

СОДЕРЖАНИЕ

Проблема в фокусе: Выставочные проекты Санкт-Петербурга	
Доник К.В. «Нет блаженства в наших славах...»: создавая выставку о литературном творчестве декабристов в 2025 году	5
Нигаматова М.А. Анатомия выставки: Современное искусство Пермского края в Музее Фаберже	13
Диголь Е.А. «Виктор Васнецов. К 175-летию со дня рождения»: Анализ выставки и мысли о позитивных модификациях проекта	21
Замятина М.А. Выставка «Деяния женщин»: Тотальные инсталляции в религиозном искусстве	28
Клусова А.Н. Выставка «Взаимодействие. Фарфор Веры Бакастовой»: Анализ	35
Музей	
Баранова А.А. Мультимедийный музей-театр как новая форма взаимодействия с посетителем: На примере Музея музыки имени Ф.И. Шаляпина	41
Желнова Е.Г. Выставка графических портретов «Люди и встречи московские» в Московской государственной картинной галерее народного художника СССР Ильи Глазунова: Подход и предметы	49
Кемова М.А. Музеи Санкт-Петербурга в «тексте» города-музея	58
Памятник	
Пивоварова Н.В. Из истории бытования, исследования и реставрации икон и стенописи Николаевской церкви в Гостинополье: К 550-летию условной даты основания Гостинопольского монастыря	67
Пиляк С.А. Церковь Собора Бого诞одицы. Памятник архитектуры как музейный экспонат	80
Крылова Д.С., Сохацкая Д.Г. Архитектурное наследие и его роль в формировании городского ландшафта: На примере г. Комсомольска-на-Амуре	91
Наследие	
Филиппова О.Н. Живопись и графика в наследии Дмитрия Николаевича Ушакова	99
Сесарева А.В. Наследие коренных народов Приамурья на территории современного Комсомольска-на-Амуре	108
Федина С.А. «Город юности» vs «город труда и славы»: Трансформация символического образа Комсомольска-на-Амуре	118
Воспоминания	
Фролов А.И. «Нетленка. Проходимка. Эпохалка»: Страницы воспоминаний об отделе музееведения НИИ культуры 1970–1980-х гг.	127

Редакционная коллегия:

Пиотровский Михаил Борисович, действительный член РАН,
действительный член РАХ (председатель);

Никонова Антонина Александровна, канд. филос. н., доцент (заместитель председателя).

Члены Редакционной коллегии:

Беззубова Ольга Владимировна, канд.филос. н., доцент;
Бирюкова Марина Валерьевна, д-р культурологии, доцент;
Гнедовский Михаил Борисович, канд. ист. н.;
Маковецкий Евгений Анатольевич, д-р филос. н., доцент.

Секретариат Редакционной коллегии:

Ананьев Виталий Геннадьевич, д-р культурологии;
Любезников Олег Анатольевич, канд. ист. н.

E-mail: mmh-journal@mail.ru

www.museumstudy.ru/mmh-journal

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

Международный редакционный совет журнала:

Александр Михайлович Шолохов, канд. биол. наук, президент Российского комитета
Международного совета музеев (ИКОМ России) (2016–2022) (председатель);

Барбара Киршнеблат-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, советник при Президиуме 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., профессор, руководитель программы музейных исследований

и исследований в области наследия, директор Музея антропологии, Денверский университет (США);

Леонтина Мейер-ван Менш, директор Этнографических коллекций Саксонии,
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 Сорbonna—Париж 3,
президент Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ)
Международного совета музеев (ИКОМ) (2013–2019) (Франция).

Подписано в печать: 25.12.2025 г.

Формат: 70 × 100/16

Усл. печ. л.: 12,67

TABLE OF CONTENTS

A Problem in Focus: The Exhibitions and Expositions of Saint-Petersburg	
<i>Donik K.V.</i> “There is no Bliss in Our Glories...”: Creating an Exhibition on the Literary Work of the Decembrists in 2025	5
<i>Nigmatova M.A.</i> The Anatomy of an Exhibition: Contemporary art of the Perm Region at the Faberge Museum	13
<i>Digol E.A.</i> “Victor Vasnetsov. To the 175 th Anniversary of the Birth”: Analysis of the Exhibition and Some Thoughts About the Positive Modifications of the Project	21
<i>Zamyatina M.A.</i> The Exhibition “Deeds of Women”: Total Installations in Religious Art	28
<i>Klusova A.N.</i> The Exhibition “Interaction. Vera Bakastova’s Porcelain”: A Case Study	35
Museum	
<i>Baranova A.A.</i> Multimedia Museum-theater as a New Form of Interaction With Visitors: Case Study of the F.I. Shalyapin Museum of Music	41
<i>Zhelnova E.G.</i> Exhibition of Graphic Portraits “People and Meetings in Moscow” by the Moscow State Art Gallery of the People’s Artist of the USSR Ilya Glazunov: The Approach and Objects	49
<i>Kemova M.A.</i> The Museums of Saint-Petersburg Within the “Text” of the Museum-city	58
Monument	
<i>Pivovarova N.V.</i> From the History of the Existence, Research and Restoration of Icons and Murals of the Church of St. Nikolas in Gostinopol’: To the 550 th Anniversary of the Conditional Date of the Foundation of the Gostinopolsky Monastery	67
<i>Pilyak S.A.</i> The Church of the Convocation of the Mother of God: An Architectural Monument as a Museum Exhibition	80
<i>Krylova D.S., Sokhatskaya D.G.</i> Architectural Heritage and its Role in Shaping the Urban Landscape: A Case Study of Komsomolsk-on-Amur	91
Heritage	
<i>Filippova O.N.</i> Painting and Graphics in the Heritage of Dmitry Nikolaevich Ushakov	99
<i>Sesareva S.A.</i> Heritage of the Indigenous Peoples of the Amur Region in the Territory of Contemporary Komsomolsk-on-Amur	108
<i>Fedina S.A.</i> “City of youth” vs “City of Labor and Glory”: Transformations of the Symbolic Image of Komsomolsk-on-Amur	118
Memoirs	
<i>Frolov A.I.</i> “Good Work. Ordinary Work. Great Work”: Some Memoirs on the Department of Museum Studies at the Research Institute of Culture of 1970–1980s	127

Editorial Board:

Piotrovsky Mikhail Borisovitch, Full Member of the Russian Academy of Sciences,
Full Member of the Russian Academy of Arts (Chairman);
Nikonova Antonina Alexandrovna, Candidate of Science in Philosophy,
Associate Professor (Vice Chairman).

Members of the Editorial Board:

Bezzubova Olga Vladimirovna, Candidate of Science in Philosophy, Associate Professor
Biryukova Marina Valerievna, Doctor of Cultural Studies;
Gnedovsky Mikhail Borisovitch, Candidate of Science in History;
Makovetsky Evgeny Anantolievitch, Doctor of Philosophy, Associate Professor.

Secretary:

Ananiev Vitaly Gennadievitch, Doctor of Cultural Studies;
Lyubeznikov Oleg Anatolievitch, Candidate of Science in History.

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

International Board of Journal:

Alexander Mikhailovitch Sholokhov, Ph.D. in Biology, President of Russian National Committee of the International Council of Museums (ICOM) (2016–2022) (chairman);
Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Ph.D., Distinguished Professor of New York University, Doctor Honoris Causa of University of Haifa, Chief Curator of the POLIN Museum of the History of Polish Jews core exhibition (Poland—USA);
Christina Kreps, Ph.D., 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), Advisor to the Board of ICOM-ICTOP;
François Mairesse, Ph.D., Professor, Université Sorbonne Nouvelle—Paris 3 (France), President of ICOM-ICOFOM (2013–2019);
Kirill Evgenievitch Rybak, Doctor of Cultural Studies, Advisor to Minister of Culture of Russian Federation (Russia);
Léontine Meijer-van Mensch, Director of the State Ethnographical Collections of Saxony, (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: ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Доник К.В.

«НЕТ БЛАЖЕНСТВА В НАШИХ СЛАВАХ...»:
СОЗДАВАЯ ВЫСТАВКУ О ЛИТЕРАТУРНОМ
ТВОРЧЕСТВЕ ДЕКАБРИСТОВ В 2025 году

Доник, Ксения Владимировна—кандидат исторических наук, ведущий археограф Отдела рукописей, Российской национальная библиотека, Санкт-Петербург, Российская Федерация, ksenia.donik@mail.ru.

Статья раскрывает особенности создания выставки рукописей литераторов-декабристов—рукописей, сохранившихся в собрании Отдела рукописей Российской национальной библиотеки, в год 200-летия восстания на Сенатской площади. Хрупкость архивных документов, сама их специфика как памятников рукописной культуры первой половины XIX в.—почерк, язык, состояние писчего материала, а также дефицит оборудованных выставочных площадей с возможностью поддержания необходимых микроклиматических параметров обусловили экспонирование в формате планшетной выставки. Для показа были отобраны сохранившиеся в рукописях тексты литературных произведений декабристов Ф.Н. Глинки, А.А. Бестужева-Марлинского, В.К. Кюхельбекера и А.И. Одоевского, наиболее полно представленные в фондах Отдела рукописей. При подготовке куратору удалось выявить ряд разночтений между экспонируемыми рукописными текстами стихотворений и их общеизвестными публикациями XIX—XX вв. Таким образом, формат планшетной выставки, знакомя широкую аудиторию с изображениями рукописей, дает хранителю или исследователю—в силу необходимости сканирования архивных документов—возможность пристальной, внимательной работы с памятниками.

Ключевые слова: декабристы, декабризм, Бестужев-Марлинский, Глинка, Одоевский, Кюхельбекер, выставка, Отдел рукописей.

“THERE IS NO BLISS IN OUR GLORIES...”:
CREATING AN EXHIBITION ON THE LITERARY WORK
OF THE DECEMBRISTS IN 2025

Donik, Kseniya Vladimirovna—Candidate of Science in History, Leading Archaeographer, the Manuscripts Department, the National Library of Russia, Saint-Petersburg, Russian Federation, ksenia.donik@mail.ru.

The article reveals the specifics of creating an exhibition of manuscripts of Decembrist writers, preserved in the collection of the Manuscript Department of the National Library of Russia in the year of the 200th anniversary of the uprising on Senate Square. The fragility of archival documents, their very specificity as monuments of manuscript culture from the first

half of the 19th century—their handwriting, language, the condition of the writing material—as well as the lack of equipped exhibition spaces capable of maintaining the necessary microclimate parameters, determined the exhibition format to be a tablet exhibition. The exhibition featured manuscript texts of literary works by the Decembrists F.N. Glinka, A.A. Bestuzhev-Marlinsky, V.K. Kuchelbecker, and A.I. Odoevsky, most fully represented in the collections of the Manuscript Department. During the preparation, the curator managed to identify a number of discrepancies between the exhibited handwritten texts of the poems and their well-known publications from the 19th and 20th centuries. Thus, the format of a tablet exhibition, while introducing a wide audience to images of manuscripts, gives the curator or researcher—due to the need to scan archival documents—the opportunity to work closely and attentively with the monuments.

Key words: Decembrists, Decembrism, Bestuzhev-Marlinsky, Glinka, Odoevsky, Kuchelbecker, exhibition, Manuscript Department.

В 2025 г. исполнилось 200 лет со дня восстания на Сенатской площади—одного из самых значимых событий Новой истории России. Разнообразие исследовательских интерпретаций и полярные политические оценки, влияющие на профессиональную историографию и на мнение широкой аудитории, всегда характеризовали восприятие и толкование феномена декабризма. Настоящий момент времени, несмотря на колоссальную отдаленность от эпохи «мятежа реформаторов»¹, также не отличается единством его трактовок. Однако этот факт не только не исключает декабристов из фокуса общественного внимания, но и, наоборот, стимулирует последнее. Универсальным в год 200-летия может стать разговор о литературном наследии писателей и поэтов декабристов. В литературном процессе 1810-х—1830-х гг. произведения декабристов занимают видное место, их творчество неотъемлемо связано с формированием национального литературного языка.

В Санкт-Петербурге основными хранителями, содержащими материалы литературной деятельности декабристов, являются Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского дома) РАН и Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). В год юбилея при поддержке фонда «История Отечества» и издательства «КУЧКОВО ПОЛЕ МУЗЕОН» была организована планшетная выставка «*Нет блаженства в наших славах...*»: *литературное наследие декабристов в собрании Отдела рукописей Российской национальной библиотеки*. Главной идеей проекта являлась демонстрация рукописных автографов знаковых для русской литературы текстов, принадлежавших перу четырех литераторов—Ф.Н. Глинки, А.А. Бестужева-Марлинского, В.К. Кюхельбекера, А.И. Одоевского. Выставочная деятельность таких крупных национальных книго- и архивохранилищ, как РНБ, является частью работы по раскрытию и популяризации содержания их фондов, однако сопряжена со значительными объективными сложностями. Последние заключаются в отсутствии удовлетворяющих физико-климатическим условиям выставочных площадей, позволяющих длительное время экспонировать столь требовательные к многочисленным параметрам сохранности материалы как рукописные памятники на бумаге различного возраста, качества и состояния. В подобном случае планшетная выставка, позволяющая в полной мере продемонстрировать внешний вид рукописей (материал, текст) и погрузить его в сопроводительный текстовый контент, является вполне приемлемым выходом.

Поскольку главной задачей выставки является показ (демонстрация) большого числа именно рукописных материалов, их изображения выполнялись в высоком качестве

¹ Выражение Я.А. Гордина.

в увеличенном формате, чтобы у каждого зрителя была возможность прикоснуться к «рукописной» литературной классике — прочитать индивидуальные почерка, почувствовать притягательную силу документа далекого прошлого.

В состав планшетной экспозиции вошли титульный и вводный планшеты, а также двенадцать постеров, каждые три из которых были посвящены историко-биографическому контексту появления и бытования рукописей четырех декабристов-литераторов.

Переходя к характеристике содержательной стороны выставки, необходимо сделать комментарий относительно материалов, относящихся к истории декабристского движения в составе фондов ОР РНБ в целом. В отличие от других крупных архивов, в составе собрания ОР не содержится документов, отражающих политическую историю декабризма — уставных документов тайных обществ, материалов следствия, документов, отражающих жизнь семей декабристов. Частично материалы подобного характера входят в состав фонда Н.К. Шильдера — историка, археографа, директора Императорской Публичной библиотеки в 1899—1902 гг. Работая над историей Александровского и Николаевского царствований, Н.К. Шильдер собирал значительное количество сведений о восстании декабристов, в т. ч. из тех хранилищ государственных документов, к которым не было «неведомственного» — открытого — доступа.

Еще одним определяющим обстоятельством является то, что в составе ОР РНБ отсутствуют цельные документальные комплексы, связанные с персоналиями декабристов. Большая часть личных фондов сформировалась в XX столетии как архивное объединение разрозненных, поступавших в разное время отдельных документов, либо бумаг, являвшихся изначально личными архивами (примеры — фонды В.А. Жуковского, А.А. Краевского, Г.П. Данилевского и др.). Исключением можно считать фонд Д.И. Завалишина, переданный в Императорскую Публичную библиотеку его родственниками, и некоторые другие небольшие комплексы². Объединенные по личному принципу личные фонды также не позволяют подобрать материалы таким образом, чтобы выставка могла быть посвящена литературной деятельности лишь одной персоналии. Так, большое число литературных автографов распределется крайне неравномерно: додекабрьский период поэтического творчества представлен в фондах весьма скучно, в то время как количество произведений, относящихся ко второй половине 1820-х — 1840-м гг., несоизмеримо больше. С другой стороны, полагая задачей освещение творческого пути каждого литератора через демонстрацию изображений рукописных подлинников-автографов и авторизованных списков, приходится отказаться от упоминания некоторых первоочередных фигур литературного процесса первой половины 1820-х гг. В первую очередь, сказанное относится к К.Ф. Рылееву, олицетворявшему, по словам Ю.Н. Тынянова, декабристскую поэзию до 1825 г. Автографов его поэтических произведений в фондах ОР РНБ не сохранилось³, в силу чего экспозиционное повествование о его творчестве затруднительно. С другой стороны, стихи А.И. Одоевского, часть которых вообще в истории русской литературы известна исключительно по чужим спискам, были воспроизведены на планшетах по спискам декабриста М.А. Бестужева, незадолго до своей смерти состоявшего в переписке с М.И. Семевским и присыпавшего стихи Рылеева и Одоевского историку.

² Исчерпывающий обзор архивных материалов о декабризме, хранящихся в Отделе рукописей РНБ, см. в специальном указателе: *Федосеева Е.П. Описание рукописных материалов по истории движения декабристов. Л., 1954.*

³ Ф. 662 ОР РНБ содержит подборку наиболее ранних списков произведений К.Ф. Рылеева.

Помимо архивных материалов Отдела рукописей РНБ, экспозицию дополняли воспроизведения печатных гравюр из состава Отдела эстампов и фотографий РНБ, титульные листы наиболее примечательных изданий из Русского книжного фонда и входящей в его структуру коллекции «Вольная русская печать», фотоматериалы из Отдела «Дом Плеханова» РНБ, представляющие исключительную ценность для истории семей декабристов.

В вводном тексте внимание было сосредоточено на описании концепции выставки. Стока «Нет блаженства в наших славах...» принадлежит Ф.Н. Глинке, создавшему известное «Приглашение В.А. Жуковскому на приезд в Москву в 1841 году». В поэтической рефлексии о непростой творческой стезе он написал эти слова о литературной славе вообще—но, со свойственной ему порывистой одицеской мощью, наполнил их большим временным смыслом и словно обобщил судьбы нескольких поколений поэтов, являвшихся участниками литературного процесса 1810–1840-х гг. Учитывая то обстоятельство, какую роль играл В.А. Жуковский как поэт, относительно позиций которого декабристы-литераторы осмысливали современное им состояние изящной словесности и пути развития собственного творчества, его значение для них было огромным. Солидаризируясь с ним (Ф.Н. Глинка) и противостоя ему (А.А. Бестужев-Марлинский, В.К. Кюхельбекер) в творчестве, поэты-декабристы обращались к В.А. Жуковскому за оценкой своих опытов, а после 1825 г.—за помощью в публикации произведений (В.К. Кюхельбекер); в судьбе иных (Ф.Н. Глинки) Жуковский принимал непосредственное участие, добиваясь облегчения условий ссылки. Таким образом, одну строку, посвященную Жуковскому, можно рассматривать как зеркало, в котором отражены самые разные историко-литературные смыслы и параллели.

На вводном слайде концепция выставки была представлена как размыщение о судьбах декабристов-литераторов через россыпь рукописного наследия: «Записывая после долгих лет ссылки в альбомы друзьям свои ранние стихи, Ф.Н. Глинка размышлял об обманчивом характере литературной известности, двойственности отрадной и безрадостной в то же время поэтической стези... Беловые собственноручные списки произведений А.А. Бестужева-Марлинского, созданные для столичных журналов уже в период его ссылки на Кавказе, подтверждают его литературную славу, но не счастье... Пометы цензоров, запрещавшие публикацию, на рукописях стихотворений В.К. Кюхельбекера—прямое свидетельство трагедии его жизни... Стихи самого младшего из всех—А.И. Одоевского—переписаны рукой декабриста М.А. Бестужева: автографы многих известнейших строк поэта не сохранились вовсе... Оглядываясь на прошлое в своем стихотворении 1841 года, общую черту судеб образно определил Ф.Н. Глинка: «Нет блаженства в наших славах...». Спустя почти две сотни лет сохраненные в Российской национальной библиотеке пожелавшие тетради, темные переплеты альбомов, стихи на тонких листках бумаги позволяют согласиться с поэтом».

Каждый из тематических разделов имел схожую структуру: вначале помещался фрагмент текста, повествующий о биографической канве, участии в декабристском движении, последующей судьбе; затем повествование выстраивалось вокруг конкретных документов (литературных текстов), освещая обстоятельства создания произведения и историю бытования самой рукописи. Поскольку планшетная экспозиция позволяет многократно увеличивать копии материалов (в этом еще один ее огромный плюс именно в контексте демонстрации хрупких рукописных подлинников), тексты стихотворений, как правило, не транскрибировались. Демонстрировались, в частности, беловые автографы, изначально

создававшиеся автором для печати (например, в случае с А.А. Бестужевым-Марлинским) или для дарения (Ф.Н. Глинка, автограф «Тройки» в памятном альбоме). Предполагалось, что зритель выставки, отталкиваясь от «внутреннего» знания таких текстов, являющихся частью национальной литературной культуры, сможет прочитать строфы стихотворений самостоятельно, обращаясь к изображениям беловых автографов. Исключением стали только стихотворения А.И. Одоевского, записанные на тонкой бумаге с проступающими чернилами и нарушенным порядком воспроизведения текстов, что потребовало разместить их печатные варианты.

Раздел, посвященный Ф.Н. Глинке, включал автограф стихотворения «Призвание Исаии», опубликованного в 1822 г. и в более позднем автографе отложившегося в фонде В.А. Жуковского (ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 270. ЛЛ. 1–1 об.), запись стихотворения «Тройка», сделанная в памятный альбом Г.П. Данилевского в 1854 г. (ОР РНБ. Ф. 236. № 174. Л. 7 об.). Стихотворение на самом деле является частью опубликованного Ф.Н. Глинкой в 1831 г. стихотворения «Сон русского на чужбине». Особый интерес представляет сохранившийся в ОР и почти неизвестный портрет Ф.Н. Глинки, сделанный художником В. Апраксиным чернилами на бумаге в 1813 г., с памятной записью графа М.А. Милорадовича о том, что это портрет его адъютанта (ОР РНБ. Ф. 192. № 2. Л. 1). Наконец, сам текст «Приглашения В.А. Жуковскому», помещенный в памятный альбом, на постере был представлен в значительном по объему фрагменте (ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 231. ЛЛ. 1, 3–4.).

Рукописи А.А. Бестужева-Марлинского сохранились в гораздо более значительном объеме. Примечательным в контексте литературных поисков А.А. Бестужева-Марлинского является беловой собственоручный список фрагментов поэмы «Андрей князь Переяславский», являющейся ярким примером романтической «исторической» поэмы и написанной им в 1826–1827 г. в Роченсальме, в крепости «Форт Слава» (ОР РНБ. Ф. 69. № 3. ЛЛ. 2–4 об.). Жемчужиной личного фонда Бестужевых № 69 Отдела рукописей РНБ являются черновые и беловые автографы произведений кавказского периода (1830–1837 гг.). Среди них — «Аммалат-бек», «Кавказские очерки», «Мулла-нур» и др., образы которых были представлены на выставке. Уникальным документом фонда является единственный известный беловой автограф стихотворения «К облаку», написанный в 1829 г. в Якутске (ОР РНБ. Ф. 69. № 4. Л. 10 об.). Работа над созданием экспозиционного комментария к его тексту привела к установлению факта разнотений между воспроизведяющейся в печати версией последней строфы, публикуемой согласно версии полного собрания сочинений 1840-х гг. и перенесшейся в издания советского периода, и подлинником из фонда № 69, который более точен в передаче идеи метафоры облака. Так, в издании произведений А.А. Бестужева-Марлинского 1961 г. читаем: «Лети, блести на ветерке // Подобно нашей доле – // И я погибну вдалеке // От родины и воли»⁴. В то же время в беловом автографе Отдела рукописей РНБ: «Лети, блести на ветерке, // Подобны наши доли – // И я погибну вдалеке // От родины и воли»⁵ (рис. 1).

Последние строки данного стихотворения («И я погибну вдалеке от родины и воли...») дали название разделу о поэте и писателе-романтике.

Произведения В.К. Кюхельбекера, по меткому выражению самого крупного исследователя его творчества Ю.Н. Тынянова, после гибели К.Ф. Рылеева продолжили ту

⁴ Бестужев-Марлинский А.А. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. Н.И. Мордовченко; ред. М.А. Брисмана. Л., 1961. С. 173.

⁵ ОР РНБ. Ф. 69 (Бестужевы). № 4. Л. 10 об.

самую линию, которая получила название «декабристской поэзии». На выставке была представлена первая редакция драмы «Аргивян» (ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 285. Лл. 1–2)—важный памятник декабристской драматургии⁶. В ней В.К. Кюхельбекер пытался разрешить вопросы о роли народа в исторических событиях, сопротивлении тирану с опорой на армию, проблеме выбора между личным счастьем и благодеятвием отечества, моральных основаниях радикальной борьбы с тиранией.

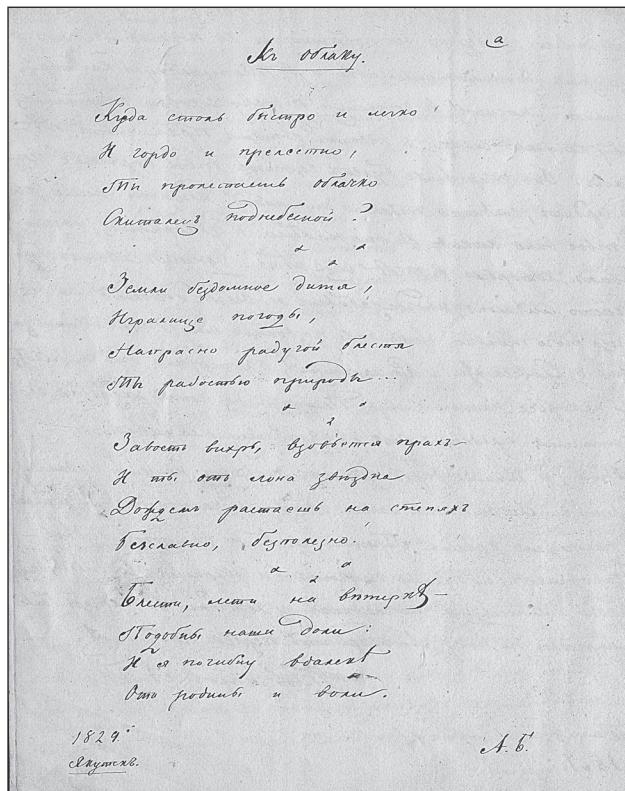


Рис. 1 А.А. Бестужев-Марлинский «К облаку». Автограф. 1830-е гг. ОР РНБ

Вероятно, о тяжелейшем периоде сибирской ссылки, когда поэт пытался найти публикатора стихов в Петербурге, получив прямой запрет на печать своих произведений, свидетельствуют несколько собственноручных записей стихотворений, сохранившихся в Отделе рукописей РНБ в фонде А.А. Краевского—будущего издателя «Отечественных записок», а в конце 1830-х гг. еще редактора «Литературных прибавлений к «Русскому инвалиду». История данных автографов не до конца прояснена. Направлялись ли они лично А.А. Краевскому или же были переданы кем-либо—неизвестно. Один из автографов вместе с текстами стихов содержит письмо В.К. Кюхельбекера неустановленному лицу с дружеским приветствием. Рукописи В.К. Кюхельбекера из архива А.А. Краевского содержат самые известные его произведения разных эпох: ранние «А.П. Ермолову», «Грибоедову» (1821), «Глагол Господень был ко мне...» («Пророчество», 1822; все

⁶ Найдич Э.Э. Новое о трагедии Кюхельбекера «Аргивян» // Литературное наследство. Т. 59. М., 1954. С. 517–530.

тексты — ОР РНБ. Ф. 391. № 34. ЛЛ. 1–4 об.); и более поздние по времени написания («Тени Пушкина» и «Исфраилу», 1837. ОР РНБ. Ф. 391. № 35. ЛЛ. 1–2).

Из всех приведенных автографов только одно стихотворение — «Грибоедову» — было напечатано в 1825 г. в «Московском телеграфе». Остальные, как и большая часть поэтического наследия В.К. Кюхельбекера, публиковались уже посмертно в начале XX столетия. Автографы В.К. Кюхельбекера из фонда А.А. Краевского конца 1830-х гг. все до единого имеют общую примету — перечеркнутый текст и угасающие блеклые пометы цензуры карандашом: «Нельзя, не печатать». Эти пометы как факт литературной биографии В.К. Кюхельбекера, столь важный и определяющий для его творчества, дали название разделу выставки.

Несколько известнейших стихотворных произведений «признанного певца сосланных декабристов» (выражение советского литературоведа М.А. Брискмана) А.И. Одоевского, как уже упоминалось, представлены в списках М.А. Бестужева. Данные записи отличаются от общепринятых версий стихотворений в незначительных разнотечениях. Выставка напоминает о таких общеизвестных текстах, как стихотворения «Нашим дамам» («Был край, слезам и скорби посвященный...»), «На переход наш из Читинского острога в Петровск» («Что за кочевья чернеются...»), «При известии о польской революции 1830 года» (все тексты — ОР РНБ. Ф. 859. К. 32. №33. ЛЛ. 5–9 об.). Значительный интерес представляют собой иллюстрирующие раздел об А.И. Одоевском фотокопии рисунков из альбома декабриста В.П. Ивашева, сделанные его внучкой О.К. Булановой-Трубниковой в 1930-е гг. Собирая материалы для романа о своем предке, О.К. Буланова-Трубникова специально заказала копии, а незадолго до смерти в 1942 г. сопроводила их атрибутивными записями на оборотах (Отдел «Дом Плеханова» РНБ. Ф. 110. №. 151. ЛЛ. 5–5 об., 13–13 об.).

Помещенными в экспозицию планшетной выставки автографами и списками литературных произведений поэтическое и писательское наследие декабристов в собрании Отдела рукописей РНБ не исчerpывается. Однако избранные для экспонирования тексты являются наиболее известными и, безусловно, значимыми для всех, кому интересна история русской литературы, связанная с декабристами. Над выставкой работал коллектив сотрудников РНБ — куратор и автор текстов ведущий археограф ОР РНБ, к.и.н. К.В. Доник; соавтор текстов — научный сотрудник Центра перспективных научных проектов РНБ, к. и. н. О.А. Любезников, редактор — заведующая Сектором автобиографических исследований ОР РНБ, к.и.н. М.А. Смирнова; работа по подготовке материалов осуществлялась заведующим Сектором русских фондов ОР РНБ Л.Н. Сухоруковым, главным библиотекарем Д.П. Белозеровым; высококачественное копирование материалов производилось Д.П. Белозеровым совместно с Отделом внешнего обслуживания РНБ. Дизайн планшетов подготовлен «Студией музейного дизайна» (дизайнер В. Тетерин). Монтаж и пространственные решения для выставки были предложены специалистами Отдела культурных программ РНБ А.Л. Гозом и В.В. Жариковым.

Выставка «Нет блаженства в наших славах...»: литературное наследие декабристов в собрании Отдела рукописей Российской национальной библиотеки» начала свою работу в стенах Российской национальной библиотеки 10 декабря 2025 г. (рис. 2). Остается надеяться, что опыт создания тематической планшетной экспозиции, раскрывающей для широкой аудитории рукописи стихотворных и драматургических произведений Золотого века русской литературы, окажется востребован и в дальнейшем, и зримый образ хрупких бесценных оригиналов рукописных памятников, собранных в Российской национальной библиотеке, послужит гарантией для их сбережения.



Рис. 2 Открытие выставки в Российской национальной библиотеке, 10.12.2025 г.

Список литературы

Найдич Э.Э. Новое о трагедии Кюхельбекера «Аргивяне» // Литературное наследство. Т. 59. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 517–530.

Федосеева Е.П. Описание рукописных материалов по истории движения декабристов. Л.: [Б. и.], 1954. 100 с.

References

Fedoseeva, E.P. *Opisanie rukopisnyh materialov po istorii dvizhenija dekabristov* [Description of handwritten materials on the history of the Decembrist movement]. Leningrad: [Without name of publisher], 1954. 100 p. (In Rus.).

Najdich, Je.Je. Novoe o tragedii Kjuhel'bekera «Argivjane» [New information about Kuchelbecker's tragedy “The Argives”], in *Literaturnoe nasledstvo*. Vol. 59. Moscow: Izd-vo AN SSSR Publ., 1954. P. 517–530. (In Rus.).

Нигаматова М.А.

АНАТОМИЯ ВЫСТАВКИ: СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ПЕРМСКОГО КРАЯ В МУЗЕЕ ФАБЕРЖЕ

Нигаматова, Майя Альбертовна—магистрант направления 44.04.01 Педагогическое образование, профиль «Визуальные искусства и художественное образование», Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Российская Федерация, nigamatova.m@yandex.ru.

В 2025 г. в Музее Фаберже (Санкт-Петербург) прошла выставка «Открытый мир. Современное искусство Пермского края», проанализированная в настоящей статье сквозь призму практической организации выставки типа «экспонат в фокусе» и влияния компонентов выставки и их организации на читаемость нарратива и общее впечатление о выставке. Анатомия выставки состоит из различного рода элементов, которые в своей совокупности формируют целую систему связей и потому могут быть интерпретированы в равной степени и как отдельные объекты, несущие свое собственное содержание, и как единое целое. Выставочный проект «Открытый мир. Современное искусство Пермского края» особое внимание уделяет эстетической конфигурации экспозиции и ввиду довольно скучного количества сопроводительного материала представляет пермское искусство довольно стерильным и по большей части оторванным от контекста. Статья призвана проследить, как усиление компонента «текстовая информация» позволило бы облегчить понимание заложенных в выставку нарративов и уравновесить ее формальные характеристики.

Ключевые слова: художественная выставка, экспозиция, нарратив, региональное искусство.

THE ANATOMY OF AN EXHIBITION: CONTEMPORARY ART OF THE PERM REGION AT THE FABERGE MUSEUM

Nigamatova, Maiia Albertovna—Master's student, program 44.04.01 Pedagogical Education, profile “Visual Arts and Art Education”, the Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russian Federation, nigamatova.m@yandex.ru.

In 2025, the Fabergé Museum hosted the exhibition “Open World. Contemporary Art of Perm Krai” (St. Petersburg, 2025). This article examines the exhibition through the lens of the practical organization of an “object in focus” type exposition and the influence of exhibition components and their arrangement on narrative legibility and the overall visitor experience. The anatomy of an exhibition consists of various elements which collectively form a comprehensive system of interconnections, and thus can be interpreted equally as discrete, content-bearing objects and as a unified whole. The “Open World. Contemporary Art of Perm region” exhibition project pays particular attention to the aesthetic configuration of the exposition, and due to the rather scant amount of accompanying material, renders Permian art quite sterile and largely detached from its context. This article aims to explore how strengthening the “textual information” component could facilitate understanding of the narratives embedded in the exhibition and balance its formal characteristics.

Key words: art exhibition, exposition, narrative, exhibit in focus.

Выставку можно представить как *некоторое высказывание*. Если форма неотделима от содержания, то и экспозиция неотделима от нарратива, ведь ее ход — это, по сути, рассказ¹. *О чём* эта выставка хочет сказать? *Как* она это говорит? Доходит ли *сообщение* до адресата (посетителя)? Адекватна ли анатомия выставки этому сообщению? Успешно ли она функционирует? Чтобы ответить на эти вопросы, следует понять, как она устроена.

Так же, как мы интерпретируем произведения искусства, могут и даже *должны* быть интерпретированы музеи², и, в частности, выставки в пространстве музея. Экспозиция, как некая выставочная *среда* со своей структурой связей, не может быть нейтральной по отношению к тому, что в себя включает, ибо для того, чтобы «в полной мере понять искусство, мы должны проанализировать его окружение»³. Ведь главное в этом случае — наличие не только предметов, но и связей между ними; как бессвязная речь не способна донести смысл, так и алогично организованная выставка оказывается не в состоянии передать зрителю свой ключевой посыл. И потому особый интерес здесь представляет экспозиция типа «экспонат в фокусе», поскольку она не только «вырывает произведение из системы его естественных связей, <...> выделяя его чисто художественные качества и достоинства, его эстетическую ценность»⁴, но и делает ставку на экспозиционный дизайн и общее *впечатление*, производимое на посетителя.

Существует множество путей исследования экспозиции любого типа, наиболее общим из которых можно назвать, пожалуй, подход, описанный Стивеном Битгудом в статье «Анатомия выставки»⁵. Название отсылает нас к анатомии человека, и это неслучайно: ведь выставка, как и человек, состоит из некоторого «набора элементов». Однако как целое больше суммы его частей, так и выставка, разумеется, неизбежно больше, чем конкретные ее составляющие; тем не менее, именно *способы показа* непосредственно влияют на восприятие и интерпретацию как экспозиции во всей ее полноте, так и каждого отдельного произведения искусства.

Анатомия выставки состоит из различного рода компонентов. Наиболее общие из них — 1) собственно, предметы; 2) средства коммуникации (медиа); 3) текстовая информация (кураторские экспликации, этикетаж и т.д.)⁶. Более частные же связаны с пространственными отношениями (между пространством выставки и посетителем, между предметами, границы выставки и т.д., в том числе эстетические факторы). Это дает возможность наметить пути интерпретации экспозиции, что существенно расширяет возможности подхода. Иными словами — как экспонируемые предметы сконфигурированы в пространстве, как выстроена архитектура выставки, какие у посетителя существуют возможности для взаимодействия с выставочным пространством, как выставочное пространство работает на развитие ключевого нарратива выставки и т.п.

Статья предлагает на примере выставки «Открытый мир. Современное искусство Пермского края» (2025 г., г. Санкт-Петербург, Музей Фаберже) проследить пути практической организации выставочного пространства и то, каким образом анатомия выставки,

¹ Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М., 2015. С. 138.

² Carrier D. Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries. Durham; London, 2006. P. 6.

³ Ibid.

⁴ Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008. С. 124.

⁵ Bitgood S. The Anatomy of An Exhibit // Curator: The Museum Journal. 1992. Vol. VII. № 4. P. 4–15.

⁶ Ibid. P. 5.

т.е. ее компоненты и их конфигурация, влияет на читаемость нарратива и общее впечатление об экспозиции.

Структура экспозиции

Выставка открылась в Музее Фаберже как часть серии проектов «Открытый мир», посвященных 80-летию победы в Великой Отечественной войне и представляющих искусство российских регионов. В нашем случае проект призван охватить современное искусство Пермского края.

Пермский звериный стиль открывает экспозицию: вдоль ближайшей ко входу стены расположены витрины с бронзовой художественной пластикой, разделенные тематически: «Личины» и «Ящеры», «Медведь» и т.д. Затем следуют «фантазийные образы «белоглазой пермской чуди», «Видения на Гляденовской горе» и изображения древних артефактов пермского звериного стиля»⁷ А.А. Берсенёва. В центре зала первого этажа выстроен «красный уголок» (по цвету временных стен) живописных работ преимущественно советского периода, однако работа советского пейзажиста—Владимира Мальцева—вынесена за пределы тематической зоны и располагается рядом с пермским звериным стилем. Далее на фоне древних артефактов представлены скульптуры Ю. Шикина, стилистически отсылающие к бронзовым пластиналам. Но, несмотря на эту видимую последовательность, в выставке нет строгой организации экспозиции по хронологическому принципу.

Присутствует некоторая попытка выстроить пространства тематически: «красный уголок» задает общее представление о той важной роли, какую сыграли пермяки в годы Великой Отечественной войны. «Красный уголок» представляет собой крестообразную конструкцию из временных стен, расположенную в центре зала первого этажа. Он включает работы различных периодов. Здесь и П.И. Субботин-Пермяк, в 1910-х и 1920-х гг. развивавший идеи авангарда, и «Окна ТАСС», и работы советских «суровых», и современных художников, в своем творчестве ностальгирующих по советской тематике. Пожалуй, это единственный блок экспозиции, организованный строго тематически.

На втором этаже представлены работы конца XX—начала XXI вв. Экспозиция здесь включает широчайший спектр художников и направлений, а кураторский текст призван связать пермское искусство с более широким контекстом, не только с Пермию.

В целом же работы ныне живущих художников соседствуют с творениями мастеров, живших и творивших в иной социокультурной и политической ситуации.

Освещение

Освещение, пусть и довольно очевидный компонент выставки, играет значительную роль при восприятии. При скучном или неудачном (слишком холодном или теплом) освещении восприятие предметов значительно искажается, затрудняется или вовсе становится практически невозможным.

На выставке сразу бросается в глаза прямое «галерейное» освещение по принципу «экспонат в фокусе»⁸, которое словно подсвечивает живописные полотна изнутри. Яркое и контрастное, довольно точно обрамленное под формат каждой картины—оно создает впечатление скорее ярких мультимедийных слайдов, нежели живописи. Для

⁷ Берсенёв Андриан Александрович // Открытый мир. Современное искусство Пермского края. См. по адресу: <https://fabergemuseum-regions.ru/tpost/0rm7e7npb1-bersenyov-andrian-aleksandrovich> (ссылка последний раз проверялась 21.06.2025).

⁸ Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. С. 116.

показа скульптуры же используется рассеянное освещение. Для иных трехмерных объектов — контрастное.

Архитектура выставки и дизайн

За исключением «красного уголка», архитектура выставки организована стандартно: временные стены установлены параллельно и образуют коридорные пространства. В дизайне в основном преобладают сдержанные цвета — охристые и серые, что в очередной раз визуально и пространственно акцентирует внимание на советском «красном уголке».

Нarrатив

Название выставки заявляет не столько о фактическом наполнении проекта, сколько о его общей тематике. Если исключить обширную дискуссию о разнице между терминами *modern* и *contemporary*, дискуссию о включении отдельных художников позднесоветского периода в рамки той или иной культурной парадигмы, то, тем не менее, в экспозиционное пространство также входят предметы из Пермского краеведческого музея: бронзовая художественная пластика пермского звериного стиля, явно выходящая за пределы заявленного периода.

Возможно, пермский звериный стиль присутствует в качестве *альфы и омеги* пермского искусства; однако в таком случае не совсем ясно, с какими современными работами его следует соотносить; более того, подавляющее большинство из них не имеют с ним ничего общего ни по формальным, ни по содержательным признакам. Однако пермская деревянная скульптура, сыгравшая в формировании культурной идентичности Перми не меньшую роль, чем звериный стиль, не представлена в экспозиции. Если же выставка призвана как бы охватить всю полноту пермского искусства во всех его проявлениях (что противоречит названию), то она закономерно упускает значительные исторические периоды.

Три ключевых тезиса, заявленных в кураторском тексте первого этажа, который «встречает» посетителей — специфика искусства региона, связь с прошлым, многообразие — ввиду отсутствия четкой структуры не собирает выставку воедино, а лишь работают на ее фрагментацию. Более того, кураторский текст на втором этаже делает акцент не на специфике искусства региона, а на его связи с общероссийским и даже мировым культурным наследием (так, особый акцент делается на том, что некоторые художники учились в Санкт-Петербурге и работают ныне там; кратко упоминается фигура С.П. Дягилева).

Стилистически выверенный дизайн объединяет экспозицию больше визуально, чем смыслово. В такой ситуации ярко подсвеченные предметы, сильно контрастирующие с окружающей их обстановкой, при более внимательном рассмотрении кажутся единичными объектами, друг с другом не связанными. Явный перевес выверенности и ясности дизайнерского решения по сравнению с нарративной составляющей выставки закономерно подводит к следующему вопросу:

Форма или содержание?

Под формой здесь предлагается понимать не только дизайн проекта, но также его фактическое визуальное наполнение. Иными словами — что представлено и как это сделано. И действительно: на выставке присутствуют работы если не всех значимых, то, по крайней мере, ключевых художников, оставивших наиболее яркий след в истории искусства Перми и за ее пределами. В общем и целом показано всё разнообразие пермского искусства.

Многие блоки сходны стилистически: так, например, работы М. Нурулина представлены единым блоком, как и работы А. Репина. Некоторые представлены тематически—уже упомянутый «красный уголок». Но в остальном экспозиция смыслово «распадается» на множество различных по содержанию фрагментов.

Но ни один из заявленных аспектов не раскрывается полностью. Тезис о «современности» представленного искусства вызывает вопросы, если не споры; связь с прошлым намечена, но проявлена далеко не у всех работ. Как, например, связаны с прошлым региона работы Т. Нечеухиной? В представленных на выставке полотнах художница работает с более широким контекстом. В чем заключается специфика ее творчества в связи с Пермью? С темой памяти, в том числе коллективной, в том числе женской работают многие художницы, и не только пермские. А в моментах, где *пермскую* специфику действительно можно было раскрыть—например, в пейзажах А. Репина—организаторы выставки не предприняли таких попыток.

Текстовая информация

Таким образом, в совокупности представленные на выставке предметы, хоть и могут в известном смысле передавать посетителям свое содержание, остаются в рамках «формы» (и демонстрация формата «экспонат в фокусе» лишь усиливает это впечатление). Их содержание не является явным и отлично от компонента «текстовая информация», который использует явный язык⁹.

Текстовая же информация рассредоточена на выставке следующим образом. Кураторские тексты, открывающие экспозицию первого и второго этажа, сообщают посетителю общие сведения о выставке. Организаторы не скрывают своей задачи: «Показать своеобразие пермского искусства, его уникальные черты, не повторяющиеся в других регионах страны и уходящие в глубину истории». Достаточно подробную дополнительную информацию о предметах можно найти в витринах с пластикой пермского звериного стиля. Этикетаж же иных экспонатов включает основную информацию о предмете (автор, год создания, материал и т.д.) и предлагает посетителю перейти по QR-коду на сайт музея, чтобы получить дополнительную информацию об авторе.

Тем не менее, даже без имеющихся данных о том, насколько часто посетители выставки действительно пользовались этой возможностью, фактическое наполнение этих информационных карточек не работает на поддержание нарратива (за редким исключением). Единственный тезис, которому в полной мере отвечает выставка—это заявленная обзорность. В целом, благодаря такому подходу (или ввиду его отсутствия) выставку можно озаглавить одной фразой: «Это лучшее, что у нас есть». Освещение способствует усилению этого впечатления. Подобная критика представляется целесообразной ввиду того, что заявленная организаторами тематика выставки будто бы преследует сугубо дидактическую цель глубокого знакомства с пермским искусством (и общий контекст проекта, укладывающийся в рамки парадигмы «центр—периферия»¹⁰, лишь вторит этому), но сама анатомия выставки в конечном итоге оказывается собранной в большей степени по декоративному, эстетическому принципу.

Для того, чтобы проследить потенциальную *содержательность* выставки, которая была бы способна если не перевесить, то, по крайней мере, уравновесить ее формальные,

⁹ Bitgood S. The Anatomy of An Exhibit. P. 5.

¹⁰ Подробнее о ситуации «центр-периферия» см.: Лукина П.А. Проблемы конструирования истории современного российского искусства в ситуации «центр-периферия» // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2021. Т. 6. № 4. С. 43–58.

«эстетизирующие»¹¹ характеристики, следует обратиться к каждому из заявленных кураторами тезисов отдельно.

Специфичность

Несмотря на попытку «экзотизировать» работы с помощью апелляции к пермскому звериному стилю, ввиду крайне скучного количества сопроводительного материала или его неочевидного расположения (QR-коды) пермское искусство предстает на выставке довольно стерильным и оторванным от контекста.

Разберем этот аспект на примере А.И. Репина, чьи пейзажи представлены в «красном уголке» выставки. Специфичной для Перми является ситуация, в которой оказался А.И. Репин. После скандала с персональной выставкой 1977 г. художника обвиняют в формализме. Подобная практика не являлась чем-то новым для советских мастеров, развивающих традиции абстрактного искусства и прочих «буржуазных» направлений; тем не менее, в этом отношении в Перми складывается следующая ситуация, не совсем характерная для столиц, которые знают по меньшей мере несколько крупных скандалов, прогремевших на всю страну.

С одной стороны, творческие искания художников, выходящих за рамки соцреализма, пермскими властями не поощрялись. Но, с другой стороны, открытой конфронтации тоже не возникало. Формировалась ситуация «замалчивания», о чем, например, красноречиво повествует название одной из выставок Пермской государственной художественной галереи—«Авангард, которого не было»¹². Название отсылает именно к ситуации «замалчивания»—местный культурный истеблишмент того периода, если так можно выразиться, делал вид, что никакого авангарда «второй волны» в Перми попросту не существует. Кураторский текст лишь вскользь упоминает об этом событии, никак не акцентируя на нем внимание.

Ретроспективность (связь с прошлым)

Более того—индустримальные пейзажи А.И. Репина, особенно поздние, имеют особый характер. Концепция советского индустримального пейзажа в основном строилась вокруг политической идеи и советского мифа. Работы же художника осмысляют тему критически и корнями уходят в историю советского Прикамья. Многие города Пермского края—это шахтерские города; месторождения постепенно закрывались, оставляя после себя массивные насыпи отработанных горных пород. В представленной на выставке работе «Желтые горы» (1990 г., ПГХГ) непосредственно желтые горы—это, вероятно, один из многочисленных терриконов, покоящихся на территории г. Губаха или г. Гремячинска, куда часто ездил на пленэр А.И. Репин. Не будем здесь вдаваться в подробности о возможной экологической направленности работ этого периода; стоит лишь отметить, что подобные «пейзажи» достаточно характерны для региона. Этот нарратив можно было бы включить в выставку в качестве мультимедийной составляющей, сопровождающей работы, как для того, чтобы углубить понимание творчества художника, так и для того, чтобы создать более цельное представление о крае.

Аналогичный подход можно было бы применить при экспонировании скульптуры А. Кутергина «Сидящий спаситель» (1992–1993 гг., ПГХГ)—это уже прямая работа художника с локальным контекстом, а именно с образами пермской деревянной скульптуры, которой славится регион.

¹¹ Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. С. 123.

¹² «Авангард, которого не было». Пермская государственная художественная галерея. См. по адресу: <https://permartmuseum.ru/event/368> (ссылка последний раз проверялась 21.06.2025).

Обзорность (многообразие)

Подобный фокус, разумеется, еще больше разобьет и без того дискретную выставку; тем не менее, только таким образом представляется возможным расставить акценты.

Проблему цельности можно было бы решить реорганизацией остальных, достаточно разрозненных как тематически, так и стилистически экспонатов. Это особенно актуально для второго этажа, где представлены работы ныне живущих художников. Поскольку в выставке уже заявлен больше тематический, чем хронологический подход к экспонированию (о чем свидетельствует содержание «красного уголка»), предметы можно было бы объединить по этому принципу. Так, например, уже выстроен блок работ, связанных с религиозной тематикой (Т. Нечеухина, М. Титов, Е. Балдина).

Заключение

Таким образом, исследование компонентов и конфигурации выставки позволило не только определить тип экспозиции выставки «Открытый мир. Современное искусство Пермского края», но также выявить проблемные точки. Ни один из заявленных кураторами нарративов проекта в конечном счете не раскрывается полностью. Попытка сделать акцент на специфике искусства региона не получает должного развития и лишь умаляет достоинства выставки: выставка не укладывается даже в пресловутую парадигму «центр-периферия». Аналогичным образом складывается судьба попытки показать связь современного пермского искусства с прошлым региона: скучное количество сопроводительного материала в лучшем случае представляет пермское искусство как бы *всёцю-в-себе*, а в худшем — дает достаточно поверхностный взгляд. Ведь для того, чтобы сыграть на экзотизации и ретроспективности произведений, необходимо показать уникальные черты, присущие предметам и контексту их бытования, но экспозиция типа «экспонат в фокусе» не позволяет этого сделать без риска «перегрузить» и без того переполненную визуальной информацией выставку еще и смыслами. Как итог, выставка в полной мере отвечает лишь представлению о многообразии — он в полной мере соответствует требованиям выставки типа «экспонат в фокусе», в первую очередь подчеркивающей формальные (эстетические), а не содержательные качества предметов. Намеченные в статье пути решения трудностей подобного рода приведут к реорганизации выставки, а то и во-все потребуют переформатирования всего избранного типа.

