных музеев. Так, отмечается, что в США привлечение этнических сообществ к созданию и интерпретации связанных с ними материалов стало обычной практикой в 1980-е гг.<sup>4</sup>, а в Канаде активные дискуссии в этот же период закончились принятием представителями музеев, сообщества археологов и коренных народов формальных документов, признавших интересы последних в том, как сохраняется и интерпретируется их культурное наследие, и необходимость их участия в музейной работе для улучшения репрезентации и интерпретации связанных предметов<sup>5</sup>. Схожим образом процесс активного создания новых музеев и культурных центров в США и Канаде начался в 1960-е гг., к 1981 г. насчитывалось порядка 40 таких учреждений, соответствовавших местным определениям музея, а вскоре счет пошел на сотни<sup>6</sup>. В Европе большую активность в создании собственных музейных организаций проявляют сообщества саамов — коренного народа, проживающего на территории Норвегии, Швеции, Финляндии и России и считающегося одним из немногих или единственным коренным народом на территории Европейского союза. Первый саамский музей был создан в 1959 г. в финском поселении Инари, а с 1998 г. существует в обновленном виде под названием «Сиида» (обозначение традиционной саамской общины), пользуется поддержкой ЕС<sup>7</sup>.

С тех пор появилось немало описаний участия этнических сообществ в подготовке музейных выставок. Так, одним из первых практический опыт реализации предложенных принципов сотрудничества получил канадский Музей антропологии Университета Британской Колумбии: отмечено<sup>8</sup>, что при подготовке выставки доисторического искусства местного аборигенного населения сотрудники столкнулись с необходимостью продумывать такие моменты, которые раньше не занимали заметного места в экспозиционно-выставочной деятельности. Признанное право коренных народов на распоряжение их культурным наследием означало необходимость получения согласия представляющих их сообществ, а поскольку артефакты происходили из территорий, закрепленных за разными группами, у музея возникло большое число контрагентов, не все из которых имели возможность направить представителей для содействия подготовке выставки. В конечном счете было принято решение перейти от устных договоренностей к письменным соглашениям, на разработку которых ушло более полугода и которые включили такие положения, как оценка страховой стоимости предметов для заинтересованных в этом сообществ (что стало заметным отходом от принятой практики, в которой обычно избегают денежной оценки объектов во избежание поощрения незаконной торговли) и участие их представителей в проработке и утверждении экспликаций, оборудования и дизайнерских решений. Последний момент имел интересные последствия, иллюстрирующие одну из крупных дилемм при экспонировании искусства коренных народов: в данном случае их представители посчитали, что следует изменить практику помещения экспонатов

<sup>4</sup> Archambault J. Native Communities, Museums and Collaboration.

<sup>5</sup> Holm M., Pokotylo D. From Policy to Practice: a Case Study in Collaborative Exhibits with First Nations // Canadian Journal of Archaeology / Journal Canadien d'Archéologie. 1997. № 21 (1). P. 33–43.

<sup>6</sup> Fuller N.J., Fabricius S. Native American Museums and Cultural Centers: Historical Overview and Current Issues // Zeitschrift für Ethnologie. 1992. № 117. P. 223–237.

<sup>7</sup> Potinkara N. Categories and boundaries in Sámi exhibitions // Ethnic and Racial Studies. 2019. См. по адресу: <https://doi.org/10.1080/01419870.2019.1674347> (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>8</sup> Holm M., Pokotylo D. From Policy to Practice: a Case Study in Collaborative Exhibits with First Nations.

в «стерильные» музейные пространства, способствующие деконтекстуализации, и это привело к значительной переработке выставки с добавлением на этикетки названий на местных языках и удалением с них инвентарных номеров.

В самом деле, вопрос о желательном способе музейного представления искусства коренных народов является предметом оживленной дискуссии<sup>9</sup>: с одной точки зрения, его демонстрация без разъяснения культурного контекста неминуемо приводит к искажению того, что означали эти предметы в том обществе и для тех людей, которые его создали, и является этически сомнительной и просто нелогичной. Другая позиция заключается в том, что, поскольку любое искусство обладает трансцендентным, всеобщим, философским компонентом (если это свойство признается за западным искусством, было бы странно отрицать его для произведений других народов), оно может «говорить само за себя», сообщая свой посыл всем людям вне зависимости от культурного контекста. Если произведения западных художников активно экспонируют в «стерильных» пространствах, призванных фокусировать внимание на их эстетических качествах, почему искусство коренных народов не может демонстрироваться так же? Или перенос данных приемов на эти объекты, наоборот, будет означать их присвоение и «форматирование», а в перспективе — коммерциализацию и поглощение арт-рынком (что актуально для современных художников)?

Очевидно, единого ответа на этот вопрос найдено не было. Приводимые в публикациях описания проектов в данной области позволяют сказать, что сами сообщества коренных народов больше привлекает активная передача своего культурного контекста — ведь это позволяет им рассказывать о себе так, как видят они сами: так, согласно опросу современных художников из числа коренных жителей Аляски и посетителей выставок данного искусства<sup>10</sup>, обе категории высказали предпочтение в пользу большего числа текстовой информации в экспликациях. Художники приветствуют это как возможность лучше рассказать о своем творчестве, а посетители, в свою очередь, хотя его лучше понять; в случае с посетителями напрашивается аналогия с направлениями в современном искусстве, предполагающими самостоятельную интерпретацию увиденного зрителем, который, однако не всегда хочет брать на себя ответственность за это «сотворчество» и часто предпочитает быть «ведомым». Очевидно, знакомство в музее с незнакомой культурой может создавать схожую дезориентацию и потребность в подробных экспликациях. Так или иначе, за несколько десятилетий активное участие представителей коренных народов в музейных проектах в Северной Америке стало привычной практикой: среди них появились музейные специалисты, проводятся масштабные выставки с совместным кураторством; разногласия и длительные согласования не исчезли, но трактуются как преодолимые и плодотворные<sup>11</sup>.