Список литературы

Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2008. 242 с.

Лукина П.А. Проблемы конструирования истории современного российского искусства в ситуации «центр-периферия» // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2021. Т. 6. № 4. С. 43–58.

Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 232 с.

Bitgood S. The Anatomy of An Exhibit // Curator: The Museum Journal. 1992. Vol. VII. № 4. P. 4–15.

Carrier D. Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries. Durham; London: Duke University Press, 2006. 328 p.

References

Bitgood, S. The Anatomy of An Exhibit, in *Curator: The Museum Journal*. 1992. Vol. VII. Is. 4. P. 4–15.

Carrier, D. *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*. Durham; London: Duke University Press, 2006. 328 p.

Kalugina, T.P. *Hudozhestvennyj muzej kak fenomen kul'tury* [Art Museum as a Cultural Phenomenon]. Saint-Petersburg: Petropolis Press, 2008. 242 p. (In Rus.).

Lukina, P.A. Problemy konstruirovaniija istorii sovremenennogo rossiskogo iskusstva v situacii “centr-periferija” [Problems of constructing the history of contemporary Russian art in the “center-periphery” situation], in *Kommunikatsii. Media. Dizain*. 2021. Vol. 6. Is. 4. P. 43–58. (In Rus.).

Misiano, V. *Pjat' lekcij o kuratorstve* [Five Lectures on Curatorship]. Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 232 p. (In Rus.).

Диголь Е.А.

«ВИКТОР ВАСНЕЦОВ. К 175-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ»: АНАЛИЗ ВЫСТАВКИ И МЫСЛИ О ПОЗИТИВНЫХ МОДИФИКАЦИЯХ ПРОЕКТА

Диголь, Евгения Александровна — магистрант направления 44.04.01 Педагогическое образование, профиль «Визуальные искусства и художественное образование», Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Российская Федерация, diguxa@yandex.ru.

Культурная жизнь Санкт-Петербурга изобилует выставками различного масштаба. Помимо просветительской составляющей, они становятся объектом внимания в контексте изучения таких направлений, как выставочное дело, искусствоведение и музеология. Полезны они и для приобретения опыта внимательного и вдумчивого посещения различных культурных институций. Сквозь призму имеющегося базиса практических и теоретических навыков в статье проведен критический анализ выставки «Виктор Васнецов. К 175-летию со дня рождения», проводившейся Государственным Русским музеем с 21 декабря 2024 по 23 июня 2025 г. в Корпусе Бенуа. Выставка рассмотрена комплексно и проанализированы ее основные составляющие. Изучена «анатомия» выставки, включающая художественные, технические и идейные решения. Сделан акцент на сопоставлении различных масштабов в контексте взаимодействия разных компонентов коммуникационных составляющих выставочного проекта. Среди указанных компонентов также важным является текст, выступающий необходимым инструментом достижения коммуникативного успеха, требующий удобства для восприятия, чему также уделено внимание в статье. Предпринята попытка проанализировать проект с точки зрения гипотетического внедрения позитивных модификаций в соответствии с выведенными пунктами для комплексного анализа данной выставки.

Ключевые слова: выставка, дизайн выставок, музеология, Васнецов, Русский музей.

“VICTOR VASNETSOV. TO THE 175th ANNIVERSARY OF THE BIRTH”: ANALYSIS OF THE EXHIBITION AND SOME THOUGHTS ABOUT THE POSITIVE MODIFICATIONS OF THE PROJECT

Digol, Evgenia Alexandrovna — Master's student, program 44.04.01 Pedagogical Education, profile “Visual Arts and Art Education”, the Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russian Federation, diguxa@yandex.ru.

The cultural life of Saint-Petersburg is rich with exhibitions of various scales. In addition to the educational component, they become the object of attention in the context of studying the development of such areas as exhibition business, art history and museology. They are also useful for gaining the experience of attentive and thoughtful visits to various cultural institutions. Through the prism of the existing basis of practical and theoretical skills, a critical analysis of the exhibition “Victor Vasnetsov. To the 175th anniversary of birth” which was held by the State Russian Museum from December 21, 2024 to June 23, 2025, in the Benoit Corps. The exhibition is considered comprehensively and its main components are analyzed.

The “anatomy” of the exhibition was studied, including decorative, technical and ideological solutions for organizing the exposition. Emphasis was placed on the comparison of different scales in the context of the interaction of different components of the communication components of the exhibition project. Among these components, the text is also important, acting as a necessary tool for achieving communicative success, requiring to be easy to understand, which is also given attention in this article. An attempt was also made to analyze the project from the point of view of the hypothetical introduction of positive modifications in accordance with the derived points for a comprehensive analysis of this exhibition.

Key words: exhibition, exhibition design, museology, Vasnetsov, Russian museum.

Насыщенная галерейно-выставочная жизнь летнего Санкт-Петербурга располагает к тому, чтобы попытаться успеть охватить как можно больше проектов. На ее пестром изобильном фоне фактурно выделяются основные институции, призванные явить собой образец качества, мерило и планку в профессиональной среде. Одним из таких «мастодонтов» предстает Государственный Русский музей, представивший выставку Виктора Михайловича Васнецова, русского мастера фольклорной и исторической живописи, что стало крупным событием конца 2024 г.¹ Уже на старте выставки она была охарактеризована как сенсация. Вместе с тем сообщалось, что проект спроектирован с чутким вниманием к зрителю. Но так ли это в действительности?²

Выставка стала первой за 30 лет и объединила около 120 работ. Для реализации проекта произведения покинули свои экспозиционные дома: Третьяковская галерея, Дом-музей В.М. Васнецова, Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых, Нижегородский художественный музей, музей-заповедник «Абрамцево», Музей-заповедник В.Д. Поленова, Государственный музей истории и религии и другие.

На выставке были представлены известные шедевры, среди которых «Витязь на распутье» (1882, ГРМ), «Аленушка» (1881, ГТГ), «Иван-Царевич на сером волке» (1889, ГТГ). Впервые представлена «Царевна-лягушка» (1918), прибывшая из столичного Дома-музея В.М. Васнецова. Отдельно представлены масштабные творения на религиозные темы, им отведен один из нескольких залов выставки.

Архитектором экспозиции выступил музейный специалист Леонид Сиваш. Он оформил залы в сдержаных оттенках синего, зеленого и красного цветов. В выборе цветового решения можно проследить взаимосвязь с тематикой картин. Например, раздел с «богатырями» объединен натуральным, природным оттенком зеленого.

Картины из цикла «Поэма семи сказок» экспонировалась на синем фоне. А ряд значительных произведений был выделен подсветкой в верхних частях коробов.

Пожалуй, основной целью выставки стало создание объемного впечатления о многосторонности мастерства Васнецова. Для ее достижения было представлено как множество знаменитых полотен, так и эскизы архитектурных проектов, мебель, костюмы. Масштабные

¹ Виктор Васнецов. К 175-летию со дня рождения. См.: <https://russmuseum.ru/benois-wing/exhibitions/viktor-vasnetsov-k-175-letiyu-so-dnya-rozhdeniya/?ysclid=mcb3gg31v442495278> (ссылка последний раз проверялась 1.07.2025).

² Отклики в прессе см.: Сказку сделать былью. Чем хороша новая большая выставка Виктора Васнецова в Русском музее. См.: <https://www.fontanka.ru/2024/12/22/74910146/> (ссылка последний раз проверялась 1.07.2025); Дарья Шеховцова. Стоит ли идти на выставку Васнецова в Русском музее? См.: <https://artforintrovert.ru/magazine/tpost/ec8defgk41-stoit-li-idi-na-vystavku-vasnetsova-v-r> (ссылка последний раз проверялась 1.07.2025); Виктор Васнецов и его «Апокалипсис». См.: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20240221-xlss/?ysclid=mcb68fkigm94815211> (ссылка последний раз проверялась 1.07.2025).

работы мастера заполнили небольшие залы корпуса Бенуа, не оставляя шанса зрителю не окунуться в мир художника.

Выставка выстроена вокруг нескольких смысловых акцентов. Пространство экспозиции поделено на тематические зоны, позволяющие охватить многообразие творческого наследия Васнецова: здесь представлены работы в фольклорном и бытовом жанрах, портретная и пейзажная живопись, исторические и религиозные сюжеты, а также театральные эскизы. Для более глубокого погружения в контекст используется медиапроекция — она призвана помочь зрителю прочувствовать религиозную линию творчества художника и словно приблизиться ко временам создания росписей Владимирского собора в Киеве, которые стали вершиной его прижизненной славы. Композиционное решение выставки строится на чередовании масштабных эпических и камерных тем, что достигается путем зонирования пространства. В общей сложности экспозиция включает порядка 120 произведений: от знаковых живописных полотен и ранних работ периода участия в передвижнических выставках до картонов для киевского собора и предметов декоративно-прикладного искусства (включая костюмы), воплощенных по эскизам мастера³.

Выставка была помещена в череде небольших залов, где картины объединены по тематическому принципу — без соблюдения хронологической последовательности. Пространство каждого зала выстроено с помощью специально созданных архитектурных элементов: стен, коробов и арок, окрашенных в насыщенные локальные цвета — красный, зеленый и синий⁴.

Центральное место в экспозиции занимают живописные полотна, представленные в оригинальных багетных обрамлениях. Часть работ защищена стеклом, часть экспонируется открыто. Свою роль играет освещение: трековые светильники создают для каждого произведения индивидуальную художественную подсветку, достаточную и выдержанную.

Большинство картин размещено непосредственно на стенах без использования подвесных систем. Исключением стал зал с религиозными полотнами, где три масштабные работы — «Бог Саваоф» (1890), «Крещение Руси» (1890) и «Христос-Вседержитель» (1896) — помещены в глубокие декоративные ниши насыщенного красного цвета. Такое решение подчеркивает монументальность и сакральный характер этих произведений⁵.

Предметы декоративно-прикладного искусства — костюмы и мебель — представлены в стеклянных витринах. Они установлены на невысоких подиумах и дополнительно подсвечены трековыми светильниками, что позволяет увидеть детали и фактуру каждого экспоната.

Информационное сопровождение выставки включает этикетку на пенокартоне с серым фоном и черным шрифтом среднего размера. На каждой этикетке указаны: название произведения, год создания, техника исполнения, место постоянного хранения и номер для аудиосопровождения. Отдельные экспонаты дополнены пояснительными текстами, выполненными в том же стиле.

При входе размещен текстовый блок: белый шрифт на зеленом фоне с выделенными буквами. Аналогичные текстовые элементы присутствуют на стенах и отдельных

³ Шишикина А. Преданья старины глубокой: выставка Виктора Васнецова в Русском музее. См.: <https://gorbilet.com/blog/art/viktor-vasnetsov-vystavka-v-russkom-muzee?ysclid=mcb2w9k5m8812099372> (ссылка последний раз проверялась 1.07.2025).

⁴ Там же.

⁵ Там же.

декоративных конструкциях, выполняя информационную и оформительскую функции. Музыкальное сопровождение на выставке не используется.

Посетители могли ознакомиться с экспозицией тремя способами: самостоятельно, с аудиогидом или в составе экскурсионной группы. Приобретение билетов осуществлялось как в кассе, так и через онлайн-сервис.

Архитектурные элементы выполнены на современном уровне и отличаются качественным исполнением. Аналогично и работа с освещением выполнена практически на всей выставке мягко и грамотно. Единое стилевое решение прослеживается и в текстовом сопровождении: выдержаный дизайн этикеток и информационных блоков придает выставке визуальную целостность.

Логичным завершением маршрута становится последний зал, где представлены биографические и творческие материалы о Васнецове — это дополняет основную часть выставки и свидетельствует о системном подходе к раскрытию темы. Современные интерактивные решения дополняют классические: сенсорный экран позволяет подробнее ознакомиться со сказочными сюжетами, отраженными в картинах, а мультимедийные проекции создают дополнительный контекст для восприятия произведений.

Оценивая выставку комплексно, стоит отметить некоторые недочеты. Так, обеспечение коммуникации посетителей с экспозицией оказалось недостаточно продуманным.

Пожалуй, можно рискнуть и выдвинуть радикальную и несколько спорную мысль о сокращении количества произведений. Конечно, это уже было сделано при адаптации выставки Третьяковской галереи, но достаточно ли? Вопрос остается открытым. Погоня за количеством создала угрозу качеству.

Небольшая площадь залов вызывала неудобства: людям было сложно свободно перемещаться между архитектурными конструкциями, не сталкиваясь и не стесняя друг друга. Данная ситуация ярко демонстрирует, насколько критично для музейно-выставочных пространств продуманное архитектурно-планировочное решение. Ведь функционирование музея базируется на двух основополагающих аспектах: хранении и экспонировании коллекций, а также обслуживании аудитории. Эти два направления напрямую влияют на зонирование помещений — требуется четкое планирование структуры зон для посетителей и их маршрутов⁶.

На практике в рамках данной выставки зонирование спровоцировало скопления людей, что потенциально могло снизить качество восприятия выставки. Создавалось ощущение, что наплыв был стихийным: экскурсионные группы затрудняли проход; одиночные гости с аудиогидами, предполагающими остановки около конкретных полотен, также становились препятствиями на пути страждущих до искусства и праздно слоняющихся посетителей. Невольно становились препятствиями и люди с ограниченными возможностями, и гости с колясками.

Хотя обилие заинтересованных зрителей не должно было стать неожиданностью, и по словам самих организаторов, сю не было. Статус музея и его расположение обязывают, на мой взгляд, учитывать опыт организации выставок, исследования в области поведения людей на выставках, а также элементарные требования безопасности.

Разнообразие посетителей было вполне ожидаемо, поэтому требовалось особенно тщательно подходить к организации пространства. Стоило ли совмещать экскурсионные группы с остальными категориями посетителей? Можно было бы разграничить посещение по времени?

⁶ Щербина А.В. Музейное проектирование: учебно-методическое пособие. Тольятти, 2011. С. 33.

Эти замечания, вероятно, могли бы показаться преувеличенными, если бы не сочетание со вторым существенным минусом, встречавшим уже на самом старте осмотра: теснота. Как бы ни были интересны и, возможно, даже необходимы выстроенные «декорации», они все же «съели» много пространства. Масштабы на выставке ожесточенно спорили: огромные картины, относительно небольшие залы, узкие проходы и чересчур громоздкие стены, короба и конструкции.

Ощущимо это было в каждом зале. Например, зона с картинами на религиозную тематику. Три крупных полотна «Бог Саваоф» (1890), «Крещение Руси» (1890), «Христос-вседержитель» (1896), закрепленные в крупных красных декоративных нишах, были помещены в центр «коробов». Но, полагаю, если бы они висели выше и с наклоном к зрителю, обзор был бы большим, а просмотр более комфортным.

Расположенные в предпоследнем зале скамьи для зрителей также оказались проблемой. В связи с огромным количеством гостей, скамьи, установленные посередине зала, были плотно заняты с обеих стороны. Это мешало как сидящим на них зрителям, так и тем, кто хотел бы рассмотреть картины поближе. Не исключено, что вовсе без скамей было бы комфортнее. Или же следовало рассредоточить посадочные места таким образом, чтобы минимизировать вынужденное осложнение просмотра.

Как уже было сказано, дальнейшие рассуждения имеют место, если предположить, что нет возможности сменить непосредственно само место проведения выставки. Конечно, огромное количество картин требует больших поверхностей для экспонирования. Но решение этой задачи не должно быть достигнуто в ущерб безопасной и качественной циркуляции зрителей. Залы были слишком тесными для представленного количества произведений и оформления.

Вопрос безопасности на общественных площадках любого рода должен быть приоритетным. Если эстетика может затруднить эвакуацию, то дальнейшие рассуждения уже не так важны.

Это не абстрактные замечания. Во время моего посещения на выставке были представлены разные группы музейных посетителей, продемонстрировавшие, что две коляски, экскурсионная группа и потоки единичных гостей не смогут покинуть помещения оперативно.

Следующим досадным промахом стало представление текста⁷. Несмотря на гармоничное и цельное стилевое оформление, опять подвел масштаб: слишком мелкий шрифт и слишком большой объем текстовых блоков, местами спускавшихся ниже комфорtnого уровня чтения. Этот минус также наслонился на два предыдущих. Текст на выставках является важным слагаемым успешной коммуникации зрителей с экспонируемыми произведениями искусства. Поэтому особое внимание и тщательность требуются при его оформлении и распределении в том пространстве, в котором реализуется замысел кураторов. Текст, пожалуй, следовало бы разбить на блоки и увеличить шрифт. На практике, только прия на выставку, зритель оказывался лишенным возможности ознакомиться с текстом, предваряющим и завершающим осмотр, среди большого количества людей, в небольших «затонах». Это относится и к исследованиям, представленным в последнем зале.

Помимо размера, вызвало вопросы расположение текстов. Их стоило размещать с учетом того, как этот текст будет прочитан. Например, текст, расположенный над сенсорным экраном, вызывает недоумение. Не лучше ли было его сдвинуть? Это небольшое, на первый взгляд, изменение могло облегчить просмотр группе людей и не создавать

⁷ Bitgood S. The Anatomy of An Exhibit // Curator: The Museum Journal. 1992. Vol. VII. № 4. P. 4–15.

концентрацию читающих гостей в одной точке. В сочетании с теснотой, обусловленной громоздкостью и обилием архитектурных конструкций, большое количество мелкого текста, сконцентрированного на маленькой площади, стало бедой.

И, возвращаясь к мысли о споре масштабов, хочется сказать пару слов об этикетаже. Определенно, этикетаж мог бы стать полноценным и внятным участником декоративного оформления. Можно было в разы увеличить шрифт названий. Тогда они были бы видны издали, что, в свою очередь, могло снизить потребность дополнительных подходов вплотную к картинам. И, говоря о смысловой составляющей оформления, хочется упомянуть идею с подсветкой. Боковые части были дополнены декором с подсветкой, в этой связи начинает ощущаться определенный диссонанс. Как по смыслу соотносится, например, полотно «После побоища» и неоновый свет, выбивающийся из-под него? С точки зрения оформления — красиво, с точки зрения уместности — спорно.

Подводя итоги, следует отметить, что после посещения выставки сложно скрыть определенное удивление. Выставка оставляет впечатление глубокого разочарования: несмотря на возможность приблизиться к шедеврам искусства и результатам серьезного искусствоведческого труда, зритель фактически лишен шанса внимательно их рассмотреть и изучить. При этом нельзя отрицать значимость события: выставка стала важным явлением в культурной жизни города и страны. Отмеченные недочеты, впрочем, имеют и свою положительную сторону — они служат ценным опытом для развития профессиональной насыщенности, совершенствования мастерства и поиска новых творческих решений.

Конечно же, следует еще раз подчеркнуть масштаб проделанной работы. Команда, занимавшаяся подготовкой выставки, посвященной Васнецову, реализовала сложный проект, потребовавший не только глубоких профессиональных знаний, но и существенных организационных усилий. Тщательный отбор произведений, продуманная (хотя и вызывающая вопросы) экспозиция, внимание к деталям в архитектурном и световом решении, единство текстового сопровождения — все это свидетельствует о системном подходе к раскрытию творческого наследия художника.

Выставка представляет собой целостный культурно-просветительский проект, где задействованы разнообразные экспозиционные инструменты — от развески картин до интерактивных элементов. Такой уровень проработки явно демонстрирует серьезное отношение организаторов к материалу. Однако именно на этом фоне особенно ощущимы недочеты в организации: они существенно снижают качество зрительского опыта.

В частности, возникает вопрос о реализации одной из ключевых задач проекта — «разгадать «васнецовский стиль»». К сожалению, без возможности полноценного визуального ознакомления с работами говорить о постижении стилистических нюансов и художественных особенностей не приходится.

Из сложившейся ситуации напрашиваются следующие выводы: необходимо более тщательно соотносить масштабы экспозиционных конструкций с предполагаемым объемом аудитории. Это может быть решено двумя путями — либо через выбор иного, более подходящего помещения, либо через оптимизацию наполнения текущей площадки. В частности, имеет смысл рассмотреть возможность использования менее громоздких конструкций или даже отказа от некоторых из них.

Список литературы

Щербина А.В. Музейное проектирование: учебно-методическое пособие. Тольятти: ТГУ, 2011. 68 с.

Bitgood S. The Anatomy of An Exhibit // Curator: The Museum Journal. 1992. Vol. VII. № 4. P. 4–15.

References

Bitgood, S. The Anatomy of An Exhibit, in *Curator: The Museum Journal*. 1992. Vol. VII. Is. 4. P. 4–15.

Shherbina, A.V. *Muzejnoe proektirovanie: uchebno-metodicheskoe posobie* [The museum planning: A Textbook]. Tolyatti: TGU Press, 2011. 68 p. (In Rus.).

Замятиной М.А.

ВЫСТАВКА «ДЕЯНИЯ ЖЕНЩИН»: ТОТАЛЬНЫЕ ИНСТАЛЛЯЦИИ В РЕЛИГИОЗНОМ ИСКУССТВЕ

Замятиной, Мария Александровна—магистрант направления 44.04.01 Педагогическое образование, профиль «Визуальные искусства и художественное образование», Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Российская Федерация, mariadem4@yandex.ru.

В статье рассматривается религиозная просветительская выставка «Деяния женщин» от арт-группы «Зерно» и лютеранской церкви Анненкирхе, проходившая на территории бывшей кожевенной фабрики культурного квартала Брусицын. Для комплексного анализа художественного и социального феномена выставки разрабатывается алгоритм, включающий в себя анализ концепции, нарративного дизайна, визуальных решений и социального контекста. Особое внимание уделяется изучению роли интерактивных и иммерсивных элементов, тотальных инсталляций в приобщении светского зрителя к вопросам христианства. В результате исследования выявляются конкретные художественные практики, применяемые организаторами выставок внеконфессионального религиозного искусства в современном отечественном пространстве.

Ключевые слова: Выставка «Деяния женщин», современное искусство, внеконфессиональное религиозное искусство, тотальная инсталляция, Анненкирхе.

THE EXHIBITION “DEEDS OF WOMEN”: TOTAL INSTALLATIONS IN RELIGIOUS ART

Zamyatina, Maria Alexandrovna—Master's student, program 44.04.01 Pedagogical Education, profile “Visual Arts and Art Education”, the Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russian Federation, mariadem4@yandex.ru.

The article examines the religious educational exhibition “Deeds of Women” by the Grain art group and the Annenkirche Lutheran Church, which took place on the territory of the former tannery of the Brusnitsyn cultural quarter. For a comprehensive analysis of the artistic and social phenomenon of the exhibition, an algorithm is developed that includes an analysis of the concept, narrative design, visual solutions and social context. Particular attention is paid to the study of the role of interactive and immersive elements, specifically total installations, in engaging a secular audience with Christian themes. The research identifies specific artistic strategies employed by the organizers of non-denominational religious art exhibitions in the contemporary Russian context.

Key words: temporary exhibition “Deeds of Women”, contemporary art, non-denominational religious art, total installation, Annenkirche.

В пространстве современного отечественного искусства немалое место занимает искусство на христианскую тематику, которое условно можно разделить на две большие категории: церковное искусство и внеконфессиональное религиозное искусство. Говоря о внеконфессиональном религиозном искусстве, мы следуем за В.В. Барашковым,

который в данном случае акцентирует внимание на бытовании, назначении произведения искусства вне церкви и на сложной религиозной идентичности художника¹. Искусство внеконфессиональное в большей степени, чем церковное обладает свободой в выборе визуального языка и даже в выборе содержания, которое может предлагать иные точки зрения и трактовки, не совпадающие с разрешенными церковью. Внеконфессиональное религиозное искусство в России выставляется художниками на выставках, прямо не касающихся религиозной тематики, или же на выставках тематических, где работы подчинены общей концепции, раскрывающей тот или иной религиозный вопрос. Выставки внеконфессионального искусства часто организуются арт-группами, имеющими общую стратегию развития объединения и схожие взгляды на то, какой должны быть форма и содержание произведений. Одним из таких объединений является арт-группа «Зерно», созданная прихожанами лютеранской церкви Анненкирхе. Евангелическо-лютеранская церковь Ингрии стремится привлечь к диалогу о евангельских ценностях широкую, в том числе, и нецерковную, аудиторию. Помимо организации выставок в здании церкви Анненкирхе, реализуется сотрудничество с выставочными площадками на территории всей России². Для обновления зрительского опыта восприятия религиозного искусства арт-группа «Зерно», базирующаяся на достижениях модернистов, использует широкий ряд средств современного искусства, а также поднимает вопросы не только духовной, но и социальной проблематики, что актуализирует религиозные вопросы в условиях современной светской жизни. В данной статье мы посмотрим, какие именно средства и приемы используются художниками арт-группы «Зерно» на примере выставки «Деяния женщин», проходившей в культурном квартале «Бруслицын» в Санкт-Петербурге в период с 26 марта до 31 декабря 2025 г.

«Деяния женщин»—выставка, говорящая о событиях Ветхого и Нового Завета не с привычной точки зрения—повествования о мужчинах как о главных действующих лицах (цари, пророки, воины) и женщинах, помогающих совершить то или иное действие. Выставка фокусирует внимание исключительно на историях женщин, от Евы до Девы Марии, в которых они совершают волевые поступки. Несмотря на то, что в первых цивилизациях социальная реализация женщины выражалась в роли дочери, жены, матери, концепция выставки не следует данному простому делению, а раскрывает персонажей в дихотомии благочестивых или греховных поступков. Выставка обращается к широкому кругу посетителей с помощью этой основной категории христианства и актуализирует ее через связь с современностью: поднимает вопросы борьбы против половой дискриминации. Однако, прежде чем ознакомиться с тем, каким образом социальная проблематика вплетается в повествование выставки, необходимо рассмотреть визуальный язык и нарратив: какими именно художественными средствами авторы осовременивают религиозное искусство?

Во-первых, художники прибегают к *деконструкции* религиозного образа. Данный прием иллюстрирует первый изобразительный объект выставки—крупномасштабная фигура Евы, ставшей виновницей грехопадения человечества. Иконография изображения грехопадения сложилась в Средние века в рамках такой мировоззренческой установки,

¹ Барашков В.В. Пространства для экспонирования внеконфессионального религиозного искусства: российский и зарубежный опыт // Academia. 2021. № 2. С. 150.

² Логинова М. Современное религиозное искусство как способ презентации христианства в публичном пространстве на примере лютеранской общины Анненкирхе в г. Санкт-Петербурге // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. 2024. Т. 42. № 1. С. 87.

которую М.А. Можейко называет антифеминизмом, подразумевая под ним то, что именно женщина видится как источник искушения, искушительница, сознательно вовлекающая во грех, не только как причина греха, но и как причиняющая грех³. Причина этого, в числе прочего, и в том, что именно на женщине лежит проклятие первородного греха: ее руками дьявол срывает запретный плод и ее устами предлагает его Адаму. В средневековой культуре закрепляется четкое представление о греховности Евы, складывается иконография изображения сцены грехопадения: Адам и Ева стоят у древа с запретным плодом, который берет Ева и предлагает Адаму, на древе изображен дьявол, нередко в женском обличии, как на фреске «Грехопадение Адама и Евы», выполненной Микеланджело. В рамках современного восприятия данная сцена, уже являющаяся привычной для современного зрителя, далеко ушедшего от мировоззрения средневекового мужчины, для которого женщина была источником соблазнов, стала религиозным клише, не вызывающим никаких эмоций. В связи с этим вместо привычной иконографии сцены грехопадения авторы выставки представляют совершенно иной образ первой женщины. Обхватив руками колени и опустив на них голову, обнаженная Ева сидит в одиночестве. Рядом с ней нет привычной фигуры Адама, лишь надпись мелом «+Адам», что сразу указывает на невиданную раньше самодостаточность изображения одной Евы. Авторы деконструируют визуальный образ Евы, создают новый, в котором передают рефлексию над совершенным поступком и переживаемые эмоции. Такое изображение Евы лишает зрителя наблюдающе-осуждающей позиции и рождает чувство эмпатии и постановки себя на место Евы вне зависимости от гендера посетителя. Здесь Ева сокрушается не только от последствий своего собственного деяния, но и от деяний средневековых мужчин, разрушая обнаженной искренностью своих эмоций не только иконографический тип изображения первой женщины, но и стену предвзятости к первой ошибке человека. Данный арт-объект задает тон будущего пути посетителя и показывает, что привычной визуальной трактовке авторы выставки следовать не будут. Действительно, на выставке зритель не увидит изобразительного наследия ни западноевропейской религиозной живописи, ни восточнохристианской иконописи.

Во-вторых, художники прибегают к *остранению*, художественному приему, введенному в оборот литературоведом В.Б. Шкловским в начале XX в. В.Б. Шкловский писал: «вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим. Поэтому мы не можем ничего сказать о ней. Вывод вещи из автоматизма восприятия совершается в искусстве разными способами»⁴. Несмотря на то, что применяет этот термин В.Б. Шкловский к литературе, в дальнейшем он распространится и на визуальные искусства. Цель искусства — не передача смысла, а преодоление автоматизма восприятия, показать знакомую вещь, образ зрителю заново. В течение своего пути по выставке зритель знакомится с одиннадцатью историями женщин, вербальная информация о которых оформлена в сюжетные комиксы на белой ткани, свисающей с потолка до пола. Все комиксы едины стилистически: черно-белые иллюстрации, отсылающие к художественному языку западной массовой культуры. Массовая культура, сформировавшаяся в XX в., не связана с религиозными традициями. Соответственно, внедрение христианских образов в контекст массовой культуры несомненно выведет из автоматизма восприятия, поскольку с массовой культурой

³ Можейко М.А. Женщина глазами средневековой культуры: антифеминизм как фобия // Журнал Белорусского государственного университета. Социология. 2017. № 2. С. 129.

⁴ Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1929. С. 13.

у зрителя будут иные параллели и ассоциации. Повторяющиеся в каждом зале изобразительные элементы лишены обращения к визуальному наследию церковного искусства, что становится неожиданным для зрителя. Современное внеконфессиональное религиозное искусство стремится предложить новый взгляд на привычные образы и с этой целью прибегает к нестандартным визуальным решениям, техникам и материалам⁵. Однако, изображение Евы, комиксы остаются двухмерными, как и прежде воздействуют только на зрение из всех органов чувств. В связи с этим авторы находят более актуальный язык для нарративного дизайна выставки.

В-третьих, главные арт-объекты выставки — не картины или скульптуры, а *тотальные инсталляции*, предполагающие физическое погружение и активное сенсомоторное взаимодействие зрителя с элементами выставки и даже с другими посетителями. Психологическое вовлечение зрителя создается с помощью помещения его в центр истории, в центр инсталляции. Само пространство выставочных залов — стены, пол, потолок, воздух подвергаются модификациям художников, поэтому арт-объекты становятся неотделимы от пространства, воссозданного вокруг них. Свет и цвет, опирающийся на устоявшуюся психологическую трактовку цветов, используются для усиления той или иной эмоции, которая вербально доносится до зрителя. Эмоциональную и нарративную глубину выставки усиливает комплексное воздействие на остальные органы чувств, помимо зрения. Атмосферу формируют аудиальные (колыбельные, церковная музыка) и обонятельные (запах ладана) компоненты. Ряд объектов предлагает сенсомоторный опыт, важную роль в экспозиции играют рефлексивные паузы. Необходимо проследить путь зрителя, чтобы понять, каким образом подстраивает арт-группа имеющийся арсенал средств для последовательного погружения в то или иное состояние.

После зала с изображением Евы зритель попадает в зал второй — «Компромисс с совестью», который рассказывает историю жены Лота, обернувшейся на гибнущие города Содом и Гоморру вопреки указанию ангела и превратившейся в соляной столб. История о жене Лота написана над островком, покрытым белым сыпучим материалом, похожим на соль, а сама ее фигура на комиксе покрывается им же. Посетитель может пройтись по этому острову, представив себя участником тех событий.

Зал третий — «Достигнуть цели любой ценой» — повествует о двух женщинах и поделен на две части, заполненные разными материалами. Комикс о Далиле, лишившей ради материальной выгоды своего возлюбленного Самсона силы и свободы, окружен большим количеством свисающих с потолка до пола толстых цепей, не коснуться которых невозможно в силу плотности их развески. Пространство, повествующее об одном из самых известных сюжетов — усечении главы Иоанна Предтечи по умыслу Иродиады и Саломеи — обрамлено прозрачной вуалью, сквозь которую проступает ярко-алый цвет от софитов. Создается сильный контраст дополнительных материалов — тяжелые металлические цепи и легкая прозрачная ткань. Зритель читает комикс о коварстве двух женщин и направляется в центр зала к арт-объекту, являющемуся главным эмоциональным центром всей выставки. На столе под большой крышкой блюда находится полномасштабная восковая модель головы человека. Распространенный в христианской иконографии сюжет с Иоанном Крестителем перенесен из двухмерного пространства иконы в трехмерное пространство инсталляции. Самый порицаемый поступок женщины

⁵ Рубцова С. Дух и материя. Материалы и техники во взаимодействии с христианскими смыслами в отечественном искусстве XXI в. // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. 2024. Т. 42. № 1. С. 136.

в Библии помещен в конец третьего зала, после «подводящих» к этому поступков женщин, отвернувшихся от Бога.

Зал четвертый—«Милость превозносится над судом»—повествует о благодетельных женщинах: о Руфи, принявшей иудаизм, и дочери фараона, пожалевшей младенца Моисея. Дизайн пространства предыдущего зала создавал ощущение эмоционального напряжения, здесь же через различные художественные средства создается впечатление спокойствия. Помещение освещается синими софитами, аудио-ряд имитирует звуки воды, интерьер заполнен изображающими море лентами, свисающими с потолка до пола. Эмоциональный и смысловой контраст залов обеспечивает переход посетителя от двух крайних состояний—столкновения с насильственной смертью и состоянием покоя и примирения и, как следствие, достижение катарсиса⁶.

Зал пятый—«Быть на стороне благословения»—снова рассказывает о положительных героях—Сарре, терпеливо ждавшей исполнения Божьего обещания о даровании детей, и о Раав, занявшей сторону еврейского народа. Комикс о Раав увенчен алым шнуром, с помощью которого она сохранила жизнь себе и своим родным. В переходе к следующей локации в пространстве перед лестницей зритель оказывается перед качелью из плетеных канатов-косичек с красными лентами. Это помещение наполнено запахом ладана. Пространство паузы, разговора с самим собой, а не с предметом искусства, предлагает отдохнуть, на качелях, а затем подняться по лестнице.

Зал последний—«Открыться истине»—является хронологическим завершением выставки и повествует о добродетели девы Марии. Пространство зала решено в монохромной гамме, используются приглушенные синие тона, центральный объект—огромная детская кровать, в которой могут расположиться несколько посетителей одновременно. Над колыбелью размещен мобиль, в котором по кругу движутся женские фигуры в ветхозаветных одеждах. Для усиления сенсорного опыта младенчества в зале звучит запись колыбельных песен. Завершается повествование о роли женщины в Библии погружением посетителя в пространство материнской заботы. Таким образом, тотальные инсталляции погружают зрителя в спектр противоположных чувств с помощью комплекса приемов, изменения самого пространства помещений.

Выставка обращается к социальной проблеме дискриминации женщин—в одном из залов указаны статистические данные насилия и дискриминации в России, указаны организации, осуществляющие помощь и поддержку женщинам. Рядом с этой информацией представлен один из двух интерактивных объектов, не являющихся частью художественного пространства. Первый объект посвящен социальному опыту женщин в современном мире. Посетителю предлагается, ознакомившись с описаниями различных форм гендерной дискриминации, опустить желтый жетон из предоставленного мешка в соответствующую пробирку, маркованную тем или иным негативным опытом. Второй объект, расположенный в последнем выставочном зале, назван «Поступок, которым я горжусь». На пробковую доску предлагается прикрепить стикер с личной записью. Сопровождает в этом зале размышление о своих поступках видеоряд, в котором респондентки делятся своим опытом соотнесения христианских ценностей с опытом феминизма. Таким образом, финальная точка экспозиции становится возможностью для рефлексии и формирования личной позиции по поднятой проблематике.

⁶ Думанский Д.В., Ромашин А.В. Эволюция представлений о катарсическом воздействии искусства в контексте современной культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 23. С. 125.

Подводя итоги, необходимо отметить высокий уровень нарративного дизайна выставки «Деяния женщин». Фокус истории на женских персонажах, связь с проблематикой половой дискриминации, визуальные решения, призванные обновить восприятие религиозного искусства, а именно: тотальные инсталляции, деконструкция образа, остранение—все это актуализирует вопросы христианства для современного светского человека. Данная выставка иллюстрирует тенденцию развития современного религиозного искусства по пути диалога светской и церковной культур⁷. Арт-группа «Зерно» выставочными проектами успешно открывает идеи христианства в секулярном обществе с помощью обновления языка религиозного искусства, следя общемировым трендам в искусстве на использование инсталляций, деконструкции иконографических изображений, обращение к социальной, политической, экономической проблематике.

Список литературы

- Барашков В.В. Пространства для экспонирования внеконфессионального религиозного искусства: российский и зарубежный опыт // *Academia*. 2021. № 2. С. 149–162.
- Головушкин Д.А., Гумарова И.Р. Раздвигая или сужая границы «дозволенного». К проблеме определения понятия «религиозное искусство» // Человек и культура. 2020. № 5. С. 76–88.
- Думанский Д.В., Ромашин А.В. Эволюция представлений о катарическом воздействии искусства в контексте современной культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 23. С. 123–127.
- Логинова М. Современное религиозное искусство как способ презентации христианства в публичном пространстве на примере лютеранской общины Анненкирхе в г. Санкт-Петербурге // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. 2024. Т. 42. № 1. С. 66–94.
- Можейко М.А. Женщина глазами средневековой культуры: антифеминизм как фобия // Журнал Белорусского государственного университета. Социология. 2017. № 2. С. 128–138.
- Рубцова С. Дух и материя. Материалы и техники во взаимодействии с христианскими смыслами в отечественном искусстве XXI в. // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. 2024. Т. 42. № 1. С. 115–138.

References

Barashkov, V.V. Prostranstva dlya eksponirovaniya vnekonfessionalnogo religioznogo iskusstva: rossiyskiy i zarubejnyi opit [Contemporary Religious Art as a Way of Representing Christianity in Public Space: The Case of the Lutheran Annenkirche in St. Petersburg], in *Academia*. 2021. Vol. 2. P. 149–162. (In Rus.).

Dumanskij, D.V., Romashin, A.V. Ehvoljuciya predstavlenij o katarsicheskem vozdejstvii iskusstva v kontekste sovremennoj kul'tury [The evolution of notions about cathartic impact of art in the context of modern culture], in *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2013. Vol. 23. P. 123–127. (In Rus.).

Golovushkin, D.A., Gumarova, I.R. Razdvigaya ili sujaya granisi «dozvolennogo». K probleme opredeleniya ponятия «religioznoe iskusstvo» [Pushing or narrowing the boundaries of

⁷ Головушкин Д.А., Гумарова И.Р. Раздвигая или сужая границы «дозволенного». К проблеме определения понятия «религиозное искусство» // Человек и культура. 2020. № 5. С. 82.

what is “permissible”. On the problem of defining the concept of “religious art”], in *Chelovek i kul'tura*. 2020. Vol. 5. P. 76–88. (In Rus.).

Loginova, M. Sovremennoe religioznoe iskusstvo kak sposob reprezentasii xristianstva v publichnom prostranstve na primere lyuteranskoy obshini Annenkirxe v g. Sankt-Peterburge [Contemporary Religious Art as a Way of Representing Christianity in Public Space: The Case of the Lutheran Annenkirche in Saint- Petersburg], in *Gosudarstvo, religiya, Tserkov' v Rossii i za rubezhom*. 2024. Vol. 42. Pt. 1. P. 66–94. (In Rus.).

Mozheiko, M.A. Zhenshchina glazami srednevekovoi kul'tury: antifeminizm kak fobiya [Woman through the Eyes of Medieval Culture: Antifeminism as a Phobia], in *Zhurnal Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta. Sotsiologiya*. 2017. Vol. 2. P. 128–138. (In Rus.).

Rubtsova, S. Duh i materiya. Materialy i tekhniki vo vzaimodejstvii s khristianskimi smyslami v otechestvennom iskusstve XXI v. [Spirit and Matter: Materials and Techniques in Interaction with Christian Meanings in the Russian Art of the 21st Century], in *Gosudarstvo, religiya, Tserkov' v Rossii i za rubezhom*. 2024. Vol. 42. Pt. 1. P. 115–138. (In Rus.).

Клусова А.Н.

ВЫСТАВКА «ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ. ФАРФОР ВЕРЫ БАКАСТОВОЙ»: АНАЛИЗ

Клусова, Анастасия Николаевна — магистрант направления 44.04.01 Педагогическое образование, профиль «Визуальные искусства и художественное образование», Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Российская Федерация, sovaanast@yandex.ru.

В статье рассматривается выставка «Взаимодействие. Фарфор Веры Бакастовой» из серии совместных выставок Государственного Эрмитажа и Императорского фарфорового завода, посвященных современным петербургским художникам, проходившая в Главном штабе Эрмитажа в период с 12 апреля по 20 июля 2025 г. Приводится анализ, выявляющий особенности данного проекта, включающий следующие пункты: пространственная организация, корректура и редактура сопроводительных материалов и эстетика восприятия. Предлагаются рекомендации по доработке элементов выставки с целью модернизации потенциала будущих проектов по схожей тематике.

Ключевые слова: выставка «Взаимодействие. Фарфор Веры Бакастовой», ИФЗ, фарфор, дизайн, современное искусство, инсталляция, Главный штаб Эрмитажа.

THE EXHIBITION “INTERACTION. VERA BAKASTOVA’S PORCELAIN”: A CASE STUDY

Klusova, Anastasia Nikolaevna — Master’s student, program 44.04.01 Pedagogical Education, profile “Visual Arts and Art Education”, the Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russian Federation, sovaanast@yandex.ru.

The article discusses the temporary exhibition “Interaction. Vera Bakastova’s Porcelain” is a series of joint exhibitions by the State Hermitage Museum and the Imperial Porcelain Factory dedicated to contemporary Saint-Petersburg artists, held at the Hermitage Headquarters from April 12 to July 20, 2025. The analysis reveals the features of this project, including the following points: spatial organization, proofreading and editing of accompanying materials and aesthetics of perception. Recommendations are provided on how to refine the elements of the exhibition in order to modernize the potential of future projects on similar topics.

Key words: exhibition “Interaction. Vera Bakastova’s Porcelain”, IFZ, porcelain, design, contemporary art, installation, Hermitage Headquarters.

Рассматриваемая в данной статье выставка представляет собой проект о любви к фарфору, его красоте и художественных возможностях и демонстрирует работы современного петербургского художника Веры Бакастовой, включая сервисы, архитектурные инсталляции и крупные вазы, показывая широкий спектр возможностей фарфора как материала. Она является частью совместной серии выставок Государственного Эрмитажа и Императорского фарфорового завода под общим названием «Галерея современного фарфора», посвященных современным петербургским художникам. В 2000 г. коллекция, которая существовала на Императорском фарфоровом заводе со дня его основания, была передана в ведение Государственного Эрмитажа. И в этом, безусловно, есть своя логика,

так как с 1970-х гг., периода, который некоторые исследователи считают временем «переворота» в декоративно-прикладном искусстве, изделия из фарфора все чаще становились не только утилитарными, но и выставочными¹.

На выставке представлено более ста работ художницы, демонстрирующих ее авторский стиль в духе ар-деко — направления, возникшего во Франции в 1910-х гг. и ставшем популярным в 1920–1930-е гг. как символ богатства и наслаждения жизнью. Его характерными чертами были смелые геометрические формы, изысканные материалы (слоновая кость, редкие породы дерева, металл, фарфор), экзотические узоры и элементы эклектики (соединения разнородных стилей), синтезирующие неоклассицизм, модерн и кубизм. Особое внимание было уделено сочетанию фарфора с металлом и стеклом, а также традиционным техникам декорирования, таким как кобальтовая роспись и подглазурная техника.

Для анализа данного выставочного проекта необходимым было определить набор показателей, по которым выставка и рассматривалась бы. К числу таковых в литературе обычно относят: оценку успеха, эффективность и соответствие поставленным целям, влияния выставки на различные аудитории и общее впечатление. Для анализа данной выставки были выбраны следующие маркеры:

1. Пространственная организация.

Насколько комфортно перемещаться зрителю; нет ли опасения задеть или повредить экспонат; удобно ли рассматривать выставленные объекты?

2. Корректура и редактура сопроводительных материалов.

Тяжело ли вычитать из размещенного на панелях и этикетаже текста мысль, послание, предназначеннное зрителю; уделено ли должное внимание правке и вычитке; хватает ли предложенного объема информации для полного погружения в маленький мир временной выставки?

3. Эстетика восприятия.

Удалось ли пространству сыграть роль контекста для экспонатов; получится ли у зрителя окунуться в историю, которой автор хотел поделиться; самодостаточны ли объекты в диалоге автора со зрителем?

Пространственная организация

У зала, в котором проходит выставка, находится баннер с фотографией одной из работ: «Взаимодействие. Фарфор Веры Бакастовой» — название привлекает внимание, представленный объект интригует зрителя, даже того, кто и не планировал посещение. Что же ожидает внутри? Небольшой зал с темными стенами, прозрачные кубы — витрины, посередине выставочного пространства подиум с главной композиционной группой работ — связующее звено всех частей выставки. Инсталляция «Взаимодействие» состоит из семи фарфоровых колонн, форм, отсылающих к античной архитектуре, к идее опоры и фундамента, играющих роль оммажа Джозефу Альберсу, посвятившему свои исследования восприятию цвета, его эмоциональному воздействию и создаваемым им оптическим иллюзиям. Общая композиция выставки объединяется одной цветовой палитрой, включающей в себя зеленую, синюю и белую надглазурные краски, не без

¹ Митасова С.А., Краснова Е.А., Окрух И.Г., Страй Л.Р., Ткачук А.Е. Художественные возможности современного фарфора в России и мире // Развитие креативных индустрий Енисейской Сибири: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Красноярск, 27 октября 2021 года / Ред.: М.В. Воронова, М.М. Чихачёва. Красноярск, 2022. С. 168–176.

привлекательного глазу золота. Предметы надежно спрятаны под крепкими витринами, инсталляция закреплена на массивном постаменте — никакое неосторожное движение не сможет столкнуть ни одно произведение. Тишина, широкое пространство для свободного перемещения являются сильными сторонами данной выставки. Пространственная организация удачна для такого ограниченного пространства. Следующее, что нужно отметить, это сопроводительные материалы к объектам выставки.

Корректура сопроводительных материалов

Рядом с каждым объектом либо лежат на подиуме, либо висят на стене сопроводительные материалы. Эти тексты приятно оформлены и легко усваиваются, в них отсутствуют сложные определения, из-за которых неподготовленному зрителю было бы тяжело воспринимать информацию. Структура экспозиции позволяет начинать осмотр как с условного «конца, завершения», если пойти по левой стороне, так и с «начала, от правной точки», когда маршрут по небольшому пространству строится после поворота направо, без потери смысла. Как раз в моем случае маршрут начался с «конца экспозиции» — с объектов, удачно, с композиционной точки зрения, расположенных в пространстве внутри витрины. Зритель может постепенно погрузиться в мир белого изящного фарфора, т.к. каждая витрина сопровождается текстом с информацией об использованном на предмете материале, будь то глазурь или золото, о технике нанесения надглазурной краски, об интересном факте из истории производств на Императорском заводе, пока не доберется до мастерской художницы с ее творческими поисками, где каждая проба сопровождается новым открытием. Постепенно рассматривая экспонаты и обходя пространство вокруг, он видит, к какому итогу приводят материальные поиски художницы. Внимание привлекает витрина с вазами, не покрытыми ни краской, ни глазурью. Она показывает удивительное многообразие фарфоровых изделий. Разглядывание таких объектов очень важно для понимания концепции данной выставки. Поэтому следующим пунктом необходимо проанализировать, какое общее впечатление она оставляет после себя.

Эстетика восприятия

Хорошо рассмотреть фарфор помогает само оформление выставки, ее пространство будто погружает на дно коробки с хрупким изделием. Свет направлен четко сверху вниз, освещает только важные и удачные части экспонируемых работ, небольшие лучи света пробиваются в щели в стенах и не дают посетителям «задохнуться» в ограниченном пространстве выставки. Ничто в обрамлении не отвлекает на себя внимание, вся информация содержится в абстрактных узорах на работах Веры Бакастовой. Абстрактные композиции становятся неотъемлемой частью художественного языка современного фарфора, являясь одновременно рефлексией о традициях модернизма и презентацией новаторского авторского видения². Один из основных элементов выставки — цикл «Боги фарфора», над которым художница трудилась два года. Он организован в тематические «фарфоровые кабинеты», те самые витрины кубической формы, стилизованные под структуру исторических европейских кунсткамер. Каждый кабинет — это самостоятельный мир, где цвет становится главным героем: «Кобальт», «Золото», «Цвет». Гармония цвета, формы и пространства в композициях художницы становится символичным звеном между традиционной эстетикой и современными художественными исканиями. Ее

² Шик И.А. «Диалог с абстракцией» в фарфоре XX–XXI веков // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2021. № 1. С. 98–109.

фарфор обладает живописностью, пластичностью и выразительностью, в формах и росписях прослеживаются отголоски эстетики ар-деко. В процессе декорирования своих произведений художница применяет довольно необычные для традиционного фарфора методы: она использует керамические подглазурные мелки, а также тонкие кисти, которые позволяют создать рельефные рисунки на гладкой поверхности материала. Эти техники способствуют формированию уникальной текстуры, а также помогают создать ритм.

Одним из наиболее впечатляющих объектов выставки является панно, состоящее из овальных фарфоровых форм, которые напоминают гладкие морские камни. Каждый из них украшен разнообразными декоративными узорами, что демонстрирует богатое сочетание цветов и форм. Образуется нечто вроде библиотеки образцов, где можно увидеть разнообразие подходов и техник, используемых художницей. Зритель выставки получает уникальную возможность погрузиться в процесс творчества, увидев не только конечный результат, но и саму механику его создания: как зарождается замысел, как развиваются идеи и как керамист работает с материалами. Эксперименты с различными материалами играют в этой выставке важную роль. В разделе, посвященном теме «Цвет», наряду с фарфоровыми вазами можно увидеть две стеклянные работы, которые были выполнены по эскизам Веры Бакастовой в сотрудничестве с мастерами стеклоделия Макаром Жемчужниковым и Алексеем Пороскуриным из компании Nadulli. Это наглядный пример того, как границы фарфорового языка могут расширяться, включая элементы других материалов.

На другом стенде выставки представлена кованая ширма. Эта работа была создана по эскизам Веры Бакастовой совместно с художником по металлу Александром Гиляевым. Ширма является частью более широкой серии кованой мебели, в которую также входят столы и кресла. Хотя эти предметы мебели не представлены в экспозиции, их изображения можно увидеть на вазах, которые находятся на том же стенде. Эти изображения возникли из эскизов, созданных во время подготовки выставки, и могут быть охарактеризованы как визуальный дневник, который открывает зрителям внутренний мир художницы. Этот дневник позволяет заглянуть в мастерскую, увидеть, как формируются идеи и какие поиски ведутся в ее творчестве. Выставка композиций современной художницы по фарфору становится путешествием в мир творчества, где зрители становятся свидетелями рождения идей и экспериментов, которые лежат в основе каждой работы.

Выставка «Взаимодействие. Фарфор Веры Бакастовой» представляет собой пример гармоничного сочетания экспозиционного пространства и представленных объектов. Анализ выставки позволяет проследить и удобство перемещения в ней, ясность информации и эстетичное оформление, создающие комфортную среду для погружения в искусство фарфора. Выставка удачно использует архитектурные особенности пространства, чтобы подчеркнуть хрупкость и изящество фарфоровых изделий. Правильное освещение, палитра и удачно продуманная структура экспозиции позволяют зрителю в полной мере оценить мастерство Веры Бакастовой, проследить ее творческий путь к созданию изящных работ. Выставка оставляет приятное впечатление, однако, как и в любом совершенстве, есть нюансы, достойные огранки.

Возможные корректизы

На мой взгляд, ощущается некоторая дистанция между зрителем и творцом — Верой Бакастовой. Ее работы, выделяющиеся энергией и вдохновением, одинаково гармонично вписываются и в современный интерьер, и в музейный контекст. Ее творчество выделяется сразу несколькими чертами, отвечающими современным тенденциям: проработка

фактуры поверхности предмета, работа с текстурой, которую составляет роспись, использование ярких цветов и контрастов. Ее керамика часто динамична и экспрессивна за счет элементов росписи, включающих абстрактные и природные мотивы. Но, помимо указанного, также стоит выделить и использование традиционного для Императорского фарфорового завода цвета кобальта с дополнением в виде позолоты. Это привычное сочетание Вера Владимировна освежает асимметрией, а также оригинальными орнаментами и мотивами, которые могут включать как силуэты одуванчика, так и случайные брызги, визуально пульсирующие за счет игры с тоном изображения³. Вере Бакастовой удалось создать уникальный язык фарфора, завораживающий своей абстрактной выразительностью, смелыми художественными решениями, контрастом глубокого синего цвета и приглушенного блеска матового золота. Магия мерцающих капель глазури, танцующих на безупречной глади фарфора, экспрессивная палитра и динамика композиции — все это очаровывает.

И все же, отсутствие фотографий, запечатлевших художницу за работой, в процессе создания этих фарфоровых чудес, оставляет легкое чувство неполноты. Зрителю сложнее ощутить сопричастность, «присутствовать» рядом с мастером в момент рождения произведения. В начале экспозиции представлена отдельная витрина с вазами, на которых изображается сама выставка с вазами и подиумом с колоннами, было бы замечательно увидеть хотя бы небольшой автопортрет среди интереснейших ваз. Также есть небольшой недостаток в сопроводительном материале к одной из «камер», где представлены вазы без покрытия. Отсутствует обозначение этого этапа работы с изделием. Бисквит — это фарфор или керамика, обожженная без глазури, имеющая матовую, слегка шероховатую поверхность, напоминающую мрамор. Бисквит используется как для создания готовых изделий, например, скульптур, так и как промежуточный этап в процессе производства керамики перед глазированием. Даже такого короткого определения хватило бы, чтобы познакомить зрителя с одним из множества терминов керамического творчества.

Для более глубокого погружения в атмосферу выставки можно было бы использовать тонкое аудио-сопровождение. Не обязательно вербальное — легкая, заполняющая пространство фоновая музыка позволила бы зрителю задержаться подольше, более пристально взглянуться в детали экспонатов. Монументальное панно, составленное из фарфоровых «камней» — имитация разноцветной гальки, обточенной морскими волнами, — безусловно, заслуживает большего внимания, чем ему удалось привлечь в нынешнем формате: небольшое пространство зала не дает отойти на достаточное расстояние, чтобы рассмотреть работу целиком. Видеоряд также может приоткрыть завесу тайны создания шедевров, утолить интерес к тонкостям работы с фарфором. В рамках данной выставки можно было оставить два чайных сервиза из трех представленных, убрав один с изображением бабочек, который сильно стилистически выбивается из общей атмосферы абстрактных форм, наносимых на белоснежную посуду, и поместить небольшой сенсорный экран с демонстрацией работ с завода.

И, конечно, ограниченность пространства ощущается особенно остро из-за отсутствия мест для отдыха, где можно было бы насладиться увиденным, обсудить впечатления с товарищами по визиту.

³ Калинин И.А. Тенденции в творчестве современных художников Императорского фарфорового завода // Актуальные проблемы архитектуры и дизайна: Материалы XXI Международной научно-практической конференции студентов и молодых ученых, Екатеринбург, 10–11 апреля 2025 года. Екатеринбург, 2025. С. 298–302.

Выставка, несомненно, оставляет яркое впечатление, демонстрируя талант и мастерство художника, владеющего уникальным языком фарфора. Энергия, вдохновение, смелые решения и завораживающая абстрактная выразительность ее работ покоряют зрителя. Здесь можно увидеть возможности для усиления эмоциональной связи между зрителем и художником: добавление личных штрихов, таких как фотографии процесса создания, аудио-сопровождение или даже автопортрет на одной из ваз, могло бы сделать опыт более интимным и запоминающимся. Видеоряд, демонстрирующий тонкости работы с фарфором, расширил бы понимание зрителей.

Несмотря на незначительные недостатки, выставка Веры Бакастовой представляет собой отличный пример взаимодействия пространства и экспонируемых предметов, где мысль автора считывается без затруднения. Небольшие доработки могли бы лишь усилить впечатление и позволить зрителям еще глубже проникнуть в творческий мир Веры Бакастовой.

Список литературы

Калинин И.А. Тенденции в творчестве современных художников Императорского фарфорового завода // Актуальные проблемы архитектуры и дизайна: Материалы XXI Международной научно-практической конференции студентов и молодых ученых, Екатеринбург, 10–11 апреля 2025 года. Екатеринбург: Уральский государственный архитектурно-художественный университет им. Н.С. Алфёрова, 2025. С. 298–302.

Митасова С.А., Краснова Е.А., Окрух И.Г., Стroy Л.Р., Ткачук А.Е. Художественные возможности современного фарфора в России и мире // Развитие креативных индустрий Енисейской Сибири: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Красноярск, 27 октября 2021 года / Ред.: М.В. Воронова, М.М. Чихачёва. Красноярск: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского», 2022. С. 168–176.

Шик И.А. «Диалог с абстракцией» в фарфоре XX–XXI веков // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2021. № 1. С. 98–109.

References

Kalinin, I.A. Tendensii v tvorchestve sovremenennix xudojnikov Imperatorskogo farforovo-go zavoda [Trends in the work of contemporary artists of the Imperial porcelain factory], in *Akтуальные проблемы архитектуры и дизайна: Материалы XXI Международной научно-практической конференции студентов и молодых ученых, Екатеринбург, 10–11 апреля 2025 года*. Ekaterinburg: Uralskiy gosudarstvenniy arkhitekturno-khudojestvenniy universitet im. N.S. Alfyorova Press, 2025. P. 298–302. (In Rus.).

Mitasova, S.A., Krasnova, E.A., Okrukh, I.G., Stroy, L.R., Tkachuk, A.E. Khudojestvennie vozmojnosti sovremenennogo farfora v Rossii i mire [Artistic possibilities of modern porcelain in Russia and the world], in *Razvitiye kreativnykh industriy Eniseyskoy Sibiri: Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferensii, Krasnoyarsk, 27 oktyabrya 2021 goda*, in Red.: M.V. Voronova, M.M. Chikhachyova. Krasnoyarsk: Federalnoe gosudarstvennoe byudjetnoe obrazovatelnoe uchrejdenie visshego obrazovaniya “Sibirskiy gosudarstvenniy institut iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo” Press, 2022. P. 168–176. (In Rus.).

Shik, I.A. “Dialog s abstraksiey” v farfore XX–XXI vekov [“Dialogue with abstraction” in the 20th–21st-century porcelain], in *Novoe iskusstvoznanie. Iстория, теория и философия искусства*. 2021. Vol. 1. P. 98–109. (In Rus.).

МУЗЕЙ

Баранова А.А.

МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ МУЗЕЙ-ТЕАТР КАК НОВАЯ ФОРМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С ПОСЕТИТЕЛЕМ: НА ПРИМЕРЕ МУЗЕЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ Ф.И. ШАЛЯПИНА

Баранова, Анастасия Анатольевна— старший научный сотрудник, Музей музыки имени Ф.И. Шаляпина, Москва, baranovapost@mail.ru.

Статья посвящена анализу практики создания современной музейной экспозиции, основанной на синтезе театральных и мультимедийных технологий. На примере Музея музыки имени Ф.И. Шаляпина в Уфе рассматривается концепция «музея-театра» как эффективного инструмента интерпретации культурного наследия и привлечения широкой аудитории. Автор анализирует научные, художественные и технические аспекты проекта, раскрывает принципы построения иммерсивного пространства, где посетитель становится участником спектакля-повествования о пути великого артиста «от дебюта к триумфу». Особое внимание уделяется роли мультимедийных решений (интерактивные зеркала, технология «смарт-стекла», сенсорные витрины, голограммические и проекционные инсталляции), которые усиливают и дополняют впечатление посетителя от подлинных артефактов. Доказывается, что успех современного музея определяется не технологической оснащенностью, а сочетанием глубокой идеи, продуманного сценария и гармоничного внедрения цифровых инструментов. При разработке концепции и создании экспозиции автор опиралась на собственное художественное образование и опыт работы в кинематографии, что отразилось на уникальной дизайнерской и театрализованной подаче музейного контента. Материал основан на практическом опыте автора как разработчика научной и художественной концепции музея и куратора создания экспозиции.

Ключевые слова: музей-театр, мультимедийные технологии, иммерсивность, стритреллинг, интерпретация наследия, Ф.И. Шаляпин, музейная экспозиция, музейная коммуникация.

MULTIMEDIA MUSEUM-THEATER AS A NEW FORM OF INTERACTION WITH VISITORS: CASE STUDY OF THE F.I. SHALYAPIN MUSEUM OF MUSIC

Baranova, Anastasia Anatolyevna—Senior Researcher, Museum of Music named after F.I. Shalyapin, Moscow, Russian Federation, baranovapost@mail.ru.

The article is devoted to the analysis of the practice of creating a modern museum exposition based on the synthesis of theatrical and multimedia technologies. Using the example of the Museum of Music named after F.I. Shalyapin in Ufa, the concept of a “museum-theater” is considered as an effective tool for interpreting cultural heritage and attracting a wide audience. The author analyzes in detail the scientific, artistic and technical aspects of the project, reveals the principles of building an immersive space where the visitor becomes a participant in a narrative

performance about the great artist's path "from debut to triumph". Special attention is paid to the role of multimedia solutions (interactive mirrors, smart glass technology, sensory showcases, holographic and projection installations) that enhance and complement the visitor's experience of genuine artifacts. It is proved that the success of a modern museum is determined not by technological equipment, but by a combination of a profound idea, a well-thought-out script and harmonious integration of digital tools. A distinctive feature of the research is the author's approach based on interdisciplinary synthesis. Anastasia Baranova—Vice-President of the Interregional Shalyapin Center, screenwriter of three documentary films about F.I. Shalyapin—in developing the concept and creating the exposition used her art education and experience in cinematography, which was reflected in the unique design and theatrical presentation of museum content. The material is based on the author's practical experience as the developer of the museum's scientific and artistic concept and the curator of the exposition creation.

Key words: museum-theater, multimedia technologies, immersiveness, storytelling, heritage interpretation, F.I. Shalyapin, museum exposition, museum communication.

Современный музейный ландшафт характеризуется активным поиском новых форм диалога с аудиторией, особенно с поколением, сформированным цифровой средой. Согласно данным Всероссийского центра изучения общественного мнения (ВЦИОМ), представленным в июне 2024 г., наблюдается значительный рост интереса к музеинм институциям. Доля россиян, посещавших музеи за последние два года, достигла 48 %, что практически вдвое превышает показатели предыдущих лет¹. Также данные опроса показали, что чаще всего музеи сейчас посещают молодые горожане—образованные и активные в цифровом пространстве. Этот социальный запрос обуславливает необходимость разработки инновационных экспозиций, органично сочетающих аутентичные предметы с современными технологиями.

Практическим воплощением ответа на эти вызовы явилось создание Музея музыки имени Ф.И. Шаляпина в Уфе—первого театрально-музыкального музея в Республике Башкортостан, открытого в мае 2024 г. Научная концепция музея была выстроена вокруг исторического факта—дебюта великого русского баса Ф.И. Шаляпина на сцене уфимского театра в 1890 г. Главной сложностью при создании экспозиции было почти полное отсутствие подлинных предметов, связанных с пребыванием артиста в Уфе—сохранилось лишь несколько копий документов, фотографий и афиш. Это стало настоящим вызовом: не просто наполнить музейные пространства историческими артефактами, но, в большей степени, создать образ эпохи и помочь посетителям «погрузиться» в него, вступив в диалог с экспозицией. Родилась концепция «музея-театра», в котором посетители оказываются участниками увлекательного музейного спектакля, посвященного Ф.И. Шаляпину.

Для решения этой задачи было решено привлечь светозвуковое сопровождение, видеоЭффекты, художественное оформление, объемные декоративные формы и мультимедийные технологии. Визуальное и мультимедийное наполнение музея осуществила компания ООО «Дисплей-Арт» (г. Казань) согласно авторской концепции.

Научная концепция и принципы построения экспозиции

Миссией музея был определен следующий посыл: «Вдохновляя примером великого артиста, вселять веру в себя на пути к мечте». Специфика этой формулировки

¹ ВЦИОМ. Новости. Пошли в музей? Аналитический обзор от 20 июня 2024 г. См. по адресу: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/poshli-v-muzei> (ссылка последний раз проверялась 04.11.2025).

позволила выстроить экспозицию как нарратив личностного и творческого роста. Исходя из этой центральной идеи, для построения экспозиции был избран символический путь «от дебюта к триумфу», который позволил представить фигуру Федора Шаляпина не в качестве недосягаемого идеала, а как живого человека, проходящего через ошибки и трудности, но сохраняющего целеустремленность — и в итоге достигающего вершин мастерства.

Пространственная организация музея реализована по принципу многоактного драматического спектакля с четкой драматургической структурой, включающей традиционные элементы: пролог, завязку, развитие, кульминацию и развязку. Экспозиционное повествование начинается с пролога («Уфа музыкальная»), предназначенного для погружения посетителя в культурно-исторический контекст эпохи конца XIX в. Завязка нарратива представлена в зале «Приезд Шаляпина в Уфу», который знакомит с 17-летним героем в момент его прибытия в город. Развитие действия происходит в пространствах залов «Дебют и бенефис» и «Гримерная артиста», раскрывающих темы первых творческих испытаний и художественных поисков молодого певца. Кульминационной точкой становится «Галерея друзей и наставников» (Д.А. Усатов, М.В. Дальский, С.И. Мамонтов, К.А. Коровин, А.М. Горький, С.В. Рахманинов), демонстрирующая влияние творческого окружения на становление артиста. Завершает драматургическую линию развязка в зале «Мировая слава», посвященная триумфу и мировому признанию творческого наследия Ф.И. Шаляпина.

Такой концептуальный подход позволяет трансформировать традиционное линейное движение по музейным залам в эмоциональное путешествие, где каждое пространство представляет собой законченную сцену с уникальной декорацией, тщательно продуманным световым решением, многослойным звуковым сопровождением и определенным эмоциональным настроением.

Коммуникационная стратегия: диалог через погружение

Как отмечают современные специалисты: «Музей — это публика. <...> Чтобы эта публика пришла — с ней нужно научиться разговаривать, развивая коммуникативную функцию музея»². Для создания прямого взаимодействия посетителя с экспонатами и пространством в Музее музыки им. Ф.И. Шаляпина был выбран формат погружения, комплексно задействующий разные каналы восприятия: визуальный, аудиальный и кинестетический. Для этого был привлечен целый комплекс художественных и технических приемов.

Сценография каждого зала тщательно продумана для создания целостных образов-декораций: улица старой Уфы с ее аутентичной архитектурой; реконструкция съемной комнаты молодого певца; закулисное пространство театра; гримерная, стилизованная под интерьеры Мариинского театра; и наконец — торжественный театральный зал эпохи модерн как символ мирового признания артиста в начале XX в.

Особую роль играет световое решение. Динамическое освещение не только акцентирует ключевые экспонаты, но и формирует необходимое эмоциональное настроение, направляя внимание посетителя и создавая драматические эффекты.

Звуковое сопровождение выполняет функцию нарративного проводника: гудок парохода предваряет вход в зал, посвященный приезду Шаляпина в Уфу; воспроизведенный диалог за дверью гримерной создает эффект присутствия и живого пространства;

² Вахрамцева К. Зачем театру идти в музей. Электронный журнал «Театръ». 23 июня 2017 г. См.: <https://oteatre.info/zachem-teatru-idi-v-muzej> (ссылка последний раз проверялась 04.11.2025).

гул настройки оркестра и традиционный театральный звонок в финальном зале сигнализируют о начале кульминационного «спектакля славы». В каждом зале звучит специально подобранная фоновая музыка из произведений А.Г. Рубинштейна, С.В. Рахманинова, П.И. Чайковского. Кроме того, в экспозицию включены монофоны, в которых посетители могут прослушать произведения из репертуара Ф.И. Шаляпина, а также фрагменты его мемуаров в исполнении современного оперного артиста. Это создает многомерный аудиальный ряд, усиливающий эффект погружения в эпоху и творческую атмосферу.

Среди визуальных приемов: оригинальная художественная графика в виде серии шаржей по историям уфимского периода жизни Шаляпина, стилизованные портреты его друзей и наставников, исторические фотоколлажи и детализированные архитектурные макеты (здания Дворянского собрания, где выступал молодой артист, парохода, его дома в Уфе). Все эти приемы работают на создание уникальных образов эпохи — на стыке историчности и ее современного переосмысливания. Так музей становится живым пространством, где каждый экспонат говорит со зрителем на понятном ему языке.

Как известно, «для человека оценка воспринимаемой информации без эмоциональной окраски невозможна»³. Мы видим, как люди действительно включаются в диалог: замирают у «оживающих» зеркал, улыбаются, услышав голос Шаляпина из гримерной, идут на звук пароходного гудка — и сами становятся частью истории. А значит, коммуникация состоялась.

Мультимедийные технологии как инструмент режиссуры

По верному замечанию Е.Я. Кальницкой, построение современной музейной экспозиции характеризуется «сложностью концептуальных решений и разнообразным пластическим выражением, что сближает этот жанр с театральным действием, а построение музейной среды происходит по принципам сценографии»⁴.

В Музее музыки имени Ф.И. Шаляпина технологические решения применяются не в качестве самостоятельных «спецэффектов», а как органичная часть художественной сценографии, усиливающая эмоциональную вовлеченность посетителя. Они привлекают внимание к музейным экспонатам и помогают «оживить» связанные с ними истории. Для создания целостного впечатления о музейной экспозиции был создан общий сценарий работы всех мультимедийных систем по залам, а затем отдельно проработан контент каждой станции.

К технологиям глубокого погружения относится мультимедийная инсталляция «Уголок мещанского дома» с использованием электрохромного стекла переменной прозрачности («смарт-стекло»). Данный прием последовательно проводит зрителя через визуальную метафору: от наблюдения за домом извне, через изображение фасада дома на стекле, к мгновенному «перемещению» в исторический интерьер конца XIX в. — в тот самый момент, когда стекло обретает прозрачность. Таким образом создается эффект перемещения через «портал» в другое пространство и время.

Технологии дополненной реальности включают проекционный маппинг для «оживления» исторических документов, рукописей и афиш, создания динамических эффектов

³ Лобанова В.С. О роли архитектурно-художественного решения в повышении выставочной экспозиции // Музейное дело в СССР. М., 1990. Вып. 20. С. 97.

⁴ Кальницкая Е.Я. Театральная режиссура как метод дизайнерского проектирования музейного пространства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 3. С. 480.

(набегающих волн и проплывающего парохода). А голограмический куб, встроенный в афишную тумбу, демонстрирует объемное изображение дебюта Ф.И. Шаляпина на уфимской сцене.

Технологии оживления пространства реализованы через систему интерактивного «зазеркалья». В запрограммированные моменты в музейных зеркалах возникает видеобраз артиста в роли Ф.И. Шаляпина, который в холле лично приветствует гостей, а в гримерной демонстрирует поэтапный процесс гримирования для образа Мефистофея. Технической основой этого решения стали современные зеркальные ТВ-панели, обеспечивающие высокое качество изображения и реалистичность эффекта. Еще одна ТВ-панель размещена на сцене зала «Мировая слава»: на ней демонстрируются фотографии Ф.И. Шаляпина на фоне его исполнения «Куплетов Мефистофея» из оперы Ш. Гуно «Фауст». Это торжественное завершение каждой музейной экскурсии.

Централизованное управление всеми системами (свет, звук, видео) осуществляется экскурсоводом с помощью планшета со специальным программным обеспечением. Это позволяет точно синхронизировать мультимедийное воздействие, создавать сложные сценарные переходы и обеспечивать целостность восприятия для каждой экскурсионной группы.

Технологии интерактивного диалога представлены, в первую очередь, сенсорными панелями в зале «Мировая слава». В стилизованную центральную витрину интегрированы прозрачные сенсорные экраны. При прикосновении к специальным меткам на стекле напротив каждого экспоната посетитель активирует всплывающие окна с подробной информацией о нем. Так технология подталкивает посетителя перейти от пассивного созерцания предмета к активному взаимодействию и изучению.

«Магический кристалл, через который я Россию видел — был театр», писал Федор Иванович Шаляпин⁵. Поэтому создавая музей, посвященный творческому пути великого артиста, мы руководствовались именно театральными принципами и приемами.

Ключом к реализации этого решения стал отказ от механического насыщения пространства технологиями, а их безусловное подчинение единому режиссерскому и сценарному замыслу. Формулу проекта можно выразить как триаду: «Идея (история)+Режиссура (сценарий)+Технологии (инструмент)». Мультимедийные решения выступили не в роли самоцели, а как инструмент для раскрытия смыслов. А посетитель является не пассивным зрителем, а активным соучастником музейного спектакля, со-творцом своего впечатления и интерпретатором наследия.

Практический опыт Музея музыки имени Ф.И. Шаляпина наглядно доказал эффективность модели «музея-театра» для решения актуальных музейных задач: привлечения широкой аудитории и глубокой интерпретации культурного наследия в условиях дефицита подлинных артефактов. Только за первый год работы музей принял более 17 000 посетителей, было проведено свыше 600 экскурсий. Важным показателем успеха является то, что наибольший интерес учреждение стабильно вызывает у целевой аудитории проекта — молодежи и подростков, что подтверждает правильность выбранной коммуникационной стратегии.

Данный успешный опыт обладает значительным потенциалом для тиражирования и адаптации в музеях биографического, мемориального и исторического профиля, которые стремятся выстроить продуктивный диалог с современной аудиторией.

⁵ Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни. Маска и душа. М., 1990. С. 225.



Рис. 1 А.А. Баранова, автор научной концепции музея, демонстрирует работу аудиостанции с монофоном



Рис. 2 Сценографическое решение зала «Дебют и бенефис»



Рис. 3 Центральная интерактивная витрина в зале «Мировая слава»

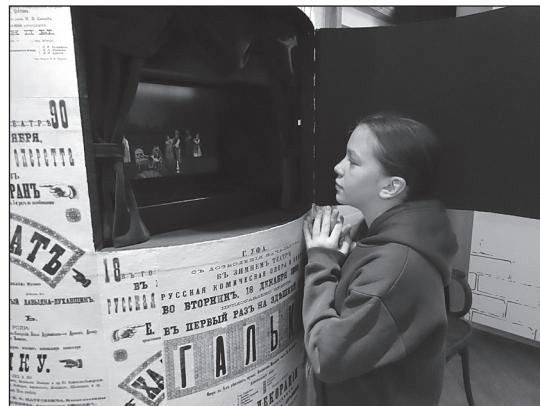


Рис. 4 Голографическая инсталляция «Дебют Шаляпина» в афишной тумбе



Рис. 5 Инсталляция «Мещанский уголок» с использованием технологии «смарт-стекла»: режим мультимедийной заставки (а) и режим просмотра интерьера (б)



Рис. 6 Посетители изучают экспонаты через сенсорные интерфейсы в зале «Мировая слава»

Список литературы

Кальницкая Е.Я. Театральная режиссура как метод дизайнерского проектирования музеиного пространства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 8. Вып. 3. С. 480–507.

Лобанова В.С. О роли архитектурно-художественного решения в повышении эффективности выставочной экспозиции // Музейное дело в СССР. М.: Центральный музей революции СССР, 1990. Вып. 20. С. 97.

Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни. Мaska и душа. М.: Книжная палата, 1990. 462 с.

References

Kalnitskaya, E.Ya. Teatral'naya rezhissura kak metod dizainereskogo proektirovaniya muzeinogo prostranstva [Theatre Directing as a Method for Design Projection of Museum Space], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 2019. Vol. 8. Is. 3. P. 480–507. (In Rus.).

Lobanova, V.S. O roli arkhitekturno-khudozhestvennogo resheniya v povyshenii effektivnosti vystavochnoi ekspozitsii [On the Role of Architectural and Artistic Design in Enhancing of Exhibition], in *Muzeynoe delo v SSSR*. Moscow: Central'nyj muzej revolyucii SSSR Press, 1990. Vol. 20. P. 97. (In Rus.).

Shalyapin, F.I. *Stranitsy iz moei zhizni. Maska i dusha* [Pages from My Life. Mask and Soul]. Moscow: Knizhnaya palata Publ., 1990. 462 p. (In Rus.).

Желнова Е.Г.

ВЫСТАВКА ГРАФИЧЕСКИХ ПОРТРЕТОВ «ЛЮДИ И ВСТРЕЧИ МОСКОВСКИЕ» В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕЕ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА СССР ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА: ПОДХОД И ПРЕДМЕТЫ

Желнова, Елена Геннадьевна—начальник экспозиционно-выставочного отдела ГБУК г. Москвы «Галерея Ильи Глазунова», Москва, Россия, alena_zhelnova@mail.ru.

Выставка «Люди и встречи московские», организованная Московской государственной картинной галереей народного художника СССР Ильи Глазунова, сыграла важную роль в реализации нового подхода к презентации портретов. В 1950–1960-е гг. Илья Глазунов создал серию графических портретов представителей московской интеллигенции и знаменитых гостей столицы. Среди них—мексиканский художник Давид Сикейрос, актеры Французского Национального театра “TNP”, итальянская актриса Джина Лolloбриджа, писатели Сергей Михалков и Николай Анциферов, поэтессы Ксения Некрасова и Лилия Яхонтова, а также поэт Андрей Вознесенский, кинорежиссер Марк Донской, актрисы Юлия Глизер и Людмила Касьянова, первый космонавт Юрий Гагарин, врач-психотерапевт Казимир Дубровский и др. Высокое качество исполнения, разнообразие стилей и графических материалов, индивидуальный творческий почерк и редкость экспонирования графических портретов определили исключительный интерес к выставке как профессионального сообщества, так и жителей, и гостей столицы. Концепция выставки базировалась на принципе историзма. Особое внимание организаторы уделили раскрытию художественного образа сквозь призму исторических условий создания портрета.

Ключевые слова: Илья Глазунов, галерея Ильи Глазунова, выставка, графика, портрет, соус.

EXHIBITION OF GRAPHIC PORTRAITS “PEOPLE AND MEETINGS IN MOSCOW” BY THE MOSCOW STATE ART GALLERY OF THE PEOPLE’S ARTIST OF THE USSR ILYA GLAZUNOV: THE APPROACH AND OBJECTS

Zhelnova, Elena Gennadievna—Head of the Exposition and Exhibition Department of Ilya Glazunov gallery, Moscow, Russian Federation, alena_zhelnova@mail.ru.

The exhibition “People and meetings in Moscow”, organized by the Moscow State Art Gallery of the People’s Artist of the USSR Ilya Glazunov, played an important role in the implementation of a new approach to the presentation of portraits. In the 1950s and 1960s, Ilya Glazunov created a series of graphic portraits of representatives of the Moscow intelligentsia and famous guests of the capital. Among them the Mexican artist David Sikeiros, actors of the French National Theatre “TNP”, Italian actress Gina Lollobrigida, writers Sergei Michalkov and Nikolay Anthiferov, poets Ksenia Nekrasova and Lilia Yahontova, as well as poet Andrey Voznesensky, film director Mark Donskoy, actresses Yulia Glazer and Lyudmila Kasianova, first cosmonaut Yuri Gagarin, doctor-psychotherapist Kazimir Dubrovsky and others. High quality of execution, variety of styles and graphic materials, individual creative handwriting and rare exposure of graphic portraits determined the exceptional interest in the exhibition both

professional community and residents and guests of the capital. The concept of the exhibition was based on the principle of storytelling. The organizers paid special attention to the discovery of the artistic image through the prism of historical conditions of creation of a portrait.

Key words: Ilya Glazunov, Ilya Glazunov gallery, exhibition, graphics, portrait, sauce.

В последние годы в российских музеях возрождается традиция проведения выставок графических произведений. Среди крупных выставочных проектов последних лет—«Художник и время. Рисунок XVIII века» (2015, Государственная Третьяковская галерея), «Илья Глазунов и Федор Достоевский. К 200-летию со дня рождения писателя» (2021, Галерея Ильи Глазунова), «Графика без границ» (2022, Нижегородский государственный художественный музей), «Рисунки и акварели. XVIII век» (2022–2023, Государственный Русский музей), «По ступеням мастерства. Русский академический рисунок XVIII—начала XX века» (2023, Государственная Третьяковская галерея), «Век графики. От Казимира Малевича до Олега Кудряшова» (2023, Государственная Третьяковская галерея), «Бумага, карандаш... Русский рисунок XVIII века» (2024, Научно-исследовательский музей Российской академии художеств), «Магия акварели. Из фондов графики XVIII—начала XX века» (2024–2025, Государственная Третьяковская галерея) и др.

В 2024 г. в Московской государственной картинной галерее народного художника СССР Ильи Глазунова (далее—Галерея Ильи Глазунова) была открыта выставка «Люди и встречи московские». Выставка вызвала живой интерес посетителей: дважды были продлены сроки проведения, а посещаемость составила более 51 000 человек. На официальном сайте Мэра Москвы вышла статья «Портрет за 10 минут и другие истории. Идем на выставку в Галерее Ильи Глазунова»¹, прошла прямая трансляция кураторской экскурсии по выставке².

В экспозиции было представлено более 30 графических портретов из фондов Галереи Ильи Глазунова и Государственной Третьяковской галереи. Название выставки было выбрано неслучайно и повторяло заглавие одного из разделов автобиографической книги И.С. Глазунова «Россия распятая», посвященного воспоминаниям об этом периоде творчества.

Концепция выставки «Люди и встречи московские» базировалась на принципе историзма. Отмечено, что восприятие посетителями художественного образа без обращения к истории его создания, условиям в которых работал художник, и тому, какие задачи он для себяставил, является неполным. Однако зачастую представление подробного информационно-справочного контекста в постоянных экспозициях ограничено, и более подробно проанализировать данную тему позволяют именно временные выставки. В этой связи информационная составляющая рассматриваемой выставки не ограничивалась одной экспликацией. Помимо общего информационного текста, характеризующего особенности отечественного искусства конца 1950-х—начала 1960-х гг., а также жизни и творчества И.С. Глазунова данного периода, над экспонатами выставки были приведены отдельные цитаты из воспоминаний художника, которые способствовали большему погружению посетителей в контекст времени. Организаторами выставки также были поставлены задачи проанализировать эпистолярное наследие И.С. Глазунова и составить

¹ Официальный сайт Мэра Москвы, см.: <https://www.mos.ru/news/item/134695073/> (ссылка последний раз проверялась 21.08.2025).

² Официальный сайт Мэра Москвы, см.: <https://www.mos.ru/conferences/item/794296/>; Официальная страница сообщества «Город Москва», см.: https://vk.com/mos?w=wall-106849164_186592 (ссылка последний раз проверялась 21.08.2025).

подробный этикетаж к каждому портретному образу. Так, в результате проделанной работы этикетаж представлял собой не классическое обозначение атрибуции каждого произведения. В нем были представлены воспоминания художника о встрече, знакомстве с портретируемым, а также о процессе работы над данным портретом.

В процессе формирования концепции выставки «Люди и встречи московские» и согласования состава музеиных предметов была произведена переатрибуция портрета известного сценариста и кинорежиссера М.К. Калатозова. Данный портрет был принят в фонды Галереи Ильи Глазунова в 2004 г., а датой создания в учетно-хранительской документации был указан 1971 г. Сравнительный анализ манеры исполнения графического произведения и сопоставление данного портрета с аналогичными работами конца 1950-х—начала 1960-х гг. показали схожесть применения художественных и изобразительных средств. В данной связи возник вопрос уточнения датировки создания. Помимо визуального анализа портрета были проанализированы письменные источники, оставленные И.С. Глазуновым, а также проведен поиск фотографических материалов, запечатлевших М.К. Калатозова в периоды его жизни с конца 1950-х по 1971 гг. Кроме того, по воспоминаниям супруги И.С. Глазунова, директора Галереи Ильи Глазунова И.Д. Орловой-Глазуновой, художник рассказывал, что выполнил данный портрет после вручения режиссеру в 1958 г. награды Каннского кинофестиваля за фильм «Летят журавли». В автобиографической книге «Россия распятая» И.С. Глазунов писал: «По просьбе Здислава я сделал для польского журнала “Доокола свята” портрет талантливой и красивой, сразу завоевавшей мировое признание Тани Самойловой. <...> Не помню точно, когда я рисовал портрет самого Калатозова»³. Однако в той же книге после рассказа об этой работе художник писал о своей поездке в Польшу для проведения персональных выставок и работы над портретами. Известно, что выставки И.С. Глазунова в Польше состоялись в 1960 г. Сравнительный анализ фотопортретов М.К. Калатозова начала 1970-х гг. с графическим портретом, исполненным И.С. Глазуновым, показал различия внешности режиссера: к примеру, в 1971 г. он был гораздо старше того образа, каким его запечатлел художник, носил усы и имел другую прическу. И наоборот, фотопортреты конца 1950-х—начала 1960-х гг. соответствовали облику графического портрета. Таким образом, на основе проведенной научно-исследовательской работы на заседании Экспертной фондовско-закупочной комиссии Галереи Ильи Глазунова был рассмотрен вопрос об уточнении периода создания портрета М.К. Калатозова. Датой создания портрета указан 1959 (?).

В Москве И.С. Глазунов познакомился с яркими представителями творческой интеллигенции и создал удивительную по своему разнообразию стилей, графических материалов и художественных образов галерею портретов современников. Среди них писатели и поэты С.В. Михалков (1913–2009), Н.П. Анциферов (1889–1958) и А.А. Вознесенский (1933–2010), поэтессы К.А. Некрасова (1912–1958) и Л.Е. Яхонтова (1903–1964), мексиканский художник Давид Сикейрос (1896–1974), итальянская актриса Джина Лollo-бриджида (1927–2023), кинорежиссер М.С. Донской (1901–1981), актрисы Ю.С. Глизер (1904–1968) и Л.И. Касьянова (1936–2020), первый космонавт Ю.А. Гагарин (1934–1968), врач-психотерапевт К.М. Дубровский (1892–1979) и многие другие.

Графические портреты И.С. Глазунова 1950-х—1960-х гг. отличает многообразие технических и художественных приемов. Среди них детально проработанные портреты

³ Глазунов И.С. Россия распятая. М., 2017. С. 920.

и быстрые зарисовки с натуры с применением энергичного штриха соуса, воздушной непесомости пастели или деликатной легкости рисунка. Важно отметить, что в них И.С. Глазунов избирал такую художественную форму, цветовое и композиционное решение, которые наиболее точно соответствовали характеру портретируемого. Зачастую используя лишь штрих, контур или линию, художник мог отразить в портрете настроение героя, движение мысли и чувств, вывести скрытое в личности, показать окружающую обстановку. К примеру, с какой свободой и легкостью исполнен портрет Лилии Яхонтовой (1956, Галерея Ильи Глазунова). Большие темные глаза, полные внутренней скорби, и словно упывающие линии орнамента на одежде вдовы актера и чтеца Владимира Яхонтова, ярко демонстрируют одиночество ее натуры и быстротечность времени.

Глубок по своей психологической характеристике образ известного петербургского писателя и историка Н.П. Анциферова (1956, Галерея Ильи Глазунова), автора книг «Душа Петербурга» и «Петербург Достоевского». И.С. Глазунов познакомился с ним в Московском музее Ф.М. Достоевского в 1956 г., где Н.П. Анциферов выступал одним из экспертов при передаче иллюстраций художника к произведениям Ф.М. Достоевского в фонды музея. «На всю жизнь мне будут памятны часы работы над портретом Николая Павловича Анциферова. Бедная обстановка московской квартиры, книги на столе, гора листов бумаги, исписанных твердым почерком. <...> Я счастлив, что судьба свела меня с этим великим представителем русской патриотической петербургской интеллигенции»⁴, писал И.С. Глазунов. Портрет Н.П. Анциферова притягивает своим пристальным, но словно обращенным в себя взглядом задумчивых мудрых глаз. В художественном решении портрета И.С. Глазунов демонстрирует виртуозное владение линией, штрихом и рисунком.

Интересен своим «живым» графическим рисунком «Портрет поэтессы Ксении Некрасовой» (1956, Галерея Ильи Глазунова). В ее изображении будто живет творческая мысль. Современники говорили, что были поражены не только необыкновенным сходством портрета, но и точной фиксацией в нем момента творческого напряжения, рождающего ее необычные поэтические образы⁵.

Яркий экспрессивный образ представляет портрет мексиканского художника Давида Сикейроса (1958, Государственная Третьяковская галерея). Он позировал И.С. Глазунову в гостинице «Москва» всего 10 минут, опаздывая на самолет. О том, какое впечатление произвел на него графический рисунок, наглядно демонстрирует оставленная на нем Д. Сикейросом надпись: «Глазунов — великий художник... Все, кто его не понимают, — дураки. Я его приветствую. 1958 год».

Неоднократно И.С. Глазунов создавал портреты С.В. Михалкова, сыгравшего важную роль в его жизни, отражая в живописных и графических образах исключительный ум писателя и свою огромную признательность. Один из первых портретов С.В. Михалкова (1956, Галерея Ильи Глазунова) был также представлен на выставке «Люди и встречи московские». При этом совершенно иным в художественном воплощении предстает «Портрет Юрия Гагарина» (1962, Галерея Ильи Глазунова), исполненный И.С. Глазуновым сразу по возвращении космонавта из полета. Его образ проникнут необычайным обаянием.

В портрете врача-психиатра К.М. Дубровского (1961, Галерея Ильи Глазунова) И.С. Глазунов сумел передать гипнотическую силу взгляда этого человека. «Пронзительные,

⁴ Там же. С. 728–729.

⁵ Языкова И.В. Илья Глазунов. М., 1972. С. 44.

бело-голубые в минуты духовного напряжения, они (глаза — Е.Ж.) горели на его странно-колдовском, с благородной, словно на римских бюстах формой носа на бледном лице, изборожденном глубокими морщинами страданий. Я всей душой полюбил этого удивительного человека и гениального ученого — врачевателя недугов»⁶, писал позднее И.С. Глазунов. Лицо К.М. Дубровского, обращенное на зрителя, выражает волевое напряжение. Важной составляющей портрета служит темный графический фон, усиливающий контраст светлого лица с чуть заметно подсвеченными пронзительными голубыми глазами, словно появляющимися из темноты, которую создает богатая фактура черного соуса.

Выделяется своим русским народным типажом портрет Афанасия Филипповича (1959, Галерея Ильи Глазунова). И.С. Глазунов встретил его неподалеку от своей мастерской в Калашном переулке (Москва). Он поразил художника своей необычной внешностью русского крестьянина с длинной, густой бородой. В мастерской художника, сидя у самовара, Афанасий Филиппович рассказывал И.С. Глазунову, что ему исполнилось девяносто лет, он был участником трех войн, работал дворником Кремля при последнем императоре Николае II. Этот образ Афанасия Филипповича впоследствии нашел отражение в произведениях И.С. Глазунова, среди которых картина «Русский мужик» (1967, Государственная Третьяковская галерея) и иллюстрация «Савелий — богатырь святорусский» к поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1967, Галерея Ильи Глазунова).

На выставке «Люди и встречи московские» также была представлена серия графических портретов актеров Французского Национального народного театра “TNP”. Портреты были созданы в 1956 г. по предложению журнала «Театр» в период гастролей театра “TNP” в СССР. Художник вспоминал, что во время работы над воплощением образов французских актеров его «поразило нервное одухотворенное лицо Марии Казарес, покорившей советских зрителей в фильме “Красное и черное”; поразило и то, что она, побывав во многих городах мира, считала Ленинград своим любимым городом. При работе над портретом Даниэля Сорано навсегда врезались в память интеллигентность его облика “создателя образа кардинала Ришелье”, солнечность Зани Кампан, а портреты Моник Шометт передали “острую пряность ее красоты”»⁷. Портреты (Галерея Ильи Глазунова) созданы в технике «сухого соуса», которую не использовали отечественные художники. К этой технике И.С. Глазунов обратился еще в раннем периоде творчества (в конце 1950-х гг.) и остался верен ей на протяжении всего творческого пути. «Соус — это удивительный материал, которым некоторые наши художники пользовались, разводя водой, как акварелью. А для меня его божественный черный тон звучал, как звук органа, от нежнейшего “pianissimo” до мощной силы “crescendo”, напоминая своей нежностью и мощью токкату Баха, дающий художнику необычайные возможности. <...> Для меня, как для художника, был самым счастливым тот день, когда я открыл все богатство соуса, сочетаемого с сангиной и пастелью. Большинство моих графических работ — портреты и образы русской классической литературы — выполнены именно в этой технике»⁸, писал И.С. Глазунов.

Важно отметить, что в своих графических работах соус использовали многие русские художники XIX–XX вв., среди которых В.Л. Боровиковский (1757–1825), И.Е. Репин (1844–1930), И.Н. Крамской (1837–1887), Н.А. Ярошенко (1846–1898) и многие другие. При этом данные мастера всегда обильно растушевывали соус, создавая плавные переходы

⁶ Глазунов И.С. Россия распятая. С. 895.

⁷ Новиков В.С. Илья Глазунов. Русский гений. М., 2005. С. 304.

⁸ Илья Глазунов. Альбом. М., 2012. С. 10.

от света к тени, тем самым добиваясь мягкого «живописного» эффекта. В технике «мокрого соуса» работал и современник И.С. Глазунова — народный художник РСФСР, основатель ленинградской школы книжной графики В.В. Лебедев (1891–1967). Нередко и в современных методических рекомендациях для студентов, обучающихся по художественным специальностям, техника работы соусом рассматривается исключительно с точки зрения «мокрого соуса»⁹. В отличие от других отечественных мастеров И.С. Глазунов при работе соусом стремился сохранить нетронутыми движения линий, графический силуэт, позволяя зрителю познакомиться с фактурой этого художественного материала.

Среди портретных образов современников на выставке была представлена графическая работа И.С. Глазунова «Лестница. Автопортрет» (1963, Галерея Ильи Глазунова). Впервые она экспонировалась в римской галерее “La Nuova Pesa” (Новые весы) на персональной выставке И.С. Глазунова в 1963 г. Произведение является символическим автопортретом художника, в котором он отразил свое состояние тех лет. В нем И.С. Глазунов философски осмыслил свой жизненный путь, выразив его в образе высокой заснеженной лестницы. Половина ступеней позади, согбенная человеческая фигура мала и одинока, а подъем так труден. Но герой произведения не останавливается и, сопротивляясь жестокому пронизывающему ветру, продолжает свой путь. Острая диагональная композиция графического листа передает зрителю ощущение преодоления, устремленности к вершине. Работа, как и значительная часть графики художника 1960-х гг., тяготеет к лаконизму, условности языка, выразительности линии и силуэта.

Многие из представленных на выставке портретов экспонировались в Галерее Ильи Глазунова впервые. Настоящим открытием для российской публики стал портрет итальянской актрисы Джини Лоллобриджиды (1961, Галерея Ильи Глазунова), созданный во время ее визита в Москву на Международный кинофестиваль. Стоит отметить, что данный портрет был создан с натуры всего за 30 минут в мастерской И.С. Глазунова. Многие итальянские режиссеры и актеры, посетившие Москву в дни проведения кинофестиваля, прочли книгу итальянского критика и интеллектуала Паоло Риччи «Илья Глазунов» (1959) и мечтали познакомиться с талантливым русским художником, а также своими глазами увидеть его произведения. «Все старания знаменитых Лукино Висконти, Эннио де Кончини, Альберто Фиоретти, ослепительной Джини Лоллобриджиды и других “звезд” мирового кино разыскать меня в Москве были тщетны. Спасибо моему другу, известному итальянскому кинорежиссеру Джузеппе Де Сантису. Он буквально перед окончанием фестиваля дал им мой адрес и телефон. Так в самый канун своего отъезда им удалось найти меня. “У нас есть только 2 часа, и мы хотели бы иметь 4 графических портрета”, — сказал великий Лукино Висконти. Я с жаром принялся за дело. Моя привычка и умение концентрировать свою творческую волю принесли необходимый результат. Четыре портрета были закончены. Я был счастлив, а восторгу моих “моделей” не было границ. <...> Лоллобриджида тут же подарила мне свою фотографию с трогательной надписью: “Я встречала многих художников, но никому из них не удавалось поразить меня,

⁹ Гребнева А.С. Соус — графический материал в рисунке. Техника работы соусом // Всероссийский форум молодых исследователей — 2023: Сборник статей Всероссийской научно-практической конференции, Петрозаводск, 30 марта 2023 года. Петрозаводск, 2023. С. 482–485; Голстых Е.Л. Использование графических техник в процессе обучения дизайнеров основам рисунка // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2023. № 3 (67). См. по адресу: <http://scientific-notes.ru/magazine/archive/number/224> (ссылка последний раз проверялась 04.11.2025).

как Илье Глазунову, своим трогающим душу великим искусством; пусть же хранит он память обо мне и мою любовь. Джина Лоллобриджида. Москва, 18.07.61 г.”¹⁰, вспоминал И.С. Глазунов. С момента создания портрет Джини Лоллобриджиды хранился в ее доме в Италии и никогда не был представлен в России. В начале 2024 г. данный портрет был приобретен на аукционе в Генуе (Италия) и передан в фонды Галереи Ильи Глазунова.

Высокое качество исполнения, разнообразие стилей и графических материалов, индивидуальный творческий почерк и редкость экспонирования графических портретов определили исключительный интерес к выставке «Люди и встречи московские» как профессионального сообщества, так и жителей, и гостей столицы. Подводя итог вышесказанному, можно отметить, что выбранный организаторами выставки принцип историзма позволил продемонстрировать новый подход к презентации портретов И.С. Глазунова 1950—начала 1960-х гг. Отметим, что вновь графические образы русских, итальянских и французских актеров можно будет увидеть на выставке «Илья Глазунов и театр», которая готовится к открытию в Галерее Ильи Глазунова со 2 января 2026 г.



Рис. 1 Выставка «Люди и встречи московские». Москва, Галерея Ильи Глазунова. 2024 г.



Рис. 2 Выставка «Люди и встречи московские». Москва, Галерея Ильи Глазунова. 2024 г.

¹⁰ Глазунов И.С. Россия распятая. С. 1010–1011.



Рис. 3 Выставка «Люди и встречи московские». Москва, Галерея Ильи Глазунова. 2024 г.

Список литературы

Глазунов И.С. Россия распятая. М.: АСТ, 2017. 1108 с.

Гребнева А.С. Соус—графический материал в рисунке. Техника работы соусом // Всероссийский форум молодых исследователей—2023: Сборник статей Всероссийской научно-практической конференции, Петрозаводск, 30 марта 2023 года. Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская И.И.), 2023. С. 482–485.

Илья Глазунов. Альбом. М.: Северный паломник, 2012. 432 с.

Новиков В.С. Илья Глазунов. Русский гений. М.: Эксмо, Алгоритм, 2005. 416 с.

Толстых Е.Л. Использование графических техник в процессе обучения дизайнеров основам рисунка // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2023. № 3 (67). См. по адресу: <http://scientific-notes.ru/magazine/archive/number/224> (ссылка последний раз проверялась 04.11.2025).

Языкова И.В. Илья Глазунов. М.: Изобразительное искусство, 1972. 160 с.

References

Glazunov, I.S. *Rossiya raspyataya* [Russia Crucified]. Moscow: AST Press, 2017. 1108 p. (In Rus.).

Grebneva, A.S. *Sous—graficheskij material v risunke. Tekhnika raboty sousom* [Sauce as the graphic material in the drawing. The technique of working with sauce], in *Vserossijskij forum molodyh issledovatelej—2023: Sbornik statej Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii*, Petrozavodsk, 30 marta 2023 goda. Petrozavodsk: Mezhdunarodnyj centr nauchnogo partnerstva “Novaya Nauka” Press, 2023. P. 482–485. (In Rus.).

Iliya Glazunov [Ilya Glazunov. The album]. Moscow: Severny palomnik Press, 2012. 432 p. (In Rus.).

Novikov, V.S. *Iliya Glazunov. Russkiy geniy* [Ilya Glazunov. Russian genius]. Moscow: Eksmo, Algoritm Press, 2005. 416 p. (In Rus.).

Tolstykh, E.L. Ispol'zovanie graficheskikh tekhnik v processe obucheniya dizajnerov osnovam risunka [The use of graphic techniques in the process of teaching designers the basics of drawing], in *Uchenye zapiski. Elektronnyj nauchnyj zhurnal Kurskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2023. Vol. 3 (67). URL: <http://scientific-notes.ru/magazine/archive/number/224> (last visit 04.11.2025). (In Rus.).

Yazykova, I.V. *Iliya Glazunov* [Ilya Glazunov]. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo Press, 1972. 160 p. (In Rus.).

Кемова М.А.

МУЗЕИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В «ТЕКСТЕ» ГОРОДА-МУЗЕЯ

Кемова, Мадина Ахмедовна—студентка магистратуры по программе «Визуальные технологии в музее», Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия, st119665@student.spbu.ru.