Другая форма музейной деятельности коренных народов — развитие собственных музеев — может быть хорошо проиллюстрирована на примере упомянутых музеев саамов в Финляндии, Норвегии, Швеции. Эти учреждения привлекают заметное внимание исследователей, изучаются в контексте общественной деятельности саамских организаций, сопоставляются с аналогичными движениями в Северной Америке. Последнее

<sup>9</sup> Ames M.M. *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver; Toronto, 1992. P. 70–74.

<sup>10</sup> Biddison D. *Representing Indigenous Cultures: Alaska Native Contemporary Art Exhibits in Anchorage* // *Études Inuit Studies*. 2004. № 28 (1). P. 37–56.

<sup>11</sup> Archambault J. *Native Communities, Museums and Collaboration*. P. 19–20.

можно отнести и к научной работе: после того как Дж. Клиффорд выпустил публикацию<sup>12</sup>, в которой в формате «путевых заметок» анализировал построение посещенных экспозиций, посвященных коренным американцам, в музеях Северной Америки (как созданных индейцами, так и в крупных «классических» музеях), похожие исследования были неоднократно предприняты в Северной Европе, где авторы сопоставляли физическое пространство, подбор экспонатов и экспликации в экспозициях по антропологии, включая упомянутую «Сииду» в Финляндии, саамские музеи в Йокмокке (Швеция), Карасйоке (Норвегия) и др. Так, в одной из публикаций<sup>13</sup> отмечаются заметные отличия в физическом пространстве таких музеев в сравнении с «классическими» музеями, рассказывающими в первую очередь историю наций (финнов, шведов, норвежцев), мажоритарных этнических групп: они заметно меньше по размеру, не отличаются помпезностью, содержат части сельских построек, элементы из дерева. Линейное построение экспозиции (ассоциируемое с линейным же повествованием истории государственного строительства и прогресса) заменяется альтернативными схемами планировки: музей в Йокмокке сделан по образу загона для северных оленей, в «Сииде» и в музее в Карасйоке выставочные залы прямоугольной формы, экспонаты размещены нелинейно и хорошо «просматриваются» издалека, есть ансамблевые комплексы традиционных построек. Разумеется, все это было возможно не только из-за руководящих идей, но и благодаря большей гибкости таких музеев в сравнении с крупными «классическими» учреждениями, имеющими то или иное заданное здание, ограниченные ресурсы, конкретные задачи, сложившиеся традиции и т.д.

Какое же идейное наполнение несут экспозиции саамских музеев? Разные авторы сходятся во мнении, что речь идет в первую очередь о создании и укреплении идентичности саамов как единой этнической группы со своей культурой и интересами. «Создании», поскольку саамская идентичность описывается как не самая четкая и прочная в реальности: основная популяция разделена границами четырех государств, традиционными занятиями (в первую очередь оленеводством) занимается лишь небольшая доля саамов, а основная их часть ведет обычный «современный» образ жизни, имеет обычные занятия; те, кто открывают свои саамские корни, не всегда знают язык, что уменьшает их возможность соответствующим образом идентифицировать себя<sup>14</sup>. Наконец, важным фактором является гетерогенность культуры, большие региональные различия.

Эти вопросы решаются по-разному: отмечается<sup>15</sup>, что, если в «Сииде» эти отличия по районам проживания упоминаются и учитываются, в Йокмокке — практически нет: речь идет об идее единого саамского этноса. Однако единство саамов остается главным сообщением и в этих, и в остальных случаях: в каждом из упомянутых музеев присутствует карта единого ареала проживания, «игнорирующего» национальные границы; кроме того, отмечено стремление создателей подчеркнуть связь истории и положения саамов с историей других коренных народов северных широт (тоже отраженных на специальных картах). Другое дело, что в качестве единственного из рассмотренных

<sup>12</sup> Clifford J. Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections // Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display. Ed. by I. Karp and S.D. Lavine. Washington, DC, 1991. P. 212–254.

<sup>13</sup> Levy J.E. Prehistory, Identity, and Archaeological Representation in Nordic Museums // American Anthropologist. 2006. № 108 (1). P. 135–147.

<sup>14</sup> Potinkara N. Categories and boundaries in Sámi exhibitions // Ethnic and Racial Studies. 2019. См. по адресу: <https://doi.org/10.1080/01419870.2019.1674347> (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>15</sup> Ibid.

автором случаев, когда четко «проговаривается» многонациональный характер населения конкретной территории, отмечается Музей истории кольских саамов в селе Ловозеро Мурманской области. Другой интересный компонент сообщаемой в саамских музеях идентичности — тесная связь с природой; здесь заключено стремление показать, что обширные северные территории не являются пустыми, но осваивались и «окультуривались» саамами в течение многих столетий. Разумеется, здесь прослеживается стремление укрепить аргументацию в возможных спорах о земельных правах, однако избранный способ рискует оказаться палкой о двух концах, поскольку может использоваться и для того, чтобы «примитивизировать» этнос как связанный с природой (а не с культурой) народ оленеводов, к тому же, оставшийся в далеком прошлом, ведь оленеводство не является преобладающим занятием современных саамов<sup>16</sup>.