В статье исследуется роль музеев Санкт-Петербурга как структурных элементов семиотического «текста» города-музея. На материале концепций Н.П. Анциферова, Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова анализируется, как музейные институции—от Эрмитажа и Русского музея до мемориальных квартир—формируют многослойную систему культурных кодов, определяющих уникальную идентичность Санкт-Петербурга. Особое внимание уделяется механизмам, посредством которых музеи не просто сохраняют наследие, но активно генерируют новые смыслы, интегрируя архитектурные, исторические и литературные нарративы в единое семиотическое пространство. На примере современных инициатив типа «Музейного квартала» прослеживается эволюция от точечной музеефикации к комплексной стратегии осмысливания городской среды. Исследование демонстрирует, что петербургские музеи, функционируя как узловые точки культурной памяти, превращают город в динамический палимпсест, где различные исторические пласти находятся в состоянии постоянного диалога.

Ключевые слова: Санкт-Петербург, город-музей, семиотика города, музейные институции, культурная память, музеефикация, Эрмитаж, Русский музей, музеи-квартиры, урбанистический нарратив, культурные коды.

THE MUSEUMS OF SAINT-PETERSBURG WITHIN THE “TEXT” OF THE MUSEUM-CITY

Kemova, Madina Akhmedovna—Master’s student at the program “Visual Technologies in the Museum”, the Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation, st119665@student.spbu.ru.

This article explores the role of museums of Saint-Petersburg as structural elements of the semiotic “text” of the museum-city. Drawing on the concepts of N.P. Antsiferov, Yu.M. Lotman, and V.N. Toporov, it analyzes how museum institutions—from the Hermitage and the Russian Museum to memorial apartments—form a multilayered system of cultural codes that define Petersburg’s unique identity. Special attention is paid to the mechanisms through which museums not only preserve heritage but also actively generate new meanings, integrating architectural, historical, and literary narratives into a unified semiotic space. Using contemporary initiatives such as the “Museum Quarter” as an example, the study traces the evolution from isolated museumification to a comprehensive strategy for interpreting the urban environment. The research demonstrates that Saint-Petersburg’s museums, functioning as nodal points of cultural memory, transform the city into a dynamic palimpsest where different historical layers engage in continuous dialogue.

Key words: Saint-Petersburg, museum-city, urban semiotics, museum institutions, cultural memory, museification, The Hermitage, Russian Museum, memorial apartments, urban narrative, cultural codes.

Санкт-Петербург, основанный в 1703 г. в качестве стратегического форпоста России на Балтийском море, задумывался изначально как масштабный урбанистический проект, призванный стать воплощением петровских политических и культурных амбиций. Городская среда, созданная вопреки природным условиям и предшествовавшим традициям градостроительства, с момента своего возникновения осознавалась современниками как воплощение рационалистических идеалов европейского Просвещения и абсолютистской государственности, целиком искусственная и лишенная собственной истории. Искусственный характер петербургского ландшафта практически сразу стал объектом бытового и художественного, а впоследствии и научного осмысления. Статья сосредоточена на комплексном осмыслении петербургского культурного феномена, разработанном в концепции Н.П. Анциферова о «душе Петербурга» и семиотических исследований Ю.М. Лотмана и представителей московско-таргусской школы.

Особенность петербургского сознания проявляется в принципиально конструктивном отношении к собственной культурной памяти: в отличие от иных городов, имевших возможность органического исторического развития, формирования культурных пластов естественным образом, Санкт-Петербург изначально вынужден был создавать собственную традицию посредством сконструированной сложной системы культурных кодов и символических соответствий, проявляющих себя как в архитектурных ансамблях и гидрографической системе, так и в изменчивой топонимике и локальных связях. Каждый элемент образуемого таким образом многослойного семиотического конструкта находится в постоянном диалоге не только с другими элементами, составляя вместе с ними единое городское пространство, но и с изменчивым социокультурным контекстом.

Свою роль в этих процессах выполняют музеиные институции Санкт-Петербурга, от Кунсткамеры и Эрмитажа до современных музеино-выставочных комплексов, «третьих мест» и культурных кластеров — и эта роль является ключевой в формировании культурной среды города: они выступают не хранилищами артефактов, но активными участниками производства и трансляции культурных значений, а также медиаторами между различными городскими системами и акторами.

Концепция Петербурга как «города-музея» имеет глубокие исторические корни, кроющиеся в упомянутой нами изначальной искусственности города и ее осмыслении, однако проследить ее последовательное развитие как совокупности представлений о природе Северной Пальмиры можно только начиная с конца XIX — начала XX в.: первоначально сформулированная и обсуждаемая в работах литературных критиков, в научном дискурсе она закрепляется благодаря, в первую очередь, деятельности Н.П. Анциферова. Исследуя составляющие образа и «души Петербурга», он обращает внимание как на сознательное конструирование образа города, так и на его цельность — последняя является одной из ключевых характеристик: «ни в коем случае не следует превращать город в музей достопримечательностей»¹, понимаемый сугубо как перечень, «хранилище раритетов», необходимо раскрывать «душу города, душу, меняющуюся в историческом процессе». Душа города выражается для Н.П. Анциферова не в его архитектурных элементах, а в совокупности факторов: культурных, исторических, политических, природных, литературных, etc. Таким образом, весь город выступает в такой концепции как музей в понимании музея как комплексного семиотического феномена.

¹ Анциферов Н.П. «Непостижимый город...». СПб., 1991. С. 29.

Понимание Петербурга как сложной семиотической системы активно развивал Ю.М. Лотман — в частности, в работе «Символика Петербурга и проблемы семиотики города», где он указывает на то, что по «количеству текстов, кодов, связей, ассоциаций, по объему культурной памяти, накопленной за исторически ничтожный срок своего существования, Петербург по праву может считаться уникальным явлением в мировой цивилизации»². Город сочетает в себе материальное пространство и связанные с ним символы, отражая заложенное в самом факте своего основания на болотах вопреки природе противоречие искусственного и естественного. Искусственность города питает богатую мифологизированную среду — ассоциация с призрачностью, зыбкостью, обреченностью однажды пасть под натиском закованной в гранит водной стихии роднит его и с исчезающей в волнах Венецией, и с «вечным» Римом, и с павшим Константинополем. Эффект искусственности, ощущение театральности среды поддерживается разделением на «парадное» и «непарадное» пространства, в пластиках петербургского мифа присутствуют две органичных противоположности — «сцена» и «закулисье». Построенный на российской земле по западному образцу, на который равнялся первый российский император, город вбирает в себя культурные коды тех культур, откуда приходят его элементы, впитывает и подчиняет себе, перерабатывая в собственный код и идентичность, заставляя «свое» и «инородное» сталкиваться в плавильном котле. В силу предельной мифогенности среды, порожденной возникновением «из ниоткуда» в официальном нарративе, усвоенном как основание городской идентичности на начальном этапе жизни, Петербург воплощает не столько «имперскость» и имперские амбиции, сколько полифонию семиотических кодов и структур, одним из аспектов которых только является имперский код — рационалистическая утопия сталкивается со стихией, хаос с порядком, «столичность» с судьбой в советский и постсоветский период, — где «не только синхронное соположение разнородных семиотических образований, но и диахронные архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц и тысячи других реликтов прошедших эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты историческою прошлого. Город — механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сополагаться с настоящим как бы синхронно»³.

Отмечал мифогенность петербургской среды и В.Н. Топоров в контексте разговора об особом «петербургском тексте»: город имеет свой язык, на котором выражает себя посредством улиц, площадей, каналов, вод, островов, садов, зданий, памятников, людей и идей, а также своего исторического развития. Как и Ю.М. Лотман, он выделяет как смыслообразующий миф о сотворении города и Петре как *genius loci* и сопряженный с ним миф об эсхатологическом разрушении противоестественно возникшего города водной стихией. Одним из отличительных признаков петербургского текста является для него то, что тот «может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте»⁴.

Сравнительное исследование феномена «города-музея» показывает, что в генезисе этого феномена и функционировании таких городов имеются принципиальные различия,

² Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 220.

³ Там же. С. 213.

⁴ Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (введение в тему) // Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 273–274.

уникальные особенности, влияющие на его восприятие в различных урбанистических, социокультурных и исторических контекстах. Так, город-музей Венеция является собой пример музеификации через стагнацию: архитектурный облик сформировался в период расцвета Венецианской республики и с тех пор остался практически неизменным, что привело к превращению города естественным образом в музей самого себя, где архитектурные формы застыли как экспонаты под стеклом. Иной путь демонстрирует пражская модель: исторический центр города сохраняется благодаря искусственной консервации, проявившейся в наибольшей степени в архитектурной политике советского периода, и городское пространство превращается в охраняемый экспонат. Модель, демонстрируемая Санкт-Петербургом, принципиально отличается от рассмотренных: с самого начала город строился не только как функциональный комплекс, но и как «музейный», т.е. предназначенный для созерцания и выражения определенных идей, а в основе городской среды лежит концепция искусственной организации жизни. Практически сразу с основанием города началось и его осмысление как рационалистической утопии и эстетического проекта, города-идеи: в источниках — особенно российских — описывается не реальный город, а город как модель «преображенной России», «град Петров», — иными словами, представление и мечта Петра и его круга. Интерес представляет и тот факт, что Петербург уже ко второй половине XVIII в. «понят и осмыслен не только как город-проект, воплощение идеала, но как некая реальность, уже укорененная в культуре»⁵.

Музейность Петербурга является осознанным выбором, заложенная в генетическом коде города, она формирует его как палимпсест с динамическим развитием культурных слоев — это можно проследить, в частности, исследуя формирование его архитектурного облика: как ранее уже было отмечено, петровская эпоха выстраивает «идеальный город» по западноевропейской модели, следующим важным периодом становится екатерининская эпоха с ее следованием античным образцам в большинстве зданий этого времени, и, наконец, советская эпоха работает в поиске баланса между революционным мифом и историческим наследием, превратившимся в «народное достояние». Дополняет картину беглый анализ топонимики Петербурга: несмотря на то, что за XX в. центральные районы города неоднократно переживали переименования своих объектов, прослеживается тенденция к сохранению «памяти мест», использованию старых и новых названий параллельно, а иногда и с преобладанием старого варианта в речи.

Музеи Петербурга — и в первую очередь это Государственные Эрмитаж, Русский музей, многочисленные музеи-квартиры — не только встроены в этот контекст, но и активно питают его, формируют петербургский миф и самосознание.

Доминантным в этом процессе является Эрмитаж, воплощающий в себе имперский код Петербурга — идею власти, преемственности и непрерывности имперской традиции — за счет сочетания архитектурного ансамбля, интерьеров, коллекций и музеиных практик в сложный семиотический комплекс. «Имперскость» отчетливо проявляется в организации пространства музея: так, Главная парадная анфилада, начинающаяся от Иорданской лестницы и ведущая к Георгиевскому (Большому Тронному) залу, сохраняет ритуальную функцию, повторяя маршрут императорских приемов в сохранившемся с XIX в. окружении. Современные экспозиционные решения, такие как демонстрация произведений в интерьерах, относящихся к эпохе их создания или личности собирателя, углубляют этот эффект, подчиняя нарратив «оси власти», и создают у посетителя

⁵ Зимина С.Ю. Петербург как эстетический феномен. Дис. канд. философск. наук. СПб., 1999. С. 6.

ощущение погружения в контекст эпохи за счет сложной системы культурных отсылок. Можно обратить внимание на преемственность и в частичном сохранении логики расположения залов Нового Эрмитажа, изначально связанной с логикой расположения скульптур на фасаде здания как отражением предполагавшегося внутреннего наполнения. Такого рода решения вместе создают эффект палимпсеста, смыслового насложения, характерный для петербургской культуры в целом. «Имперскость» Эрмитажа связана, в первую очередь, с демонстрацией включенности в европейский контекст, постулированием России как одной из ведущих мировых империй.

Русский музей, напротив, является выразителем национальной идеи. Разработанный еще при Александре III проект осознанно продвигал идею самобытности русской культуры, таким образом, через музейную практику формируя национальную культурную идентичность и бренд российской культуры за рубежом. Несмотря на сохранение исторической связи с владельцами и имперской линией, здания Русского музея с момента его основания предназначались именно для демонстрации коллекций, о чем свидетельствует, в частности, проведенная уже в 1895–1898 гг. перепланировка Михайловского дворца: реконструированы жилые помещения дворца, заложены боковые двери, демонтирован ряд конструкций (деревянные перегородки, антресоли, лестницы, etc.), полностью перестроены Парадная столовая и Танцевальный зал. Построенное по проекту К. Росси здание, шедевр русского ампира, выступает внешней рамкой для хронологической структуры экспозиции — от древнерусского искусства до начала XX в., воспроизводя линейную концепцию развития национальной культуры. Фокус внимания зрителя, таким образом, смещается в сторону внутреннего содержания, идеи российской национальной идентичности. Здание корпуса Бенуа подчинено той же логике: экспозиция выстроена линейно, продолжая структуру постоянной экспозиции залами искусства конца XIX — начала XX в. и советского периода, временные выставки вынесены в особое пространство.

Основные здания обоих музеев — как Государственного Эрмитажа, так и Русского музея — являются ключевыми элементами семиотической системы центра Санкт-Петербурга и в силу своего расположения в «культурном треугольнике» города, как узловые точки исторически сложившейся системы смыслов и символов. Выход музейной деятельности за пределы этого «треугольника» — как это делает Эрмитаж с комплексом реставрационно-хранительского центра «Старая Деревня», например — воспринимается как расширение охвата семиотического поля (полей), просветительская и культурная экспансия. Музеефикация городского пространства происходит, таким образом, в том числе за счет органичного расширения площадей крупнейших музеев, продиктованного внутренней потребностью.

Особый пласт городской семиотики составляют музеи-квартиры, выполняющие функцию не только мемориальных пространств, но и особых семиотических узлов, связывающих литературные тексты, произведения искусства, биографические нарративы и топографические реалии в единую сеть и создающих эффект подлинного присутствия. Литературно-мемориальный музей-квартира Ф.М. Достоевского, находящийся недалеко от Владимирской площади (Кузнецкий переулок, 5/2) — это не только один из петербургских адресов писателя, но и точка на карте города, связанная с его творчеством: так, экскурсия «Владимирская площадь и ее окрестности в жизни и творчестве Ф.М. Достоевского», проводимая музеем, предлагает связь исторической местности с романами «Бедные люди» и «Братья Карамазовы», «петербургской поэмой» «Двойник», а отдельные экскурсии по местам действия романов «Идиот» и «Преступление и наказание»

собирают в интертекстуальное пространство такие значимые петербургские места, как Литейный проспект, Гороховая улица, Пять углов, Сennая площадь, Вяземская лавра, Вознесенский мост. Благодаря прохождению по маршруту героев литературных текстов создается эффект двойного кодирования пространства. Музей В.В. Набокова также является не только квартирой, где родился и провел детство писатель, но и домом из его воспоминаний (автобиография «Другие берега», 1953–1954 гг.), «единственным домом в мире».

Формируемое музеями-квартирами пространство не однородно, время в них не застывает — в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме соприкасаются Серебряный век «Поэмы без героя», советская реальность «Реквиема», военные годы «Мужества», разновремене «Седьмой книги»; эти временные пласти выходят вовне в проекте «Я тут был», предлагаемом музеем как узловой точкой исторического района Литейная часть литературной карты города.

Через экспозиции таких музеев проявляет себя незримый «универсум культуры и космоса»⁶: фактом реального опыта конкретного индивидуума «элементы этого как бы несуществующего для нас универсума»⁷ становятся, будучи обращенными «к нашему зрительному восприятию»⁸. В этом отношении интересен феномен музеев петербургских ученых — включенность во внешний контекст для такого музея изначально выше, чем внутренняя организация времени и пространства. Связать достижения ученого с городским пространством, с личным опытом посетителя, придать внутреннее измерение помогают подлинные предметы, непосредственно использовавшиеся им (рукописи Д.И. Менделеева в Музее-архиве Д.И. Менделеева, григорианская астрономическая труба в Музее М.В. Ломоносова, личные вещи П.К. Козлова в Музее-квартире П.К. Козлова), и воссозданный интерьер, обстановка «брошенного рабочего места» (письменный стол с очками и пресс-папье в Музее-архиве Д.И. Менделеева, химическая лаборатория в Музее М.В. Ломоносова, кабинет хозяина и домашняя обстановка в Мемориальном музее А.С. Попова)⁹. В результате создается эффект присутствия этого человека в квартире и шире — в пространстве города как таковом, определяются маршруты и связи.

Итак, рассмотренные нами музеи и группы музеев в городской ткани Петербурга воплощают различные семиотические пласти, выступая узловыми точками объединения районов и придания целостности городской культурной среде. В пространственном отношении они существуют рядом и дополняют друг друга, при этом отражая различные аспекты городской семиотической структуры: Государственный Эрмитаж связан с идеей вертикали власти, и его построение подчинено логике парадных залов и личных покоев, Русский музей развертывает историю горизонтально из зала в зал, а музеи-квартиры представляют собой точечные вкрапления в городской текст, подобно узлам сети. Во временной перспективе для Государственного Эрмитажа преобладает циклическое ритуальное время, церемониальное течение, для Русского музея характерна, напротив, линейность времени — в соответствии с концепцией линейного развития национальной истории и культуры, заложенной при его основании, для музеев-квартир время предельно концентрировано, словно заключено в капсулу индивидуальной памяти внутри

⁶ Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2001. С. 22.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Хартанович М.Ф. Музеи петербургских ученых // Вопросы музеологии. 2018. № 9. Вып. 2. С. 191–208.

больших нарративов. Коммуникативные стратегии музеев и групп музеев так же имеют специфические черты: построение экспозиций Государственного Эрмитажа ориентировано на диалог культур, Русского музея — на внутреннюю культурную рефлексию, музеев-квартир — на личностное включение и сопреживание. Таким образом, музеи Петербурга, функционируя в едином семиотическом поле, составляют вместе полифоническую структуру, текст из различных культурных кодов, требующий специального прочтения.

В современной урбанистической практике Санкт-Петербурга наблюдается качественная трансформация принципа музейности, который эволюционировал от точечной музеефикации отдельных объектов к комплексной стратегии формирования культурного пространства города. Феномен музейности как системообразующего принципа городской среды проявляет себя в проекте «Музейный квартал», действующем с 2008 г. с целью «объединения и наиболее полной реализации туристского, научно-исследовательского, фондового и рекреационного потенциала квартала в историческом центре Санкт-Петербурга в целостный комплекс экскурсионных маршрутов, а также создания информационной и экспозиционно-выставочной зоны в пространстве квартала исторического центра Санкт-Петербурга, ограниченного наб. р. Мойка, наб. Крюкова кан., Конногвардейским бул. и Исаакиевской пл.»¹⁰. Проект предполагает комплексную музеефикацию объектов квартала, превращение всего участка в единое культурное и семиотическое музейное поле. Необходимо подчеркнуть, что инициатива является «актуальным ответом на социальный запрос жителей Петербурга и посещающих город туристов»¹¹, а не искусственной попыткой повышения интереса к музейным объектам или создания музейной среды. Музейность Петербурга выходит за рамки отдельных объектов, формируя парадигму городского планирования в современности исходя из процессов музеефикации среды. Отметить можно и наличие большого количества тематических экскурсий по историческим районам города на краеведческих порталах — это также свидетельствует о запросе аудитории, восприятии городского пространства как музейной среды, в том числе, самим локальным сообществом.

Не связанный напрямую с деятельностью музеев и, тем не менее, обусловленный ею аспект проявления музейности Санкт-Петербурга — это процессы музеефикации промышленных зданий и районов города, развивающиеся, с одной стороны, в русле глобального тренда постиндустриальной музеефикации, а с другой, имеющие ряд отличительных черт, связанных со статусом города-музея, исторически сложившейся плотной застройкой и отсутствием прямой государственной поддержки и преобладанием инициатив частных инвесторов. Степень проявления музейно-просветительских функций в каждом конкретном кейсе зависит от индивидуально достигнутого компромисса между сохранением аутентичности, подлинности объектов, и коммерческой рентабельностью проекта. К числу более успешных примеров можно отнести комплекс Левашовского хлебозавода, в котором, несмотря на проведенную модернизацию, сохранены в значительной степени внешний вид объекта и частично планировка, присутствует музейная составляющая в виде информационных стендов об истории завода, Блокадного мемориала, возможности прослушать подкасты от школы “Masters” по истории объекта,

¹⁰ Никонова А.А. Концепция музеефикации городского квартала Санкт-Петербурга и способы ее реализации // Культурологическая экспертиза. Теоретические модели и практический опыт: Коллективная монография. СПб., 2011. С. 337.

¹¹ Там же. С. 341.

организовано выставочное пространство, связывающее Левашовский хлебозавод с актуальными городскими площадками размещения современного искусства. Менее успешными в плане музейной составляющей примерами являются такие проекты, как «Этажи», «Брусницын», «Севкабель», «Артмуза», «Ткачи», в которых выбор сделан в пользу не музеализации, делающей акцент на сохранении исторического нарратива, а джентрификации, ставящей выше коммерческий успех при возможности утраты подлинности и ауры объекта. При этом даже в объектах, где не идет сохранения музейной составляющей, тем не менее, в семиотической структуре на уровне города сохраняется актуальность сохранения исторического облика или его частей, связи с историей места.

Подводя итог, отметим, что приведенные выше наблюдения еще раз подтверждают неоднократно отмечавшуюся в литературе уникальную природу Санкт-Петербурга как города-музея и города музеев, где музейность выступает системообразующим принципом. С самого своего основания задуманный как искусственный проект, Петербург воплощает сложную систему культурных кодов и семиотических связей, возникших в результате поиска городом собственной идентичности в изначальной «пустоте», до предела обострившей мифогенность среды. Музейные институции в этой системе играют ключевую роль, выступая не только хранителями наследия, но и активными участниками процессов производства новых смыслов в динамическом семиотическом конструкте. Музейность Петербурга является живым процессом, где прошлое и будущее находятся в постоянном взаимодействии и происходит выбор конкретной стратегии исходя из факторов урбанистической оптимизации, логистики, коммерциализации среды. Активность музейных институций в семиотическом поле Петербурга — ключевой фактор сохранения и развития музейности городского пространства как цельной и живой системы, питающей ее благотворный субстрат. Соответственно, тезис «Музейные специалисты должны активно участвовать в определении основных направлений музеефикации и регенерации исторического наследия города и участвовать в обсуждении архитектурных и художественных проектов»¹² остается актуальным и справедливым.

Список литературы

Анциферов Н.П. «Непостижимый город...». СПб.: Лениздат, 1991. 335 с.

Зимина С.Ю. Петербург как эстетический феномен. Дис. канд. философск. наук. СПб., 1999. 208 с.

Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: ООО «Издательство Петрополис», 2001. 224 с.

Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. 768 с.

Никонова А.А. Концепция музеефикации городского квартала Санкт-Петербурга и способы ее реализации // Культурологическая экспертиза. Теоретические модели и практический опыт: Коллективная монография. СПб.: Астерион, 2011. С. 337–347.

Никонова А.А. Музеефикация городской среды // Сборник методических материалов по итогам проекта «Нулевая верста». СПб.: [Б. и.], 2010. С. 35–42.

Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (введение в тему) // Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М.: Издательская группа «Прогресс»—«Культура», 1995. С. 259–367.

¹² Никонова А.А. Музеефикация городской среды // Сборник методических материалов по итогам проекта «Нулевая верста». СПб., 2010. С. 36.

Хартанович М.Ф. Музеи петербургских ученых // Вопросы музеологии. 2018. № 9. Вып. 2. С. 191–208.

References

- Antsiferov, N.P. «*Nepostizhimijs gorod...*» [“The Inscrutable City...”]. Saint-Petersburg: Lenizdat Press, 1991. 335 p. (In Rus.).
- Kalugina, T.P. *Khudozhestvennyj muzej kak fenomen kul'tury* [The Art Museum as a Cultural Phenomenon]. Saint-Petersburg: OOO “Izdatel'stvo Petropolis” Press, 2001. 224 p. (In Rus.).
- Khartanovich, M.F. Muzei peterburgskikh uchenykh [Museums of Saint-Petersburg Scientists], in *Voprosy muzeologii*. 2018. Vol. 9. Pt. 2. P. 191–208. (In Rus.).
- Lotman, Yu.M. *Istorija i tipologija russkoj kul'tury* [History and Typology of Russian Culture]. Saint-Petersburg: Iskusstvo-SPB Press, 2002. 768 p. (In Rus.).
- Nikonova, A.A. Muzeifikatsija gorodskoj sredy [Museification of the Urban Environment], in *Sbornik metodicheskikh materialov po itogam proekta «Nulevaja versta»*. Saint-Petersburg: [Without name of Publisher], 2010. P. 35–42. (In Rus.).
- Nikonova, A.A. Kontseptsija muzeifikatsii gorodskogo kvartala Sankt-Peterburga i sposoby ejo realizatsii [The Concept of Museification of a Saint-Petersburg City Block and Methods of Its Implementation], in *Kul'turologicheskaja ekspertiza. Teoreticheskie modeli i prakticheskij opyt: Collectivnaja Monographija*. Saint-Petersburg: Asterion Press, 2011. P. 337–347. (In Rus.).
- Toporov V.N. Peterburg i «Peterburgskij tekst russkoj literatury» (vvedenie v temu) [Saint-Petersburg and the “Peterburg Text of Russian Literature” (Introduction to the Topic)], in *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: issledovanija v oblasti mifopoeticheskogo*. Moscow: Izdatel'skaya gruppa “Progress”—“Kul'tura”, 1995. P. 259–367. (In Rus.).
- Zimina, S.Yu. *Peterburg kak esteticheskij fenomen. Dissertacija kandidata filosofskikh nauk* [Saint-Petersburg as an Aesthetic Phenomenon. PhD thesis in Philosophy]. Saint-Petersburg, 1999. 208 p. (in Rus.).

ПАМЯТНИК

Пивоварова Н.В.

ИЗ ИСТОРИИ БЫТОВАНИЯ, ИССЛЕДОВАНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ ИКОН И СТЕНОПИСИ НИКОЛАЕВСКОЙ ЦЕРКВИ В ГОСТИНОПОЛЬЕ: К 550-ЛЕТИЮ УСЛОВНОЙ ДАТЫ ОСНОВАНИЯ ГОСТИНОПОЛЬСКОГО МОНАСТЫРЯ

Пивоварова, Надежда Валерьевна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия, nad-pivovarova@yandex.com.

В статье представлены материалы о художественных памятниках Николаевского Гостинопольского монастыря, существовавшего близ Старой Ладоги на современной территории Волховского района Ленинградской области. Приводятся новые архивные данные об исследовании и реставрации икон и стенописи Николаевского храма, производившихся в 1910–1920-е гг. при участии и под наблюдением Комитета попечительства о русской иконописи (в 1920-е гг. — Комитет изучения древнерусской живописи) и Русского музея. Внимание к памятникам монастыря привлек археолог Н.И. Репников, в первые десятилетия XX в. неоднократно совершивший поездки по Приладожью с целью собирания и археологического изучения древностей. Благодаря его усилиям был поднят вопрос об охране местных достопримечательностей и реставрации фресок XV в., нашедший отклик в среде духовенства и прихожан Николаевской церкви. В приложении к статье публикуются документы из архива Комитета попечительства о русской иконописи, раскрывающие роль священника, прихожан и одного из почетных граждан Гостинополья в деле сохранения фресок древнего храма. Документы впервые вводятся в научный оборот.

Ключевые слова: Николаевский Гостинопольский монастырь, иконы, стенопись, архив, реставрация, исследование, Н.И. Репников.

FROM THE HISTORY OF THE EXISTENCE, RESEARCH AND RESTORATION
OF ICONS AND MURALS OF THE CHURCH OF ST. NIKOLAS
IN GOSTINOPOL': TO THE 550TH ANNIVERSARY OF THE CONDITIONAL DATE
OF THE FOUNDATION OF THE GOSTINOPOLSKY MONASTERY

Pivovarova, Nadezhda Valerievna — Candidate of Art History, Leading Researcher, State Russian Museum, Saint-Petersburg, Russian Federation, nad-pivovarova@yandex.com.

The article presents materials on the artistic monuments of the Nikolaevsky Gostinopolsky Monastery. The monastery existed near Staraya Ladoga on the modern territory of the Volkhov district of the Leningrad region. New archival data on the study and restoration of icons and murals of the Church of St. Nicholas, carried out in the 1910s–1920s, are presented. These works were carried out with the participation and under the supervision of the Committee for the Guardianship of Russian Icon Painting (in the 1920s it was called the Committee

for the Study of Old Russian Painting) and the Russian Museum. Archaeologist N.I. Repnikov, who in the first decades of the 20th century repeatedly traveled around the Ladoga region, drew attention to the monuments of the monastery and attracted the attention of society to them. Thanks to Repnikov's activities, the question of the protection of local attractions and the restoration of frescoes of the 15th century was raised. The proposal to restore the frescoes found a response among the clergy and parishioners of the Nicholas Church. The appendix to the article contains documents from the archive of the Committee for the Guardianship of Russian Icon Painting. They show the role of the priest, parishioners and one of the honorary citizens of Gostinopolje in the preservation of the frescoes of the ancient temple. The documents are being introduced into scientific circulation for the first time.

Key words: Nikolaevsky Gostinopolsky Monastery, icons, murals, archive, restoration, research, N.I. Repnikov.

2 июня 1921 г. хранитель Художественного отдела и одновременно директор Русского музея Н.П. Сычев обратился в Совет Художественного отдела со следующим заявлением: «В Детском Селе, в алтаре Федоровского собора находится икона “Чудо Знамения Богоматери”, представляющая один из редких вариантов этого сюжета, представленного в собрании Музея в образцах позднего времени. Икона поступила в Федоровский собор из новгородского Гостинопольского монастыря в нерасчищенном виде. Ввиду того, что икона эта является, несомненно, одним из древнейших вариантов композиции Чудо Знамения, близких к таким же композициям в собрании Новгородского епархиального древлехранилища (из Новгородской Николо-Кочановской церкви и, второй, из новгородской Успенской церкви) и в собрании В.М. Васнецова и, с другой стороны, ввиду того, что икона эта требует особого хранения и наблюдения, прошу Совет Художественного Отдела Русского Музея возбудить перед соответствующими установлениями ходатайство о передаче названной иконы в Русский Музей»¹.

Сведениями о местонахождении образа Н.П. Сычев был обязан Н.И. Репникову, чья статья о стенописи и иконах Гостинопольского монастыря увидела свет в том же 1921 г. в «Известиях Комитета изучения древнерусской живописи»². Статья была написана Н.И. Репниковым в 1915 г. по результатам его поездок в монастырь, где, благодаря его энергии, в 1914 г. было предпринято пробное раскрытие фресок. Обстоятельства военного времени не способствовали своевременному изданию статьи: публикация, намеченная на 1915 г., была перенесена на 1917³, затем на 1919 г.⁴, но в итоге осуществлена лишь в 1921 г.

К этому времени многое изменилось. В марте 1918 г. Коллегия по делам музеев и охране памятников искусства и старины приняла решение перевезти в Русский

¹ Ведомственный архив Государственного Русского музея (далее—ВА ГРМ). Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 214. Л. 14–14 об.

² Репников Н.И. Памятники иконографии упраздненного Гостинопольского монастыря // Известия Комитета изучения древнерусской живописи. Пг., 1921. Вып. 1. С. 13–20.

³ В фонде Комитета попечительства о русской иконописи (впоследствии—Комитет изучения древнерусской живописи—далее КИДРЖ) сохранилась корректура V выпуска Иконописного сборника, в котором планировалось издание статьи Н.И. Репникова. На обложке рукой управляющего Комитетом К.К. Романова 1915 год исправлен на 1917: ВА ГРМ. Оп. КПРИ. Д. 297. Л. 1, 2.

⁴ Согласно отчету Комитета за вторую половину 1919 г., типографские работы, возобновленные над V томом Известий КИДРЖ, куда вошли не опубликованные прежде статьи о памятниках древнерусского искусства, в том числе две статьи Н.И. Репникова, были приостановлены ввиду реквизиции типографии «Энергия» Политотделом: ВА ГРМ. Оп. КПРИ. Д. 270. Л. 75–75 об.

музей иконы из Феодоровского собора, Ратной палаты и Феодоровского Городка Царского Села. 4 июля того же года три представителя музея — П.И. Нерадовский, Н.И. Брягин и А.Ф. Новомлинский приняли в Царском Селе 37 икон из Ратной палаты⁵. В составе этого поступления и находилась икона, которой так заинтересовался Сычев в 1921 г. Как оказалось, на тот момент она уже хранилась в фондах музея (рис. 1)⁶.



Рис. 1 Икона «Битва новгородцев с суздальцами». Из Николаевской церкви в Гостинополье. Конец XV в. ГРМ

Оплошность Н.П. Сычева, положившегося на устаревшие данные, несложно объяснить. На должность хранителя Художественного отдела Русского музея он был зачислен

⁵ Пивоварова Н.В. Памятники церковной старины в Петербурге — Петрограде — Ленинграде. Из истории формирования музейных коллекций: 1850–1930-е годы. М., 2014. С. 218. Подробнее об этой передаче: Пивоварова Н.В. «Грады и страны христианские предстательством Твоим от врагов спасающая...». Новые материалы об истории и источниках формирования внутреннего убранства пещерного храма преп. Серафима Саровского и палат Феодоровского городка в Царском Селе // Отечество нам Царское Село. Резиденция и город. Сб. научных статей XXX Царскосельской научной конференции. СПб., 2024. С. 531–546.

⁶ Старый инв. № 3694, новый инв. № ДРЖ-2129.

лишь в декабре 1920 г.⁷ и не принимал участия в вывозе царскосельской коллекции; икона же, виденная им в фондах Художественного отдела, покрытая слоями грубой записи, мало походила на памятник древнейшего периода существования Гостинопольской обители.

Утверждение Н.И. Репникова о нахождении иконы в 1914 г. в алтаре царскосельского Феодоровского Государева собора⁸ следует признать ошибочным. Как следует из архивных документов, образ был приобретен специально для Ратной палаты, где концентрировались памятники, связанные с военной историей России (рис. 2). Изначально этот музей, устраиваемый на средства вдовы действительного статского советника Е.А. Третьяковой, именовался Палатой-хранилищем собрания «Войны России». Древний образ числится в списке икон, приобретенных и пожертвованных в Палату: «Знаменская Божия Матерь Чудо Знамения Св. иконы в битве Сузальцев с Новгородцами при Андрее Боголюбском, Московских писем XV века»⁹. Был ли причастен к вывозу иконы из церкви Н.И. Репников? Скорее, «да», чем «нет». Известно, что Строительный совет Палаты в 1913–1914 гг. уполномочивал его вывозить иконы из храмов Приладожья. Одна из икон, известная под именем «плененной», была доставлена им в Царское Село «из церкви при селе Усадице (она же Заболотская)»¹⁰, другая — образ Александра Невского с житием 1752 г. — из храма Преображения Господня при погосте св. Василия Кесарийского в Новоладожском уезде¹¹.

Отсутствие высококвалифицированных реставраторов в Русском музее в начале 1920-х гг. отсрочило раскрытие иконы «Битва новгородцев с сузальцами». Ее реставрация была предпринята лишь в 1927 г. в период активной подготовки экспозиции древнерусского искусства. Работы были поручены одному из лучших реставраторов того времени И.Я. Челнокову¹². Они растянулись на полтора года (март 1927 — октябрь 1928 г.), хотя следует иметь в виду, что мастер одновременно реставрировал несколько икон. В пересчете на рабочий график мастера реставрация «Чуда Знамения» заняла 150 дней. Сохранились реставрационные протоколы и дневник работ И.Я. Челнокова, освещающие процесс раскрытия¹³. Наблюдение за работами и составление реставрационной документации осуществлял А.И. Кудрявцев, бывший руководитель филиала мастерской Русского музея на Надеждинской улице, 27¹⁴.

⁷ ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 1. Д. 359. Л. 105.

⁸ Репников Н.И. Памятники иконографии упраздненного Гостинопольского монастыря. С. 30.

⁹ Российский государственный исторический архив (далее — РГИА). Ф. 487. Оп. 21. Д. 890. Л. 39. № 5.

¹⁰ Там же. Л. 51 об., 53–53 об. Доверенность на получение иконы была выдана Н.И. Репникову начальником Царскосельского Дворцового управления кн. М.С. Путятиным летом 1913 г. На иконе представлен Спаситель, восседающий на престоле («в силах»). По преданию, образ был взят в плен в период Смутного времени (при Я. Делагарди) и возвращен в Россию в XVIII в. См.: Там же. Л. 39. № 6.

¹¹ Там же. Л. 55.

¹² Имя реставратора иконы, как и точные даты ее реставрации, впервые вводятся в научный оборот. В выставочных каталогах Русского музея имя реставратора не упоминается, а время исполнения работ ограничивается 1928 г. См., напр.: Искусство Великого Новгорода. Эпоха святителя Макария / Альманах. Вып. 486. СПб., 2016. С. 13. Кат. 2. Ил. 9, 18.

¹³ Архив Отдела древнерусского искусства Государственного Русского музея (далее — АОДРИ ГРМ). Д. 16. Л. 165 об.–215 об. В реставрационной документации икона фигурирует под номером 306, который записан на приемочной квитанции, приkleенной на тыльную сторону доски.

¹⁴ См. о нем: Пивоварова Н.В. Реставрация и реставраторы древней живописи в Русском музее в 1920–1930-е гг. // Нерадовские чтения. Хранение, учет, исследование, реставрация музеиных



Рис. 2 Ратная палата в Царском Селе. Фотография 2010 г. Из открытых источников

Предварительные итоги работ по раскрытию образа были подведены А.И. Кудрявцевым уже в декабре 1927 г. на заседании Разряда Русской живописи Государственной академии истории материальной культуры¹⁵. Доклад был посвящен не столько технической стороне дела, сколько размышлению автора о датировке образа из Русского музея и другой древней иконы того же сюжета из новгородской Николо-Кочановской церкви. Обе иконы докладчик относил к XV в. Следует отметить, что участники дискуссии по докладу не одобрили такой поспешности А.И. Кудрявцева и предлагали отложить решение вопроса о датировке иконы до окончания ее раскрытия. В то же время, анализ иконографии иконы из Русского музея привел А.И. Кудрявцева к убедительному заключению о ее создании для церкви святителя Николая, чей медальонный образ вписан в верхний регистр композиции, и, одновременно, о связи этой детали с круглой иконой из новгородского Николо-Дворищенского собора.

Датой завершения реставрации «Битвы» можно считать 22 октября 1928 г., когда ее поверхность, как значится в дневнике, была притерта полигурой¹⁶. По критериям того времени раскрытие было выполнено И.Я. Челноковым на высочайшем профессиональном уровне, хотя изучение памятника в Отделе технико-технологических исследований Русского музея в 2008 г. выявило наличие недораскрытых участков. Эта осторожность мастера при реставрации образа легко объяснима: 1920-е гг. для музейной мастерской, руководимой Н.А. Оковичем, были периодом становления, проб и ошибок, удачных опытов и досадных просчетов. Главной задачей считалась консервация икон, а раскрытие ставилось в зависимость от укрепления. Это положение было обосновано в документах,

предметов и коллекций. История, современное состояние и перспективы развития. Сб. научных статей. СПб., 2024. Вып. IX. С. 84–93.

¹⁵ Научный архив Института истории материальной культуры РАН (далее — НА ИИМК РАН). Ф. 2. Оп. 1 (1927). Д. 32. Л. 47–48. А.И. Кудрявцев, как и большинство его коллег, совмещал службу в Русском музее с сотрудничеством в ГАИМК.

¹⁶ АОДРИ ГРМ. Д. 16. Л. 215 об.

составленных Н.А. Оковичем: «Раскрытие применяется в связи с укреплением, поскольку оно требуется последним»¹⁷.

Пока остается открытым вопрос: принадлежала ли икона «Чудо Знамения Богоматери» Николаевской церкви Гостинопольского монастыря изначально¹⁸. Ее древность и близость времени создания к условной дате основания монастыря делают такое предположение весьма правдоподобным.

Три другие иконы, принадлежащие ныне Русскому музею, были вывезены из села Гостинополье позднее, чем «Битва новгородцев с сузальцами», а в музейное собрание поступили в 1930-е гг. В отличие от гостинопольских икон, ныне хранящихся в московских музеях, их происхождение в приемочных актах не отмечено. Икона «Пророк Михей» и Царские врата (рис. 3, 4) были приняты из Антиквариата в 1933 г., причем врата на момент поступления состояли из отдельных частей: створок и навершия¹⁹. Икона «Святой Николай Чудотворец» была получена в 1939 г. из Запасного фонда Государственного Эрмитажа. По сути, это была передача из Музейного фонда, хранилища которого находились в Эрмитаже.

Гостинопольское происхождение икон было установлено не сразу. Оно стало очевидным лишь после выхода в свет в 1963 г. каталога Третьяковской галереи, в котором были опубликованы гостинопольские иконы из ее собрания. Авторы каталога В.И. Антонова и Н.Е. Мнёва сгруппировали девять третьяковских памятников компактно, в разделе новгородских икон, и датировали их временем около 1475 г.²⁰ В примечании к одному из каталожных описаний авторы отметили, что в Русском музее хранятся образ «Битва новгородцев с сузальцами» и Царские врата, происходящие из той же церкви²¹. Сопоставление икон из ГРМ с третьяковскими и опора на сведения, опубликованные в статье Н.И. Репникова, позволили подтвердить провенанс. Дополнительные аргументы стилистического порядка привела в 1982 г. в своде новгородской иконописи Э.С. Смирнова²². Здесь же она упомянула образ святителя Николая Чудотворца с поздней надписью на нижнем поле, сведения о котором содержатся в статье Н.И. Репникова²³.

Особая заслуга Э.С. Смирновой состояла в том, что она впервые систематизировала сведения о гостинопольских праздничных иконах, оказавшихся в зарубежных коллекциях.

¹⁷ Пивоварова Н.В. Из истории отечественной реставрации. Реставрационная мастерская древней живописи в Русском музее: 1920–1930-е годы // Terra artis. Искусство и дизайн. СПб., 2025. № 1. С. 128.

¹⁸ По данным А.В. Гостеевой (доклад на конференции «Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация», 10 октября 2024 г.), описи монастырского имущества не содержат упоминаний об этой иконе.

¹⁹ Старые номера фрагментов: 5544, 5548, 5550; новый инв. № ДРЖ-2661 а–г.

²⁰ Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. I. С. 148–151. Кат. 98–101.

²¹ Там же. С. 151. Примеч. к кат. 101.

²² Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. С. 336–338. Кат. 74. Ил. на с. 542–545; С. 342–343. Кат. 78. Ил. на с. 555. Соавтор Э.С. Смирновой по каталогу В.К. Лаурина, несмотря на очевидные факты, выражала сомнения по поводу принадлежности Царских врат и пророческой иконы гостинопольскому храму. См.: Новгородская икона XII–XVII веков / Авт. вст. статьи, комм. и сост. В.К. Лаурина, В.А. Пушкарев. Л., 1983. С. 305. Ил. 121; С. 307. Ил. 131.

²³ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. С. 338. Третья буква цифри была прочитана Н.И. Репниковым неверно, как «Ч» (90), что давало иную дату при пересчете на летоисчисление от Рождества Христова. См.: Репников Н.И. Памятники иконографии упраздненного Гостинопольского монастыря. С. 20. Должно быть: 7169/1661]. года Писань сей обра(з) Николая Чю(д)ца пообещанию двицы Татианы. Инв. № иконы: ДРЖ-2071.

Время вывоза всей партии икон из Гостинополья исследователь определила широким интервалом: конец 1910-х—1920-е гг. К этому же периоду было отнесено и раскрытие икон²⁴. Как кажется, эти сведения можно уточнить.

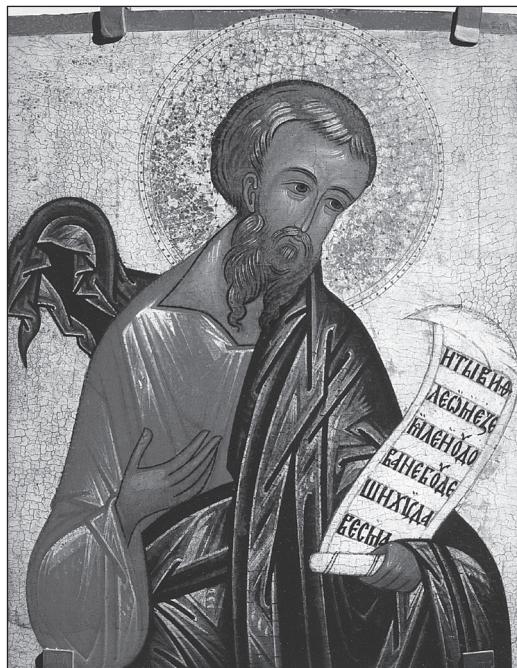


Рис. 3 Икона «Святой пророк Михей».

Из иконостаса Николаевской церкви

в Гостинополье. Последняя треть—конец XV в.
Новгород. ГРМ

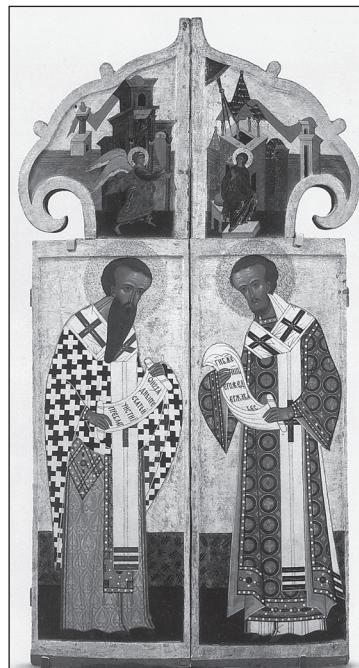


Рис. 4 Царские врата.

Из иконостаса Николаевской церкви

в Гостинополье. Последняя треть—конец XV в.
Новгород. ГРМ

В Третьяковскую галерею гостинопольские иконы были переданы в 1930 г. из Центральных государственных реставрационных мастерских (далее—ЦГРМ) в Москве (десисный чин из шести икон, Даниил пророк, местный образ «Жены-мироносицы у Гроба Господня»). Икона «Успение» поступила в 1933 г. из конторы «Антиквариат». Праздничные иконы, в том числе хранящиеся ныне за границей,—«Преполовение», «Крещение», «Вход в Иерусалим» прошли через частные коллекции в России. Они принадлежали Г.И. Чирикову, А.И. Анисимову, П.Д. Корину. Икона «Воскрешение Лазаря» (ныне—Государственный Исторический музей) поступила в собрание ГИМ из Государственного музеиного фонда в 1926 г.²⁵ По одному акту в 1933 г. были доставлены в Русский музей две иконы из конторы «Антиквариат», где они находились с 1929 г. Из этого обзора следует, что иконы прошли через ЦГРМ, где работали и Г.И. Чириков, и А.И. Анисимов, и Н.И. Репников, и контору «Антиквариат», с которой все трое сотрудничали. Г.И. Чириков, в 1914 г. подрядившийся на раскрытие гостинопольских фресок, совместно с Н.И. Репниковым мог осматривать и иконы, находившиеся в разных церквях Гостинополья.

²⁴ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. С. 340.

²⁵ Сведения о поступлении см.: Там же. С. 289–290, 336–343. Кат. 55, 74–78.

Факты сотрудничества Н.И. Репникова с ЦГРМ зафиксированы в его анкетах и автобиографиях. В одном из личных листков по учету кадров он определяет время своей работы в ЦГРМ 1927–1929 гг.²⁶ в другом — 1928 г.²⁷ Но наиболее важная информация содержится в подробной автобиографии Н.И. Репникова, составленной в марте 1939 г. Здесь он не только отметил факт своего участия в раскрытии фресок Георгиевской церкви в Старой Ладоге в 1927 г. по заданию ЦГРМ, но и поездку в Новгород и на реку Волхов в составе экспедиции ЦГРМ 1922 г.²⁸ Думается, именно тогда и была вывезена та партия гостинопольских икон, реставрация которых пришлась на середину — вторую половину 1920-х гг., после чего часть из них была передана в музеи, осела в частных российских коллекциях или была продана за рубеж. Не распроданные иконы в начале 1930-х гг. распределяла между российскими музеями контора «Антиквариат».

Предпринимая в 1915 г. обзор памятников иконографии упраздненного Гостинопольского монастыря, Н.И. Репников в первую очередь задавался целью обнародовать первые результаты раскрытия фресок Николаевской церкви, поэтому ему было важно показать контраст между тем, что было, и тем, что стало после расчистки (рис. 5). Этим желанием объяснялся подбор иллюстративного ряда, который не был сохранен при публикации его статьи в 1921 г. В корректурном же экземпляре Иконописного сборника 1915–1917 гг. наряду с таблицами, приложенными к статье и показывающими результаты работ Г.И. Чирикова, имеются и иллюстрации в тексте, на которых фрески показаны в записи²⁹.

Как следует из текста статьи и документов, которые удалось обнаружить, раскрытию стенописи предшествовали переговоры Н.И. Репникова с прихожанами и причтом церкви, в лице которых он нашел единомышленников. Их фамилии Н.И. Репников перечислил в своей статье: наряду с настоятелем гостинопольской церкви протоиереем Василием Каменским идею раскрытия фресок поддержали церковный староста И. Якушев, потомственный почетный гражданин С.Т. Трифонов и рядовые прихожане Г. Емельянов и И. Абросимов. Именно они 24 мая 1913 г. обратились в Комитет попечительства о русской иконописи, прося произвести пробные расчистки в церкви³⁰.

Как обычно на корреспонденцию, поступившую в Комитет, ответил управляющий делами КПРИ К.К. Романов. Дело на время откладывалось из-за отсутствия в Санкт-Петербурге председателя КПРИ С.Д. Шереметева³¹. Однако уже 8 июня К.К. Романов направил письмо Г.И. Чирикову, прося его принять на себя расчистку. 23 июня в Комитете было получено ответное письмо с согласием³².

Г.И. Чириков сдержал слово. В храме он расчистил четыре фрески: фигуру святого Николая в алтаре, два медальона с полуфигурами святых Лавра и Фотия на столбах и «небольшую часть картины сложной, но не выясненной композиции». Реставратор несколько задержался с отчетом перед Комитетом, так что К.К. Романов был вынужден напомнить ему о его обязанности³³.

Докладная записка Г.И. Чирикова о результатах работ, датированная 28 апреля 1915 г., была получена в Комитете и через шесть лет практически полностью перепечатана в одном

²⁶ НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 253. Л. 2 об.

²⁷ Там же. Л. 23.

²⁸ Там же. Л. 5.

²⁹ ВА ГРМ. Оп. КПРИ. Д. 296. Л. 60, 61, 61 об. Рис. 2–4.

³⁰ ВА ГРМ. Оп. КПРИ. Д. 169. Л. 51. Документ публикуется в Приложении к статье.

³¹ Там же. Л. 52.

³² Там же. Л. 54. Документ публикуется в Приложении к статье.

³³ Там же. Л. 57 (отношение на имя Г.И. Чирикова от 10 декабря 1914 г.).



Рис. 5 Святой Лавр. Фреска Николаевской церкви в Гостинополье.
1460-е — начало 1470-х. Фотография 1914 г.

из примечаний к статье Н.И. Репникова³⁴. Опущена была лишь ее заключительная часть, в 1921 г. утратившая актуальность: «...считаю своим долгом сообщить, что дальнейшее пребывание фресок в настоящем состоянии опасно, о чем мною своевременно и было указано причту и старосте, которые и выразили желание *открытие фресок поручить мне. Вследствие этого убедительно прошу Высочайшей Комитет разрешиить произвести мне выше означенную работу* (курсив наш — Н.П.)³⁵. Продолжения раскрытия фресок не последовало, в 1942 г. церковь была разрушена³⁶. Остается с горечью процитировать слова Н.И. Репникова, написанные 110 лет тому назад: «После полной расчистки, росписи Гостинопольного (так!) монастыря займут в русской науке живописи почетное место, и думается, что в них придется видеть представителей древнейшей чисто русской стенописи; они являются единственными покуда представителями той иконописной школы, которая была “эпохой величайшего расцвета русской иконописи”»³⁷.

³⁴ Репников Н.И. Памятники иконографии упраздненного Гостинопольского монастыря. С. 17. Прим. 1.

³⁵ ВА ГРМ. Оп. КПРИ. Д. 169. Л. 58. Полностью документ публикуется в Приложении к статье.

³⁶ Антипов И. Никольская церковь Гостинопольского монастыря // София. Издание Новгородской епархии. 2011. № 1. С. 25.

³⁷ Репников Н.И. Памятники иконографии упраздненного Гостинопольского монастыря. С. 18.

*Приложение³⁸***1. Прошение настоятеля и прихожан Гостинопольской Николаевской церкви в КПРИ от 24 мая 1913 г.**

В Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи

Настоятеля и прихожан
Гостинопольской Никольской
церкви Новоладожского уезда
С.Петербургской губернии
покорнейшее прошение.

Ввиду того, что в каменном храме нашего прихода имеется фресковая роспись, переписанная при ремонте храма в половине XIX столетия, несомненно закрывающая первоначальную древнюю живопись, имеем честь почтительнейше просить Высочайше учрежденный Комитет Попечительства о русской иконописи сделать, если он найдет возможным пробную расчистку, хотя бы одного из изображений. Что касается материальных расходов, сопряженных с означенною работою то прихожане собрали на означенныя пробныя работы три сто рублей. Что же касается дальнейших расходов, в случае если бы оказалась фресковая роспись, то прихожане надеются изыскать таковые 1913 года Мая 24 числа.

Настоятель Гостинопольской церкви, Протоиерей В. Каменский
Церковный Староста Иван Якушев
потомсвяной почетный граданин [так!] Степан Трифонов Трифонов
Григорий Емельянов
Иван Абросимов.

ВА ГРМ. Оп. КПРИ. Д. 169. Л. 51

2. Отношение Художественно-иконописной мастерской Бр. Михаила и Григория Иосифовичей Чириковых (Москва, Таганка, Бл. Покровский пер., с. д. № 22) в КПРИ от 23 июня 1914 № 167

Многоуважаемый Константин Константинович!

Письмо Ваше посланное от 8го Июня с/г. я получил. Приношу извинения, что не мог своевременно ответить т.к. меня не было в Москве.

Разведки и пробу по открытию фресок в церкви села Гостинополья я сгласен (так!) сделать как желает причт. За свой труд назначаю по 25 рублей за день со включением затраты времени на проезд туда и обратно, а так-же за счет причта должен быть мне билет IIго класса по железной дороги. На приезд располагаю временем в августе месяце с/г. Работа эта будет причту стоить как я думаю не дороже ста рублей.

Примите уверение в искреннем почтении покорного слуги Иконописец Реставратор Г. Чириков

ВА ГРМ. Оп. КПРИ. Д. 169. Л. 54

3. Отпуск отношения управляющего делами КПРИ К.К. Романова о. прот. В.М. Каменскому от 11 октября 1914 № 384

Многоуважаемый Василий Михайлович

Получив заявление причта Вашей церкви, долгом считаю уведомить Вас, что я вполне надеюсь на полное согласие Комитета возможно полнее пойти на встречу Вашему

³⁸ При публикации документов сохранена авторская орфография.

желанию. Это мое убеждение особенно твердо потому, что судя по устному сообщению мне г. Чирикова, фрески Вашей церкви имеют особо выдающийся интерес. К сожалению не имел до сих пор официального письменного доклада г. Чирикова Комитету и фотографических снимков с фресок, которые, поскольку [так!] мне известно сделаны уже были, я пока лишен возможности предпринять какие-либо официальные шаги. По получении означенных документов с ними в руках приеду в Гостинополье для личного осмотра и переговоров с Вами о ближайшем докладе Высочайше учрежденному Комитету попечительства о русской иконописи и его Председателю.

С совершенным почтением К. Романов /подпись/.

ВА ГРМ. Оп. КПРИ. Д. 169. Л. 55

4. Докладная записка Г.И. Чирикова в КПРИ, 28 апреля 1915

В Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи
Докладная записка.

Имею честь доложить, что по приглашению причта и старосты Никольской церкви, села Гостинополье, Петроградской епархии, осенью минувшаго 1914 г., мною была осмотрена древняя Никольская церковь и сделаны в ней частичные пробные открытия фресковой стенописи. При этом оказалось, что все древние фрески в церкви в позднейшее время, неоднократно были прописаны kleевой краской, последняя сильно почернела и потеряла свою первоначальную крепость вследствие чего местами потрескалась мелкой сеткой и стала осыпаться стаскивая с собой вместе и древнюю фресковую роспись до левкаса. Кроме этого вся западная стена в церкви и цокуль кругом во всем храме покрыты многими слоями масляной краски.

Произведенная мною отмывка и очистка от слоев записи у нижеследующих фресок: 1.) на южном столпе фигура Св. Мучен. ЛАВРА с частию фона и мраморного цокуля. 2.) на северном столпе половина фигуры Св. Мучен. ФОТИЯ. 3.) в алтаре фигура Св. НИКОЛАЯ Чуд. и 4.) на западной стене открыта из под масляной краски не большая часть картины сложной но не выясненной композиции.

Все открытые фрески оказались хорошей сохранности с не большими почерневшими пятнами в вохрении лиц у святых. Фрески написаны яркими красками лучших Новгородских мастеров первой половины пятнадцатого века. В заключении еще раз считаю своим долгом сообщить, что дальнейшее пребывание фресок в настоящим состоянии опасно, о чем мною своевременно и было указано причту и старосте, которые и выражали желание открытие фресок поручить мне. Вследствие этого убедительно прошу Высочайшей Комитет разрешить произвести мне выше означенную работу.

Иконописец реставратор Григорий Иосифович Чириков.

Москва 1915. г. 28. Апреля.

ВА ГРМ. Оп. КПРИ. Д. 169. Л. 58

Список литературы

Антипов И. Никольская церковь Гостинопольского монастыря // София. Издание Новгородской епархии. 2011. № 1. С. 24–27.

Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. М.: Искусство, 1963. Т. I. 394 с., 256 ил.

Искусство Великого Новгорода. Эпоха святителя Макария / Концепция, сост. и общ. подг. издания И. Шалиной. ГРМ. Альманах. Вып. 486. СПб.: Palace Editions, 2016. 208 с.

Лаурина В.К., Пушкирев В.А. Новгородская икона XII–XVII веков. Л.: Аврора, 1983. 343 с.

Пивоварова Н.В. «Грады и страны христианские предстательством Твоим от врагов спасающая...». Новые материалы об истории и источниках формирования внутреннего убранства пещерного храма преп. Серафима Саровского и палат Феодоровского городка в Царском Селе // Отечество нам Царское Село. Резиденция и город. Сб. научных статей XXX Царскосельской научной конференции. СПб.: Русская коллекция, 2024. С. 531–546.

Пивоварова Н.В. Из истории отечественной реставрации. Реставрационная мастерская древней живописи в Русском музее: 1920–1930-е годы // Terra artis. Искусство и дизайн. 2025. № 1. С. 128–135.

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

Пивоварова Н.В. Реставрация и реставраторы древней живописи в Русском музее в 1920–1930-е гг. // Нерадовские чтения. Хранение, учет, исследование, реставрация музеиных предметов и коллекций. Сб. научных статей. СПб.: [Б. и.], 2024. Вып. IX. С. 84–93.

Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М.: Hayka, 1982. 576 с.

References

Antipov, I. Nikol'skaja cerkov' Gostinopolskogo monastyrja [Church of St. Nicholas in the Gostinopolsky Monastery], in *Sofia. Izdanie Novgorodskoj eparhii*. 2011. Vol. 1. P. 24–27. (In Rus.).

Antonova, V.I., Mneva, N.E. *Katalog drevnerusskoj zhivopisi. Opyt istoriko-khudozhestvennoj klassifikazii* [Catalogue of the Old Russian Painting]. Moscow: Iskusstvo Press, 1963. Vol. I. 394 p., 256 il. (In Rus.).

Iskusstvo Velikogo Novgoroda. Epokha svyatitelja Makarija / Konzepzija, sost. i obshch. podg. izdanija I. Shalinoj. GRM. Al'manakh. Vyp. 486 [Art of Novgorod the Great. Epoch of the Metropolitan Macarius. Ed. by I. Shalina. Almanac of the Russian Museum, no. 486]. Saint-Petersburg: Palace Editions, 2016. 208 p. (in Rus.).

Laurina, V.K., Pushkarev, V.A. *Novgorodskaya ikona XII–XVII vekov* [Icons of Novgorod 12th—17th centuries]. Leningrad: Avrora Press, 1983. 343 p. (In Rus.).

Pivovarova, N.V. «Grady i strany khristianskiya predstatel'stvo Tvoim ot vragov spasyushchaya...» Novye materialy ob istorii i istochnikakh formirovaniya vnutrennego ubranstva peshchernogo khrama prep. Serafima Sarovskogo i palat Feodorovskogo gorodka v Tsarskom Sele [New materials on the history and formation of the interior of church of St. Seraphim Sarovsky and the Chambers of Feodorovsky town in Tsarskoye Selo], in *Otechestvo nam Tsarskoe Selo. Rezidentsiya i gorod. Sb. nauchnykh statej XXX Tsarskosed'skoj nauchnoj konferentsii*. Saint-Petersburg: Russkaya kollektiya Press, 2024. P. 531–546. (In Rus.).

Pivovarova, N.V. Iz istorii otechestvennoj restavracii. Restavrazionnaja masterskaja drevnej zhivopisi v Russkom muzee: 1920–1930-e gody [From the history of Russian restoration of mediaeval painting. Restoration workshop at the Russian Museum: 1920–1930s], in *Terra artis. Iskusstvo i dizajn*. 2025. Vol. 1. P. 128–135. (In Rus.).

Pivovarova, N.V. *Pamjatniki cerkovnoj stariny v Peterburge—Petrograde—Leningrade. Iz istorii formirovaniya muzejnyh kollekcij: 1850–1930-e gody* [Objects of church antiquity in

Saint-Petersburg—Petrograd—Leningrad. From the history of the formation of museum collections: 1850–1930th]. Moscow: BuksMArt Press, 2014. 432 p. (In Rus.).

Pivovarova, N.V. Restavracija i restavratory drevnej zhivopisi v Russkom muzee v 1920–1930-e gg. [Restoration and restorers of mediaeval paintings in the Russian Museum in the 1920s–1930s], in *Neradovskie chtenija. Khramenie, uchet, issledovanie, restavrazija muzeinykh predmetov i kollekciij*. Saint-Petersburg: [Without name of publisher], 2024. Vol. IX. P. 84–93. (In Rus.).

Smirnova, E.S., Laurina, V.K., Gordienko, E.A. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. XV vek* [Painting of Great Novgorod. 15th Century]. Moscow: Nauka Press, 1982. 576 p. (In Rus.).

Пиляк С.А.

ЦЕРКОВЬ СОБОРА БОГОРОДИЦЫ. ПАМЯТНИК АРХИТЕКТУРЫ КАК МУЗЕЙНЫЙ ЭКСПОНАТ

Пиляк, Сергей Александрович—доктор философских наук, кандидат архитектуры, доцент, Советник Российской академии архитектуры и строительных наук, профессор Смоленского государственного университета, Смоленск, Россия, s.pilyak@mail.ru.

Материал обобщает опыт исследования, связанного с переносом на музейную территорию и в целях музейно-экспозиционного использования одного из древнейших храмов костромского региона—церкви Собора Богородицы. В статье последовательно представлены экспертные мнения Б.И. Дунаева, С.Я. Забелло, А.В. Ополовникова, С.Л. Агафонова и других исследователей о памятнике. Проанализирован музейный потенциал объекта, обобщен опыт его использования в экспозиционно-выставочной работе.

Ключевые слова: церковь Собора Богородицы, Галичский район, Костромская область, деревянное зодчество, музеефикация архитектуры, культурное наследие.

THE CHURCH OF THE CONVOCATION OF THE MOTHER OF GOD. AN ARCHITECTURAL MONUMENT AS A MUSEUM EXHIBIT

Pilyak, Sergey Aleksandrovich—Doctor of Philosophy, Candidate of Architecture, Associate Professor, Advisor to the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Professor of the Smolensk State University, Smolensk, Russian Federation, s.pilyak@mail.ru.

The material summarizes the experience of research connected to the transfer to the museum territory and for museum-exhibition use of one of the oldest temples of the Kostroma region—the Church of the Convocation of the Mother of God. The article consistently presents expert opinions of B.I. Dunaev, S.Ya. Zabello, A.V. Opolovnikov, S.L. Agafonov and other researchers about the monument. The museum potential of the object is analyzed, the experience of its use in exposition-exhibition work is summarized.

Key words: Church of the Convocation of the Mother of God, Galich district, Kostroma region, wooden architecture, museumification of architecture, cultural heritage.

Среди костромских храмов церковь Собора Богородицы из села Холм Галичского района по праву считается наиболее выдающимся сооружением¹. Более ста лет назад храм уже привлек внимание исследователей русской архитектуры. В «Указателе памятников старины, наименованных в этой статье, с означением мест, где они находятся», под номером один выделен небольшой абзац под заголовком «Старинные деревянные церкви»: «- в селе Холм Галичского уезда церковь Собора Пресвятой Богородицы XVI века. В заштатном городе Плес Нерехтского уезда Петропавловская XVII в. В селе Шехне Нерехтского уезда во имя Святителей Василия Великого и Николая чудотворца. В селе “Козлова слобода” Буйского уезда. Близ села “Иды” Чухломского уезда»². Начиная

¹ См.: Пиляк С.А. Культурное наследие: интерпретация, актуализация, сохранение. Взгляд на костромские деревянные храмы. Кострома, 2020.

² Херсонский И.К. Сведения о некоторых памятниках старины, доставленных в Костромскую ученую архивную комиссию от церквей Костромской епархии // Костромская старина. Кострома, 1890. Вып. I. С. 68.

с первого условного перечисления памятников деревянной культовой архитектуры Костромского края церковь Собора Богородицы заслуженно занимает место уникального архитектурного произведения. Задачей нашего исследования является анализ процесса включения памятника в научный оборот, его переноса на музейную территорию и использования в качестве одного из экспонатов Костромского музея народной архитектуры и быта.

Б.И. Дунаев, посетивший Костромскую губернию в 1907 и 1908 гг., отмечает: «К группе восьмигранных храмов относится прекрасно сохранившийся кладбищенский храм во имя Собора Пресвятой Богородицы в селе Холм, Галичского уезда— первоначальный храм здесь был построен еще в 1552 г.»³. Анализируя памятники культовой деревянной архитектуры, исследователь пишет: «При переходе к восьмигранным церквам, мы наталкиваемся на любопытный факт: они являются наиболее грандиозными, наиболее сложными и наиболее, наконец, древними памятниками деревянного церковного зодчества обследуемых уездов <Солигаличский, Галичский, Чухломский, Буйский уезды Костромской губернии— С.П.>— так, например, они сохранили в своем убранстве бочечные покрытия, кокошники и проч. В момент своего наивысшего расцвета храм этот своим восьмериком становится центром крестообразного плана пятиглавого храмового здания»⁴.

Большое значение имеет и статистическая информация. Так, в номере 31 Известий Императорской Археологической Комиссии, посвященном в основном костромским храмам, церковь Собора Богородицы охарактеризована следующим образом: «храм деревянный, двухэтажный, в виде разностороннего креста. В верхнем этаже помещается церковь, в нижнем подвалы. Размеры храма: высота 5 ½ саж., длина 10 саж. Потолок устроен из тесаных бревен, утвержденных на нескольких балках. Окна в 1 арш. ширины и 1 ¼ арш. высоты; в храме 4 окна. Все окна внутри церкви закрываются ставнями с деревянными задвижками. Алтарь пятигранный, без разделений, три окна. Притвор от церкви не отделяется. В храме три входа. Входные двери простой работы. Паперть устроена с одной западной стороны»⁵. Также описано состояние храма с учетом реконструкций XIX в.: «С трех сторон церковь обнесена галереей на каменных столбах, на которые поставлены стойки, забранные досками с прорезными, в виде полукружий, окнами в числе 27. Церковь снаружи обшита тесом. Кровля на четыре ската. Фонарь на сводах глухой, в виде восьмигранника из тесаных бревен; на фонаре утверждены пять гладких предглавий и глав, из которых одна расположена в середине, а четыре по сторонам. Кресты на главах деревянные, восьмиконечные»⁶.

М.В. Красовский в своем фундаментальном издании «Русское деревянное зодчество» также упоминает церковь Собора Богородицы (рис. 1). Отмечая редкость объемной композиции храма, исследователь сообщает: «холмская церковь интересна для нас также, как пример неудачной попытки соединения двухъярусного приема с пятиглавием»⁷. Также исследователь отмечает звучание пропорций двух восьмериков храма: «ее главная

³ Дунаев Б.И. Деревянное зодчество северо-востока Костромской губернии // Труды Комиссии по сохранению древних памятников Императорского Московского Археологического общества. М., 1915. Т. VI.

⁴ Там же.

⁵ Известия Императорской Археологической комиссии. СПб., 1909. Вып. 31 (Вопросы реставрации. Вып. 8). С. 160–161.

⁶ Там же. С. 161.

⁷ Красовский М.В. Курс истории русской архитектуры. СПб., 1916. Ч. I. Деревянное зодчество. С. 298.



Рис. 1 Фото церкви Собора Богородицы начала XX века

часть представляет собой грузный низкий восьмерик, заканчивающийся вверху чуть заметным повалом, над которым едва свешиваются скаты довольно крутой крыши, сходящиеся к низу второго восьмерика. Поперечник последнего очень мал в сравнении с по-перечником нижнего; при этом и высота его не велика⁸. При этом М.В. Красовский пишет: «Это несоответствие низа главной части с ее верхом указывает, быть может, на то, что храм имел первоначально другой вид. Действительно, вполне возможно, что нижний восьмерик церкви был прежде гораздо выше и был покрыт шатром, но впоследствии, вероятно, в начале XVIII века, подвергся по какой-то причине перестройке и получил тогда свой нынешний облик». Исследователь аргументирует свою гипотезу следующими фактами: «Это предположение находит себе подтверждение в местном предании, относящем сооружений храма к 1552 году. Конечно, такая давность преувеличена, но если даже мы ее уменьшим на сто лет, то все же предположение наше не изменится, так как в середине XVII века большинство храмов строилось шатровыми⁹. Упоминает храм и И.Э. Грабарь в своем обобщающем издании по истории русской архитектуры¹⁰.

Среди «ярусных церквей на восьмериковом основании» церковь Собора Богородицы упоминают авторы издания «Русское деревянное зодчество». Любопытна первоначальная датировка XVIII в.¹¹ Датировка храма сделана Софьей Яковлевной Забелло, при этом исследователь отмечает возможность того, что «основной нижний восьмерик на высоком подклете и его два прируба относятся к более раннему времени (1552 г. ?)»¹². Завершение храма исследователь относит к XVIII в.

Особое значение для памятника имеет экспедиция 1946 г. (рис. 2) Исследование церкви Собора Богородицы было заявлено первой среди основных задач экспедиции¹³.

⁸ Там же. С. 296.

⁹ Там же. С. 296–298.

¹⁰ Грабарь И.Э. История русского искусства. М., 1909. Т. I. Архитектура. С. 433.

¹¹ Забелло С.Я., Иванов В.Н., Максимов П.Н. Русское деревянное зодчество. М., 1942. С. 44.

¹² Там же. С. 171.

¹³ Забелло С.Я. Костромская экспедиция // Архитектурное наследство. 1955. № 5. С. 19.

Вошедшие в состав экспедиции исследователи (С.Л. Агафонов, С.Я. Забелло, Л.В. Варзар, Е.П. Агафонова, Е.А. Белоусова) провели большую работу по изучению особенностей архитектурного и конструктивного решения здания. К примеру, открытием, сделанным учеными, является факт того, что «перекрытие основного восьмерика относится к типу так называемого ступенчатого деревянного свода»¹⁴. Срубленная «в реж» конструкция, по мнению исследователей, находит свои аналоги в «народном зодчестве Грузии, Армении, Северной Осетии <...> Этрурии, Малой Азии, Дальнего Востока»¹⁵. «Большой восьмерик перекрыт отступающими от плоскости стен внутрь здания горизонтальными венцами, создающими постепенное уменьшение перекрываемых пролетов»¹⁶.



Рис. 2 Церковь Собора Богородицы в 1946 г. Село Холм

В отличие от многих известных памятников русской архитектуры, этапы строительной истории церкви Собора Богородицы имеют исключительно гипотетичную основу. Редкая объемная композиция храма позволила Святославу Леонидовичу Агафонову, которого следует признать одним из наиболее последовательных исследователей памятника, сделать предположение об ином первоначальном облике памятника. По итогам экспедиции архитектором были подготовлены варианты графической реконструкции храма, ориентированные на восстановление гипотетичного шатра. Отдельные эскизы реконструировали облик храма с пятиглавым завершением. Исследователь опубликовал подробный материал о возможностях предлагаемой реконструкции на страницах сборника «Архитектурное наследство»¹⁷.

Архитектор разработал два варианта реконструкции Холмской церкви, в том числе пятиглавый на крещатой бочке и ярусно-шатровый. Стоит отметить, что этим количеством

¹⁴ Там же. С. 21.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Агафонов С.Л. Некоторые исчезнувшие типы древнерусских деревянных построек // Архитектурное наследство. 1952. № 2. С. 179.

¹⁷ Там же.

вариантов не ограничивается. «Схема плана и соотношения между нижним и верхним объемами давали повод исследователям высказать предположения, что первоначально Холмская церковь была шатровая, причем на более высоком, чем теперь, восьмерике и что современное покрытие и крестовая бочка с малым восьмериком остались от рестройки XVIII века»¹⁸. Подробный обмер и исследование памятника были проведены в 1946 г. экспедицией Института истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР. Вместе с этим С.Л. Агафоновым был подготовлен эскизный проект реставрации памятника, хранящийся ныне в Музее архитектуры им. А.В. Щусева.

По итогу многолетней научной работы нескольких поколений исследователей перенос памятника на территорию формировался с 1958 г. Костромского музея народной архитектуры и быта, как могло бы показаться, был предопределен. В современном музееведении принято относить к свойствам музейного предмета «информационность, экспрессивность, аттрактивность, репрезентативность и ассоциативность»¹⁹. Здание храма в полной мере соответствует данным критериям. Однако музейный сценарий²⁰ был реализован по иным причинам. Уже к началу 1950-х гг. состояние храма значительно ухудшилось. Поступивший из Галича в областной краеведческий музей телефонный звонок дословно процитирован Антониной Николаевной Мазериной: «у нас есть древняя церковь из дерева, и у нее провалился верх! Надо спасать»²¹.

В этой ситуации спасением памятника стал его перенос на территорию формированного Костромского музея деревянного зодчества. В 1955 г. из зон затопления были вывезены первые пять памятников—свайные курные бани и клетская церковь Спаса-Преображения. Церковь Собора Богородицы стала шестым экспонатом музея: «В 1956 году архитектурно-археологический обмер произведен архитекторами КСНРМ мастерской А.Э. Экк и В. Васильевой. К этому времени памятник не охранялся и находился в аварийном состоянии. Верхний восьмерик и завершающее его пятиглавие обрушились внутрь церкви, от галереи оставались отдельные фрагменты»²². Переносом памятника и его реставрацией занялась Костромская специальная научно-реставрационная и производственная мастерская (рис. 3). Как и для реставрации первых деревянных сооружений, для реставрации церкви Собора Богородицы был приглашен выдающийся специалист: «В связи с тем, что КСНРМ мастерская еще не имела опыта реставрации деревянных сооружений, для составления проекта реставрации церкви Собора Богородицы был привлечен кандидат архитектуры А.В. Ополовников»²³. Позднее эстафету у мастеров отечественной реставрации приняли костромские специалисты—И.Ш. Шевелев, В.С. Шапошников и другие. Иосиф Шефтельевич Шевелев руководил работами по сборке храма, заменяя занятого на других объектах А.В. Ополовникова. Проектные работы заняли несколько лет. Лишь в 1960 г. начался перенос памятника. В 1960–1962 гг. церковь

¹⁸ Там же. С. 178.

¹⁹ См., напр.: Никонова А.А. Музейная эвристика: pro et contra // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 3 (24). С. 12–13.

²⁰ Пилик С.А. Интерпретация материального культурного наследия в контексте музея // Идеи и идеалы. 2020. Т. 12. № 3. Ч. 2. С. 337–351.

²¹ Мазерина А.Н. Достояние музея деревянного зодчества // Материалы и исследования. Сборник статей. Кострома, 2010. С. 75.

²² Государственный архив Костромской области (Далее—ГАКО). Ф. 2028. Оп. 3. Д. 195. Музей народной архитектуры и быта, XVI–XX вв. Церковь Собора Богородицы, 1552 г., XVIII в., ул. Проповеди, 1 «Б».

²³ Там же.

перевезли и собрали в Богословской слободе, на втором по счету участке музейной территории.

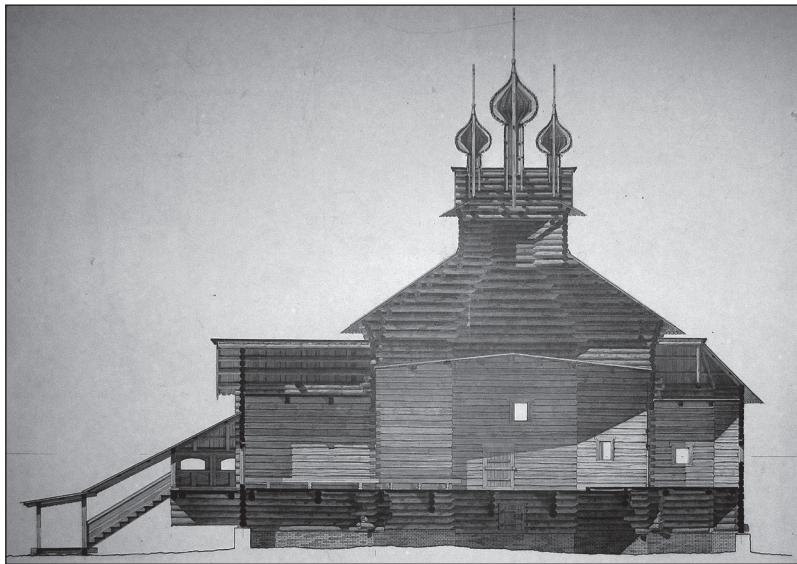


Рис. 3 Церковь Собора Богородицы. Продольный разрез.
Чертеж из состава документации 1958 г.

Как вспоминал А.В. Ополовников: «Холмская церковь была настолько сильно иска-
жена позднейшими переделками и настолько сильно обветшала, что у нее даже не сохра-
нилось то место галереи-гульбища, куда примыкало ее подлинное крыльцо. Не осталось
тут и никаких признаков фундамента (валунов) или стгнивших бревен нижней площадки
крыльца: все это место было занято теперь кладбищем»²⁴. Впоследствии он писал, рас-
крывая аспекты реставрации деревянных крылец, «бывают и еще более трудные случаи,
труднее которых просто уже не может быть. Когда на памятнике вообще не остается
никаких следов крыльца — ни на стене, потому что уже нет самой стены, ни на земле,
потому что те места, где мог быть фундамент, либо многократно перекапывались, либо
заняты новой постройкой»²⁵.

Известное по фотографиям и следам крыльца, ведущее на северную часть гульби-
ща, имело изначально позднюю форму и связано с одной из реконструкций храма. При
проекте переноса церкви на стрелку рек Костромы и Волги, с учетом подхода посети-
телей музея с северной стороны, предлагалось восстановить именно северное крыльцо.

По проекту реставрации известно предложение А.В. Ополовникова выполнить на
трапезной более древнюю по типу самцовую крышу. Известны чертежи, предлагающие
именно такое решение. Сочетание восьмигранного ряжа, служащего основой покрытия
восьмерика со стропильными крышами прирубов, несомненно, призывало реставратора
восстановить более архаичную конструкцию. Однако более пристальные исследования,
не выявившие врубок на западной стене восьмерика, не дали оснований для такого ре-
шения. В итоге после реставрации была восстановлена аналогичная по геометрии кры-
ша XX в. — вальмовая и трехскатная.

²⁴ Ополовников А.В. Реставрация памятников народного зодчества. М., 1974. С. 346.

²⁵ Там же.

Интересную деталь, не отмеченную в документах, сообщил автору данной статьи в 2015 г. архитектор И.Ш. Шевелев, под надзором которого была произведена сборка храма. Верхний восьмерик, ввиду ослабления конструктивной прочности, был при реставрации срублен из нового материала — сосны. Историческая древесина пострадала от постоянного увлажнения. Согласно проекту, восьмерик был срублен из семи венцов. Ввиду естественной усушки древесины и подбора бревен меньшего диаметра, высота восьмерика значительно отличалась от проектной. По устному поручению И.Ш. Шевелева, плотники костромской реставрационной мастерской подрубили еще один, восьмой венец, что позволило достичь проектной высоты: «Разборку и сборку памятника выполняла бригада плотников мастерской (бригадир С.И. Титов). Роспись тябл иконостаса и реставрация икон сделана бригадой художников-реставраторов (бригадир А.М. Малафеев)»²⁶. По данным Л.В. Москалевой, работы по сборке осуществляли плотники Костромской специальной научно-реставрационной и производственной мастерской: С.И. Титов, И.Н. Петров, И.Ф. Каргин, П.Ф. Каргин, А.П. Быров, И.Д. Орехов, К. Плетнев, К. Лазарев, Д. Максимов.

В ходе реставрации 2009 г. также были заменены два верхних венца северной стены восьмерика (бревна повала, находившиеся под прохудившейся крышей). Деструктированы были и бревна северо-восточной стены, верхнее из них также было заменено в 2009 г. Полная замена крыши позволила продлить жизнь памятника. После этого в 2013 г. были проведены работы по химической защите древесины и укреплению настила гульбища.

Уже после переноса на музейную территорию памятник получил новое осмысление в качестве сооружения, иллюстрирующего базовые региональные особенности деревянного храмостроения (рис. 4). Первым исследователем, назвавшим церковь Собора Богородицы «самым древним сооружением на территории Костромской области»²⁷, является архитектор К.Г. Тороп. Реставратор храма А.В. Ополовникова делает следующее обобщение: «в деревянном зодчестве традиционны не только определенные архитектурные формы и конструктивные приемы, но и их сочетания. Причем сочетания эти достаточно разнообразны, а их традиционность формируется обычно в рамках какого-либо региона. Так, существует прионежская школа деревянного зодчества, есть архитектурно-конструктивные приемы, типичные для клетских церквей Ивановской области. Есть черты сугубо регионально-костромской архитектурной школы и в Богородицкой церкви. Это — декоративный измельченный верх и массивные, приземистые пропорции основного восьмерика. Эти черты костромской школы ярко выражены в образах других географически близких к холмской церквей, например Никольской на Ноле и Георгиевской в Старо-Георгиевском ...»²⁸. А.В. Ополовникова следует признать наиболее последовательным исследователем памятника. Ряд публикаций — раскрывают наиболее важные аспекты строительства храма и его архитектурных особенностей. Однако в разных изданиях исследователь отмечает разную датировку памятника — XVIII в.²⁹, XVI в.³⁰ В проекте реставрации датировка храма обозначена максимально широко — «XVI~XVIII вв.».

²⁶ ГАКО. Ф. 2028. Оп. 3. Д. 195. Музей народной архитектуры и быта, XVI–XX вв. Церковь Собора Богородицы, 1552 г., XVIII в., ул. Просвещения, 1 «Б».

²⁷ Тороп К.Г. Кострома. Памятники архитектуры. М., 1974. С. 11.

²⁸ Ополовников А.В. Русское деревянное зодчество. М., 1986. С. 241.

²⁹ Ополовников А.В. Реставрация памятников народного зодчества. С. 238.

³⁰ Ополовников А.В. Сокровища Русского Севера. М., 1989.

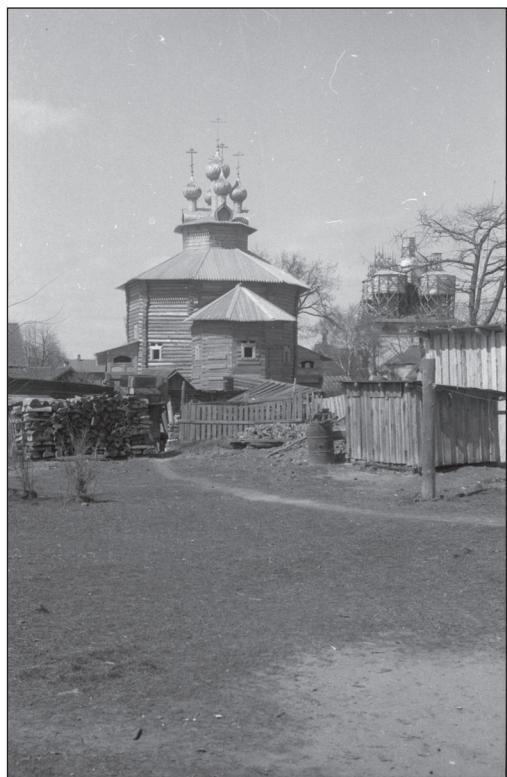


Рис. 4 Церковь Собора Богородицы на территории музея в 1960-х гг. ГНИМА им. Щусева. Ф. ОРН. № А-295

Памятнику посвящено немало научных трудов. Его облик послужил формированию нескольких научных теорий. Однако наше внимание будет посвящено его экспозиционной истории. Размещение храма на участке, не ставшем основной территорией музея, значительно усложняет организацию его использования в выставочной деятельности.

Поэтому первым после долгого перерыва экспозиционным решением стала стеновая выставка «Православные святыни», установленная на открытом гульбище храма в 2014 г. Выставка повествовала о наиболее выдающихся из сотен деревянных храмов Костромской губернии, известных нам по текстовым описаниям и изобразительным источникам. Церковь Собора Богородицы, что логично, занимала особое место в контексте представленных на выставке костромских храмов. По планшетной выставке проводились экскурсии, во время которых музейные посетители совершали «путешествие» практически по всей территории губернии.

Выставочный проект «Народные промыслы Костромы», представленный в храме в 2016 г., был посвящен многочисленным художественным промыслам и продолжению традиции в авторских работах ремесленников в 1990–2010-х гг. Экспозиционер продумал

³¹ Стульников А. Из истории русской деревянной архитектуры // Ленинский путь. 22.07.1989. С. 4.

³² Уткин С.А. Церковь Собора Богородицы из села Холм Галичского района // Сборник материалов. Международная научно-практическая конференция по вопросам сохранения, использования и популяризации памятников древнерусского деревянного зодчества. Кострома, 03–06 сентября 2015 г. М., 2015. С. 200–202.

Отдельные публикации были посвящены храму и в последующее время. Статья местного исследователя А. Стульникова в основном посвящена церкви Собора Богородицы из села Холм Галичского района. По мнению исследователя, пишущего об архитектурной школе Галичского, Чухломского, Солигаличского районов, «к этой архитектурной школе относятся также церковь Николы в селе Березовец на Ноле, церковь Михаила в селе Старо-Георгиевском и 3-главый Рождественский храм села Починок (Солигаличский район). Для них характерны массивные приземистые пропорции нижнего сруба и декоративный измельченный верх»³¹.

Научный сотрудник Костромского музея деревянного зодчества Сергей Анатольевич Уткин в своих исследованиях уделяет внимание истории села Холм, где была построена церковь Собора Богородицы³². Анализ архивных документов позволил исследователю предложить иную датировку строительства храма.

Памятнику посвящено немало научных трудов. Его облик послужил формированию нескольких научных теорий. Однако наше внимание будет посвящено его экспозиционной истории. Размещение храма на участке, не ставшем основной территорией музея, значительно усложняет организацию его использования в выставочной деятельности.

Поэтому первым после долгого перерыва экспозиционным решением стала стеновая выставка «Православные святыни», установленная на открытом гульбище храма в 2014 г. Выставка повествовала о наиболее выдающихся из сотен деревянных храмов Костромской губернии, известных нам по текстовым описаниям и изобразительным источникам. Церковь Собора Богородицы, что логично, занимала особое место в контексте представленных на выставке костромских храмов. По планшетной выставке проводились экскурсии, во время которых музейные посетители совершали «путешествие» практически по всей территории губернии.

Выставочный проект «Народные промыслы Костромы», представленный в храме в 2016 г., был посвящен многочисленным художественным промыслам и продолжению традиции в авторских работах ремесленников в 1990–2010-х гг. Экспозиционер продумал

кольцевой маршрут, замкнутый вокруг центрального шатра, трактованного как условный реликварий для ключевых экспонатов коллекции музея.

По итогам предварительной выставочной работы было предложено лаконичное решение экспозиции в храме. Задача полного восстановления интерьера в мельчайших деталях при этом не ставилась. При этом несколько акцентных деталей существенно изменили восприятие храма посетителями. Во-первых, с хранящегося в музейном собрании оригинала местными иконописцами была воспроизведена храмовая икона, установленная в первоначальное место в тябловом иконостасе. По центру солеи был установлен информационный стенд, раскрывающий особенности интерьера храма. Иконостас получил новое заполнение — легкие щиты с изображениями прорисей икон, выполненные в близкой текстуре дерева золотистой гамме. При входе в трапезную был установлен информационный стенд, посвященный объемной композиции храма, основным исследователям и процессу реставрации памятника. Таким образом, главным экспонатом стало само храмовое пространство — крупный восьмерик, дополненный четвериком трапезной. Отказ от дополнений лишь усиливает диалог с наследием, концентрируя внимание на сохранившемся здании храма.

Церковь Собора Богородицы (рис. 5) была и остается одним из наиболее уникальных памятников русского деревянного зодчества, имеющих по-настоящему хрестоматийное значение для истории отечественной архитектуры. Современный музейные статус памятника — не только признание его неповторимости, но и возможность для гостей Костромы простого и удобного посещения сооружения и приобщения к архитектуре русского средневековья. Дальнейшее музейное использование одного из хрестоматийных памятников деревянного зодчества позволит раскрыть новые нюансы в восприятии наследия.



Рис. 5 Церковь Собора Богородицы на музейной территории

Список литературы

Агафонов С.Л. Некоторые исчезнувшие типы древнерусских деревянных построек // Архитектурное наследство. 1952. № 2. С. 173–186.

- Забелло С.Я. Костромская экспедиция // Архитектурное наследство. 1955. № 5. С. 19–36.
- Мазерина А.Н. Достояние музея деревянного зодчества // Материалы и исследования. Сборник статей. Кострома: Костромской архитектурно-этнографический и ландшафтный музей-заповедник «Костромская слобода», 2010. С. 71–85.
- Никонова А.А. Музейная эвристика: pro et contra // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 3 (24). С. 12–13.
- Ооловников А.В. Реставрация памятников народного зодчества. М.: Стройиздат, 1974. 391 с.
- Ооловников А.В. Русское деревянное зодчество. М.: Искусство, 1986. 311 с.
- Ооловников А.В. Сокровища Русского Севера. М.: Стройиздат, 1989. 367 с.
- Пиляк С.А. Интерпретация материального культурного наследия в контексте музея // Идеи и идеалы. 2020. Т. 12. № 3. Ч. 2. С. 337–351.
- Пиляк С.А. Культурное наследие: интерпретация, актуализация, сохранение. Взгляд на костромские деревянные храмы. Кострома: ООО «Костромской печатный дом», 2020. 264 с.
- Стульников А. Из истории русской деревянной архитектуры // Ленинский путь. 22.07.1989. С. 4.
- Торон К.Г. Кострома. Памятники архитектуры. М.: Советская Россия, 1974. 143 с.
- Уткин С.А. Церковь Собора Богородицы из села Холм Галичского района // Сборник материалов. Международная научно-практическая конференция по вопросам сохранения, использования и популяризации памятников древнерусского деревянного зодчества. Кострома, 03–06 сентября 2015 г. М.: [Б. и.], 2015. С. 200–202.

References

- Agafonov, S.L. Nekotorye ischeznuvshie tipy drevnerusskih derevyannyh postroek [Some lost types of medieval Russian wooden buildings], in *Arhitekturnoe nasledstvo*. 1952. Vol. 2. P. 173–186. (in Rus.).
- Zabello, S.YA. Kostromskaya ekspediciya [The expedition to Kostroma], in *Arhitekturnoe nasledstvo*. 1955. Vol. 5. P. 19–36. (In Rus.).
- Mazerina, A.N. Dostoyanie muzeya derevyannogo zodchestva [The heritage from the Museum of wooden architecture], in *Materialy i issledovaniya. Sbornik statej*. Kostroma: Kostromskoj arhitekturno-ethnograficheskij i landshaftnyj muzej-zapovednik “Kostromskaya Sloboda” Publ., 2010. P. 71–85. (in Rus.).
- Nikonova, A.A. Muzejnaya evristika: pro et contra [Museum heuristic: pro et contra], in *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury*. 2016. Vol. 3 (24). P. 12–13. (In Rus.).
- Opolovnikov, A.V. *Restavraciya pamyatnikov narodnogo zodchestva* [Restoration of monuments of folk architecture]. Moscow: Strojizdat Press, 1974. 391 p. (In Rus.).
- Opolovnikov, A.V. *Russkoe derevyannoe zodchestvo* [Russian wooden architecture]. Moscow: Iskusstvo Press, 1986. 311 p. (In Rus.).
- Opolovnikov, A.V. *Sokrovishcha Russkogo Severa* [Treasures of the Russian North]. Moscow: Strojizdat Press, 1989. 367 p. (In Rus.).
- Pilyak, S.A. Interpretaciya material'nogo kul'turnogo naslediya v kontekste muzeya [Interpretation of tangible cultural heritage in the museum context], in *Idei i idealy*. 2020. Vol. 12. Is. 3. Pt. 2. P. 337–351. (In Rus.).
- Pilyak, S.A. *Kul'turnoe nasledie: interpretaciya, aktualizaciya, sohranenie. Vzglyad na kostromskie derevyannye hramy* [Cultural heritage: Interpretation, actualization, preservation.

A Look at Kostroma wooden churches]. Kostroma: OOO “Kostromskoj pechatnyj dom” Press, 2020. 264 p. (In Rus.).

Stul’nikov, A. Iz istorii russkoj derevyannoj arhitektury [From the history of Russian wooden architecture], in *Leninskij put’*. 22.07.1989. P. 4. (In Rus.).

Torop, K.G. *Kostroma. Pamyatniki arhitektury* [Kostroma. Architectural monuments]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Press, 1974. 143 p. (In Rus.).

Utkin, S.A. Cerkov’ Sobora Bogorodicy iz sela Holm Galichskogo rajona [The Church of the Convocation of the Mother of God from the village Holm of Galich area], in *Sbornik materialov. Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferenciya po voprosam sohraneniya, ispol’zovaniya i populyarizacii pamyatnikov drevnerusskogo derevyannogo zodchestva. Kostroma, 03–06 sentyabrya 2015 g.* Moscow: [Without name of publisher], 2015. P. 200–202. (In Rus.).

Крылова Д.С., Сохацкая Д.Г.

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И ЕГО РОЛЬ
В ФОРМИРОВАНИИ ГОРОДСКОГО ЛАНДШАФТА:
НА ПРИМЕРЕ г. КОМСОМОЛЬСКА-НА-АМУРЕ

Крылова, Дарья Сергеевна—студент, Комсомольский-на-Амуре государственный университет, Комсомольск-на-Амуре, Россия, dakyikrylova20.03@gmail.com;

Сохацкая, Дарья Геннадьевна—кандидат культурологии, доцент, Комсомольский-на-Амуре государственный университет, Комсомольск-на-Амуре, Россия, amurliman-design@yandex.ru.

В статье исследуется архитектурное наследие Комсомольска-на-Амуре, города, основанного в период активного индустриального развития СССР, и его роль в формировании современного городского ландшафта. Проводится анализ основных этапов развития архитектуры Комсомольска-на-Амуре, от первых поселенческих построек до монументальных ансамблей сталинской эпохи и типовой застройки советского модернизма. Выявляются ключевые памятники архитектурного наследия, определяются их стилистические особенности и вклад в облик города. Особое внимание уделяется вопросам сохранения и актуализации архитектурного наследия в условиях современного градостроительства, рассматриваются проблемы физического состояния памятников, юридические аспекты охраны и пути повышения социокультурной значимости архитектурного наследия Комсомольска-на-Амуре.

Ключевые слова: архитектурное наследие, индустриальное развитие, ландшафт, архитектура, градостроительство, памятники.

ARCHITECTURAL HERITAGE AND ITS ROLE
IN SHAPING THE URBAN LANDSCAPE:
A CASE STUDY OF KOMSOMOLSK-ON-AMUR

Krylova, Darya Sergeevna—student, Komsomolsk-on-Amur State University, Komsomolsk-on-Amur, Russian Federation, dakyikrylova20.03@gmail.com;

Sokhatskaya, Daria Gennadievna—Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, the Komsomolsk-on-Amur State University, Komsomolsk-on-Amur, Russian Federation, amurliman-design@yandex.ru.

The article examines the architectural heritage of Komsomolsk-on-Amur, a city founded during the period of active industrial development of the Soviet Union, and its role in shaping the modern urban landscape. The article analyzes the main stages of the architecture development of Komsomolsk-on-Amur, from the first settlement buildings to the monumental ensembles of the Stalin era and typical buildings of Soviet modernism. The key monuments of architectural heritage are identified, their stylistic features and contribution to the appearance of the city are determined. Special attention is paid to the issues of preservation and actualization of architectural heritage in the context of modern urban planning, the problems of the physical condition of monuments, legal aspects of protection and ways to increase the socio-cultural significance of the architectural heritage of Komsomolsk-on-Amur are considered.

Key words: architectural heritage, industrial development, landscape, architecture, urban planning, monuments.

Вопросы сохранения архитектурного наследия играют ключевую роль в формировании устойчивого городского развития и поддержании культурной идентичности. В этой связи, исследование архитектурного наследия Комсомольска-на-Амуре, города, являющегося ярким примером советского градостроительства, представляет особую актуальность. Несмотря на свою историческую и культурную ценность, многие объекты архитектурного наследия Комсомольска-на-Амуре подвержены разрушению и требуют срочных мер по сохранению и реставрации¹. Целью данной работы является изучение архитектурного наследия Комсомольска-на-Амуре и его роли в формировании городского ландшафта, а также разработка рекомендаций по сохранению и эффективному использованию архитектурных объектов. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи: проанализировать исторические этапы формирования архитектурного облика города; выявить и классифицировать ключевые объекты архитектурного наследия; оценить влияние этих объектов на формирование визуального и смыслового пространства города; исследовать проблемы сохранения архитектурного наследия, включая физическое состояние памятников, правовые и экономические аспекты; разработать предложения по актуализации архитектурного наследия и его интеграции в современную городскую среду.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы органами местного самоуправления, учреждениями культуры и образования, а также организациями, занимающимися вопросами сохранения историко-культурного наследия, для разработки эффективных стратегий управления и развития городской среды Комсомольска-на-Амуре.

Формирование архитектурного облика Комсомольска-на-Амуре тесно связано с историей его возникновения и развития² как важного промышленного и культурного центра Дальнего Востока. В ходе развития города могут быть выделены четыре основных этапа:

1932–1941 гг.: Период становления и первоначальной застройки. Этот этап характеризуется форсированным строительством жилых домов, промышленных объектов и объектов социальной инфраструктуры³. В архитектуре преобладает функциональный стиль, отражающий первоочередные потребности растущего города. Типовая застройка, деревянные бараки и первые капитальные здания формируют основу городского ландшафта. В этот период разрабатывается генеральный план города, закладываются основные принципы его планировочной структуры⁴, которая основывается на ключевых заводах. Ярким примером может быть комплекс зданий авиационного завода, 1930–1940 гг. Его фасады были оформлены в едином стиле довоенной неоклассики с применением ордерной

¹ Боровик О.В. Оценка состояния городской среды в г. Комсомольске-на-Амуре и итоги выполнения муниципальной программы «Формирование современной городской среды на территории города Комсомольска-на-Амуре» за период с 2017 по 2021 годы // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2022. № 2 (58). С. 106.

² Галкина Е.Г., Гринкруг Н.В. Градостроительное формирование функционально-планировочной структуры города Комсомольска-на-Амуре // Современные научноемкие технологии. 2018. № 11–1. С. 22–26.

³ См.: Былинкин Н.П., Рябушин А.В. Из истории советской архитектуры (1917–1954 гг.): учеб. для архитектурных вузов. М., 1985.

⁴ Галкина Е.Г., Гринкруг Н.В. Градостроительное формирование функционально-планировочной структуры города Комсомольска-на-Амуре. С. 23.

системы и венчающих карнизов. Основной фасад имеет центрально-симметричную композицию, центром которой является главный вход высотой в два этажа с примыкающими к нему крыльями в четыре окна и глухими фланговыми ризалитами. Кроме того, планировочная структура основывается и на зданиях органов управления. Примером этого может служить дом советов (1937–1945 гг.). Это административное здание с выразительной пластикой фасадов, решенных в стиле довоенного неоклассицизма, с применением советской символики в лепных деталях (рис. 1). Представляет интерес декоративное убранство интерьеров его вестибюля, лестничной клетки и актового зала. Кроме разнообразных рельефных деталей в актовом зале сохранились живописные панно и медальоны с изображением сцен строительства города и людей различных профессий.



Рис. 1 Дом советов

1941–1955 гг.: Период Сталинского ампира. Несмотря на военное время, в этот период продолжается активное строительство, в архитектуре утверждается стиль Сталинский ампир, характеризующийся монументальностью, декоративностью, использованием классических элементов. Появляются величественные здания с колоннами, лепниной, барельефами, отражающие идеологию величия советского государства. Этот период формирует центр города, его главные площади и магистрали. В качестве примера выступает Дом культуры «Строитель», здание городской администрации, жилые дома на проспекте Мира.