Еще один интересный кейс связан с отношением этих музеев к фотографии — на примере экспозиции и выставок музея в Карасйоке отмечается<sup>17</sup> глубокое осознание их создателями культурного значения фотографии — с одной стороны, старые этнографические фотографии, активно критикуемые как свидетельство неравноправных отношений и колониализма, отсутствуют в исторической экспозиции (что также связано со сложным отношением к фотографии в распространенной среди саамов протестантской конфессии — лестадианстве), зато активно фигурируют на выставках современного саамского искусства — здесь использование фотографии адаптируется для демонстрации культуры и картины мира нынешних представителей этноса.

Таким образом, как можно охарактеризовать рассмотренные выше активно создаваемые нарративы? Безусловно, все они являются примерами «политики идентичности», частью усилий этнических сообществ по установлению или возвращению контроля над повествованием своей собственной истории. В своем содержании и основаниях эти новые истории неминуемо оказываются политизированными, поскольку напрямую затрагивают отношения власти из прошлого, а возможно, также из настоящего или будущего — открытая политизация здесь считается желательной, поскольку «деполитизация» трактуется как замалчивание, т.е. тоже политизация, но в интересах других социальных групп. Разные сообщества могут продвигать различные повестки — если в случае американских индейцев речь идет о преодолении последствий и осуждении колониальной политики (это хорошо описано в упомянутой работе Дж. Клиффорда), то нарративы саамских музеев больше напоминают исследователям «классические» европейские национальные движения, формирующие национальное самосознание, идеи о происхождении, общей истории, культуре и т.д. Индейцы Северной Америки имеют большой опыт земельных и подобных споров, хотя и для саамов это знакомая ситуация — и, надо полагать, что «пустое» пространство северных территорий в дальнейшем будет вызывать все больший интерес у разных сторон. В свете этого политика идентичности коренных народов неминуемо будет играть заметную роль.

Другая известная концепция, которая может помочь в осмыслении происходящих изменений, связана с категорией «пост-музея», развитой в работах Э. Хупер-Гринхилл<sup>18</sup>. Предшественником пост-музея является «модернистский музей», в области социальных наук связанный с формированием национальной идеи, прогрессом, упорядочиванием

<sup>16</sup> Levy J.E. Prehistory, Identity, and Archaeological Representation in Nordic Museums.

<sup>17</sup> Lien S., Nielssen H. Absence and Presence: The Work of Photographs in the Sámi Museum, RiddoDuottarMuseat-Sámiid Vuorká-Dávvirat (RDM-SVD) in Karasjok, Norway // *Photography and Culture*. 2012. № 5. Pt. 3. P. 295–310.

<sup>18</sup> Hooper-Greenhill E. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London; New York, 2000.

и сформировавшийся в XIX в. Пост-музей, наоборот, является продуктом последних десятилетий, более комплексным пространством, в том числе и в материальном плане; он становится местом выражения нематериального наследия (а эта категория ассоциируется в первую очередь с коренными народами), различных точек зрения. Современные проекты, в которых участвуют представители этнических сообществ, хорошо подходят под это определение. Не будет ли здесь противоречия, если экспозиции в саамских музеях описываются как укрепляющие национальную идентичность? Представляется, что значение имеет не только то, что рассказывают экспозиции, но и приемы повествования: с пост-музеями их объединяют не только названные черты, но и внимание к личным историям отдельных людей, привносящих гуманистический компонент.

Как в данных условиях будет меняться роль музея и музейных сотрудников? Без сомнения, происходящие изменения не могли не создавать ощущения неизвестности, учитывая привычный консерватизм музейной сферы: новая роль коренного населения практически во всех ключевых областях поставила вопросы<sup>19</sup>, как музей будет выполнять привычные функции, когда объем контроля над коллекциями, знаниями, коммуникацией значительно сократился? Отмечались значительно возросшие затраты времени, труда сотрудников, иногда и финансов, поднимался вопрос о статусе музея антропологии как научного учреждения, поскольку новые интерпретации, предлагаемые контрагентами, не носили научного характера. Разумеется, эти и смежные вопросы многократно превосходят масштаб данного текста, и приходящие в музейное пространство новые участники, возникающая «полифония» разных голосов являются одним из ключевых факторов дискуссий о месте музея в современном мире.

### Список литературы

*Ames M.M.* Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums. Vancouver; Toronto: UBC Press, 1992. 212 p.

*Archambault J.* Native Communities, Museums and Collaboration // *Practicing Anthropology*. 2011. Vol. 33. Pt. 2. P. 16–20.

*Biddison D.* Representing Indigenous Cultures: Alaska Native Contemporary Art Exhibits in Anchorage // *Études Inuit Studies*. 2004. Vol. 28. Pt. 1. P. 37–56.

*Clifford J.* Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections // *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Ed. by I. Karp and S.D. Lavine. Washington, DC: Smithsonian Books, 1991. P. 212–254.

*Fuller N.J., Fabricius S.* Native American Museums and Cultural Centers: Historical Overview and Current Issues // *Zeitschrift für Ethnologie*. 1992. Vol. 117. P. 223–237.

*Holm M., Pokotylo D.* From Policy to Practice: a Case Study in Collaborative Exhibits with First Nations // *Canadian Journal of Archaeology / Journal Canadien d'Archéologie*. 1997. Vol. 21. Pt. 1. P. 33–43.

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

*Hooper-Greenhill E.* Museums and the Shaping of Knowledge. London; New York: Routledge, 1992. 244 p.

*Latour B. (aka J. Johnson).* Mixing humans and non humans together: the sociology of a door closer // *Social Problems*. 1988. Vol. 35. Pt. 3. P. 298–310.

<sup>19</sup> *Maranda L.* Museology and Indigenous Cultures: a New Reality for Museums in Canada // *ICOFOM Study Series*. 2003. № 33. P. 77–80.

Levy J.E. Prehistory, Identity, and Archaeological Representation in Nordic Museums // *American Anthropologist*. 2006. Vol. 108. Pt. 1. P. 135–147.

Lien S., Nielszen H. Absence and Presence: The Work of Photographs in the Sámi Museum, RiddoDuottarMuseat-Sámiid Vuorká-Dávvirat (RDM-SVD) in Karasjok, Norway // *Photography and Culture*. 2012. Vol. 5. Pt. 3. P. 295–310.

Maranda L. Museology and Indigenous Cultures: a New Reality for Museums in Canada // *ICOFOM Study Series*. 2003. Vol. 33. P. 77–80.

Potinkara N. Categories and boundaries in Sámi exhibitions // *Ethnic and Racial Studies*. 2019. URL: <https://doi.org/10.1080/01419870.2019.1674347> (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

### References

Ames, M.M. *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver; Toronto: UBC Press, 1992. 212 p.

Archambault, J. Native Communities, Museums and Collaboration, in *Practicing Anthropology*. 2011. Vol. 33. Pt. 2. P. 16–20.

Biddison, D. Representing Indigenous Cultures: Alaska Native Contemporary Art Exhibits in Anchorage, in *Études Inuit Studies*. 2004. Vol. 28. Pt. 1. P. 37–56.

Clifford, J. Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections, in *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Ed. by I. Karp and S.D. Lavine. Washington, DC: Smithsonian Books, 1991. P. 212–254.

Fuller, N.J., Fabricius, S. Native American Museums and Cultural Centers: Historical Overview and Current Issues, in *Zeitschrift für Ethnologie*. 1992. Vol. 117. P. 223–237.

Holm, M., Pokotylo, D. From Policy to Practice: a Case Study in Collaborative Exhibits with First Nations, in *Canadian Journal of Archaeology / Journal Canadien d'Archéologie*. 1997. Vol. 21. Pt. 1. P. 33–43.

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

Hooper-Greenhill, E. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London; New York: Routledge, 1992. 244 p.

Latour, B. (aka J. Johnson). Mixing humans and non humans together: the sociology of a door closer, in *Social Problems*. 1988. Vol. 35. Pt. 3. P. 298–310.

Levy, J.E. Prehistory, Identity, and Archaeological Representation in Nordic Museums, in *American Anthropologist*. 2006. Vol. 108. Pt. 1. P. 135–147.

Lien, S., Nielszen, H. Absence and Presence: The Work of Photographs in the Sámi Museum, RiddoDuottarMuseat-Sámiid Vuorká-Dávvirat (RDM-SVD) in Karasjok, Norway, in *Photography and Culture*. 2012. Vol. 5. Pt. 3. P. 295–310.

Maranda, L. Museology and Indigenous Cultures: a New Reality for Museums in Canada, in *ICOFOM Study Series*. 2003. Vol. 33. P. 77–80.

Potinkara, N. Categories and boundaries in Sámi exhibitions, in *Ethnic and Racial Studies*. 2019. URL: <https://doi.org/10.1080/01419870.2019.1674347> (last visit 25.07.2020).



---

## КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

---

Куклинова И.А.

**[Рец. на кн.:]** Histoire de la muséologie. Quelques figures marquantes du monde muséal francophone / Ed. Fr. Mairesse. Paris: ICOFOM, 2020. 307 p. ISBN 978–92–9012–475–7 (print).

Куклинова, Ирина Анатольевна — кандидат культурологии, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, [i\\_kuklinova@mail.ru](mailto:i_kuklinova@mail.ru).

В рецензии характеризуется монография, изданная в 2020 г. Международным комитетом музеологии (ИКОФОМ) Международного совета музеев (ИКОМ). Эта коллективная работа продолжает цикл биографических исследований, развивающихся в русле исторической музеологии. В данном случае изучается вклад франкоязычных музейных деятелей в становление и развитие мира музеев. Представлены биографии 17 французов, 2 бельгийцев и 1 швейцарца. Авторами статей являются студенты магистерской программы «Исследования в музеологии», которые изучали курс «Методология музеологии» под руководством бывшего президента ИКОФОМ Франсуа Мересса. Биографии музейных деятелей представлены хронологически и охватывают два столетия музейного строительства. Особенностью данного труда является значительное внимание, уделяемое его авторами сбору источников информации о каждом из персонажей этого издания. Процесс их собирания является не простым, поскольку некоторые из представленных музейных деятелей долгое время не привлекали внимания исследователей, их деятельность современниками могла оцениваться противоречиво. Кроме того, многие из них связаны с практической деятельностью в музеях и в области охраны памятников и не оставили значительного массива собственных трудов, которые позволили бы оценить новаторство их деятельности. Также избранный круг музейных деятелей свидетельствует о расширительном толковании авторами монографии самого понятия музеология как широкой области, содержащей все достижения и усилия теории и критической мысли о музейной сфере.

**Ключевые слова:** музеология, музеография, музей, музейный деятель, культурное наследие, ИКОФОМ, Школа Лувра.

**[Review of:]** (Mairesse F. ed.) *Histoire de la muséologie. Quelques figures marquantes du monde muséal francophone*. Paris: ICOFOM, 2020. 307 p. ISBN 978–92–9012–475–7 (print).

Kuklinova, Irina Anatolievna — Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Saint-Petersburg State University of Culture, Russian Federation, Saint-Petersburg, [i\\_kuklinova@mail.ru](mailto:i_kuklinova@mail.ru).