1955–1991 гг.: Период советского модернизма и типового строительства. После постановления «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» происходит отказ от Сталинского ампира в пользу функциональности, экономичности и индустриальности. Начинается массовое строительство типовых жилых домов («хрущевки», «брежневки»), формирующих целые микрорайоны. Архитектура становится более лаконичной, геометричной, упрощается декор, используются сборные железобетонные конструкции. При

этом, даже в эпоху массового строительства в духе функционализма в городе появлялись смелые проекты, воплощающие дух советского модернизма. Эти здания, с их асимметричными формами и экспериментальными решениями, становились «архитектурными манифестами» своего времени, бросая вызов однообразию панельных кварталов. Примером может быть здание речного вокзала, которое по своей архитектуре напоминает теплоход.

1991 гг.—настоящее время: хаос и поиски стиля: Смена политического курса и стремительное развитие технологий резко изменили облик города⁵. Сегодняшний пейзаж—это мозаика из стеклянных небоскребов, эклектичных жилых комплексов и ультрасовременных бизнес-центров. Однако за этим разнообразием скрывается и обратная сторона: хаотичная застройка, угрожающая историческому наследию. Общество все чаще задается вопросами: как сохранить прошлое без отказа от прогресса? Где грань между новаторством и разрушением архитектурной памяти?

Охарактеризовав основные этапы развития, выделим ключевые объекты архитектурного наследия Комсомольска-на-Амуре.

Одной из его составляющих являются архитектурные ансамбли, в качестве примера рассмотрим площадь Ленина. Сформированная в период Стalinского ампира, она является композиционным центром города. Архитектурный ансамбль площади включает здание администрации, Дом культуры «Строитель» и другие монументальные сооружения, создающие величественный и торжественный облик.

Еще одним ярким примером является проспект Мира. Главная магистраль города, застроенная жилыми домами в стиле Стalinского ампира, образующими единый архитектурный фронт.

Ключевыми объектами архитектурного наследия являются отдельные здания и сооружения. Одним из таких примеров служит дом культуры «Строитель»⁶. Этот яркий образец Стalinского ампира характеризуется монументальностью, богатым декором с классическими элементами.

Следующим примером является здание городской администрации. Монументальное сооружение, выполненное в стиле Стalinский ампир, символизирует власть и величие государства. Еще одно здание, формирующее городскую структуру,—это здание Речного вокзала. Этот образец советского модернизма характеризуется функциональностью и лаконичностью форм.

Основной составляющей архитектурного наследия, однако, являются объекты, формирующие историческую среду. К числу таковых относятся, например, первые жилые дома на улице Пионерской, сохранившиеся деревянные и кирпичные дома, являющиеся свидетелями первых лет строительства города и отражающие архитектурные особенности того периода.

Помимо зданий и сооружений немаловажными элементами городской среды являются парки и скверы, т.е. зеленые зоны, являющиеся существенными элементами городского ландшафта и создающие комфортную среду для отдыха и прогулок. На основе анализа ключевых объектов архитектурного наследия города Комсомольск-на-Амуре

⁵ См.: Былинкин Н.П., Рябушин А.В. Из истории советской архитектуры (1917–1954 гг.): учеб. для архитектурных вузов.

⁶ Дрозд Б.Д., Семенов А.С. Комсомольск-на-Амуре. Север Хабаровского края. Восточный БАМ. Комсомольск-на-Амуре // Культурное наследие Хабаровского края. См. по адресу: <http://khabkrai-nasledie.ru/komsomolsk-na-amure/str.2> (ссылка последний раз проверялась 15.09.2025).

мы можем определить степень их влияния на формирование визуального и смыслового пространства города⁷.

Силуэт города формируется благодаря иерархии архитектурных объектов, среди которых ведущую роль играют визуальные акценты. Здания вроде Дома культуры «Строитель» и административного корпуса, возвышаясь над остальной застройкой, задают систему ориентиров, структурируют пространство и становятся символами места. Эти сооружения не просто архитектурные объекты—они формируют характер города, его узнаваемый графический облик. Исторический же центр, включающий площадь Ленина и проспект Мира, воплощает идею гармоничного ансамбля. Четкая планировка, согласованные фасады и продуманный масштаб застройки создают ощущение цельности. Этот ансамбль—живая летопись эпохи, материализованная в камне, кирпиче и бетоне.

Однако не только парадные градостроительные ансамбли хранят историю. Скромные старые дома, тихие зеленые дворы, могучие деревья в городских парках—все это создает едва уловимую, но важную атмосферу преемственности. Они связывают современный город с его прошлым, позволяя почувствовать течение времени через архитектуру.

Здания разных эпох—словно зеркала, отражающие дух своего времени: от торжественной античности до дерзких авангардных исканий. Это не просто стены и крыши, а материализованная философия целых поколений—их идеалы, мечты и представления о прекрасном. Каждый фасад, каждый декор—страница большой книги, где записано, во что верили наши предки и каким хотели видеть завтрашний день. Вот почему архитектура—это ДНК города. Для горожан эти сооружения хранят память о личных историях, для путешественников становятся визитной карточкой места. Снося или уродуя исторические здания, мы стираем не просто постройки—мы уничтожаем само лицо города, его уникальную атмосферу, которая складывалась веками.

Однако запечатленная в камне история Комсомольска-на-Амуре сегодня находится под угрозой. Основная проблема—критическое состояние многих памятников: обветшавшие фасады, утраченные декоративные элементы, разрушающиеся конструкции требуют срочного вмешательства. Без реставрации ценные детали безвозвратно исчезают, обедняя архитектурный облик города.

Еще одна угроза—правовая незащищенность. Не все значимые здания имеют охранный статус, что делает их уязвимыми перед сносом или необдуманной реконструкцией. Бюджетное финансирование реставрации остается скучным, а частные инвесторы редко видят в исторических объектах коммерческий потенциал.

Но главное препятствие—равнодушие. Недостаток просвещения порождает вандализм, а отсутствие общественного контроля—безнаказанность. Если не изменить ситуацию, город рискует потерять не просто здания, а часть своей идентичности.

Чтобы разорвать этот порочный круг, нужна комплексная стратегия, которая соединит сохранение памяти с требованиями сегодняшнего дня. Первый шаг—создать полный реестр объектов наследия с четкими критериями их ценности. Только системный учет позволит выстроить приоритеты реставрации и защиты.

Финансирование должно быть комбинированным: государственные программы, гранты, льготы для частных инвесторов и краудсорсинговые инициативы могут стать взаимодополняющими инструментами. Важно при этом параллельно ужесточить законодательство, чтобы любое вмешательство в историческую застройку требовало экспертной

⁷ Галкина Е.Г., Гринкруг Н.В. Градостроительное формирование функционально-планировочной структуры города Комсомольска-на-Амуре. С. 24.

оценки. Но законы и деньги — лишь половина дела. Главное — изменить отношение людей. Образовательные проекты, экскурсии, интерактивные выставки в стенах старых зданий помогут горожанам увидеть в них не ветхие «руины», а часть собственной истории⁸. Таким образом, город будущего — это не бетонные новостройки на месте «устаревших» кварталов, а умный диалог эпох, где каждое поколение оставляет свой след, не стирая прежних.

В контексте данной проблемы студентами кафедры дизайна архитектурной среды Комсомольского-на-Амуре университета ведется определенная работа, направленная на разработку и пропаганду соответствующих мер. Так, например, были разработаны такие проекты, как многоуровневый паркинг (рис.2), который располагается на месте гаражных кооперативов.



Рис. 2 Многоуровневый паркинг

Паркинг значительно увеличивает качество используемого пространства, а также улучшает внешний вид территории и облик города. Многоуровневый паркинг в Комсомольске-на-Амуре влияет на городскую среду, освобождая улицы от хаотичных парковок, улучшая транспортный поток и сокращая вредные выбросы. Однако его строгий современный дизайн может контрастировать с исторической застройкой, а недостаток зеленых зон компенсируется за счет благоустройства территории вокруг. Кроме того, были разработаны проекты загородной гостиницы (рис. 3), современных ресторанов и выставочных павильонов, детских площадок и скверов.

В качестве меры решения финансовой проблемы и социальной непросвещенности можно предложить разработку туристических маршрутов по историческим местам города. Необходимо разрабатывать интересные и познавательные экскурсии, знакомящие туристов с архитектурным наследием Комсомольска-на-Амуре. Еще одной мерой решения проблемы может являться использование современных технологий при реставрации

⁸ Бакина А.В., Орлова О.А., Яремчук С.В. Компоненты ценностно-смысловой сферы личности как предикторы миграционных намерений молодежи (на примере города Комсомольска-на-Амуре) // Социальная психология и общество. 2019. Т. 10. № 2. С. 103.

памятников архитектуры: необходимо применять современные материалы и методы реставрации, позволяющие сохранить исторический облик зданий и продлить срок их службы.



Рис. 3 Загородная гостиница

Изучение архитектурного наследия Комсомольска-на-Амуре и его роли в формировании городского ландшафта позволяет сделать вывод о его значительной исторической, культурной и социальной ценности. Архитектурные объекты, созданные в разные периоды развития города, являются свидетелями его истории, отражают идеологию и эстетику соответствующих эпох и формируют уникальный облик Комсомольска-на-Амуре. При этом следует отметить и значительные сложности в сфере охраны архитектурного наследия — от ветхости зданий-памятников до пробелов в законодательстве и дефицита финансирования. Разработанные рекомендации по адаптации исторических объектов к современным городским реалиям призваны преодолеть эти трудности и способствовать сохранению уникального архитектурного облика города.

Забота о культурном достоянии Комсомольска-на-Амуре — ключевая задача, от решения которой зависит не только поддержание самобытности города, но и формирование комфортной, вдохновляющей среды для жизни, труда и досуга горожан. Перспективным направлением представляется углубленное изучение и практическое внедрение предложенных инициатив, а также анализ успешного опыта сохранения архитектурного наследия в других регионах.

Список литературы

Бакина А.В., Орлова О.А., Яремчук С.В. Компоненты ценностно-смысловой сферы личности как предикторы миграционных намерений молодежи (на примере города Комсомольска-на-Амуре) // Социальная психология и общество. 2019. Т. 10. № 2. С. 95–113.

Боровик О.В. Оценка состояния городской среды в г. Комсомольске-на-Амуре и итоги выполнения муниципальной программы «Формирование современной городской среды на территории города Комсомольска-на-Амуре» за период с 2017 по 2021 годы // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2022. № 2 (58). С. 103–110.

Былинкин Н.П., Рябушин А.В. Из истории советской архитектуры (1917–1954 гг.): учеб. для архитектурных вузов. М.: Стройиздат, 1985. 256 с.

Галкина Е.Г., Гринкруг Н.В. Градостроительное формирование функционально-планировочной структуры города Комсомольска-на-Амуре // Современные научноемкие технологии. 2018. № 11–1. С. 22–26.

References

Bakina, A.V., Orlova, O.A., Yaremchuk, S.V. Komponenti cennostno-smislovoi sferi lichnosti kak prediktori migracionnih namerenei molodegi (na primere goroda Komsomolsk-na-Amyre) [Components of the Value-Semantic Sphere of the Individual as Predictors of Migration Intentions of Young People (using the City of Komsomolsk-on-Amur as an Example)], in *Social'naja psihologija i obshhestvo*. 2019. Vol. 10. Is. 2. P. 95–113. (In Rus.).

Borovik, O.V. Ocenka sostoyniy gorodskoi sredi v g. Komsomolsck-na-Amyre I itogi vypolneniy mynicipalinoi programmi «Formirovanie sovremennoi gorodskoi sredi na territorii goroda Komsomolsk-na-Amyre» za period s 2017 po 2021 god [Assessment of the State of the Urban Environment in Komsomolsk-on-Amur and the Results of the Implementation of the Municipal Program “Formation of a Modern Urban Environment in the City of Komsomolsk-on-Amur” for the Period from 2017 to 2021], in *Uchenye zapiski Komsomol'skogo-na-Amure gosudarstvennogo tehnicheskogo universiteta*. 2022. Vol. 2 (58). P. 103–110. (In Rus.).

Bylinkin, N.P., Ryabushin, A.V. *Iz istorii sovetskoy arhitektyri (1917–1954): ucheb. dlja arhitekturnyh vuzov* [From the History of Soviet Architecture (1917–1954): A Textbook for Architectural Universities]. Moscow: Stroyizdat Press, 1985. 256 p. (In Rus.).

Galkina, E.G., Grinkrug, N.V. Gradostoitelnoe formorovanie fynkcionalno-planirovochnoi struktury goroda Komsomolsk-na-Amyre [Urban Development and the Formation of the Functional Planning Structure of Komsomolsk-on-Amur], in *Sovremennye naukoemkie tehnologii*. 2018. Vol. 11–1. P. 22–26. (In Rus.).

НАСЛЕДИЕ

Филиппова О.Н.

ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА В НАСЛЕДИИ ДМИТРИЯ НИКОЛАЕВИЧА УШАКОВА

Филиппова, Ольга Николаевна—искусствовед, Ассоциация искусствоведов, Москва, Россия, iscusstvo0891@mail.ru.

В статье предпринят сравнительный анализ домашних альбомов выдающегося ученого-филолога Дмитрия Николаевича Ушакова, которые знакомят читателей с основными вехами его жизни и творчества. Живой облик ученого воскрешают портреты и пейзажи конца XIX—начала XX в. К ним примыкают автопортреты разных лет, в которых удивительно тонко отразился мир Д.Н. Ушакова. Творчество художника-филолога предстает перед нами в движении времени. Его альбомы, исчерканные множеством рисунков, представляют собой своего рода «изобразительный дневник». «Изкусный и быстрый карандаш» Ушакова на протяжении долгого времени тонко отзывался на ежедневные события, оживляя героев и самого художника-любителя, показывал обстановку и окружающих его родственников. Альбомы Ушакова включают в себя лишь небольшую часть того, что принято называть изобразительным творчеством. Изображение обладает особой силой эмоционального воздействия: оно надолго запоминается и прочно соединяется с фактами жизненного и творческого пути ученого. Разгадывание тайны даже отдельного изображения, связанного с именем Д.Н. Ушакова, способно обогатить читателя, вызвать интерес к самостоятельному исследованию его биографии и художественного творчества. Творческие работы Ушакова помогут читателям в познании его здравого мира, его творческой и человеческой жизни. Они являются важной частью его наследия.

Ключевые слова: Д.Н. Ушаков, творчество, ученый-филолог, художник, альбомные рисунки, живопись, графика, портреты, пейзажи, автопортреты.

PAINTING AND GRAPHICS IN THE HERITAGE OF DMITRY NIKOLAEVICH USHAKOV

Filippova, Olga Nikolaevna—Art historian, Association of Art Historians, Moscow, Russian Federation, iscusstvo0891@mail.ru.

The article provides a comparative analysis of the home albums of the outstanding philologist Dmitry Nikolaevitch Ushakov, which introduce readers to the main milestones of his life and work. Portraits and landscapes of the late 19th and early 20th centuries bring back the living image of the scientist. They are accompanied by self-portraits from different years, in which the world of D.N. Ushakov is surprisingly subtly reflected. Ushakov's work appears to us in the movement of time. His albums, covered with many drawings, are a kind of “pictorial diary”. Ushakov's «skilful and fast pencil» for a long time subtly responded to daily events, enlivened the characters and the amateur artist himself, showed the situation and the relatives around him. Ushakov's albums include only a small part of what is commonly called fine art. The image has

a special power of emotional impact: it is remembered for a long time and is firmly connected with the facts of the scientist's life and creative path. Solving the mystery of even a single image associated with Ushakov's name can enrich the reader and arouse interest in independent research of his biography and creative work. Ushakov's creative works will help readers understand his visible world, his creative and human life. They are an important part of his heritage.

Key words: D.N. Ushakov, creative work, linguist, artist, album drawings, painting, graphics, portraits, landscapes, self-portraits.

Родился Дмитрий Николаевич Ушаков 12 (24) января 1873 г. в Москве, а умер 17 апреля 1942 г. в Ташкенте. Он был выдающимся отечественным языковедом, педагогом и общественным деятелем, членом-корреспондентом АН СССР. Ушаков был одним из самых любимых профессоров Московского государственного университета, душой и организатором работы прославленной Московской диалектологической комиссии, автором знаменитого «Толкового словаря русского языка», который и сегодня называют с любовью «ушаковским». Специальные учебные заведения—Высшие женские курсы, Высшая военно-педагогическая школа, Высший литературно-художественный институт имени В.Я. Брюсова—приглашали ученого читать лекции, были заинтересованы в его педагогическом мастерстве и широкой эрудиции. Дмитрий Николаевич очень любил своих учеников—студентов и аспирантов. Из них, «ушаковских мальчиков», выросли крупные отечественные ученые: Р.И. Аванесов, П.Г. Богатырев, Г.О. Винокур, А.А. Реформатский, В.Н. Сидоров и многие другие. Все они отмечали в учителе редкое благородство, душевность, отзывчивость, принципиальность и честность. Сама дата рождения Ушакова—Татьянин день, день студенчества—как бы предопределила самое главное предназначение этого выдающегося ученого-лингвиста—«быть любимым учителем и учеников, и ученых»¹.

Предметом данного исследования станет разнообразие и неповторимость художественного творчества ученого-филолога. Цель статьи—раскрыть талант Д.Н. Ушакова, который был ученым, но одновременно и художником. Главный мотив его малоисследованных живописных и графических этюдов—тихая, лирическая красота подмосковного лета. Зимние или осенние пейзажи почти не встречаются в его творчестве. Помимо этого, Ушаков обращается к жанру графического портрета и автопортрета, это не случайность, не дань моде, но следствие глубинных процессов творчества художника. Прежде чем обратиться к нему, однако, напомним основные вехи биографии ученого, важные для анализа его художественного наследия.

Первоначальное образование Дмитрий получил дома. Девяти лет, в 1882 г., он поступает в подготовительный класс Первой московской 6-классной прогимназии, а в 1889 г.—в седьмой класс Пятой московской гимназии. В аттестате зрелости, выданном в 1891 г., сказано: «За время обучения в Московской пятой гимназии поведение его вообще было отличное, исправность в посещении и приготовлении уроков, а также в исполнении письменных работ очень хорошая и любознательность похвальная»².

Дмитрий Николаевич, в 1895 г. окончив историко-филологический факультет Московского университета, начал работать в средней школе. Эту работу очень любил, был автором и соавтором школьных учебников и пособий, к числу которых относились «Учебная

¹ Бойко С.А. Человек, которого все любили: [Дмитрий Николаевич Ушаков] // Звено. 2007. М., 2008. С. 193.

² Крылова И.В. Он не мыслил себя без московских корней... // Московский журнал. 1999. № 11 (207). С. 31.

книга по русскому языку» (1925–1926) и «Рабочая книга по русскому языку: Правописание. Грамматика. Произношение. Развитие речи» (1931). Через всю жизнь он пронес любовь к учению и школе. Уже став опытным педагогом, профессором Московского университета, он советовал учителям 5–6 лет поработать в средней школе, какие бы научные интересы они не преследовали в будущем. Сам же он после окончания университета работал в школе 17 лет. А еще он очень любил и прекрасно знал родную Москву и ее пригороды. Женился Дмитрий Николаевич на Александре Николаевне Мисюре. А.Н. Ушакова окончила пансион А. Мага и Ю. Бесс на Кисловке (сейчас там находится ГИТИС), а затем преподавала иностранные языки в гимназии Е.Н. Головачевой.

В доме на Садовой-Кудринской у Ушаковых в 1905 г. родилась первая дочь — Вера. Дмитрий Николаевич много и плодотворно работал. В марте 1903 г. «надворный советник, преподаватель Московского Сиротского института Императора Николая Дмитрий Ушаков» стал кавалером ордена Святого Станислава III степени, в 1906 г. — ордена Святой Анны III степени, в 1910 г. — ордена Святого Станислава II степени. В 1906–1910 гг. Ушаковы проживали в доме Беляева в Ермоловском переулке (№ 11). Здесь в 1907 г. у них родилась дочь Наталья, а в 1910-м — Нина.

Затем Ушаковы переезжают в Сущево, в дом Ефимова на Новослободской улице. Дом № 52 (современный 54), где в 1913 г. родился сын Владимир, сохранился³. Следующим адресом Ушаковых был Долгий переулок (совр. ул. Бурденко), 14, где семья прожила с 1914 до 1920 г.⁴ В 1920 г. Ушаковы поселились в доме № 19/38 на углу Сивцева Вражка и Никольского (Плотникова) переулка на Арбате. Здесь Ушаков встречал 25-летний юбилей своей научной и преподавательской деятельности (чествование проходило в Государственном историческом музее)⁵. Вспоминая отца, Наталья Дмитриевна чаще всего вспоминала дачные сезоны в Спасском Прохорове, что по Курской дороге.

Там, в 12 верстах от станции Столбовая, в бывшем имении князей Трубецких Ушаковы снимали дачу. Было у Д.Н. Ушакова одно увлечение: он любил и умел рисовать. Первые пробы пера Д.Н. Ушакова тоже сохранились. Самодельная синего цвета тетрадка в четырнадцать листов с рукописью. В ней соблюдено все, что полагается в настоящей книге, — титульная страница, иллюстрации, главы, каждая со своим названием. Это повесть «Два брата» из жизни деревенских парней Ивана и Федора⁶. Особенно очаровательно было начало: «Я шел лесом в теплое утро июльского дня. Когда я подходил к опушке леса, то на одной березе сидел и делал трели соловей». Удивительным образом манера, в которой были выполнены его альбомные рисунки, картины — точная, тщательная — перекликалась с манерой, характерной для его лекций. «Две координаты: практическая направленность и ювелирная манера изложения», писал А.А. Реформатский, «и определили все поведение Ушакова, как лектора, педагога, учителя...»⁷. Часто он брал ящик с красками, складной стульчик и уходил на этюды. Жизненно необходимым для Д.Н. Ушакова было общение с природой.

Его акварели — это работы настоящего художника. Предлагаемые читателям в публикации примеры альбомных эскизов и рисунков Д.Н. Ушакова раскрывают еще одну

³ Там же. С. 32.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 33.

⁶ Архив РАН. Ф. 502. Оп. 2. Д. 18.

⁷ См.: Реформатский А.А. Дмитрий Николаевич Ушаков. (К столетию со дня рождения) // Русский язык в школе. 1973. Т. 34. №1. С. 95–98.

грань этого замечательного человека — его чуткое понимание природы, душевную красоту. Не являясь профессиональным художником, он рисует много и вдохновенно. Искусствоведы считали его работы зрелыми и эмоциональными. Облака, закаты и восходы, листья, грибы, полевые цветы — вот любимые сюжеты этюдов Ушакова. Обращает на себя внимание и ставшая теперь познавательной широкая география запечатленных Д.Н. Ушаковым мест Москвы и Подмосковья, многие из которых не сохранились...

Так, например, молодой Ушаков обращается к неброскому, обыденному сюжету, столь характерному для творчества А.К. Саврасова: в работе маслом на холсте «Подмосковье. Жилкино. 6.VI.1909 г.» (Отдел хранения документов личных собраний Москвы ГБУ «ЦГА Москвы», далее — ОХДЛСМ) видны и особенное внимание к мелким подробностям в композиции, и почти фотографическая тщательность их изображения. Искреннее уважение к самым простым, незначительным деталям обыденной жизни было свойственно многим реалистическим пейзажам середины XIX в. Однако и колорит, и особенности композиции этого необыкновенного этюда показывают, что молодой художник хоть и внимательно изучает творческие приемы своих предшественников, но не копирует их слепо. Одной из сложнейших задач для начинающего пейзажиста было изображение зыбкого, но яркого солнечного света, лучей, проникающих сквозь листву. Для решения этой проблемы в этюде Д.Н. Ушаков пробует использовать колористический прием, видимо, подсмотренный в эффектных пейзажах А.И. Куинджи (рис. 1).

Однако он не увлекается декоративной красочностью А.И. Куинджи, оставаясь в пределах реальной цветовой гаммы. В годы становления Д.Н. Ушакова как пейзажиста главной творческой задачей его оставалось постижение натуры и способов ее изображения. Еще А.К. Саврасов часто повторял ученикам, что без досконального знания природы невозможно настоящая пейзажная живопись, невозможно овладение мастерством, которое открывает художнику дальнейший путь — к выражению чувства. С редким упорством Д.Н. Ушаков штудировал природу во всех ее деталях и различных состояниях, чтобы иметь возможность выразить в своем искусстве всю ее многогранность. Способность работать с абсолютной самоотдачей он сохранил на всю жизнь. В работах Д.Н. Ушакова мы отмечаем эмоциональную составляющую в его «переживании природы». При этом его нисколько не привлекали надуманные эффектные романтические или «героические» пейзажи.

Да и в работе на натуре ему было недостаточно отстраненно фиксировать внешнюю красоту ландшафта, он хотел уловить и передать прелест или грусть каждой мелкой детали, каждой веточки. По сути, настоящим предметом искусства Д.Н. Ушакова было субъективное чувство, сложное переживание увиденного. Именно для его передачи художник на протяжении всего творчества искал — и находил — выразительные живописные средства. Сумрачный пейзаж маслом на холсте «Зимний этюд» (1908–1918) (ОХДЛСМ) относится к тем немногим работам, в которых очевидны переклички со знаменитой картиной А.К. Саврасова «Грачи прилетели», которая уже на Первой Передвижной выставке 1871 г. вызвала у публики небывалый интерес и с тех пор на долгие годы стала едва ли не главным образцом реалистического русского пейзажа.

Однако «Зимний этюд» Д.Н. Ушакова по настроению еще ближе к тоскливым и печальным пейзажам передвижников второй половины 1870-х гг., отражавшим в искусстве мрачные настроения, порожденные в обществе разочарованием в результатах Великих реформ. В этюде маслом на холсте «Подмосковье. Прохорово. Облака» (1914 г.) (ОХДЛСМ) Д.Н. Ушаков пишет обобщенно. Сильные свободные мазки здесь сменяются совершенно «слитной» живописью. Творческий процесс открыт для глаза зрителя,

и картина является ему как «нерукотворный образ», что, конечно, совершенно соответствует ее содержанию. Художник сознательно утяжеляет все детали картины, делает их завершенными, застывшими формами — это придает особую значимость и вещественность каждой из них.

Этюд «Прохорово» (5 августа 1914 г., бумага, картон) (ОХДЛСМ. Ф. Л.-276. Оп. 1. Д. 107. Л. 8) наполнен особым «высоким» настроением, словно бы художник не представляет вид одной из белокаменных церквей, а создает собирательный, символический образ природы в целом. В этом этюде Д.Н. Ушаков выступает как архитектор и драматург живописного пространства. Он выстраивает объем работы подобно развивающейся в ширину и глубину панораме: церквушка на дальнем плане увлекает взгляд зрителя в глубину раскидистой листвы деревьев. А подчеркнутая линия горизонта дает ощущение бескрайних широт. Такая объемность придает пейзажу характер величественного и грандиозного зрелища. Люди — редкость в этюдах Д.Н. Ушакова. Он всегда избегал их изображений. В этом он похож на И.И. Левитана⁸. Рассматривая подмосковные пейзажи в целом, нельзя не почувствовать роста мастерства, свободы и глубины Ушакова-рисовальщика.

В изобразительном искусстве портрет — это всегда диалог художника и его модели. Портретист всегда стремится передать не только индивидуальный облик человека, но и его внутренний мир, его чувства и мысли. В чертах внешнего облика невольно угадывается то, что скрыто в тайниках души, что заставляет воспринимать портрет как характеристику, как биографию. Любопытен в этом отношении портрет женщины «За рукоделием»⁹, нарисованный графическим карандашом (рис. 2).

Он один из наиболее удачных в творчестве Д.Н. Ушакова. Рисунок особенно характерен тонким соответствием самой графической техники и того душевного состояния, которое хотел передать художник. Женский облик в этом портрете отличают мягкость и своеобразная утонченность. Это воплощено в позе модели, выражении ее лица, склонившегося над рукоделием. Но более всего в самом штрихе карандаша, оставляющем мягкий, шероховатый след, заволакивающий лицо нежной тенью. Дальнейшие шаги на пути к созданию портретной графики — портрет молодой женщины «За чтением»¹⁰ (рис. 3).

В нем присутствует жанровый момент, тенденция к растворению человека в окружающей среде. Здесь найдено гармоническое соотношение образного и изобразительного начала. Нет ни одной линии, ни одного штриха, казалось бы, самого прихотливого, который мог бы показаться лишним, — все одухотворены, все необходимы. Небрежно «брошенные» штрихи в правой части рисунка уравновешивают темную массу фона, который подчеркивает нежнейшую моделировку лица, точеную мягкость профиля.

Целый ряд рисунков представляет собой как бы графические заметки, наблюдения, необычайно интересные своей непосредственностью и живостью. Таково изображение Марии Николаевны Ушакова — сестры Д.Н. Ушакова, играющей на рояле (ОХДЛСМ. Ф. Л.-276. Оп. 1. Д. 100. Л. 1). В подобных зарисовках, быстрых, не претендующих на художественное обобщение, нет, однако, и тени безразличия или назойливости. Даже в самом беглом наброске женский образ отличается особой значительностью, а подробный рисунок неизменно несет печать живой непосредственности. Безукоризненная легкость, необычайная выразительность штриха позволяют рассматривать данный образ

⁸ Подробнее см.: Филиппова О.Н. Дмитрий Ушаков и Исаак Левитан — мастера пейзажа // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». 2025. № 4 (156). С. 58–66.

⁹ Название автора статьи.

¹⁰ Название автора статьи.

в числе наиболее интересных образцов графики Д.Н. Ушакова. Внимание зрителя невольно останавливает серьезный, задумчиво-неподвижный взгляд молодой женщины. В данном портрете ощущается стремление к емкости художественного восприятия натуры. При этом возникает даже контраст между предельной простотой строя, скромностью размеров портретного произведения и незаурядностью его содержания.

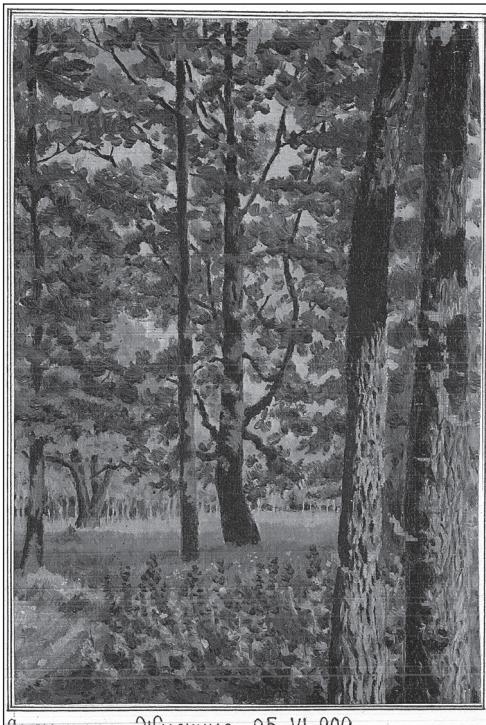


Рис. 1 Д.Н. Ушаков, «Подмосковье. Жилкино. 25.VI.1909 г.». ОХЛДСМ ГБУ «ЦГА Москвы». Ф. Л.-276. КП. 1490. ИЗО. 527

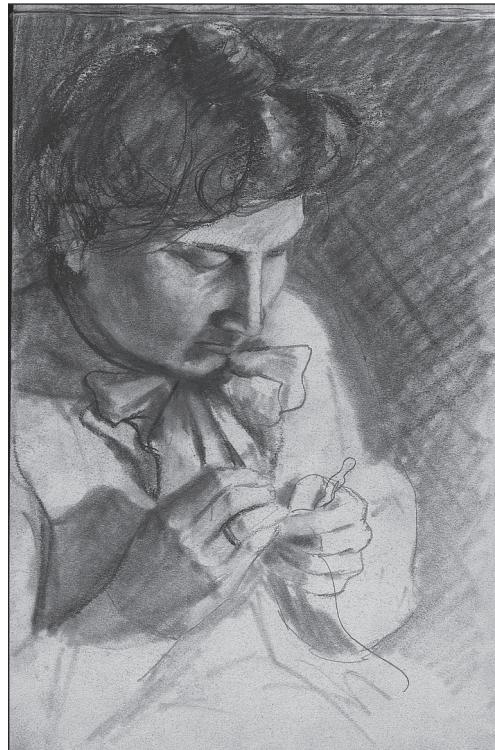


Рис. 2 Д.Н. Ушаков, «За рукоделием». ОХДЛСМ ГБУ «ЦГА Москвы». Ф. Л.-276. Оп. 1. Д. 107. Л. 2

Удивительные черты духовного облика поэта, переводчика и дипломата Ф.И. Тютчева нашли воплощение в портрете работы Д.Н. Ушакова (1888, бумага, карандаш). Известно, что портрет Ф.И. Тютчева был написан по заказу П.М. Третьякова. В конце 1860-х—начале 1870-х гг. П.М. Третьяков начинает создавать портретную галерею выдающихся писателей, композиторов и ученых. В его собрании появились портреты Н.Г. Рубинштейна, Н.В. Гоголя, А.Н. Островского, Л.Н. Толстого, А.С. Грибоедова, И.С. Тургенева и других культурных лидеров России XIX в. Одним из тех, чье творчество коллекционер высоко ценил, был Ф.И. Тютчев.

Ф.М. Достоевский и В.Г. Перов советовали обязательно получить для галереи портрет Тютчева «как первого поэта-философа, которому равного не было, кроме Пушкина». В начале 1873 г. стало известно о тяжелой болезни Ф.И. Тютчева, и П.М. Третьяков попросил И.Е. Репина написать портрет поэта с натуры. Но И.Е. Репину не удалось увидеться с Федором Ивановичем. П.М. Третьяков сожалел о том, что не получилось создать портрет поэта при жизни, но желание иметь его в своей галерее не исчезло. И через

несколько лет Павел Михайлович обратился к Степану Федоровичу Александровскому, русскому живописцу, академику портретной и акварельной живописи, основателю «Общества русских акварелистов», с просьбой написать портрет Ф.И. Тютчева. Портрет был написан С.Ф. Александровским в 1876 г. по снимку, выполненному фотографом А.И. Дениером для специального издания. Знаменитый портрет поэта с пледом был представлен на Всемирной выставке в 1867 г. в Париже. Сейчас в золоченой раме большой фотопортрет 1864 г. хранится в Музее-заповеднике «Мураново».



Рис. 3 Д.Н. Ушаков, «За чтением». ОХДЛСМ ГБУ «ЦГА Москвы». Ф. Л.-276. Оп. 1. Д. 103. Л. 15

П.М. Третьяков был не очень доволен портретом, а И.Н. Крамской считал, что тот похож на фотографию, покрытую охрой. Портрет действительно соответствует одной из фотографий Ф.И. Тютчева. Художник полностью передал сходство — высокий лоб, который небрежно обрамляют редкие, рано поседевшие волосы; грустно-ироничный взгляд из-под очков, отражающий глубокие думы; некоторая небрежность в одежде. По мнению дочери П.М. Третьякова А.П. Боткиной, лицо Ф.И. Тютчева на портрете «так интересно и значительно, что можно простить все недостатки, найденные в нем Павлом Михайловичем Третьяковым»¹¹.

Д.Н. Ушаков показал на бумаге значительность личности писателя, который был стройного, худощавого телосложения, небольшого роста, с редкими, рано поседевшими волосами, небрежно обрамлявшими высокий, обнаженный лоб, всегда оттененный глубокой думой; с рассеянием во взоре с легким намеком иронии на устах, — хилый, немощный и по наружному виду, он казался влакившим тяжкое бремя собственных дарований, страдавшим от нестерпимого блеска своей собственной, неугомонной мысли. (рис. 4).

«Никого так не любишь, никого так не знаешь, как самого себя. Предмет неистощимый»¹². Эти слова А.С. Пушкина из его письма к П.А. Вяземскому, утверждающие, что человек может быть интересен для самого себя, заставляют вспомнить «Автопортреты» Д.Н. Ушакова¹³ (рис. 5).

¹¹ Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 1951. С. 97.

¹² Колокольцев Е.Н. А.С. Пушкин в портретах и иллюстрациях: Пособие для учащихся. М., 1999. С. 16.

¹³ Название автора статьи.

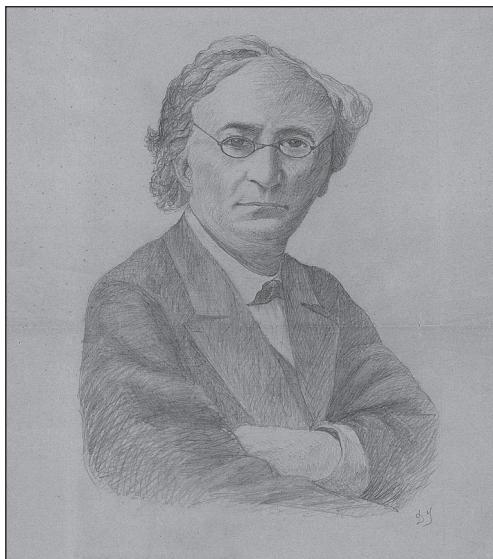


Рис. 4 Д.Н. Ушаков, «Портрет Ф.И. Тютчева». Бумага, карандаш.

17 января 1888 г. ОХЛДСМ ГБУ «ЦГА Москвы». Ф. Л.-276. Оп. 1. Д. 66. Л. 1

Среди его альбомных рисунков важно выделить два вдохновенных автопортрета, которые являются собой его зримую автобиографию. Большинство ушаковских автопортретов представляют собой профили справа налево, «прямоличные» портреты очень редки. Автопортреты Д.Н. Ушакова, являющиеся средством самовыражения, соседствуют с лицами его родственников. В совокупности автозображений Д.Н. Ушакова переданы сложная гамма чувств, духовное богатство ученого и рисовальщика.

Вопрос сходства объекта наблюдения и образа, создаваемого художником — это первый вопрос, возникающий при разговоре о портретном искусстве. Умение добиваться сходства неотъемлемо от искусства портретирования. Конкретность, определенность портретного образа убеждают зрителя в правоте художника. Подлинный, наиболее психологически точный и художественно достоверный облик Ушакова-ученого, Ушакова-художника до нас доносят именно его автопортреты.

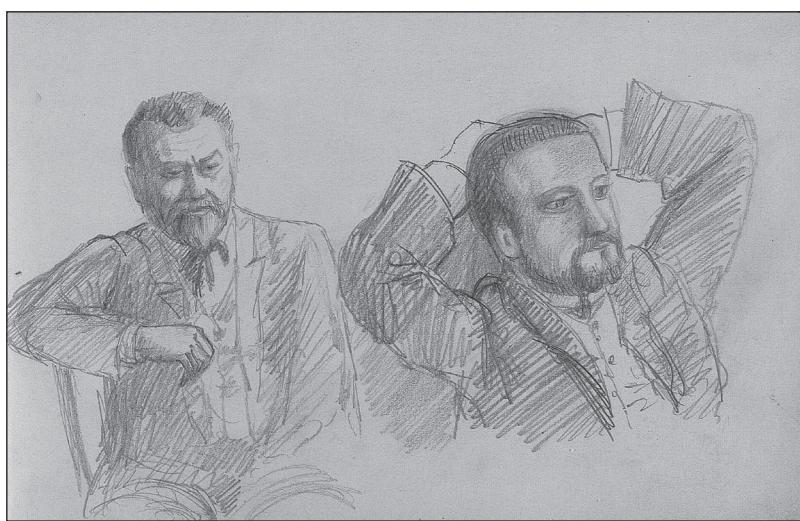


Рис. 5 Д.Н. Ушаков, «Автопортреты». ОХЛДСМ ГБУ «ЦГА Москвы». Ф. Л.-276. Оп. 1. Д. 103. Л. 36

Таким образом, обзор живописных и графических работ Д.Н. Ушакова, данный в статье, раскрывает читателю новые стороны дарования личности ученого. Особого внимания заслуживает графический портрет, его специфика. Большинство рассматриваемых работ — это изображение замечательных людей, близких ему. Д.Н. Ушаков оказался прирожденным графиком, графичность проступает даже в его этюдах, выполненных маслом.

Его пейзажным этюдам присуща тонкая поэзия, но она не в чарующей непосредственности, а в старательном и бережном перенесении на холст образов скромных уголков русской природы, прочувствованности их красоты. В графических портретах и автопортретах художник стремился к реалистической передаче человеческого лица, но чаще всего привлекает внимание зрителя живая поза объекта зарисовок, нестандартный ракурс. Все эти работы—важная часть наследия Дмитрия Николаевича Ушакова, крупнейшего отечественного лингвиста первой половины XX в. И без изучения этой части, изучение его наследия будет, определенно, неполным.

Список литературы

Бойко С.А. Человек, которого все любили: [Дмитрий Николаевич Ушаков] // Звено: Вестник музейной жизни. 2007. М.: Государственный литературный музей, 2008. С. 192–215.

Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М.: Издательство Государственной Третьяковской галереи, 1951. 311 с.

Колокольцев Е.Н. А.С. Пушкин в портретах и иллюстрациях: Пособие для учащихся. М.: Просвещение, 1999. 104 с.

Крылова И.В. Он не мыслил себя без московских корней... // Московский журнал. 1999. № 11 (207). С. 28–34.

Реформатский А.А. Дмитрий Николаевич Ушаков. (К столетию со дня рождения) // Русский язык в школе. 1973. Т. 34. № 1. С. 95–98.

Филиппова О.Н. Дмитрий Ушаков и Исаак Левитан—мастера пейзажа // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». 2025. № 4 (156). С. 58–66.

References

Bojko, S.A. Chelovek, kotorogo vse ljubili: [Dmitrij Nikolaevich Ushakov] [The man everyone loved: [Dmitry Nikolaevitch Ushakov]], in *Zveno: Vestnik muzejnoj zhizni*. 2007. Moscow: Gosudarstvennyj literaturnyj muzej Press, 2008. P. 192–215. (In Rus.).

Botkina, A.P. *Pavel Mihajlovich Tret'jakov v zhizni i iskusstve* [Pavel Mikhailovitch Tretyakov in Life and Art]. Moscow: Izdatelstvo Gosudarstvennoi Tret'yakovskoi galerei Press, 1951. 311 p. (In Rus.).

Filippova, O.N. *Dmitrij Ushakov i Isaak Levitan—mastera pejzazha* [Dmitry Ushakov and Isaac Levitan—masters of landscape], in *Bulleten' Mezhdunarodnogo centra «Iskusstvo i obrazovanie»*. 2025. Vol. 4 (156). P. 58–66. (In Rus.).

Kolokol'cev, E.N. *A.S. Pushkin v portretah i illjustracijah: Posobie dlja uchashhihsja* [A.S. Pushkin in portraits and illustrations: A handbook for students]. Moscow: Prosveshchenie Press, 1999. 104 p. (In Rus.).

Krylova, I.V. *On ne myslil sebja bez moskovskih kornej...* [He couldn't imagine himself without his Moscow roots...], in *Moskovskij zhurnal*. 1999. Vol. 11 (207). P. 28–34. (In Rus.).

Reformatskij, A.A. *Dmitrij Nikolaevich Ushakov. (K stoletiju so dnja rozhdenija)* [Dmitry Nikolaevich Ushakov. (To mark the centenary of his birth)], in *Russkij jazyk v shkole*. 1973. Vol. 34. Pt. 1. P. 95–98. (In Rus.).

Сесарева А.В.

НАСЛЕДИЕ КОРЕННЫХ НАРОДОВ ПРИАМУРЬЯ НА ТЕРРИТОРИИ СОВРЕМЕННОГО КОМСОМОЛЬСКА-НА-АМУРЕ

Сесарева, Анастасия Владимировна — студент кафедры «Дизайн архитектурной среды», Комсомольский-на-Амуре государственный университет, Комсомольск-на-Амуре, Россия, nastya.sesareva@mail.ru.

В статье анализируются присутствие и видимость культурного наследия коренных малочисленных народов Приамурья на территории г. Комсомольска-на-Амуре. Принимаются во внимание материальные и нематериальные аспекты наследия нанайцев, ульчей, нивхов и других этносов, исторически проживающих в районе Нижнего Амура. Рассматривается роль музеев и культурных центров в сохранении и актуализации традиционной культуры. Особое внимание уделяется технологиям обработки рыбьей кожи как объекту нематериального наследия и элементу культурной идентичности. На основе анализа деятельности Краеведческого музея и Музея изобразительных искусств Комсомольска-на-Амуре выявляются основные тенденции и перспективы сохранения этнокультурного наследия в условиях урбанизированной среды.

Ключевые слова: народы Приамурья, культурное наследие, рыбья кожа, этническая идентичность, музей.

HERITAGE OF THE INDIGENOUS PEOPLES OF THE AMUR REGION IN THE TERRITORY OF CONTEMPORARY KOMSOMOLSK-ON-AMUR

Sesareva, Anastasia Vladimirovna — student of the Department of Architectural Environment Design, Komsomolsk-on-Amur State University, Komsomolsk-on-Amur, Russian Federation, nastya.sesareva@mail.ru.

The article is devoted to the presence and visibility of cultural heritage of the indigenous peoples of the Amur region in the contemporary Komsomolsk-on-Amur. The author analyzes the material and intangible aspects of the heritage of the Nanai, Ulchi, Nivkhs, and other ethnic groups that have historically lived in the Lower Amur region. The article examines the role of museums and cultural centers in preserving and promoting traditional culture. Special attention is given to the processing of fish skin as an object of intangible heritage and an element of local cultural identity. Based on the analysis of the activities of the Komsomolsk-on-Amur Local History Museum and the Museum of Fine Arts, the main trends and prospects for preserving ethnocultural heritage in an urban environment are identified.

Key words: peoples of the Amur region, cultural heritage, fish skin, ethnic identity, museum.

Территория современного Комсомольска-на-Амуре и его окрестностей исторически входила в ареал расселения коренных малочисленных народов Приамурья, преимущественно нанайцев и ульчей¹. Эти народы обладают уникальной культурой, адаптированной к климатическим условиям реки Амур, основу которой составляют рыболовство,

¹ См.: Народы и религии мира: Энциклопедия. Гл. ред. В.А. Тишков. М., 1998. С. 236–237.

охота и собирательство. Коренные народы разработали уникальные технологии ловли рыбы, а также ее обработки и сохранения, которые передавались из поколения в поколение. Именно рыболовство стало основой для развития специфических ремесел, в частности, технологии обработки рыбьей кожи, которая была включена в реестр нематериального культурного наследия народов России как бренд Хабаровского края².

Проблема данного исследования заключается в противоречии между историческим присутствием коренных народов на территории, где возник Комсомольск-на-Амуре (нанайское стойбище Мылки), и их ограниченной видимостью в культурном ландшафте города. Из этого возникает цель статьи — исследовать механизмы и перспективы сохранения аутентичной этнокультурной идентичности в контексте доминирующей урбанизированной среды.

Задачи сводятся к тому, чтобы выявить материальные и нематериальные составляющие культурного наследия народов Нижнего Амура, изучить роль музеев (на примере Краеведческого музея и Музея изобразительных искусств города Комсомольск-на-Амуре) как ключевых институтов, обеспечивающих сохранность, изучение и презентацию этнокультурного наследия в условиях урбанизации, исследовать современные проблемы, с которыми сталкиваются носители традиционной культуры в городской среде, а также предложить соответствующие рекомендации.

Культурное наследие жителей Приамурья включает в себя как материальные, так и нематериальные компоненты. Так, к материальному наследию относятся предметы традиционного быта, орудия рыболовства и охоты, национальная одежда и украшения, культовые предметы. Безусловно, особый интерес представляют изделия из рыбьей кожи — одежда, обувь и различные аксессуары. Технология ее обработки практически исчезла во второй половине XX в., и лишь отдельные мастерицы сохраняли это ремесло³.

В коллекции музеев Комсомольска-на-Амуре представлены такие предметы, как халаты амири и сумочки для рукоделия из кожи сазана и амура, ковры с традиционным орнаментом, одежда, туески из бересты, деревянная скульптура коренных народов Приамурья⁴.

Нематериальное наследие включает традиционные знания, языки, обряды и праздники. В нашем случае можно отметить сказки, предания, песни. Например, у нанайцев сказки имели дидактическую функцию — учили добру и щедрости. Популярны были эпические сказания — например, нивхские героические поэмы⁵.

Важное место в структуре нематериального культурного наследия занимали шаманские ритуалы, медвежий праздник, праздник Солнца⁶, а также уникальные технологии традиционного ремесла, которые предполагают сложный многоэтапный процесс: снятие чешуи вместе с подчешуйчатым слоем, длительное мятie кожи в кожемялке, обработку

² Традиционная обработка рыбьей кожи коренных малочисленных народов Хабаровского края включена в список нематериальных объектов культурного наследия России. См. по адресу: <https://khabarovsk.ogoanr.ru/news/news-item/2970> (ссылка последний раз проверялась 30.09.2025).

³ См.: Сем Ю.А. Нанайцы: Материальная культура. (Вторая половина XIX — середина XX в.): Этнографические очерки. Владивосток, 1973.

⁴ Официальный сайт Музея изобразительных искусств г. Комсомольска-на-Амуре. См. по адресу: https://kmsmuseum.ru/exhibition_cat/postoyannye/ (ссылка последний раз проверялась 30.09.2025).

⁵ См.: История и культура нанайцев. Историко-этнографические очерки. Отв. ред. В.А. Тураев. СПб., 2003.

⁶ Штернберг Л.Я. Гиляки, орохи, гольды, негидальцы, айны. Хабаровск, 1933.

травами и последующее украшение голубовато-синей рельефной вышивкой или аппликацией⁷.

Музеи Комсомольска-на-Амуре играют ключевую роль в сохранении, изучении и популяризации культурного наследия коренных народов Приамурья. Городской краеведческий музей предлагает занятие «Коренные народы», в рамках которого посетители знакомятся с бытом, костюмами, утварью, игрушками и рукоделием коренных народов, узнают о шаманизме и сэвенах (ритуальных предметах)⁸. Занятие рассчитано на возраст 11–17 лет, в ходе него проводится экскурсия у витрин с подлинными предметами, сопровождаемая рассказом о быте и мифологии. Для погружения в культуру музей использует мультимедийный контент.

Музей изобразительных искусств проводит тематические экскурсии по выставкам «Трижды три неба» и «В гостях у мастерицы», которые знакомят с деревянной скульптурой коренных народов Приамурья. Здесь представлено более пятидесяти деревянных скульптур, созданных нанайскими и ульчскими мастерами в период с конца XIX в. по 1960-е гг.