The review has been written for the monograph published in 2020 by the International Committee for Museology (ICOFOM) of ICOM. This composite work continues a series of biographical researches in the tradition of historical museology. In this case the contribution of French-speaking museum workers into establishment and development of the world of museums

is explored. Biographies of 17 French, 2 Belgian and 1 Swiss museum workers are presented. Papers have been written by students of the Master's program in Museology Studies who had previously attended a course in Museology Methods of François Mairesse, the former head of ICOFOM. Biographies of museum workers are presented in chronological order and cover two centuries of museum industry development. The unique feature of this paper is considerable attention its authors pay to collecting information on each of characters described in the publication. The process of collecting is not easy, because some museum workers mentioned in the monograph have not attracted the attention of researchers for a long time, and their works could be viewed quite contradictory by contemporaries. Moreover, many of them were involved in practical museum and monument protection activities and did not leave any significant bodies of their own works that would allow assessing the innovation of their efforts. Also, a select circle of museum workers is a testimony of the broader interpretation of the notion of museology as such by the authors, who see it as a wide area that covers all achievements and efforts in theory and critical thought regarding museums.

**Key words:** museology, museography, museum, museum figure, cultural heritage, ICOFOM, Louvre School.

Данная монография сразу привлекла внимание рецензента. Во-первых, тем, что обещала рассмотреть историю музеологии сквозь призму вклада франкоязычных специалистов в ее становление и развитие. А во-вторых, информацией о том, что она появилась как результат студенческой исследовательской работы. Редактором этого издания стал Франсуа Мересс, возглавлявший Международный комитет музеологии (ИКОФОМ) Международного совета музеев (ИКОМ) с 2013 по 2019 гг. Прежде чем проанализировать особенности характеристик выдающихся деятелей, ставших героями этого труда, следует обратиться к введению— оно написано Фр. Мерессом и отражает взгляд коллектива авторов на свою задачу. Бельгийский музеолог отмечает, что эти двадцать биографий были написаны за несколько лет—с 2016 по 2018 гг.—студентами Школы Лувра. В рамках магистерской программы «Исследования в музеологии» предусмотрен курс «Методология музеологии», преподавателем которого в этот период времени был как раз Мересс.

Как известно, исследователи истории музейного дела давно обращаются к биографическим изысканиям. Уже в XIX в., когда впервые появился интерес к истории музейного дела, ученые стали собирать информацию об отдельных коллекционерах, составе и дальнейшей судьбе их собраний. В данном контексте можно вспомнить имя Э. Боннафе, одним из первых изучавшего мир коллекционирования прошлого и настоящего. Много внимания отдельным именам уделяли и исследователи музейной истории в XX в.—на страницах значительных трудов по этой тематике англичанина К. Хадсона и француза Ж. Базена находим большое количество биографических данных. Вспомним, что Хадсон, развивая свою теорию влиятельных музеев и называя условия реализации новых идей, первым из них называет людей, обладающих «исключительной остротой видения и оригинальностью ума»<sup>1</sup>. Один из первых отечественных ученых, обратившихся к всемирной истории музейного дела, профессор Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств (ныне—Санкт-Петербургский государственный институт культуры) В.П. Грицкевич также отдал дань биографическим исследованиям. В своем многотомном труде по истории музейного дела он отмечал: «Изучение биографий

<sup>1</sup> Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск, 2001. С. 12.

коллекционеров и музееведов прошлого позволяет истолковывать тенденции собирательства и музейного дела, чтобы <...> показать преломление истории коллекции и музея как социальных институтов через деятельность конкретных личностей»<sup>2</sup>.

У рецензируемой монографии есть и непосредственные предшественники, изданные совсем недавно. Им дана характеристика во введении самим Фр. Мерессом.

Первый из них подготовлен нынешним президентом ИКОФОМ Бруно Брулоном Суарешем. Это «История музеологии — ключевые авторы музеологической теории» («A History of Museology — Key authors of museological theory»). Б. Брулон Суареш исходит из логики, определенной еще одним из вдохновителей создания ИКОФОМ: его первый президент В. Софка отмечал, что комитет через свою международную сеть способен анализировать региональные особенности идей, связанных с музейным полем и его историей. В своей работе Б. Брулон Суареш акцентирует внимание на биографиях членов ИКОФОМ, притом, имея в виду географические, исторические особенности развития музеологии как науки, в книге велик удельный вес специалистов из Восточной Европы, в то время как почти не представлены персоны из англо-саксонского музейного мира и почти нет немецких деятелей.

Вторая работа — материалы международного коллоквиума, прошедшего в июне 2019 г. в Университете Новая Сорбонна — Париж III под названием «Писать историю музеев через историю их деятелей» («Ecrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs»). Это, как отмечает Фр. Мересс, продолжение инициативы нынешнего президента ИКОФОМ по развитию биографических исследований как одного из способов прочтения истории. Бельгийский музеолог, отдавая дань биографическим исследованиям, тем не менее, видит недостаток материалов коллоквиума в том, что его авторам не удалось определить весь круг источников, который позволит в будущем исследовать эту проблему. Дело в том, что сами музеи редко рефлексиируют собственную историю и достижения (как мы знаем, только в наше время этим стали заниматься крупнейшие учреждения). Что же касается музейных деятелей — то далеко не всегда те из них, кого мы полагаем новаторами, свои идеи излагали в текстах: «часто их достижения становятся понятны через экспографические и музеографические достижения» (Р. 8), утверждает Фр. Мересс.

Далее Фр. Мересс, среди трудов которого есть много работ исторического характера, объясняет новаторство рецензируемой коллективной монографии. Применительно к ее методологии он заявляет о перспективности просопографии в контексте становления исторической музеологии. Таким образом, он предлагает от интереса к отдельным личностям перейти к исследованию биографий музейных профессионалов как особой группы исторических персонажей, обладающих общими профессиональными чертами, что позволит «анализировать возникновение и эволюцию идей на музейном уровне» (Р. 9).

Задача студентов, работавших под руководством Фр. Мересса, состояла в собирании источников информации (монографий, статей, архивных документов) вокруг нескольких значительных франкофонных личностей мира музеев. Сам он утверждает, что результатом этого труда является составление значительного массива материалов, который может входить в исследовательское поле истории музеологии. При этом многие из героев монографии жили в то время, когда еще сам термин *музеология* не появился или практически не использовался. В данном случае Фр. Мересс выступает как сторонник расширительного толкования этого понятия. Напомним, что именно таким образом оно трактовано

<sup>2</sup> Грицкевич В.П. История музейного дела до конца XVIII века. В 2 ч. СПб., 2001. Ч. 1. С. 18.

в статье «Музеология» в Энциклопедическом словаре музеологии, вышедшем в 2011 г. под эгидой ИКОФОМ. Фр. Мересс — один из двух, наряду с А. Девалье, создателей этой словарной статьи. В ней авторы дают несколько трактовок термина и заявляют, что сами отдают предпочтение следующей: «музеология охватывает гораздо более широкую область, содержащую все достижения и усилия теории и критической мысли о музейной сфере»<sup>3</sup>. Фр. Мересс, обращаясь к истории музейного дела, определяет, в какие периоды в музейной сфере практическая деятельность соотносилась с фундаментальными, академическими, собственно, музеологическими исследованиями, и в какой степени эти области могут сопоставляться в прошлом и настоящем.

Теперь обратимся к избранному коллективом авторов круга выдающихся франкоязычных музейных деятелей. Среди них 17 французов, 2 бельгийца и 1 швейцарец. Статьи в сборнике представлены хронологически, охватывая два века музейного строительства. В основном это практики, многие из них были директорами или хранителями Лувра, другие — этнографами, египтологами, некоторые занимали крупные административные должности в области управления музеями и изящными искусствами во Франции. После каждой статьи представлена обширная библиография, посвященная каждой из личностей, включая раздел сочинений (при наличии) самого героя статьи. Эти справочные материалы свидетельствуют, что некоторые из персонажей истории музейного дела Франции не оставили обширного круга собственных трудов, об их новаторстве свидетельствуют лишь результаты практической деятельности, их вклад может изучаться только по заметкам, докладам или архивным документам.

Среди героев монографии есть хорошо знакомые отечественному читателю, а есть те, кто до последнего времени, по свидетельству авторов рецензируемого труда, был почти забыт и на Родине. Обратимся к нескольким биографиям, чтобы продемонстрировать, какие акценты в отношении этих персон расставлены в «Истории музеологии».

Первая личность, открывающая труд — очень ожидаемая. Это Доминик Виван Денон (1747–1825), который многими современными исследователями признается первым куратором в музейной сфере. Автор статьи в рецензируемом труде, Д. Мизигаро, выделяет многочисленные заслуги деятеля наполеоновской эпохи. Обобщая этот материал, их можно рассматривать в двух аспектах — политическом и, собственно, музеографическом, связанном с практическими решениями в области музейного строительства.

Денон, обладавший обширными знаниями в области искусства, многочисленными знакомствами в художественных кругах и широкими полномочиями в отношении музеев во Франции, превратил Лувр «из музея художников в музей искусства», а «из учреждения, более или менее управляемого любителями, в современное учреждение, руководимое специалистами» (Р. 20). Им ставилась задача добиться процветания французской художественной школы, особенно в отношении живописи и придания ей исключительной роли в Европе (Р. 21). По мысли Денона, творческие личности, верные Империи, должны были обеспечиваться достойными вознаграждениями за свои работы, возможностью их выставлять и продвигаться по социальной лестнице. Из этого вытекает большая работа по дальнейшему развитию Салонов как периодических выставок лучших художественных национальных достижений, а также внимание к организации выставок произведений искусства, вывезенных в ходе захватов из стран Европы. В разделе статьи, озаглавленном «Влияние и наследие Денона как историка искусства и музеографа», отмечаются

<sup>3</sup> Ключевые понятия музеологии / сост. А. Desvallées, Fr. Mairesse. М., 2012. С. 57.

такие его заслуги, как увеличение дворцовых залов, предназначенных для музея, классификация самой большой в Европе (вследствие национализации и захватов за границей) коллекции и размещение ее в одном из самых престижных и обширных дворцов в мире. В результате этой деятельности происходит адаптация коллекции к дворцу и дворца к коллекции, утверждается размещение произведений по школам и хронологии. Музей превратился в витрину европейского искусства, что позволяло обеспечить славу Французской республики, а потом — Империи. В разделе «Между пропагандой и историей искусства: музеология по Денону» автор утверждает, что этот деятель обладал достаточными ресурсами, чтобы служить одновременно политике имперской пропаганды и своим собственным стремлениям представить универсальную историю искусств (Р. 20). Все это дает основание полагать, что благодаря деятельности Денона Лувр смог стать, как по форме, так и по содержанию, образцом для всех европейских музеев первой половины XIX в. Он явился катализатором создания художественных музеев во всех европейских столицах на волне утверждения национальной идентичности (Р. 27).