Постоянная экспозиция «Трижды три неба» является победителем грантового конкурса музейных проектов «Гений места. Новое краеведение» Российского фонда культуры⁹. Она имеет такое название, т.к. ее главные экспонаты (сэвэны) являются материальным воплощением древних верований во вселенную, разделенную на три мира: Верхний мир—небо, обитель верховных божеств и духов, Средний мир—земля, где живут люди, Нижний мир—подземный или водный мир. Сами же сэвэны олицетворяли духов-помощников, хранителей дома, личных защитников или являлись воплощением душ предков. Они—связующее звено между Верхним, Средним и Нижним миром—«трижды тремя небесами».

Все представленные предметы, практически исчезнувшие из современного обихода, преподносятся в качестве произведений искусства, наделенных глубоким космогоническим смыслом. Эстетическое начало проявляется здесь не в декоративной избыточности, а в строгом соблюдении принципов симметрии, ритма, равновесия масс и гармоничного соотношения объемов. Таким образом, скульптура, будучи наделенной сакральной функцией, одновременно раскрывается и как художественный объект.

Для демонстрации скульптур отведен средний по размерам зал (рис. 1), который имеет темные стены, локальное освещение, замысловато расположенные разноуровневые стелы-постаменты. Кульминацией пространственного решения является видеопрекция в конце помещения, показывающая фильмы о шаманизме, институте потомственных шаманов, ритуальных танцах и современных практиках сохранения наследия.

Кроме того, в музее находится единственная выставка-мастерская «В гостях у мастерицы», которая обрела статус постоянной экспозиции, открытой для широкой публики¹⁰. Это пространство, где культура коренных народов Приамурья оживает в буквальном смысле. Экспозиция создана на основе проекта Е.Н. Бересневой «На самом деле

⁷ См.: Сем Ю.А. Нанайцы: Материальная культура. (Вторая половина XIX—середина XX в.).

⁸ Официальный сайт Комсомольского-на-Амуре краеведческого музея. См. по адресу: <https://kmsgkm.ru/posetitelyam/ekskursii/zanyatie-korennye-narody> (ссылка последний раз проверялась 30.09.2025).

⁹ Официальный сайт Музея изобразительных искусств г. Комсомольска-на-Амуре. См. по адресу: https://kmsmuseum.ru/exhibition_cat/postoyanne/ (ссылка последний раз проверялась 30.09.2025).

¹⁰ Там же.

рыба—белая и пушистая», успех которого был подтвержден на федеральном уровне в конкурсе «Меняющийся музей в меняющемся мире» Благотворительного фонда Владимира Потанина в 2011 г.¹¹ Более 15 лет выставка успешно работала в формате «Школы древних мастеров» для детских групп, а теперь стала доступна всем¹².



Рис. 1 Зал для демонстрации скульптур экспозиции «Трижды три неба»
(Музей изобразительных искусств, г. Комсомольск-на-Амуре)

Здесь происходит знакомство с предметами быта и искусства нанайцев и ульчей, которые исторически были связана с рыболовством. Центральными элементами являются традиционные халаты из рыбьей кожи — характерного материала для амурских этносов. Охотничью тему раскрывает мужской костюм ульчской мастерицы Зои Александровны Пластиной, окруженный промысловым снаряжением, включающим комплект богатого охотничьего пояса XIX в.

Уникальный узор, в котором «прячутся» стилизованные рыбки, является здесь общей темой для различных видов творчества (рис. 2). Его можно увидеть на одежде, изысканных ажурных вырезках из бумаги авторства Анны Александровны Самар и Анны Андреевны Бельды, а также берестяной посуде¹³.

Атмосферу дополняют работы заслуженного художника РСФСР Евгения Короленко, который долго проживал в нанайском селе Кондон и запечатлел в своих работах жизнь его обитателей¹⁴.

Ключевое отличие выставки — ее интерактивный формат. Здесь гости не просто смотрят, а учатся под руководством мастерицы. Для посетителей проводятся мастер-классы¹⁵: обработка рыбьей кожи, изучение и вырезание традиционного орнамента, создание куклы «Акоан» (в переводе с нанайского — «спинка халата»).

Как отмечается: «Ценность произведений амурских мастеров заключается в том, что они практически полностью сохранили весь цикл древней технологии при обработке

¹¹ Официальный сайт Музея изобразительных искусств г. Комсомольска-на-Амуре. См. по адресу: https://kmsmuseum.ru/exhibition_cat/postoyannye/ (ссылка последний раз проверялась 30.09.2025).

¹² Там же.

¹³ Официальный сайт Музея изобразительных искусств г. Комсомольска-на-Амуре. См. по адресу: https://kmsmuseum.ru/exhibition_cat/postoyannye/ (ссылка последний раз проверялась 30.09.2025).

¹⁴ Там же.

¹⁵ Год культурного наследия народов России. См. по адресу: <https://www.culture.ru/s/god-kulturnogo-naslediya/kulturnyj-turizm/habarovskij-krai/> (ссылка последний раз проверялась 30.09.2025).

и выделке кожи. Как и в старину, они сшивают детали изделий вручную, при орнаментировании используют рыбий клей»¹⁵.



Рис. 2 Узоры на одежде

Его изготавливают также по старым технологиям из плавательного пузыря или чешуи некоторых видов рыб, прежде всего, осетровых (белуга, осетр, севрюга), а также сома и сазана¹⁶. При этом «произведения декоративно-прикладного искусства стремятся к новым формам, например, молодежный комплект из рыбьей кожи, браслеты, серьги», пояса и сумки¹⁷.

Важную роль в сохранении наследия играют фестивали и праздники. Один из них—краевой фестиваль фольклорных и обрядовых праздников «Бубен дружбы», который уже является традиционным и проходил в 2025 г. в селе Ачан, собрал более сотни участников, включая 12 творческих коллективов и 12 мастеров декоративно-прикладного искусства из различных районов Хабаровского края, где был и Комсомольск-на-Амуре¹⁸.

Фестиваль состоялся в рамках реализации госпрограммы «Укрепление единства российской нации и этнокультурное развитие народов Хабаровского края», а также в честь 80-летия Победы в Великой Отечественной войне¹⁹. Ключевой задачей мероприятия, как и в предыдущие годы, являлось сохранение культурного наследия, возрождение традиций и презентация многообразия коренных народов Дальнего Востока. Важнейшей площадкой фестиваля стала выставка-ярмарка «Пакси», на которой были экспонированы уникальные изделия мастеров: работы из рыбьей кожи, дерева, бисера и традиционная вышивка²⁰. Творческие работы оценивались конкурсным жюри. Завершился фестиваль гала-концертом, в программе которого были творческие выступления и церемония награждения победителей²¹.

В отличие от музейной экспозиции, фестиваль представляет живую культуру через выступления фольклорных коллективов в номинациях «Народный танец» и «Народно-сценическое пение». Это позволяет услышать древние песни и увидеть танцы

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Бубен и ремесло, или чем удивляют коренные народы Дальнего Востока. См. по адресу: <https://habinfo.ru/placard/razvlecheniya/15646> (ссылка последний раз проверялась 30.09.2025).

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

непосредственно от носителей культуры. Здесь создается особая атмосфера, когда молодежь с большим вниманием учится у старших мастеров. Это обеспечивает непрерывность культурной цепи.

Несмотря на такую активную работу по сохранению наследия, в этой области все еще существует ряд проблем: утрата традиционных навыков среди молодежи коренных народов, т.к. рыболовство, охота, рукоделие в городских условиях часто не могут обеспечить достойный доход, вытесняясь сферой услуг и наемным трудом, урбанизация и отрыв от традиционной среды обитания, недостаточное финансирование программ сохранения культурного наследия, слабая освященность культурного наследия в общегородском пространстве, законодательные барьеры. Так, в 2025 г. вводятся ограничения на промышленный лов лососевых в бассейне Амура, включая запрет на использование сетей длиной более 100 метров и определенных типов неводов²².

Вместе с тем, существуют и значительные перспективы развития. Например, в Хабаровском крае действует региональная программа «Развитие коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации, проживающих в Хабаровском крае»²³, финансирование которой за весь период реализации (этап I: 2012–2023 гг., этап II: 2024–2030 гг.) составило 143 515,66 тыс. рублей. Эти средства направляются на поддержку образования, здравоохранения, улучшение жилищных условий и сохранение культурного наследия.

Перспективным направлением является развитие этнокультурного образования, включая создание школ с преподаванием на родных языках, организацию тематических уроков и мастер-классов. Важную роль играют общественные организации коренных малочисленных народов, которые благодаря грантовой поддержке пишут учебники и учебные пособия, привлекая к этому аутентов — носителей родных языков.

В условиях урбанизированной (в том числе, и цифровой) среды следует пользоваться ее возможностями: создание виртуальных музеев, архивов и баз данных, посвященных фольклору, орнаментам, технологиям изготовления одежды и утвари, популяризация культурного наследия через социальные сети и онлайн-платформы поможет привлечь внимание молодежи и широкой общественности, создание в городах или пригородных зонах этнографических комплексов — развитие этнотуризма²⁴.

Кафедра дизайна архитектурной среды Комсомольского-на-Амуре государственного университета (КНАГУ) является одной из площадок по сохранению и творческой интеграции культурного наследия коренных народов Приамурья в современную среду. Студенты и выпускники кафедры не только изучают теорию, но и на практике доказывают, что уникальное наследие региона может и должно стать основой для формирования самобытной и выразительной архитектуры. Ярким примером такой работы стала магистерская

²² Проект Приказа Министерства сельского хозяйства Российской Федерации «Об установлении ограничений рыболовства тихоокеанских лососей в Дальневосточном рыбохозяйственном бассейне в 2025 году» (подготовлен Минсельхозом России 14.04.2025). См. по адресу: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/56920567/#review> (ссылка последний раз проверялась 30.09.2025).

²³ Развитие коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации, проживающих в Хабаровском крае. См. по адресу: <https://mpr.khabkrai.ru/Programmy/Gosudarstvennye-programmy/266/O-programme?ysclid=mfmiiifylch91170491> (ссылка последний раз проверялась 30.09.2025).

²⁴ Этнодеревня народов Приамурья. См. по адресу: <https://mangboelabuga.ru/nashi-proekty/trebuyushchie-finansirovaniya/etnoderenvnya-narodov-priamurya> (ссылка последний раз проверялась 30.09.2025).

диссертация выпускницы 2025 г., посвященная исследованию взаимосвязи национальной культуры и архитектуры.

Ее работа на тему «Влияние национальной культуры на особенности архитектуры и развитие средовых решений в экsterьере и интерьере»²⁵ была связана с разработкой малых архитектурных форм и интерьеров в средней общеобразовательной школе в селе Кондон. Кондон — это центр древней культуры Приамурья. В ходе работы было установлено, что в средовых решениях Кондона отсутствует системная классификация приемов использования национальной культуры. Это означает, что элементы нанайского наследия используются фрагментарно и бессистемно, не раскрывая его полного потенциала. Выпускница классифицировала основные подходы и приемы, которые влияют на отображение национальной культуры в архитектурном формообразовании, комплексно применила (рис. 3, 4) их на практике, разработав дизайн-проект для средового решения МБОУ Средней образовательной школы им. Акима Самара. Таким образом, работа перешла от теории к практике, предложив готовую методологию для архитекторов и дизайнеров, работающих в контексте культурного наследия.



Рис. 3 Реновация фасада с использованием нанайского орнамента (с. Кондон)

Важно отметить, что интерес к нанайской тематике проявляется у многих. Еще одна выпускница, Кристина Самар ранее, на этапе бакалавриата, также разрабатывала свой дипломный проект в той же тематике. Это говорит о глубоком личном интересе, последовательности и желании внести существенный вклад в сохранение и актуализацию культуры своего края.

Идеи сохранения и переосмыслиения культурного наследия находят воплощение не только в студенческих работах, но и в проектах самих преподавателей кафедры. Проект этнографического парка в с. Верхняя Эконь, разработанный преподавателями кафедры

²⁵ Влияние национальной культуры на особенности архитектуры и развитие средовых решений в экстерьере и интерьере: автореферат магистерской диссертации, 2025. См. по адресу: <https://docs.yandex.ru/docs/view?url=ya-diskpublic%3A%2F%2Fe%2Bxzok%2FTPg8x%2BFohPOKqNCdIxEZsqTfEq8kfmGgGfzulnYCKFHjs0EHa3ysudiIq%2FJ6bpmRyOJonT3VoXnDag%3D%3D%3A%2FАвтореферат%2C%20Канчуга.docx&name=Автореферат%2C%20Канчуга.docx&nosw=1> (ссылка последний раз проверялась 30.09.2025).



Рис. 4 Холл школы с использованием нанайского орнамента (с. Кондон)

Д.Г. Сохацкой и Д.Е. Шаруновой, позволяет напрямую обратиться к языку нанайской культуры. В разработке малых архитектурных форм использованы орнаменты, которые нанайцы применяют в отделке предметов быта и декоре некоторых архитектурных деталей жилого дома (рис. 5).

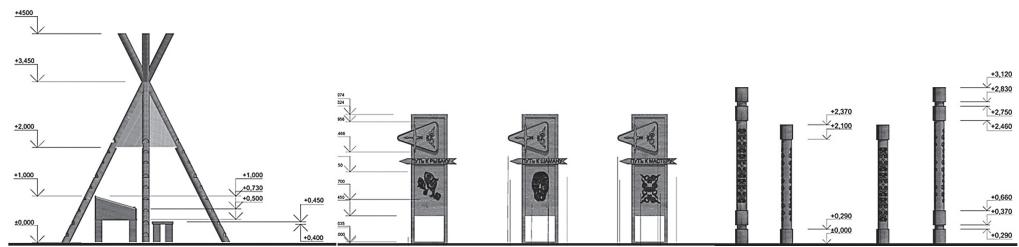


Рис. 5 Навес, путеводитель, столбы с орнаментом для этнографического парка в с. Верхняя Эконь

Этот проект является ярким примером того, как академические знания и архитектурно-дизайнерские методики могут быть реализованы в культурном пространстве, создавая новые точки притяжения и укрепляя культурную идентичность места.



6а



66



68

Рис. 6 а-в. Визуализация этнографического парка в с. Верхняя Эконь

Таким образом, можно увидеть, что музеи Комсомольска-на-Амуре стремятся к превращению из хранителей наследия в активные культурные центры, где через интерактивные форматы (мастер-классы, мультимедийные экспозиции) происходит актуализация этнической идентичности в городской среде. Анализ современных проблем выявил ключевые вызовы: разрыв межпоколенческих связей, законодательные ограничения на традиционные промыслы и маргинализацию культурного наследия в урбанизированном пространстве. В качестве перспективных направлений преодоления этих противоречий предложены: развитие этнотуризма как моста между традицией и современностью, цифровизация наследия, а также поддержание всевозможных волонтерских, региональных и тому подобных фестивалей.

Список литературы

Сем Ю.А. Нанайцы: Материальная культура. (Вторая половина XIX—середина XX в.): Этнографические очерки. Владивосток: [Б. и.], 1973. 314 с.

Тишкиов В.А. (главн. ред.) Народы и религии мира: Энциклопедия. М.: Большая российская энциклопедия, 1998. 928 с.

Тураев В.А. (отв. ред.) История и культура нанайцев. Историко-этнографические очерки. СПб.: Наука, 2003. 325 с.

Штернберг Л.Я. Гиляки, орохи, гольды, негидальцы, айны. Хабаровск: Дальгиз, 1933. 740 с.

References

Sem, Yu.A. *Nanajcy: Material'naja kul'tura. (Vtoraja polovina XIX—seredina XX v.): Jetnograficheskie ocherki* [Nanai: Material Culture. (Second half of the 19th—middle of the 20th century): Ethnographic Essays]. Vladivostok: [without name of publisher], 1973. 314 p. (In Rus.).

Sternberg, L.Ya. *Giljaki, orochi, gol'dy, negidal'cy, ajny* [Gilyaks, Orochi, Golds, Negidaltsy, and Ainu]. Khabarovsk: Dalgiz Press, 1933. 740 p. (In Rus.). Tishkov, V.A. (ed.) *Narody i religii mira: Jenciklopedija* [Peoples and Religions of the world: Encyclopedia]. Moscow: Bol'shaja rossijskaja jenciklopedija Press, 1998. 928 p. (In Rus.).

Turaev, V.A. (ed.) *Istorija i kul'tura nanajcev. Istoriko-jetnograficheskie ocherki* [History and Culture of the Nanai. Essays on History and Ethnography]. Saint-Petersburg: Nauka Press, 2003. 325 p. (In Rus.).

Федина С.А.

«ГОРОД ЮНОСТИ» VS «ГОРОД ТРУДА И СЛАВЫ»:
ТРАНСФОРМАЦИЯ СИМВОЛИЧЕСКОГО ОБРАЗА
КОМСОМОЛЬСКА-НА-АМУРЕ

Федина, Софья Алексеевна — студент кафедры «Дизайн архитектурной среды», Комсомольский-на-Амуре государственный университет, Комсомольск-на-Амуре, Россия, ftx46vb@gmail.com.

Статья посвящена исследованию эволюции символического образа города Комсомольска-на-Амуре в публичном пространстве. Анализируется борьба и взаимодействие двух ключевых нарративов: романтического мифа о «Городе юности», сформированного вокруг подвига комсомольцев-первоходцев, и героико-трудового мифа о «Городе труда и славы», акцентирующем роль промышленности и оборонного щита страны. На материале анализа официального дискурса, культурных текстов и визуальных презентаций прослеживается динамика доминирования этих образов в советский, постсоветский и современный периоды. Делается вывод о том, что трансформация бренда города отражает более широкие социокультурные и идеологические трансформации российского общества, а современный этап характеризуется попыткой синтеза двух мифов для формирования новой консолидирующей идентичности.

Ключевые слова: наследие, Комсомольск-на-Амуре, символический образ города, городской брендинг, локальная идентичность, историческая память, комсомольская стройка, индустриализация, культурный миф.

“CITY OF YOUTH” VS “CITY OF LABOR AND GLORY”:
TRANSFORMATIONS OF THE SYMBOLIC IMAGE
OF KOMSOMOLSK-ON-AMUR

Fedina, Sofia Alekseevna — student of the Department of Architectural Environment Design, Komsomolsk-on-Amur State University, Komsomolsk-on-Amur, Russian Federation, ftx46vb@gmail.com.

The article is devoted to the study of the evolution of the symbolic image of the city of Komsomolsk-on-Amur in the public space. It analyzes the struggle and interaction of two key narratives: the romantic myth of the “City of Youth”, which was formed around the heroic deeds of the pioneering Komsomol members, and the heroic labor myth of the “City of Labor and Glory”, which emphasized the role of industry and the country’s defense shield. Based on the analysis of official discourse, cultural texts, and visual representations, the article traces the dynamics of the dominance of these images during the Soviet, post-Soviet, and contemporary periods. It is concluded that the transformation of the city’s brand reflects broader sociocultural and ideological transformations in Russian society, and the current stage is characterized by an attempt to synthesize both myths to form a new consolidating identity.

Key words: Komsomolsk-on-Amur, the symbolic image of the city, urban branding, local identity, historical memory, the Komsomol construction, industrialization, and the cultural myth.

Комсомольск-на-Амуре, основанный в 1932 г., является одним из знаковых урбанистических проектов советской эпохи, представляющим собой уникальный пример планового градостроительства в экстремальных условиях Дальнего Востока. Его уникальность заключается не только в истории создания, но и в сложном, двойственном символическом образе, который на протяжении десятилетий определял его место в национальном сознании. Этот облик с момента основания города конструировался вокруг двух центральных мифологем: романтически-идеалистической «Город юности» и героико-прагматической «Город труда и славы», которые, переплетаясь и взаимодействуя, создавали многогранную идентичность этого промышленного центра.

Существовавшее в дореволюционный период село Пермское неоднократно привлекало внимание царских властей в качестве одного из наиболее перспективных мест для промышленного развития. Его ключевым преимуществом было расположение в центре обширного лесного массива с густой сетью сплавных рек и проток, что создавало выгодные условия для строительства лесопильных производств. Тем не менее, в связи с недостаточным уровнем потребности внутреннего рынка в пиломатериалах в конце XIX в., проект по преобразованию Пермского в промышленный узел так и не был реализован.

После поражения в Русско-японской войне 1904–1905 гг. царское правительство, стремясь укрепить Дальний Восток, вновь обратило внимание на Пермское. Его стали рассматривать как стратегический выход к океану. Преимущества местности — ровный рельеф, спускающийся к Амуру, и возможность провести дноуглубительные работы для захода морских судов — делали ненужным дорогостоящее строительство моста. Это привело к решению построить в селе порт и три казенных завода: судоремонтный, золотоплавильный и оружейный, а также проработать вопрос с железной дорогой. Однако сглаживание отношений с Японией и растущая напряженность в Европе отодвинули эти планы на второй план.

В итоге город все же появился и был назван в память о комсомольцах-первоходцах, заложивших его основы. Хотя в числе первых строителей были и вольнонаемные, и рабочие, прибывшие по оргнабору, основной рабочей силой в 1933 г. стали заключенные, которые составляли 16 000 человек, или 65 % от общего числа строителей.

Исторический контекст возникновения Комсомольска-на-Амуре отражает стратегические интересы СССР в укреплении своих восточных рубежей. Решение о строительстве было принято в рамках реализации второго пятилетнего плана и диктовалось необходимостью создания промышленного узла вдали от уязвимых западных границ страны. Место для будущего города было выбрано неслучайно — расположение при впадении реки Силинки в Амур обеспечивало удобные транспортные связи и возможности для развития крупной промышленной агломерации. Уже в первые годы существования города здесь началось строительство предприятий, имевших стратегическое значение для обороноспособности страны.

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью осмыслиения механизмов формирования и трансформации локальной идентичности в условиях меняющихся идеологических систем¹. Символический образ города не является статичным; он меняется в ответ на запросы времени, выполняя важнейшую функцию интерпретации настоящего через определенную призму прошлого. Эволюция образа Комсомольска-на-Амуре демонстрирует, как урбанистический проект, изначально создававшийся как

¹ См.: Заковоротняя М.В. Идентичность человека: социально-философские аспекты. Ростов-на-Дону, 2018.

воплощение советской утопии, прошел сложный путь трансформаций, отражающих изменения в общественном сознании и государственной идеологии².

Закладка в 1932 г. города Комсомольска-на-Амуре на диком, необжитом берегу представляет собой уникальный пример советского мифотворчества, строительства в сложных природных условиях. Его возведение силами комсомольцев-добровольцев, прибывших по путевкам ЦК ВЛКСМ, и многотысячной армии заключенных (в основном силами «Дальнлага» и «Амурлага») с самого начала создало мощный, но внутренне противоречивый фундамент для последующей героизации. Официальная пропаганда, столкнувшись с чудовищными трудностями — суровым климатом, отсутствием инфраструктуры, эпидемиями и голодом — остро нуждалась в героическом символе, который бы не только оправдывал текущие лишения, но и мотивировал новую молодежь на участие в масштабном проекте освоения Дальнего Востока.

Так был рожден и канонизирован основополагающий миф о «Городе юности». Это был романтический, пронизанный оптимизмом образ, делавший акцент исключительно на добровольческом порыве, энтузиазме, преодолении стихии и силе коллективного духа. Он искусно эксплуатировал архетипические мотивы нового начала, «чистого листа» на берегу великой реки и грядущего светлого будущего, которое строится руками молодых и преданных идеи людей. В газетах, кинохронике и литературе тех лет тщательно конструировался образ комсомольцев-первоходцев, которые с гитарой и знаменем в руках покоряют тайгу.

Развитие культуры в Комсомольске-на-Амуре шло рука об руку со строительством заводов. Осенью 1933 г., в разгар прибытия заключенных, в поселке Дальнлага начали возводить здание для Театра драмы. Оно было построено из подручных материалов — кирпича, самана и леса, но имело полноценную сцену, гримерки, костюмерную и просторное фойе. Свой первый сезон труппа открыла в новогоднюю ночь 1934 г. постановкой «Чапаев». Располагавшийся напротив лесозавода и носивший в то время имя «16-летия Октября», театр стал сердцем общественной жизни, где проходили не только спектакли, но и все важные городские события. Позже, в 1936 г., здание передали военным строителям, а в 1940 г. театр обрел новый статус, перейдя в подчинение краевого управления искусств и став официально городским.

Осенью 1939 г. по инициативе союзного Комитета по делам искусств был объявлен всесоюзный конкурс на создание проекта театра для Комсомольска-на-Амуре. Лучшим из 70 представленных работ был признан проект группы аспирантов Академии художеств (М.К. Бенуа, В.Д. Кирхоглани и П.Я. Мильштейна). Несмотря на официальное одобрение и планы по строительству, осуществлению замысла помешала Великая Отечественная война, в ходе которой ценные чертежи бесследно исчезли в блокадном Ленинграде.

История театра связана с несколькими переездами. Изначально он базировался на улице Гаражной, но в 1942 г. освободил это здание для отдела кинофикации, перебравшись в Дом Красной Армии (сегодня это ДК «Строитель»). Следующим этапом стал ноябрь 1944 г., когда театральная труппа обосновалась в новом Дворце культуры судостроительного завода. Интересно, что в то время многие артисты жили в отдельном двухэтажном деревянном доме, известном как Дом Актера, по адресу Краснофлотская, 12 (он же Пионерская, 29).

² Алексеева Н.В. Символическое пространство советского города: на примере городов Дальнего Востока: автореферат дисс. ... канд. культурологии. Хабаровск, 2019.

Вслед за созданием театра в городе появился и краеведческий музей, чья история самым тесным образом переплетена с историей самого города. Его экспозиции начали формироваться одновременно с возведением первых заводов и улиц, и, по сути, усилиями первостроителей города.

11 апреля 1935 г. на заседании комсомольского актива инициативу проявил бригадир плотников Алексей Смородов, выступив с предложением организовать в строящемся населенном пункте краеведческий музей. И уже в 1938 г. музей, работавший на общественных началах, развернул свою первую экспозицию. Она располагалась в бараке № 29 четвертого участка стройки, в помещении, где раньше находилась детская техническая станция. В создании этой экспозиции принимали непосредственное участие первые строители города. Значительную помощь в сборе материалов и коллекции предметов, повествующих о жизни коренного населения Приамурья, оказали московские художники Софья Витухновская и Хоскем Сандлер, пребывавшие в то время на Дальнем Востоке в творческой командировке.

Десятого апреля 1939 г. краеведческий музей получил официальный статус государственного учреждения, перейдя в подчинение наркомпросу РСФСР.

Город юности продолжал расти и активно развиваться во всех отношениях.

Шел процесс ввода в строй и роста промышленных гигантов — в первую очередь Авиационного завода № 126 (ныне КнААЗ), строительство которого с самого начала № 126 рассматривалось как задача государственной важности для укрепления обороноспособности восточных рубежей. Во время Великой Отечественной войны завод, работая в тяжелейших условиях, поставил фронту 2 757 бомбардировщиков Ил-4, став главным производителем этих машин в стране. Сегодня завод, выпускающий современные истребители и пассажирские лайнеры, является сертифицированным поставщиком для корпорации “Boeing”.

Решение о строительстве Амурского судостроительного завода было принято для укрепления обороноспособности Дальнего Востока. Уже в 1935 г., еще до официального ввода в строй, на временных стапелях была заложена первая подводная лодка Л-11. В 1937 г. началось строительство завода «Амурсталь». Хотя изначальный проект был амбициозен и предполагал создание мощного комбината, война внесла свои корректизы, заставив сосредоточиться на более быстром запуске передельного производства. Ценнейшим вкладом в оборону страны стал пуск завода в феврале 1942 г., когда в тяжелейших условиях была осуществлена первая сталеплавильная операция. Все это начало формировать иной, дополняющий образ — «Города труда и славы».

Этот нарратив был сфокусирован уже не на романтике начала, а на индустриальной мощи, трудовом героизме в годы первых пятилеток и особенно в период Великой Отечественной войны, на решающем вкладе в обороноспособность страны и экономическую самостоятельность СССР. Если «Город юности» говорил о начале пути и эмоциональном импульсе, то «Город труда и славы» — о его величественном, овеществленном в металле и кораблях результате.

В советскую эпоху оба этих образа сосуществовали в состоянии тесного симбиоза, взаимно усиливая и обосновывая друг друга. Романтика первооснования находила логическое и идеологическое завершение в триумфе индустрии. В композиции Памятника первостроителям (рис. 1) были представлены фигуры, ставшие архетипами: юный комсомолец-рабочий с развевающимся знаменем, инженер-проектировщик с чертежами будущего города, солдат-охранник как символ военной защиты рубежей и молодая

женщина-строитель, чей образ одновременно указывал на преемственность поколений и со-зидательное начало. Ключевой особенностью памятника является динамичная устремленность всей группы вперед, в сторону промышленного района города, что визуально и символически связывало акт основания с его индустриальным итогом. Поэтому памятник, который транслирует послание героического триумфа человека над природой, промышленный вызов тайге, и был установлен около реки Амур³.



Рис. 1 Памятник первостроителям

К числу других символических топосов города можно отнести Музей боевой и трудовой славы авиастроителей при КнААЗе. Экспозиция таких музеев была выстроена по тому же принципу. Она начиналась с разделов, посвященных первым палаткам, комсомольским бригадам и энтузиазму 1930-х гг. («Город юности»), а затем плавно переходила к демонстрации выпускавшей заводом продукции — от боевых самолетов времен Великой Отечественной войны до современных авиаэйнеров («Город труда и славы»). Таким образом, труд на заводе представлялся не просто работой, а прямым продолжением и воплощением романтического подвига основания.

Сходный посыл нес и Дворец культуры и техники того же Авиационного завода (рис. 2). Эти грандиозные сооружения, часто с колоннадами и богатым убранством, были не просто клубами. Они являлись материальным воплощением идеи о том, что тяжелый индустриальный труд ведет к светлому будущему, одной из граней которого является доступная рабочим высокая культура. Дворец, построенный заводом, символизировал, что «слава», заработанная в цехах, дает право на красоту и досуг.

В том же контексте можно рассмотреть топонимику города и его районов.

Названия главной магистрали — Комсомольское шоссе, ведущего от жилых районов к заводам, или проспекта Первостроителей постоянно актуализировали связь с мифом об основании. Жители, ежедневно следя по этим улицам на работу, буквально проживали эту символическую траекторию — от «юности» (названия) к «труду» (место работы).

Этот парный миф успешно работал на идеологическое воспитание: молодость и энтузиазм находили свое высшее воплощение в труде и славе. Локальная идентичность горожан

³ Петров А.И. Комсомольск-на-Амуре: от символа к реальности. Историко-культурный очерк. Комсомольск-на-Амуре, 2016.

строилась именно на чувстве сопричастности к великому государственному проекту, гордости за героическое прошлое и настоящее⁴. При этом официальные источники целенаправленно замалчивали противоречивые аспекты истории, такие как ключевая роль ГУЛАГа, условия труда и гибель тысяч заключенных, создавая монолитный, лишенный внутренних конфликтов и репрессивной составляющей миф.



Рис. 2 Дворец культуры и техники Авиационного завода

Распад СССР и последовавший за ним глубокий социально-экономический кризис 1990-х гг. нанесли сокрушительный удар по обеим составляющим имиджа Комсомольска-на-Амуре, выступив в роли катализатора глубокого символического и идентичностного коллапса.

Идеология комсомола, бывшая духовным стержнем мифа о «Городе юности», была не просто дискредитирована, а подвергнута тотальному пересмотру и осуждению в новом публичном пространстве. Комсомольские путевки и лозунги, некогда бывшие символами добровольного героизма, в массовом сознании стали ассоциироваться с тоталитарной пропагандой и заблуждениями. Параллельно и градообразующие предприятия оказались в состоянии острой стагнации. КнАЗ (Авиационный завод), Амурский судостроительный завод и «Амурсталь» столкнулись с резким обвалом государственного заказа, разрывом производственных цепочек и стремительным старением инфраструктуры. Это вылилось не просто в частичные остановки производств, но в заморозку масштабных проектов, массовые сокращения высококвалифицированных инженеров и рабочих, и, как следствие, в обвальный рост безработицы и массовую миграцию молодежи и специалистов в центральные регионы России. Население города сократилось со своего пика почти на 100 000 человек, что ярко демонстрировало масштабы катастрофы.

Этот двойной удар — по историческому фундаменту и экономическому настоящему — привел к глубочайшему кризису локальной идентичности. Город, чья самоценность была целиком определена его миссией в рамках большого советского проекта, оказался в смысловом вакууме. Жители потеряли не только работу, но и ощущение сопричастности к «великому», чувство гордости за свой труд и город.

⁴ Федорова А.Р. Локальная идентичность в условиях моногорода: социологический анализ. СПб., 2021.

Романтический миф о «Городе юности» в этих условиях стал восприниматься через призму горькой иронии и ностальгического диссонанса. Героические нарративы о комсомольцах-добровольцах, покоряющих тайгу, теперь читались как наивная сказка, не имеющая отношения к реальности 1990-х гг.: росту преступности, обнищанию и социальной апатии. Мобилизирующая сила этого нарратива окончательно угасла, превратившись в предмет ностальгии для старших поколений и в объект скепсиса для молодежи⁵.

Героико-трудовой миф «Города труда и славы» также пошатнулся, поскольку реальность деиндустриализации и тотального социального упадка более не просто не соответствовала ему, а прямо противоречила. Заброшенные цеха и заросшие бурьяном территории заводов стали зримым опровержением прежнего культа индустриальной мощи.

В образовавшуюся идеологическую брешь хлынули ранее табуированные темы. В публичное пространство — на страницы возрождающейся местной прессы, в новые краеведческие исследования, в общественные дискуссии — стали активно проникать сведения о ключевой роли «Амурлага» и «Дальлага», о труде заключенных, о репрессиях против первых строителей и инженеров. Имена этих людей, десятилетиями вымаранные из официальной истории, начали возвращаться. Этот процесс ознаменовал наступление длительного периода деконструкции прежних символов.

Для этого периода была характерна фрагментация общего нарратива: вместо единого героического мифа возникло множество конкурирующих версий прошлого — от ностальгически-советской до критически-антитоталитарной. Городское сообщество приступило к мучительному поиску новых точек опоры, который проявлялся в самых разных формах: от попыток создать новый бренд, связанный с географией («Город на трех холмах»), до обращения к дореволюционной истории этих мест (некогда село Пермское), и до болезненных публичных дебатов о целесообразности установки памятников жертвам политических репрессий. Это было время исторической травмы и трудного прощения с прежними, оказавшимися несостоятельными, иллюзиями.

В XXI в., особенно в последнее десятилетие, наблюдается выраженная попытка ревитализации и нового прочтения ключевых городских мифов. Местные и федеральные власти, а также активные сообщества горожан осознают необходимость консолидирующего образа для стратегического развития города, привлечения инвестиций и укрепления поствоенной идентичности.

Происходит своеобразный синтез двух классических образов. Миф о «Городе юности» переосмысливается: акцент смещается с сугубо идеологической подоплеки на общечеловеческие ценности — стойкость, мужество, оптимизм и патриотизм первопроходцев, независимо от их статуса (добровольцы или заключенные). Образ «Города труда и славы» также трансформируется, связываясь теперь не только с советским прошлым, но и с настоящим: модернизацией оборонных заводов в рамках программ импортозамещения, развитием инновационных кластеров и укреплением оборонной мощи современной России.

Этот синтез направлен на формирование более сложной, многослойной и устойчивой идентичности, которая признает историческую многогранность и драматизм города, но извлекает из них позитивный, объединяющий заряд. Новый бренд города, проявляющийся в официальной риторике, музеиных экспозициях и медийном контенте, пытается

⁵ Иванова Г.М. Освоение Дальнего Востока в советской культуре: мифы и символы. Владивосток, 2017.

органично объединить романтику подвига основания с уважением к промышленной традиции и ее возрождению⁶.

Проведенный в статье обзор позволяет, таким образом, заключить, что символический образ Комсомольска-на-Амуре на протяжении его почти столетней истории не был статичным или монолитным и претерпевал существенные метаморфозы, отражая общие траектории развития страны. Диалектика двух ключевых понятий—«Города юности» и «Города труда и славы»—выступала основным драйвером этих изменений.

В советский период наблюдался их идеологический симбиоз, подчиненный задачам государственного конструирования. Постсоветская эпоха характеризовалась глубоким кризисом и деконструкцией этих образов, что привело к размыванию локальной идентичности и ценностному вакууму. Современный этап ознаменован активным поиском нового синтеза, при котором происходит сложная перекодировка традиционных мифологем, их очищение от дискредитированных идеологических наслойений и интеграция в новый общенациональный нарратив, отвечающий актуальным гражданским и культурным запросам⁷.

Эволюция бренда города от жесткой идеологической схемы к более гибкому и интегрирующему формату демонстрирует общую тенденцию переработки советского наследия в современной России. С одной стороны, происходит определенная ревитализация советских мифологем, с другой—формируются новые элементы идентичности, отражающие современные экономические и социальные реалии. Эти процессы представляют значительный интерес для исследований в области urban studies и социологии города. Успех этого синтеза будет определяться тем, насколько предлагаемый символический образ окажется способным не только апеллировать к прошлому, но и предлагать убедительную стратегию для будущего развития, объединяя тем самым разные поколения горожан.

Список литературы

Алексеева Н.В. Символическое пространство советского города: на примере городов Дальнего Востока. Хабаровск: Изд-во ТОГУ, 2019. 198 с.

Заковоротняя М.В. Идентичность человека: социально-философские аспекты. Ростов-на-Дону: Изд-во СКНЦ ВШ, 2018. 320 с.

Иванова Г.М. Освоение Дальнего Востока в советской культуре: мифы и символы. Владивосток: Дальнаука, 2017. 185 с.

Кнауб О.В. Трансформация символического пространства постсоветского города (на примере Комсомольска-на-Амуре) // Социологические исследования. 2020. № 5. С. 70–78.

Петров А.И. Комсомольск-на-Амуре: от символа к реальности. Историко-культурный очерк. Комсомольск-на-Амуре: Изд-во КНАГТУ, 2016. 276 с.

Смирнова Т.М. Конструирование прошлого: советское и постсоветское в исторической памяти малых городов России // Общественные науки и современность. 2021. № 3. С. 98–111.

Федорова А.Р. Локальная идентичность в условиях моногорода: социологический анализ. СПб.: Алетейя, 2021. 190 с.

⁶ Кнауб О.В. Трансформация символического пространства постсоветского города (на примере Комсомольска-на-Амуре) // Социологические исследования. 2020. № 5. С. 70–78.

⁷ Смирнова Т.М. Конструирование прошлого: советское и постсоветское в исторической памяти малых городов России // Общественные науки и современность. 2021. № 3. С. 98–111.

References

- Alekseyeva, N.V. *Simvolicheskoe prostranstvo sovetskogo goroda: na primere gorodov Dal'nego Vostoka* [Symbolic Space of the Soviet City: the Case of the Cities of the Far East]. Khabarovsk: TOGU Publishing House, 2019. 198 p. (In Rus.).
- Fedorova, A.R. *Lokal'naja identichnost' v uslovijah monogoroda: sociologicheskij analiz* [Local Identity in a Single-Industry Town: A Sociological Analysis]. Saint-Petersburg: Aleteia Press, 2021. 190 p. (in Rus.).
- Ivanova, G.M. *Osvoenie Dal'nego Vostoka v sovetskoy kul'ture: mify i simvolы* [The Development of the Far East in Soviet Culture: Myths and Symbols]. Vladivostok: Dalnauka Press, 2017. 185 p. (In Rus.).
- Knaub, O.V. Transformacija simvolicheskogo prostranstva postsovetskogo goroda (na primere Komsomol'ska-na-Amure) [Transformation of the Symbolic Space of a Post-Soviet City (the Case of Komsomolsk-on-Amur)], in *Sociologicheskie issledovaniya*. 2020. Vol. 5. P. 70–78. (In Rus.).
- Petrov, A.I. *Komsomol'sk-na-Amure: ot simvola k real'nosti. Istoriko-kul'turnyj ocherk* [Komsomolsk-on-Amur: from Symbol to Reality. Historical and Cultural Essay]. Komsomolsk-on-Amur: KnAGTU Publishing House, 2016. 276 p. (In Rus.).
- Smirnova, T.M. Konstruirovaniye proshloga: sovetskoe i postsovetskoe v istoricheskoy pamjati malyh gorodov Rossii [Constructing the Past: Soviet and Post-Soviet in the Historical Memory of Russia's Small Towns], in *Obshhestvennye nauki i sovremennost'*. 2021. Vol. 3. P. 98–111. (In Rus.).
- Zakovorotnyaya, M.V. *Identichnost' cheloveka: social'no-filosofskie aspekty* [Human Identity: Socio-Philosophical Aspects]. Rostov-on-Don: Publishing House of the SKNC VSH, 2018. 320 p. (In Rus.).

ВОСПОМИНАНИЯ

Фролов А.И.

«НЕТЛЕНКА. ПРОХОДИМКА. ЭПОХАЛКА»:
СТРАНИЦЫ ВОСПОМИНАНИЙ ОБ ОТДЕЛЕ МУЗЕЕВЕДЕНИЯ
НИИ КУЛЬТУРЫ 1970–1980-х гг.

Фролов, Александр Иванович—кандидат исторических наук, Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, член Союза писателей России, Москва, Россия, alexander@frolow.ru.

В статье представлены воспоминания автора о работе отдела музееведения Научно-исследовательского института культуры (Москва) в 1970–1980-е гг. Отдел являлся одним из важнейших центров развития отечественного музееведения и в рассматриваемый период вел большую и активную работу, связанную как с теорией, так и с практикой музейного дела. Автор вспоминает коллег, музееведов нескольких поколений, основные издания отдела, общий контекст работы. Уделяется внимание организации исследовательской деятельности отраслевого научного учреждения, условиям работы специалистов-музееведов в позднесоветский период.

Ключевые слова: музеведение, история музеведения, Научно-исследовательский институт культуры, советское музеведение.

“GOOD WORK. ORDINARY WORK. GREAT WORK”:
SOME MEMOIRS ON THE DEPARTMENT OF MUSEUM STUDIES
AT THE RESEARCH INSTITUTE OF CULTURE OF 1970–1980^s

Frolov, Alexander Ivanovitch—Candidate of Science in History, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, member of the Writer’s Union of Russian Federation, Moscow, Russian Federation, alexander@frolow.ru.

The article presents the author’s recollections of the work of the Department of Museum Studies at the Research Institute of Culture (Moscow) in the 1970s and 1980s. This Department was one of the most important centers for the development of Soviet museum studies, and during this period, it carried out extensive and active work related to both the theory and practice of museum field. The author recalls his colleagues, museologists of several generations, the department’s main publications, and the overall context of its work. The article focuses on the everyday history of organizing scientific research during the late Soviet era.

Key words: museum studies, history of museum studies, the Research Institute of Culture, Soviet museum studies.

Назначение в 1982 г. на должность заведующего отделом музееведения Научно-исследовательского института культуры (ранее—НИИ краеведческой и музейной работы, НИИ музеведения и охраны памятников) стало для меня неожиданностью. Эта инициатива исходила от директора института Таисии Александровны Кудриной.

К этому времени в стенах института у меня уже был опыт исследовательской и организационной работы. В 1973–1982 гг. в должности старшего научного сотрудника сектора Свода памятников культуры мною проводилась работа по выявлению, обследованию и паспортизации объектов, связанных с событиями культурной жизни на территории Карельской АССР, а также Архангельской и Мурманской областей. Работа эта проходила при участии коллективов местных специалистов, в основном краеведов и сотрудников музеев. Численность таких временных творческих коллективов составляла 10–25 человек. На составление Свода памятников, в зависимости от масштабов территории, уходило 3–4 года. Результаты этой работы нашли отражение в научных сборниках НИИ культуры¹.

В эти годы наметилось творческое сотрудничество сектора Свода памятников культуры и отдела музееведения НИИ культуры. Тогдашний заведующий отделом музееведения Юрий Петрович Пищулин (в будущем главный редактор журнала «Советский музей») не раз приглашал участвовать в проведении масштабного социологического исследования «Музей и посетитель», проводившегося в 1970-е гг. во многих регионах страны. Таким образом, мне неоднократно приходилось заниматься социологическими исследованиями в краеведческих музеях Перми, Кирова и других городов России.

Стоить напомнить, что существовала неписанная, но неукоснительно соблюдавшаяся традиция: в отдел музееведения принимать только тех, кто имел практический стаж музейной работы. Требование это было справедливым. Небольшой опыт такой работы у меня был: в 1967–1971 гг., еще будучи студентом историко-филологического факультета Петрозаводского государственного университета, я работал внештатным экскурсоводом Государственного и историко-архитектурного и этнографического музея-заповедника «Кижи» (Медвежьегорский район Карельской АССР). Этот период оставил в моей жизни самые светлые воспоминания, позволив расширить культурный кругозор, изнутри изучить организацию деятельности музея-заповедника, познакомиться с профессионалами в области изучения, сохранения и популяризации отечественного культурного наследия².

НИИ культуры — институт ведомственного подчинения. Поэтому при назначении на руководящую должность требовалось согласие Министерства культуры РСФСР. Такая процедура требовала личного собеседования с первым заместителем министра, которым в ту пору был Александр Иванович Шкурко.

Беседа оказалась совсем недолгой, но, как мне показалось, теплой и доброжелательной. В облике моего собеседника не было никакой начальственной спеси, стремления показать важность своей персоны. В короткой беседе речь шла о необходимости помогать местным музеям в организации и проведении научно-исследовательской работы. Никаких претензий к деятельности отдела музееведения высказано не было. В лояльном отношении А.И. Шкурко к НИИ культуры мне приходилось убеждаться и в дальнейшем.

На первых порах моей работы в отделе музееведения нельзя не отметить ту помощь, которую оказывала мне Надежда Николаевна Злацен, опытный методист в области

¹ См.: Материалы Свода памятников истории и культуры РСФСР: Карельская АССР. Науч. ред. и сост. А.И. Фролов. М., 1977; Материалы Свода памятников истории и культуры РСФСР: Архангельская область. Науч. ред. и сост. А.И. Фролов. М., 1982; Материалы Свода памятников истории и культуры РСФСР: Мурманская область. Науч. ред. и сост. А.И. Фролов. М., 1983.

² Заметки об этой поре см.: Фролов А. Мои Кижи конца шестидесятых // От первого лица (Сборник воспоминаний о Кижах). Петрозаводск, 2016. С. 86–105.

научно-просветительной работы краеведческих музеев, человек с многолетним стажем работы в отделе музееведения.

Ветераны отдела музееведения

В состав отдела музееведения входили пять секторов, объединявших около тридцати научных сотрудников различной специализации. У каждого из секторов были свои перспективные и текущие планы. Согласно этим планам, заранее планировалось обсуждение подготовленных к выпуску в свет сборников научных трудов. Почти все сотрудники отдела музееведения были мне хорошо знакомы: ведь мы работали в одном коллективе, а с сотрудниками сектора литературно-театральных музеев даже делили общую комнату.

Общение с ветеранами было полезным и поучительным, хотя и не таким глубоким, каким могло бы стать. Казалось, старожилы института никуда не денутся, и более тесное общение с ними все откладывалось и откладывалось. В разговорах с представителями старшего поколения музееведов не раз приходилось слышать фамилии специалистов, чьи знания и навыки служили утверждению авторитета НИИ музееведения (название сохранилось до 1955 г.) и НИИ музееведения и охраны памятников культуры (название сохранилось до 1969 г.). В число «легендарного персонала» входили Александр Дмитриевич Маневский, Николай Михайлович Коробков, Георгий Леонидович Малицкий, Федор Николаевич Петров, Георгий Андреевич Новицкий, Константин Григорьевич Митяев. Все они покинули Институт задолго до того, как мне суждено было переступить порог этого учреждения. К сожалению, их имена почти не встречаются в отечественной мемуаристике.

Названных выше корифеев музейной мысли называю не только по фамилии, но и по имени и отчеству. По странной традиции на страницах научных изданий фигурировали только фамилии и инициалы авторов. И порою «докопаться» до имен почти невозможно, поскольку чести попасть на страницы «Российской музейной энциклопедии» удостоились далеко не все.

В 1970-е гг. еще работали такие «берсеневские старожилы», как Вячеслав Всеволодович Строков, Александр Васильевич Кондратов, Василий Петрович Герасимов, Мендель Павлович Симкин, Павла Ивановна Галкина, Зоя Александровна Огризко, Николай Петрович Лощинин, Михаил Иванович Горелов, Павел Яковлевич Букшпан, Игорь Михайлович Суслов, Дина Исааковна Тверская.

Николай Петрович Лощинин

Помню, мне не раз доводилось добираться до станции метро «Библиотека имени Ленина» по Большому Каменному мосту рука об руку с Н.П. Лощининым. Чаще всего Николай Петрович рассказывал своим попутчикам эпизоды из жизни И.С. Тургенева или, как он выражался, «Ванечки Тургенева». Однажды, остановившись почти в середине моста, он предложил всмотреться в очертания Большого Кремлевского дворца. Оказалось, крылья дворца были не вполне симметричными. С левой стороны внимательному взору бросалась в глаза небольшая прямоугольная в плане пристройка.

Там, — объяснял Николай Петрович, — располагался личный кабинет И.В. Сталина.

Если это правда, можно заключить, что из окон сталинского кабинета открывалась широкая панорама, главными акцентами которой были Дом правительства, Палаты Аверкия Кириллова и корпуса кондитерской фабрики «Красный Октябрь».

В зимнее время Николай Петрович являлся на службу в тяжелом зимнем пальто с коричневым цигейковым воротником и в цигейковой шапке «пирожком». От этой промерзшей шубы во всей комнате на какое-то время было весьма свежо.

Н.П. Лощинин был в свое время одним из ведущих специалистов в области российских литературных музеев.

Михаил Иванович Горелов

В секторе, возглавляемом Н.П. Лощининым, работал историк русского искусства Михаил Иванович Горелов.

Мало кто из представителей старшего поколения с таким вниманием, с такой добросердечностью относился к институтской молодежи, как М.И. Горелов. Делом всей его жизни было изучение творчества С.Ю. Жуковского. Сколько раз он делился своими наблюдениями и размышлениями относительно биографии и наследия этого летописца поздней русской усадебной культуры! Казалось, имя Жуковского никогда не сходило с языка Михаила Ивановича, а его глаза неизменно излучали какую-то безграничную доброту. Создавалось впечатление, что, уходя с работы, он отправлялся не домой, а в мастерскую Жуковского, и приходил на работу, в древние палаты Аверкия Кириллова, не из дома, а из его живописной студии.

Много позже мне посчастливилось приобрести в одном из букинистических магазинов Москвы солидную, энциклопедического формата, в нарядном картонном футляре-коробе, монографию М.И. Горелова, посвященную детальному исследованию жизни и творчества С.Ю. Жуковского. Очень сожалею, что в свое время не оценил по достоинству возможностей более тесно пообщаться с Михаилом Ивановичем, расспросить его о наиболее ярких находках и открытиях как историка отечественного изобразительного искусства.

Запомнилась худощавая, чуть сутулая фигура Михаила Ивановича, излучающие тепло глаза, смотрящие на вас из-под густых бровей. Строгий скромный костюм и галстук — его незыблемый дресс-код.