Следующий герой монографии, о котором надо сказать несколько слов, — это Филипп-Огюст Жанрон (1808–1877), художник, директор национальных музеев (1848–1849), директор Школы и Музея изящных искусств в Марселе (1863–1869). Наряду с Д. Виваном Деноном и А.Э. де Ньюверкерке именно Жанрон стал героем цикла выставок, организованных в последние годы Объединением Национальных музеев Франции (RMN) в память о музейных управленцах XIX в., многие из которых были забыты, как утверждает Ж. Куле, автор статьи о Жанроне (Р. 46). Получив должность директора национальных музеев, Жанрон добился либерализации Салона — в 1848 г. жюри было отменено, а количество выставленных работ почти удвоилось. В зоне его внимания оказывается Лувр. Заняв высокий пост, он констатирует плохое представление и слабое знание произведений, также как и пренебрежение реставрационными работами. Во время революционных событий он буквально спасает Лувр: изгоняет солдат, расположившихся в нескольких залах дворца, защищает от уничтожения статую герцога Орлеанского в Квадратном дворе. Им задумана реорганизация структуры музея — предусмотрено создание восьми отделов, наделение хранителей определенными обязанностями — покупкой новых произведений и заботой об их реставрации. При Жанроне Лувр становится в большей степени, чем раньше пространством, предназначенным для представления коллекций и открытым для публики. Директор национальных музеев заботится о том, чтобы представители министерств не занимали помещения дворца, способствует освобождению 17 мастерских, которые еще принадлежали художникам, и добивается того, что Салон покидает Лувр. Жанрон задумывается о пожарной безопасности музея и размещении пожарной станции и хранилища воды, хотя в тот период эта идея и не была доведена до реализации. Таким образом, эпоху управленческих начинаний Жанрона можно рассматривать как подготовительный этап к будущим большим работам эпохи Второй Империи. Также директор национальных музеев попытался в этот краткий период вмешаться в принципы размещения произведений в Лувре. Предполагалось, что предметы будут распределяться по отделам, а далее — по хронологии и школам. Квадратный салон должен был стать средоточием всех шедевров Лувра, вне зависимости от места и времени их рождения (за прообраз, как считается, взята Трибуна галереи Уффици). И, наконец, впервые стали учитываться вопросы плотности и высоты развески работ.

Впоследствии, после вынужденной отставки с высокого поста, Жанрон руководил Школой и Музеем изящных искусств в Марселе, где отметился покупкой работ Г. Курбе

и Фр. Милле, мало представленных в то время во французских музеях, и введением описания приобретаемых предметов, включающего биографию художника и небольшой обзор его стилистических особенностей.

Подводя итоги деятельности Жанрона, автор статьи ее целями называет следующие: «инвентаризировать, сохранять, описывать, классифицировать, передавать, выставлять» (Р. 54). Резюмируя отношение к своему герою, Ж. Куле заявляет, что административный талант позволил тому стать пионером в управлении наследием.

Теперь обратимся к нескольким именам музейных деятелей XX века. Первый из них — широко известный, в том числе и российским исследователям, Жермен Базен (1901–1990), автор знаменитых трудов «Время музеев» и «История истории искусства от Вазари до наших дней», переведенной на русский язык. Обе эти работы внесли значительный вклад в изучение мира художественного коллекционирования и музейного строительства. Автор статьи о Ж. Базене, П. Мишо, утверждает, что именно Базену удалось установить важные связи между историей искусства и «музейной наукой» (Р. 195).

С 1937 г. Базен работал в Лувре, в 1951 г. стал главным хранителем живописи. Помимо этого, он известен своей деятельностью на посту руководителя Службы реставрации национальных музеев. С его именем связано развитие идей реставрационной этики. Только поступив на работу в Лувр, он заявлял об удручающем состоянии мер по хранению произведений живописи. По решению директора национальных музеев Ж. Жожара именно Базен возглавил северное музейное хранилище в департаменте Сарта в годы Второй мировой войны. А в 1941 г. тот же Жожар пригласил Базена создать кафедру музеологии в Школе Лувра. С 1928 г. в программе подготовки этого учебного заведения уже была дисциплина, посвященная музеографии, то есть практическим вопросам в области музейных экспозиций и архитектуры. Отныне музеология автономизируется и обретает значительное влияние в подготовке хранителей в Школе Лувра. Кроме того, Базен был одним из редакторов Каталога отдела музеографии Всемирной выставки 1937 г. (*Catalogue-guide de l'exposition de muséographie à l'Exposition internationale de 1937*) и журнала «Любовь к искусству» (*L'Amour de l'Art*). Как отмечает П. Мишо, весь этот опыт нашел отражение в организации курса музеологии и определил подход Базена к этой новой дисциплине.

Базен был вынужден покинуть Лувр в 1971 г., однако продолжал принимать активное участие в научных конференциях по всему миру. Так же он организовывал выставки на столь разнообразные темы, «сколько ему позволяли его обширные знания в области истории искусства» (Р. 200). Автор статьи называет труд «Время музеев» основополагающим для музеологии в силу интереса, придаваемого коллекциям произведений искусства и способам их представления на протяжении истории (Р. 200).

И, наконец, еще один выдающийся деятель, о котором необходимо упомянуть в этом кратком обзоре, — бельгиец Пол Кореманс (1908–1965). Химик по образованию, в 1934 г. он был приглашен создать лабораторию фотодокументации при Королевских музеях искусства и истории в Брюсселе. Уже в 1948 г. она обрела независимость, а с 1957 г. преобразовалась в Королевский институт художественного наследия. События Второй мировой войны впервые заставили Кореманса задуматься о проблемах охраны культурного наследия. Он занимался поиском бельгийских ценностей, вывезенных нацистами в Германию и Австрию. Далее следует участие в 1946 г. в громком деле художника-фальсификатора ван Мегерена и экспертное заключение по поводу поддельных работ Я. Вермеера. В том же 1946 г. он опубликовал учебник «Охрана произведений искусства во время войны».

Последние десять лет жизни Кореманс был признан на международной арене, ЮНЕСКО поручает ему десяток научных миссий в развивающихся странах. Как утверждает автор статьи С. Шевийяр, от вопросов консервации и реставрации, далеких от музологии, он переходит к размышлениям о сохранении наследия, напрямую связанным с музеальным полем. Кореманс не оставил обширных трудов, слишком насыщенной была его профессиональная жизнь. Однако, развитие его идей можно проследить по сотням заметок, докладов, статей, предложений многочисленным международным организациям, становлению которых он помогал. Все его исследования носят международный и междисциплинарный характер, он заявлял о необходимости участия ученых разных специальностей в каждом проекте, связанном с наследием. Ярким примером реализации его идей можно считать работу по реставрации Гентского алтаря братьев ван Эйк, в которой принимали участие реставраторы, искусствоведы, фотографы и специалисты в области физико-химических исследований. Следующей подобной работой станет реставрация «Снятия с креста» П.-П. Рубенса. В то же время Кореманс сделал очень много для придания должного внимания профессии реставраторов, чья работа долгое время рассматривалась как деятельность простого исполнителя по сравнению с научными изысканиями хранителей. Большое внимание Кореманс уделял подготовке специалистов в области реставрации, в том числе и вне Европы. В частности, с его именем связана попытка организации такого обучения в Джосе (Нигерия). Усилиями Кореманса его родная Бельгия стала признанным центром в вопросах консервации и реставрации (Р. 220). Возглавляемый им Королевский институт художественного наследия помогал в решении проблем таким странам, как Япония, Индонезия и Нигерия. Кореманс в качестве эксперта ездил в Абу-Симбел (Египет) за несколько лет до возведения Асуанской плотины, именно это событие стало катализатором его дальнейших размышлений о культурном и природном наследии человечества.

По мысли Кореманса, сохранение культурных ценностей разворачивается на нескольких уровнях. Первый из них — музеи. Особое внимание он уделял проблемам влажности и освещенности музейных залов. Именно условия изменения последней, считал Кореманс, влияют не только на произведения, но и на посетителей, оказывая на них физиологическое и психологическое воздействие и вызывая «музейную усталость». Также он предостерегал от создания в музеях условий, далеких от тех, которые существуют в естественном окружении предметов.

Следующим за музеями уровнем сохранения наследия является жизнь исторических памятников вне музейных стен. И здесь он обращал внимание на тот факт, что зачастую для государственных структур более важным является забота о шедеврах живописи в музеях, чем обо всей совокупности памятников, расположенных на территории страны. Особенно в непростых обстоятельствах, как он мог понять в последние годы жизни, находятся произведения в странах с тропическим климатом, отличающимся высокими влажностью и температурой воздуха.

П. Кореманс стоял у истоков создания таких международных организаций, как ИКОМ и ЮНЕСКО, принимал участие в создании Международного института по сохранению исторических и художественных произведений (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (ИИХАВ), 1950), Международного исследовательского центра по сохранению и реставрации культурных ценностей (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, ICCROM)).

И по сей день очень современно звучат слова бельгийского специалиста о том, что единство любой страны, чтобы быть настоящим, «должно покоиться на соответствующей

культурной основе, и ее культура будет уважаться другими в той степени, в какой она сама будет ее уважать» (Р. 224).

Подведем итоги. Завершая введение, Фр. Мересс размышляет о возможных границах трансформации и толкования современной музеологии, связанных с тем, что сам предмет этой науки (музей) не является стабильной культурной формой. Это становится особенно очевидно в наше время, результатом изменений последнего времени являются продолжающиеся дискуссии о трактовке феномена музея на международном профессиональном уровне. Для Фр. Мересса разность современных подходов к трактовке музеологии характеризуется как раз различиями в трактовке биографических исследований, проводимых в ИКОФОМ в последние годы. И авторы рецензируемой монографии вносят вклад в создание всеобъемлющего архива, который, как надеется Фр. Мересс, «будет полезен для понимания эволюции этого особого мира» (Р. 13).

### Список литературы

Грицкевич В.П. История музейного дела до конца XVIII века. В 2 ч. СПб.: СПбГУКИ, 2001. Ч. 1. 164 с.

Ключевые понятия музеологии / сост. А. Desvallées, Fr. Mairesse. М.: ИКОМ России, 2012. 102 с.

Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. 194 с.

Mairesse Fr. (Ed.) *Histoire de la muséologie. Quelques figures marquantes du monde muséal francophone*. Paris: ICOFOM, 2020. 307 p.

### References

Desvallées, A., Mairesse, Fr. (Eds.) *Klyuchevye ponyatiya muzeologii* [Key concepts of museology]. Moscow: ICOM of Russia Press, 2012. 102 p. (In Rus.).

Mairesse, Fr. (Ed.) *Histoire de la muséologie. Quelques figures marquantes du monde muséal francophone*. Paris: ICOFOM, 2020. 307 p. (In French).

Gritskevich, V.P. *Istoriya muzeinogo dela do konca XVIII veka. V 2 ch.* [The history of museum field until the end of the 18<sup>th</sup> century. In two volumes]. Saint-Petersburg: SPbGUKI Press, 2001. Vol. 1. 164 p. (In Rus.).

Hudson, K. *Vliyatel'nye muzei* [Museums of Influence]. Novosibirsk: Sibirskij hronograf Press, 2001. 194 p. (In Rus.).