Каждый понедельник в конце рабочего дня мы всегда наблюдали годами сложившийся ритуал. Михаил Иванович примерно за полчаса до контрольного срока (рабочий день заканчивался в 18 час. 40 мин.) примерно каждые пять минут задавал Николаю Петровичу один и тот же вопрос:

— Пора?

Тот отвечал:

— Попозже.

— Уже скоро.

— Через минуту...

Наконец, раздавался возглас:

— Расставляй!

Из допотопного деревянного шкафа извлекались шахматы, фигуры занимали свои места и начиналась очередная шахматная партия, результат которой оказывался известен только самим игрокам. Можно только гадать, как поздно покидали институт эти увлеченные шахматами музееведы.

Вячеслав Всеволодович Строков

С другим ветераном отдела музееведения, Вячеславом Всеволодовичем Строковым, мне не приходилось общаться непосредственно, так сказать, накоротко.

Помню на каких-то собраниях, посвященных памятным датам Великой Отечественной войны, он порою выступал с краткими воспоминаниями. Ему было, что вспомнить! Ведь он стал свидетелем и участником ожесточенных боев на Невской Дубровке и даже какое-то время числился погибшим...

Сохранился в памяти такой эпизод. Однажды в очереди за зарплатой мы стояли не-подалеку друг от друга. Кто-то из молодежи, зная о биологических познаниях Вячеслава Всеволодовича, стал рассказывать о своей недавней находке: нашли в лесу и взяли себе домой ежика! Пригрели, накормили, проявили заботу.

Строков не впал в умиление, а напротив, раздраженно заметил:

— Вы говорите «нашли»? Поймите и запомните: этого ежа никто не терял! Пусть бы и дальше жил в лесу, в родной природной среде!

Позже я пришел к выводу о том, что в этой фразе заключалось все профессиональное кредо этого замечательного и высоко авторитетного специалиста в области естественнонаучного музееведения и охраны природы 1950–1960-х гг.

Запомнилась характерная фигура Строкова: седая бородка клинышком, атлетическое сложение при сильно сгорбленной спине (последствия фронтового ранения?) и неизменная простая прость в правой руке.

Мендель Павлович Симкин

Как-то в ожидании очередного общего собрания института мне пришлось оказаться в группе самых почтенных сотрудников отдела музееведения. Это были представители старшего поколения, прошедшего «огни, воды и медные трубы» трагических периодов отечественной истории: процессы по делу об убийстве Кирова, большой террор 1937 года, военные испытания, голодные послевоенные годы, «ленинградское дело» и «дело врачей». Представители этого поколения получили навыки в «школе выживания», в первую очередь научились не говорить лишнего, но сохранили способность дальновидно оценивать происходящее в стране, в сфере культуры и в стенах Научно-исследовательского института культуры, т.е. в 1970-е гг.

Из уст ветерана института начала 1970-х гг. Менделя Павловича Симкина как-то не-нареком слетела поистине крылатая фраза: «Мы можем сохраниться лишь при условии, что о нас никто не знает». Имелась в виду и тематика института, и его штатное расписание, и режим работы, предполагавший наличие так называемых «неприсутственных дней», т.е. дней, допускавших работу сотрудников не только в здании на Берсеневке, но и в музеях, архивах, библиотеках.

Как глубоко прав оказался мудрейший Мендель Павлович! С каждым годом увеличивалась численность сотрудников института, открывались новые отделы, росли тиражи издательской продукции и именно эта известность, уже в бытность учреждения под названием Российской институт культурологии (из которого на поворотах истории по чьей-то воле исчезло определение «научно-исследовательский») привела его к скоротечной ликвидации в 2014 г.

Анна Ивановна Михайловская

Анна Ивановна Михайловская большую часть своей жизни посвятила музееведению и отделу музееведения того научно-исследовательского института, который на ее веку не раз менял свое название.

Она работала в отделе до глубокой старости. Многие, думаю, запомнили, как она приезжала к началу рабочего дня на такси, как не без труда, согнувшись, опираясь на прость, потихоньку, с передышками, поднималась по довольно крутой для нее лестнице на второй этаж, к своему письменному столу.

Анна Ивановна была очень уважаема и, вероятно, очень одинока. Будучи одним из немногочисленных в свое время музееведов, дослужившейся до докторской степени

и профессорского звания, она была совершенно лишена ощущения своей значительности, важности, высокого самомнения. Не припомню, чтобы она кого-то поучала, чтобы выступала с какими-то длинными речами. При обсуждении рукописей коллег ограничивалась не развернутым анализом, а скорее итоговыми тезисами.

Аспирантура по музееведению в НИИ культуры едва ли состоялась бы без участия Анны Ивановны.

Человек беспредельной скромности, она была настоящим «героем музееведческого труда».

Музееведы разных поколений

Вернемся в начало 1980-х гг. В эти годы коллектив отдела музееведения складывался из представителей трех поколений — старшего, среднего и младшего. В число первого входили Павла Ивановна Галкина, Вениамин Гдальевич Лурье, Анна Ивановна Михайловская, Дина Акимовна Равикович, Валентина Ивановна Златоустова, Маргарита Андреевна Казарина, Анна Борисовна Закс, Светлана Александровна Каспаринская, в число второго — Элеонора Александровна Павлюченко, Елена Гавриловна Ванслова, Анна Константиновна Ломунова, Унга Михайловна Полякова, Нина Петровна Финягина, Ирина Викторовна Иксанова, Наталья Васильевна Фатигарова, Сталина Федоровна Казакова, в число третьего — Марина Юрьевна Юхневич, Александр Сергеевич Соустин, Юрий Уранович Гуральник, Галина Александровна Кузина, Елена Львовна Галкина, Николай Алексеевич Никишин, Сергей Николаевич Цолин.

К последней группе принадлежали и пришедшие в отдел музееведения из Историко-архивного института Валерий Олегович Седельников и Людмила Ивановна Демина. Забегая вперед, скажу, что именно они склонили меня перейти с исследовательской на преподавательскую работу. В конце 1980-х гг. Историко-архивный институт приступил к подготовке кадров для музеев и была образована кафедра музейного дела.

С В.О. Седельниковым мы общались достаточно тесно. Нас обоих привлекала история того исторического здания, в котором располагался наш исследовательский институт. Мы вместе разработали подробную структуру книги, посвященной этому поистине уникальному историческому и архитектурному памятнику Москвы. Мы завязали отношения с издательством «Московский рабочий», встречались с его легендарным редактором Ю.Н. Александровым. Нашу книгу планировалось издать в серии «Биография московского дома». Будучи написанной, эта книга так и не была издана. На очередном повороте отечественной истории издательство «Московский рабочий», выпустившее сотни полезных и занимательно написанных книг о Москве, было ликвидировано.

Организация научной работы

Деятельность отдела музееведения не сводилась, как это может показаться на первый взгляд, к одной только публикации сборников научных трудов.

Во-первых, солидную долю нагрузки научных сотрудников составляло выполнение оперативных заданий Министерства культуры РСФСР.

Во-вторых, сотрудники отдела периодически принимали участие в различных смотрах, проводившихся под началом вышестоящих организаций.

В-третьих, отдел музееведения самым непосредственным образом участвовал в деятельности республиканского Научно-методического совета по работе музеев.

В-четвертых, время от времени сотрудники нашего отдела входили в состав различных комиссий. Делалось это по прямым указаниям Министерства культуры.

В моем личном архиве не сохранились должностные инструкции заведующего отделом НИИ культуры. Однако опираясь на воспоминания, можно описать следующий круг повседневных забот на этой не очень-то благодарной должности. (Несешь ответственность за всё и за всех в ущерб своей плановой исследовательской деятельности, не говоря уже о каких-то личных научных инициативах (написание монографий, диссертаций, статей в периодической печати и пр.)).

1. Планирование работы. Это касалось текущего и перспективного планирования деятельности секторов и отдела в целом.

2. Организация работы и контроль за ее исполнением.

Планирование проходило в два этапа: сначала составлялись планы секторов, затем верстался план отдела. При этом первостепенное внимание уделялось определению форм «выходной продукции»: подготовка тематического сборника научных трудов, методических рекомендаций, научных отчетов и пр. Вторым по значимости был временной показатель. Единицей планирования выступал квартал.

Организация работы затрагивала две сферы: научно-исследовательскую (проведение научных заседаний, обсуждение научных работ на разных стадиях, рекомендация к публикации тех или иных текстов) и оперативную (текущую организационную). Последняя складывалась из необходимости выполнения многочисленных заданий Управления музеев Министерства культуры РСФСР. Эти задания были самого разнообразного характера: составление справок по состоянию отдельных музеев и профильных групп музеев, подготовка материалов для докладов руководящему составу министерства, участие в деятельности различных комиссий (напр., для проверки подведомственных учреждений, разрешения конфликтных ситуаций и пр.). Порою на оперативную работу уходило до $\frac{3}{4}$ всего фонда рабочего времени, что отрицательно сказывалось на выполнении основной, исследовательской по характеру деятельности. Однако не было и речи том, чтобы отказываться от каких-то заданий министерства, как и о том, чтобы самим устанавливать сроки выполнения тех или иных заданий. И чем выше была квалификация того или иного сотрудника, тем чаще ему приходилось работать на «оперативном», а не на «научном» фронте. Чаще всего оперативные поручения сыпались на голову наиболее авторитетных сотрудников. Равномерно распределять оперативную нагрузку среди сотрудников не удавалось, вероятно, ни одному заведующему отделом.

Научный уровень исследований отдела музееведения был, конечно, разным, потому что работали не машины (об искусственном интеллекте знали в ту пору даже не все писатели-фантасты), а люди, причем на их деятельность оказывали влияние самые разные факторы: образовательный и научный уровень, сложность темы (особенно при необходимости использования обширной и разобщенной в пространстве источников базы), сжатые сроки, перегруженность уже упоминавшейся выше «оперативкой», состояние здоровья и др.

Деликатную сферу научных изысканий вообще затруднительно, если не сказать невозможно, по-настоящему результативно контролировать. Ведь для этого следует либо быть постоянным свидетелем выполнения всех научных процедур, либо параллельно решать точно такие же исследовательские задачи. Поэтому оценивался только конечный (или очень важный промежуточный) научный результат.

С этой целью проводились научные заседания, на которых исполнители докладывали о полученных результатах, акцентировали внимание на наиболее важных выводах, отвечали на вопросы. Заседания заканчивались принятием итогового решения: одобрить проделанную работу, рекомендовать статью или сборник научных трудов к печати,

доработать по высказанным замечаниям к определенному сроку и т.п. Все заседания такого рода, как секторальные, так и общеотдельские, проходили конструктивно, в доброжелательной атмосфере. Не было случая, чтобы какую-то разработку подвергали несправедливой и некорректной по форме критике, оценка работы никогда не переходила на оценку компетентности, добросовестности исполнителя.

Редкие исключения составляли заседания с участием представителей Управления музеев Министерства культуры РСФСР. Порою чересчур резкими и не всегда аргументированными бывали оценки начальника этого управления Ады Васильевны Бартковской. Однако случалось это довольно редко, хотя запоминались эти «выволочки» надолго.

Благоприятный климат в научном коллективе дорогого стоит. С этим, по-видимому, согласится каждый, кто сам когда-то был членом научного коллектива.

Таким образом, процедура оценки итогов научной работы была довольно простой и понятной. К счастью, в 1980-е гг. еще не было засилья наукометрических походов, т.е. попыток бюрократов приравнять деятельность научного учреждения к деятельности промышленного предприятия.

В большинстве случаев искренне увлеченные своей работой, своими темами, мы не предвидели тех несуразностей, которые пришли в отечественную науку под флагами «индекса Хирша» или других совершенно формальных и по существу абсолютно лукавых показателей.

За годы работы в отделе на моих глазах было благополучно завершено исследование десятков научных тем, актуальных для российской музейной отрасли. В российские музеи были направлены многочисленные сборники научных трудов и тексты методических рекомендаций. Не помню случая, чтобы из музеев в наш адрес поступали какие-то негативные, а тем более—разгромные отзывы.

В задачу настоящего очерка не входит написание историографического обзора, анализ важнейших публикаций отдела музееведения. Это работа иного характера, причем, как это не покажется удивительным, работа, уже не раз привлекавшая внимание современных исследователей.

Секретари

Научная деятельность всегда предполагает много черновой и незаметной для неискушенного человека работы. Выполнение такой работы в отделе музееведения падало в основном на плечи заведующего отделом, заведующих секторами и лаборантов.

Самых теплых слов благодарности заслуживали девушки-секретари—Ирина Дон и Ольга Прудникова.

В их обязанности входило ведение делопроизводства по весьма широкой номенклатуре документов, переписка, ведение протоколов, прием телефонограмм, отправление почтовой корреспонденции, «обзвон» сотрудников по тому или иному поводу и т.п. И все это годами Ирина и Ольга делали своевременно и безукоризненно. На них можно было положиться в любом серьезном деле и быть уверенным: «Не подведут!»

Обе были в высшей степени обходительны и симпатичны. Ирина мне чем-то напоминала персонажей полотен С. Боттичелли, а Ольга порою казалась родной сестрой серовской «Девочки с персиками».

Старые стены отдела музееведения

Отдел музееведения занимал несколько комнат на втором этаже бывших Палат Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной (рис. 1) рядом с Домом на набережной

(Домом правительства). Самая большая комната своими окнами смотрела на расположенную рядом церковь и знаменитый элитный дом.



Рис. 1 Здание НИИ культуры на Берсеневской наб., г. Москва

До того, как здесь разместился отдел музееведения, эти помещения повидали на своем веку и архивные стеллажи (Сенатский архив), и сенатских курьеров, и заседания Московского императорского археологического общества, и специалистов Центральных государственных реставрационных мастерских, и жильцов из числа обслуживающего персонала Дома правительства.

Никакой старины эти старые стены в результате многочисленных перестроек не сохранили. Единственным напоминанием о прошлом были небольшие старинные часы фирмы Павла Буре, висевшие в самой большой комнате прямо против входной двери.

Что удивительно: среди сотрудников отдела музееведения было немало людей с высшим историческим образованием, кандидатов и докторов исторических наук, однако никто из них не проявлял внимания к истории институтского здания. До сих пор не могу найти этому никакого объяснения. Ведь эти стены, это наше помещение в свое время служили залом заседаний Императорского Московского археологического общества, здесь раздавались голоса супружеской четы графов Уваровых, Алексея Сергеевича и Прасковьи Сергеевны, их верных сподвижников — Ивана Егоровича Забелина, Василия Осиповича Ключевского, Сергея Михайловича Соловьева, Аполлинария Михайловича Васнецова, Ивана Павловича Машкова и многих других.

На старинное здание наших палат мое внимание впервые обратили сотрудники расположенных в Москве зарубежных посольств. Они, как ни покажется удивительным, мимуя городское экскурсионное бюро, интересовались старинной архитектурой, периодически устраивали обзорные экскурсии по городу. Их взор не миновал и палат Аверкия Кириллова. По их просьбе мною были подготовлены первые экскурсии по комплексу

старинных палат. Примечательно, что посольские экскурсанты приезжали не на привычных в таких случаях автобусах, а на веренице из полутора десятков легковых автомобилей разных марок.

Иногда забредали к нам и отечественные любители старины. Им тоже приходилось немного рассказывать о прошлом старых палат.

Ко мне не раз обращался за консультациями журналист и москововед Михаил Коршунов, близкий друг писателя Юрия Трифонова, одного из известных жильцов Дома на набережной.

Научная библиотека

Библиотека НИИ культуры покоряла не численностью своих фондов, а своей особенной аурой. Эта аура складывалась из нескольких составляющих.

В зданиях, принадлежавших НИИ культуры, библиотека не раз перемещалась с места на место. Но всякий раз книги водружались на серые стальные стеллажи, уходившие к самому потолку, между стеллажами оставались узкие проемы, в которые едва-едва помещались металлические лестницы-стремянки.

Могу ошибаться, но мне кажется, что исчерпывающего карточного каталога своего собрания эта библиотека в 1970–1980-е гг. не имела. Поэтому имелась возможность поиска нужных изданий не по каталожным карточкам, а натура, т.е. непосредственно в книгохранилище.

С одной стороны, это было хлопотно, потому что поиски нужной книги могли длиться часами. С другой стороны, часы, проведенные в этой библиотеке — это время ни с чем не сравнимого наслаждения!

Общение с книгами и периодическими издания происходило здесь без посредников. Любая заинтересовавшая книга тотчас оказывается в твоих руках, эту книгу здесь можно листать, можно читать, можно рассматривать иллюстрации или приложения в виде таблиц, рисунков, географических карт. И никто тебя не одернет, не поторопит, не осудит. Настоящий рай для книжника.

Нет ни возможности, ни необходимости перечислять здесь все книжные раритеты этой библиотеки. Но о некоторых не сказать просто нельзя.

В первую очередь это, вероятно, исчерпывающее по полноте собрание крупноформатных печатных изданий Императорского Московского археологического общества (ИМАО). Это «Древности», это труды Комиссии по сохранению памятников, труды Восточной, Славянской и Археологической комиссий, также Комиссии по изучению старой Москвы. Это были преимущественно издания большого формата, отпечатанные на лучшей бумаге в лучших типографиях своего времени.

Воображение специалистов покоряли полное собрание «Трудов» археологических съездов, комплекты знаменитых журналов дореволюционного периода: «Этнографическое обозрение», «Русская старина», «Исторический вестник», «Аполлон», «Золотое руно», «Старые годы» и др.

Освещалось хранилище тусклыми изрядно запыленными лампочками, в помещениях тут было жарко в самые студеные зимние дни, читать приходилось стоя на стремянке. Но все эти неудобства меркли на фоне привлекательности открытого доступа к десяткам тысяч изданий дореволюционного периода.

Кстати сказать, любую книгу и любой журнал любой читатель мог взять для прочтения домой, причем сроки пользования книгами не регламентировались.

Оглядываясь назад и вспоминая эту библиотеку, всякий раз погружаюсь в состояние былого блаженства.

Научный архив

Забыть о мирской суете побуждал Научный архив института. В нем всегда царила нерушимая тишина. Волшебное место: ведь передача материалов в архив — это передача в «лоно Вечности». Архив какое-то время располагался в здании церкви. В этом тоже была определенная символика.

Здесь, в удалении от повседневной институтской суеты, царила Татьяна Александровна Пархоменко, принимая на хранение отчеты научных подразделений и научных сотрудников.

Каждый раз, сдавая свой индивидуальный отчет за прошедший год, я ловил себя на мысли, что сдаю не кипу бумаг и бумажек, а частицу самого себя.

Не знаю, как в дальнейшем сложилась судьба всего того, что было передано в руки историка-архивиста Т.А. Пархоменко. Вероятно, что-то уцелело. Правда, не в архиве НИИ культуры, а в архиве его преемника Института наследия.

Музейные объединения

В конце 1970-х гг. началась широкомасштабная кампания по реорганизации российских краеведческих музеев, надолго внедрившая в практику многих регионов термин «музейное объединение». По существу, это была одна из новых форм организации музеиной сети и управления музеями.

Инициатива эта возникла снизу и довольно быстро «покорила» умы российских руководителей культуры, в том числе заместителя министра культуры В.М. Стриганова, уже не один год продвигавшего идею централизации российских библиотек.

Анализу деятельности музейных объединений была подчинена почти вся тематика отдела музееведения 1980-х гг.

Большое внимание уделялось малым музеям, в частности, районным краеведческим музеям.

Важнейшими задачами объединений являлись: координация научно-исследовательской, фондовой, просветительной, финансовой деятельности музеев, входивших в состав объединения; создание на основе научных концепций и генеральных планов развития единых систем экспозиций объединений; перспективное планирование и рациональная организация туристских потоков.

Исследования велись в тесной связи с самими музейными объединениями. Особенно деятельным было сотрудничество с Новгородским и Тверским объединенными музеями. Хорошие деловые контакты сложились у нас с их руководством — Людмилой Ивановной Ярош и Израилем Моисеевичем Бружеставицким.

В первой половине 1980-х гг. отдел музееведения успешно работал над созданием одного из наиболее привлекательных филиалов Тверского государственного объединенного музея — Музея природы Селигерского края в селе Рогожа Осташковского района. Много сил этому проекту было отдано старшим научным сотрудником НИИ культуры Ириной Викторовной Иксановой.

Громкая слава выпала в те годы Владимиру-Сузdalскому государственному музею-заповеднику во главе с Алисой Ивановной Аксеновой.

Хочется сказать, что сотрудники этого музея-заповедника всегда радушно принимали своих коллег, приезжавших к ним для знакомства с заслуживавшим внимания опытом.

Помню, как по завершении одного из совещаний они устроили сюрприз. Всех гостей, а таковых были многие десятки, привели в яблоневый сад, усадили за простые тесовые столы и щедро напоили чаем с вкуснейшими пирогами. А еще запомнились завораживающие глаз натюрморты из спелых яблок и угощение нежинской рябиной, которую невозможно сыскать нигде, кроме как на Владимирщине.

Координация научно-исследовательской работы музеев

С темами, посвященными деятельности музеиных объединений, были тесно связаны проблемы организации и координации научно-исследовательской работы музеиных учреждений. Этой проблематикой, постоянно находившейся в поле зрения Управления музеев Министерства культуры РСФСР, в отделе музееведения занимался специальный сектор.

Задача ставилась непростая: на основе заявок «с мест» составить сводный (единий) план исследований краеведческих музеев России. В результате в отделе музееведения постепенно формировалась поистине бесценная источниковая база, убедительно свидетельствовавшая о научном характере деятельности музея как такового. К сожалению, со временем у руководства министерства интерес к этой теме постепенно угас.

Организации и планированию научной работы музеев, разработке модели НИР музеев отдел музееведения посвятил целый ряд своих разработок 1980-х гг. Особенно много внимания этому направлению уделяла заместитель директора НИИ культуры по научной работе Наталья Рудольфовна Павлова.

С Н.Р. Павловой отдел музееведения был связан самым тесным образом, возможно, как ни с одним из ее предшественников-руководителей института. Любимой работе она отдавала все свои силы, первой приходила и последней уходила из института. Не знаю, случались в нашей стране музееведы, которые, подобно ей, спали всего 4 часа в сутки!

Кабинет Павловой располагался неподалеку от директорского и навеки запомнился своими крошечными размерами. Между единственным небольшим оконцем и дверью стоял однотумбовый письменный стол, перед ним — стул для собеседника. Площадь этого «начальственного» кабинета составляла примерно 5 квадратных метров. Но на это ни сама хозяйка, ни ее подчиненные, в число которых несколько лет входил пишущий эти строки, не обращали внимания. Эта комнатенка всегда была полна идей, размышлений, энтузиазма. Между прочим, именно здесь возникла идея создания «Советской музейной энциклопедии», по понятным причинам со временем изменившей свое первоначальное плановое название и получившей всемерную поддержку тогдашнего директора НИИ культуры Вадима Борисовича Чурбанова. По его указанию энциклопедия была тотчас внесена во все текущие и перспективные планы отдела.

«Российская музейная энциклопедия» вышла в свет в 2001 г.³, когда ни Н.Р. Павлова, ни я уже давно не работали в НИИ культуры. Создавалась она мучительно долго. Однако стала не очередным справочником, а тем изданием академического характера, которое смогло аккумулировать в себе все достижения отечественной музеведческой мысли за весь период ее зарождения и развития.

Научно-методический совет по работе музеев Министерства культуры РСФСР

Провинциальные музеи России никогда не претендовали на благополучие. Нередко они ютились в совершенно неприспособленных зданиях, не получали современного

³ См.: Российская музейная энциклопедия: В 2 т. Редкол.: В.Л. Янин (пред.) и др. М., 2001. Т. 1–2.

технического оборудования, зарплата музейных работников всегда оказывалась где-то в самом низу. Десятилетиями не возникал вопрос о вузовской подготовке музейных кадров. Поэтому музейные знания и навыки приобретались не в учебных аудиториях, не на кафедрах и факультетах, а чисто практически, в процессе работы.

Довольно долго не было и учебников, которые могли оказать помощь сотрудникам музеев в процессе самостоятельного освоения музейных знаний.

Своего рода «школой» для музейщиков призван был стать созданный в 1977 г. Начально-методический совет по работе музеев Министерства культуры РСФСР. В него вошли специалисты профильных наук и музееведы.

Этой теме было посвящено общее собрание отделения истории Академии наук СССР. В результате было принято решение «О сотрудничестве с музеями исторического профиля».

По инициативе Совета через определенные промежутки времени в разных городах страны (чаще всего в республиканских и областных центрах) устраивались своего рода научные сессии, на которых с докладами и сообщениями выступали ведущие ученые и практические работники. Завершая свою работу, совет принимал текст научно-методических рекомендаций по рассматривавшимся вопросам (фондовая работа, построение экспозиций и выставок, экскурсионная практика и т.п.).

Рекомендации составлялись заранее. За это отвечал отдел музееведения. Сначала составлялись самые краткие тезисы, затем происходили их конкретизация и доработка. Содержание этого документа во многом зависело от тематики и содержания планировавшихся докладов, т.е. от программы всего мероприятия. Чаще всего работа над этим ответственным, хотя и не очень большим по содержанию текстом, проходила «порусски», т.е. в самую последнюю минуту, заметно напрягая и возбуждая всех составителей.

Напряжение неизменно снимал председатель Совета профессор Владимир Зиновьевич Дробижев, заведующий кафедрой отечественной истории Московского государственного историко-архивного института (ядра будущего РГГУ).

Обладая широкими знаниями и богатым практическим опытом (в течение многих лет он работал заместителем главного редактора журнала «История СССР», был профессором исторического факультета МГУ и членом экспертного Совета ВАК по истории), он внимательнейшим образом читал разработанный в отделе проект рекомендаций. После этого, не тратя времени на вопросы и замечания, самолично проводил у нас на глазах всю необходимую правку.

Поэтому мы, составители, находились у Владимира Зиновьевича, как за каменной стеной. К сожалению, он безвременно ушел из жизни в 1989 г., не дожив и 60-ти лет.

Музей и власть

«Музей и власть» — так называлась коллективная монография, броское название которой придумал директор НИИ культуры В.Б. Чурбанов⁴. Речь в ней шла об истории государственной музейной политики. Основными исполнителями были С.А. Каспаринская (период до 1917 г.), В.И. Златоустова, Н.В. Фатигарова и Г.А. Кузина (период с 1917 по 1970-е гг.). Этот труд, получивший немало положительных откликов, стал продолжением известной серии очерков истории музейного дела России, подготовленных Институтом музееведения еще в 1960–1970-х гг.

⁴ Музей и власть: Сборник научных трудов. Отв. ред. С.А. Каспаринская. М., 1991. Ч. 1–2.

Эта работа позволила небольшому авторскому коллективу получше узнать друг друга, делиться накопленными опытом и навыками.

С.А. Каспаринская была в эту пору «живым классиком» в изучении прошлого российских музеев. Она досконально знала историографию и источниковую базу своей темы, убедительно проводила анализ архивных и литературных источников.

Занимаясь изучением российских историко-революционных музеев, Светлана Александровна была, вероятно, единственной из наших соотечественников, кто в своей жизни сумел внимательно изучить все без исключения музеи такого рода, причем не по литературе или отчетам, а вживую, во время служебных командировок.

В от伶и любили рассказывать о том, как С.А. Каспаринской в результате своей неустанной исследовательской деятельности удалось обнаружить в российских музеях шесть (!) демисезонных пальто, бывших на плечах В.И. Ленина в день покушения на него 30 августа 1918 г.

Все написанные С.А. Каспаринской статьи отличались хорошо продуманной структурой и ясным, без лишнего научного обрамления, литературным языком.

На нас, ее коллег, большое впечатление оказывали рукописи Светланы Александровны. Уместно подчеркнуть, что это были рукописи в прямом смысле этого слова, т.е. листы бумаги формата А4, несшие на себе ровные, написанные отчетливым, легким для прочтения, почерком, строки. Но удивляло другое. Взявшись за перо, Светлана Александровна могла одну страницу за другой писать начисто, без исправлений и каких-либо помарок, вставок, переносов слов и абзацев. Секрет заключался в том, что весь текст хорошо продумывался заранее, а редактура происходила не на бумаге, а в голове.

Совместная работа позволила ближе познакомиться с Натальей Васильевной Фатигаровой, которая пришла в отдел музееведения из Центрального музея вооруженных сил СССР, где занималась хранением коллекций. Она не раз вспоминала эпизоды своей борьбы с вредителями музейных предметов, готовыми превратить буквально в пыль практически любую реликвию из дерева, ткани, кости. У меня долгие годы хранились продолговатые стеклянные флакончики из-под пенициллина, где нашли свой покой мелкие, но по-звериному прожорливые и бессовестные твари. Нетрудно догадаться, что это был дар Натальи Васильевны: как говорится, врагов следует знать в лицо.

В отделе музееведения Наталья Васильевна добросовестно и плодотворно занималась разной тематикой. Помню, мы вместе составляли двухтомный аннотированный указатель публикаций отдела музееведения. Нам пришлось перечитать сотни статей. Честно сказать, не от всего прочитанного мы остались в восторге. И тогда условились вставлять в аннотации сомнительных по содержанию публикаций три простых слова: «По мнению автора».

Вероятно, к своего рода «классике» музееведческой мысли можно отнести исследование Н.В. Фатигаровой, посвященное проблемам сохранения российских музейных коллекций в годы Великой Отечественной войны. Прошло много лет с момента публикации ее работы, а ссылки на нее до сих пор встречаются в трудах современных исследователей.

Другим сотрудником, отличавшимся, как и Наталья Васильевна, высокой требовательностью к себе и своей научной работе была Галина Александровна Кузина.

Не было, вероятно, случая, чтобы она не выступала на обсуждении рукописей своих коллег. Ее суждения всегда опирались на хорошее знание источника, серьезную историческую подготовку, на стремление к объективной оценке, невзирая на формальные

обстоятельства (наличие ученой степени, стаж научной и практической деятельности, сжатые сроки работы и пр.). Можно было не во всем соглашаться с Галиной Александровной, но нельзя было не уважать и не ценить ее четко сформулированной позиции, ее мнения как специалиста. К тому же она обладала высокой культурой устного выступления, слушать ее всегда было интересно, ее суждения никого не оставляли равнодушными.

Перу Г.А. Кузиной принадлежит одно из лучших исследований, посвященных истории российских музеев 1920-х гг. Все это исследование построено на обильном фактическом материале, материале крайне разнообразном и нередко остро драматичном. Приходится только удивляться тому, сколько откровенных безобразий, некомпетентности, недобросовестности испытали на себе отечественные музеи. Научное исследование было выполнено в установленные сроки и в запланированном объеме. Однако полученный негативный заряд привел к тому, что Галина Александровна напрочь отказалась от продолжения работы по этой теме.

О том, насколько профессионально работала Г.А. Кузина в отделе музееведения, напоминает цикл ее содержательных статей, опубликованных на страницах Российской музейной энциклопедии.

Островок музейной культуры

Елена Гавриловна Ванслова запомнилась как человек неиссякаемой энергии. Этой энергии хватало не только на научную, но и на разного рода организационную работу. Жизнь вокруг Вансловой не текла, а кипела. И причиной этого кипения была она сама, ее увлеченность вопросами музееведения и музейной культуры.

Е.Г. Ванслова не комплектовала музейные коллекции, не строила новые экспозиции, она мечтала о том, чтобы ко всем музейным коллекциям и ко всем музейным экспозициям «не заастала народная тропа».

Все текущие вопросы с заведующей сектором Е.Г. Вансловой решались легко, без всякого промедления, без долгих размышлений и занудных обсуждений. Больше того, решались не в тиши кабинетов, а стоя где-нибудь в коридоре. Она была, пожалуй, как никто далека от любых проявлений бюрократизма. Ее энергия, ее «электрическое поле» целиком поглощали любого ее собеседника, любого партнера по решению общей задачи.

В области музейной педагогики, особенно в сфере работы музеев с младшими школьниками, вклад Е.Г. Вансловой велик и неоспорим.

Воспитание музейной культуры — это проблема, над решением которой не один год работала Анна Константиновна Ломунова, человек обширных филологических знаний, к которой с нескрываемым уважением и симпатией относились все без исключения сотрудники отдела музееведения.

Можно долго перечислять достоинства этой очень скромной и очень обаятельной женщины. Запомнились ее выступления на обсуждении научных статей, сборников научных трудов, индивидуальных отчетов сотрудников отдела музееведения. Все они были конструктивны, доказательны и являли собой пример глубокой, полезной и одновременно благожелательной критики. —

— Вы, — обращалась Анна Константиновна к автору очередной музееведческой статьи, — написали очень нужную, очень важную статью. Однако, — продолжала она, — статья, как мне кажется, могла бы стать еще лучше при соблюдении некоторых условий...». Далее шли конкретные предложения, со многими из которых просто нельзя было не согласиться.

Анна Константиновна сама была воплощением высокой музейной культуры и культуры вообще, в самом широком смысле этого слова.

Трудно забыть внимательный, излучавший недюжинный ум и доброту взгляд А.К. Ломуновой. Ее беседу с собеседником всегда согревала легкая доверительная улыбка.

В присутствии Ломуновой все вокруг становились чуть внимательнее, добре, сердечнее.

В 1980-е гг. стало раскрываться музееведческое дарование Марины Юрьевны Юхневич, одной из ближайших сподвижниц своего руководителя, заведующей сектором Е.Г. Вансловой.

За годы совместной работы не раз приходилось вместе с М.Ю. Юхневич (в рабочем обиходе просто Мариной) выезжать в служебные командировки, вместе участвовать в проведении в музеях страны социологических исследований. Вспоминаются совместные поездки в Великий Новгород, Тобольск, Смоленск, Пермь. Неизменная доброжелательность, общительность в сочетании с искренней увлеченностью в проведении разных научных процедур делали Марину желанным участником в решении любых научных и организационных задач, в том числе проведения так называемых «полевых» исследований.

В своих профессиональных суждениях Марина нередко с нескрываемым пietетом упоминала Леонида Васильевича Беловинского, ученика профессора П.А. Зайончковского, известного историка, музееведа и москововеда.

Кроме всего прочего, с Мариной нас объединяла привычка систематически с утра до вечера работать в залах Российской государственной библиотеки. Мы обыкновенно располагались за разными столиками (мне всегда больше нравился третий ряд справа от прохода), а общались у перил парадной лестницы в протяженном проходе у каталожных ящиков алфавитного каталога и каталога периодических изданий.

Кстати сказать, этот довольно длинный переход вдоль каталожных ящиков был излюбленным местом «творческих прогулок» заведующего отделом музееведения 1970-х гг. Юрия Петровича Пищулина. Глубоко погрузившись в свои раздумья, он мог часами мерить своими широкими шагами этот всегда оживленный библиотечный переход. Так что это пространство можно, вероятно, отнести к числу своеобразных «музейных лабораторий» своего времени.

Голодные тигры Московского зоопарка

В середине 1980-х гг. не было голода, но повсюду, и Москва в этом не исключение, ощущались трудности с продуктами. Помню, что одно время в гастрономе Дома правительства (Дома на набережной) витрины были заставлены пластмассовыми баночками... с канцелярским kleem.

Продовольственная проблема коснулась не только москвичей, но и обитателей московского зоопарка. Доходило до того, что директор зоопарка В.В. Спицин с сотрудниками в конце дня ходили на Тишинский рынок, чтобы принести оттуда выброшенные продавцами зелень и овощи.

Труднее всего оказалось накормить тигров. Примечательно, что поисками для них мяса занималась одна из сотрудниц сектора музеев природы отдела музееведения Татьяна (фамилии, к сожалению, не помню). Таким образом, не будь отдела музееведения, судьба этих хищников сложилась бы самым драматическим образом.

Пушкинский заповедник, Российский фонд культуры, Отдел музееведения НИИ культуры

В адрес отдела музееведения еженедельно приходила обильная почта. Присылались издания российских музеев, методички и методические письма. Приходили и жалобы.

Особенно много критической корреспонденции одно время поступало из Псковской области.

Выстраивалась следующая цепочка: Пушкинский заповедник—Российский фонд культуры—Отдел музееведения НИИ культуры.

Разного рода критике подвергались экспозиции Пушкинского заповедника. В этих экспозициях, по мнению авторов писем, сотрудников данного музея и простых посетителей, не хватало подлинных музейных предметов, свидетелей и участников исторических событий, царили субъективизм и формализм, наблюдалась недооценка технического оснащения.

Во многих письмах критические стрелы были обращены в адрес тогдашнего директора заповедника—С.С. Гейченко. Однако авторитет и связи этого руководителя были столь обширны и значительны, что все критические сигналы годами уходили «в песок».

Знакомство, которое так и не состоялось

Как-то проходило крупное совещание музейных работников во Пскове. После заслушивания многочисленных докладов и сообщений была запланирована экскурсия в Пушкинский заповедник, поездка к Гейченко, как тогда говорили.

Поездка состоялась. Состоялась и экскурсия. Вот только сам Гейченко группу музейных работников так и не почитил своим вниманием: то ли был очень занят, то ли нездоров. В результате гостям был показан только его небольшой деревянный домик с плотно закрытой дверью.

Аспирантура

Организация аспирантуры, о которой давно мечтали в отделе музееведения, заняла годы, ушедшие на хождение по инстанциям и написания многочисленных объяснений и ходатайств. Всю эту немыслимую работу выполнил ученый секретариат института. Наконец, все формальности остались позади, начались наборы в аспирантуру и заседания диссертационного совета.

В конце 1980-х гг. в системе ВАК была учреждена диссертационная специальность «Музееведение, консервация, реставрация и хранение художественных ценностей», в 1995 г. она получила новое наименование «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов».

Одновременно в российских университетах стали открываться кафедры музееведения.

Самые теплые воспоминания оставили по себе первые аспиранты Елена Константиновна Дмитриева, Елена Николаевна Мастеница, Валентин Павлович Арзамасцев. Все они произвели самое благоприятное впечатление еще на вступительных экзаменах, а в дальнейшем показывали своим отношением к учебе, науке хороший пример всем остальным.

Е.Н. Мастеница посвятила свою диссертацию истории литературных музеев Ленинграда (1917–1985 гг.), а Е.К. Дмитриева—вопросам интерпретации историко-культурного наследия в экспозициях мемориальных музеев.

Аспиранты значительно омолодили собирательное лицо отдела музееведения, сделали это лицо еще более симпатичным и привлекательным.

Отдельно стоит сказать о самом заслуженном аспиранте отдела музееведения, которым, без сомнений, был директор Государственного историко-литературного и природного музея-заповедника А.А. Блока «Шахматово» В.П. Арзамасцев.

С Валентином Павловичем приходилось не раз общаться и в стенах НИИ культуры, и в возглавляемом им музее. В «Грудах» музея-заповедника в 1980-х гг. по инициативе отдела музееведения и при поддержке В.П. Арзамасцева был опубликован в переводе на русский язык учебник швейцарского музеолога Клода Лапера «Краткий курс музеологии». Сделано это было как нельзя кстати, поскольку в ряде высших учебных заведений страны уже начиналась работа по созданию кафедр музееведения.

Музей А.А. Блока создавался в Московской области долго, много лет. Поэтому его открытия все ожидали с нетерпением. Помню, как шокировал меня ответ В.П. Арзамасцева относительно затянувшегося перевоза на территорию заповедника восстановленного главного дома мемориальной усадьбы (Этот деревянный дом по сохранившимся источникам был восстановлен в Солнечногорске).

— Сегодня мы его разберем и перевезем на музейную территорию, а завтра местные жители растащат его на свои дачи и на дрова,— с какой-то безнадежной горечью в голосе заметил В.П. Арзамасцев.

Стоит пояснить, что в ту пору на заповедной территории не было ни одной исторической постройки. Сохранились только одичавшие остатки фруктового сада да почти сравнявшаяся с землей дерновая скамья. На месте давно сгоревшего дома под ногами местами попадали под ноги обгоревшие кирпичи фундамента.

— Будем перевозить сюда дом только после того, как удастся организовать рядом круглосуточный наряд милиции,— заключил В.П. Арзамасцев.

Можно только догадываться, каких усилий, какого драгоценного времени стоило Валентину Павловичу обретения этого поста охраны...

Помню день, когда Валентин Павлович сдавал в НИИ культуры свой кандидатский экзамен по специальности. Ему в ту пору было уже много за пятьдесят, поэтому рядовая, казалось бы, процедура, повергла его в сильнейшее волнение. Не забуду, как нервно дрожали кисти рук этого уважаемого человека, державшие обстоятельно написанные ответы на экзаменационные вопросы... У нашей экзаменационной комиссии, разумеется, не было плана никого из поступающих «заваливать», тем более известного директора литературно-мемориального музея. Арзамасцев сдал свой экзамен на «отлично».

Бездомный Пушкин

Оперативная научная работа, т.е. неотложная работа по заданию Управления музеев Министерства культуры РСФСР, нередко подразумевала участие сотрудников отдела музееведения в деятельности конфликтных комиссий.

Запомнился один из таких конфликтов, имевший место в 1980-е гг. Он назрел в одном из лучших литературных музеев СССР—Всесоюзном музее А.С. Пушкина (ВМП).

Известно, что с июня 1967 г. этот музей располагался в церковном флигеле Екатерининского дворца в г. Пушкине. Уместно напомнить, что экспозиция под названием «А.С. Пушкин. Личность, жизнь и творчество», концепция которой была разработана С.С. Ландой, была развернута на трех верхних этажах в 27 залах.

В 1980-е гг. встал вопрос о проведении в Екатерининском дворце реставрационных работ. В связи с этим все экспозиционные комплексы были временно демонтированы.

Когда ремонт закончился, выяснилось, что руководство Государственного музея-заповедника «Царское Село» возражает против возвращения во дворец одной из лучших литературных экспозиций России. Этую экспозицию было рекомендовано переместить в Ленинград, на Мойку, 12, в дом, где располагалась последняя квартира А.С. Пушкина.

Возникла конфликтная ситуация. Одних сотрудников ВМП такой вариант вполне устраивал, другие считали его неприемлемым. В разные инстанции посыпались письма и жалобы.

Несмотря на многочисленные аргументы по сохранению музея на прежнем месте, местное руководство, не без поддержки руководства республиканского, все же настояло на перемещении пушкинской экспозиции, что повлекло за собой разработку нового экспозиционного плана, проведение реконструкции исторического знания, на что ушло немало времени. Музей, таким образом, не досчитался сотен тысяч посетителей.

Работа в комиссии позволила близко познакомиться и навсегда сохранить самые теплые чувства ко многим научным сотрудникам музея, близко к сердцу принявшим сложившуюся ситуацию.

Фамилии без имен

На слуху у сотрудников института, особенно это касается дирекции, всегда были три фамилии ответственных работников аппарата ЦК КПСС: Пашина, Костецкого и Жуковой. Нам, сотрудникам отдела музееведения, встречаться с ними не приходилось, но в разговорах начальства они упоминались постоянно. Сейчас даже кажется, что все руководители института, разговаривая с ними по телефону, инстинктивно замирали, и их лица бледнели.

Особенно часто всплывала фамилия Пашина. Слава Богу, претензий этого партийного босса в адрес сотрудников и трудов отдела музееведения не было. Скорее, этой фигурой нас пугали точно каким-то сказочным всесильным героем.

С другим партийным функционером высокого ранга, Костецким, заведующим сектором отдела пропаганды ЦК, сотрудников отдела музееведения судьба однажды свела, что называется, лицом к лицу. Поводом послужил юбилей НИИ культуры, который отмечался, если не ошибаюсь, в мае 1982 г.

В конференц-зале, в просторной комнате с видом на Москва-реку, была развернута выставка по истории института. На кубических подиумах разместили прозрачные пластмассовые полусфера, а под ними—разного рода документы. Вещевой ряд, если таковой и был, совершенно не запомнился.

Сопровождала высокого гостя директор института Т.А. Кудрина, дававшая краткие пояснения и пребывавшая в нескрываемом волнении.

Почему своим вниманием в этот день почтил институт именно Костецкий, по каким причинам публично поздравить институт с юбилеем не сочли нужным руководители министерства—министр, его замы, начальники управлений—по сей день остается для меня загадкой.

Что запомнилось—так это выражение лица Костецкого. Оно было наполнено и даже переполнено вызывающим высокомерием, почти брезгливостью. Точно перед осмотром выставки его напоили какой-то горькой микстурой.

Прослушав краткую экскурсию, высокий гость, не задав ни единого вопроса, не поблагодарив создателей выставки (а этим, легко догадаться, занимались как раз сотрудники отдела музееведения), удалился все с той же миной на лице в кабинет директора.

Вся эта церемония оставила тягостное впечатление и совершенно не соответствовала юбилейной дате.

«Как-то получилось,—признается в своих воспоминаниях один из аппаратчиков ЦК,—что партийные деятели разного калибра за многие годы привыкали выдавать

желаемое за действительное, а в партийном аппарате засело немало людей заскорузлых, с большим самомнением и манерой поучать»⁵.

Мне кажется, что этот юбилей института не был отмечен даже привычной в те годы Почетной грамотой. И это при том, что никакой публичной критики института, никакого неудовольствия его деятельностью и деятельностью его отделов не наблюдалось. Причины этому, вероятно, были, но публично не оглашались.

В конце 1980-х гг. НИИ культуры был предметом постоянно внимания инструктора ЦК КПСС Жуковой. В силу своей должности мне не раз доводилось в кабинете директора института В.Б. Чурбанова быть свидетелем телефонных разговоров с этим влиятельным лицом на Старой площади. Эти разговоры директор предпочитал вести стоя.

Что любопытно, всех перечисленных выше партийных руководителей называли исключительно по фамилиям и никогда по имени и отчеству, словно своих имен эти люди вовсе не имели.

Институтская повседневность

Технический прогресс проявляется не только в промышленности. Он заметен даже на примере соответствующего оснащения труда научного работника. В 1980-е гг. все это оснащение сводилось к индивидуальному письменному столу с неизменной тумбочкой для бумаг, настольному светильнику с лампочкой в 60 ватт и кучему набору канцелярских расходных материалов — коробочкам скрепок, флакончикам канцелярского клея, стопочкам писчей бумаги, папкам с завязками, карандашам и стирательным ластикам.

Компьютеров в нашем обиходе не было и в помине, хотя о наступлении компьютерной эры уже свидетельствовали входившие в обиход перфокарты.

Весь печатный материал, а его накапливалось немало, перепечатывали машинистки-надомницы. Как правило, перепечатка велась в 4-х экземплярах. Случались и опечатки. Поэтому немало времени уходило на так называемое «считывание», т.е. на исправление текста во всех полученных экземплярах.

При редактировании текстов верными спутниками были ножницы и клей. Поэтому рабочие варианты рукописей выглядели не очень-то опрятно и привлекательно.

Некоторые счастливцы имели дома персональные печатные машинки, что очень помогало аккуратно набирать научные тексты, делать необходимые выписки, отвечать на письма и пр.

В эти годы стали постепенно внедряться ксерокопировальные аппараты, или ксероксы. Однако доступ к ним был весьма ограниченным.

Изредка в качестве инструмента для представления наглядного материала служили незамысловатые проекционные аппараты. Слово «презентация» еще не вошло в широкий обиход.

Зарплата научных сотрудников отраслевого научного института была невысокой. Заведующий сектором кандидат наук получал 220–240 руб., научный сотрудник со степенью — примерно 200 руб., без степени — около 170 руб.

Однако привлекательность работы в институте определялась не численностью получаемых здесь денежных знаков, а той непривычной свободой, которой были напрочь лишены практически все советские служащие. Это дорого стоило! «Секрет» заключался в установленном здесь режиме работы, не требовавшем от сотрудников все дни

⁵ Сидоров Борис. Партийный аппарат конца 80-х. См. по адресу: <https://proza.ru/2013/08/31/581?ysclid=1muspzl69w9811167270> (ссылка последний раз проверялась 01.11.2025).

и часы рабочего времени находиться в помещении института. Исследовательская работа подразумевала и подразумевает работу с источниками, работа музееведа-исследователя требует изучения музейных фондов, экспозиций, архитектуры музейных зданий, изучения широкого круга научной литературы, в том числе изданий на иностранных языках. Всего этого в древнем «теремке» на Берсеневской набережной, естественно, не было.

Поэтому, сделав соответствующую запись в «Книге разъездов сотрудников», хранившейся у секретаря директора, можно было безмятежно работать в архивах, библиотеках, музеях. И, слава Богу, дирекции не приходило в голову обследовать все эти организации в поисках своих сотрудников.

Правда, курьезы с упомянутой книгой бывали. Анонимные шутники не раз вписывали сюда неподобающие адреса. К примеру, ничего не подозревающего сотрудника, составлявшего методические рекомендации по экспозиционной деятельности музеев по периоду развитого социализма, записывали в Музей коневодства...

Однажды книга попала на глаза бдительным сотрудникам из группы народного контроля. Энтузиасты-контролеры обзвонили центральные библиотеки. Выяснилось, что некоторые из направившихся туда для работы с 10.00 до 18.40 (такова была продолжительность рабочего времени) научных сотрудников в этих библиотеках даже не были записаны...

Словом, у недоброжелателей порою были основания назвать наш институт «Институтом культуры и отдыха». Вероятно, об этом не раз намекало и министерское начальство.

Однако вольный режим сохранялся многие десятилетия. Одним из залогов его сохранения была уму непостижимая теснота служебных помещений. Письменные столы стояли так близко, что между ними порою было трудно притиснуться. Даже негромкое общение друг с другом наполняло комнаты монотонным гудом, мешая сосредоточиться. Другим следствием перегруженности помещений была вечная духота, особенно заметная в зимнее время. Словом, все это мало походило на «храм науки».

У каждого сектора были свои дни «обязательного присутствия» в стенах института, когда выездная работа не допускалась. В эти дни шли научные заседания, заслушивались отчеты, устраивались политические информации, проходили партийные, профсоюзные и комсомольские собрания, общие собрания сотрудников института.

Дни зарплаты

Дважды в месяц вероятность увидеть какое-нибудь давно забытое лицо увеличивалась. Имеются ввиду, как нетрудно догадаться, дни получения зарплаты и аванса.

Уже с полудня принималось за свою работу местное «сарафанное радио». Сначала всех интересовало, уехала ли кассир за деньгами. На эту тему шел оживленный обмен мнениями.

Наконец следовало долгожданное заключение:

«Уехала!»

Наступала вторая фаза ожидания.

Доброхоты внимательно следили за крыльцом нашего здания. Попасть внутрь, минута это крыльце, было невозможно.

Прибытие кассира побуждало самых ретивых занять позиции у крошечного окошечка с небольшим прилавком. Вот уже стоит человек семь. Однако не следовало обольщаться, за каждым из них числилось немалое число «отошедших на минутку».

Постепенно очередь выходила за пределы одного коридора и перетекала в следующий. Наступало оживление, разгорались неминуемые в таких случаях разговоры. Пустоставшие было стены древних палат наполнялись сдержанным многоголосьем.

Только в этих очередях месяца за 3–4 можно было рассмотреть и даже послушать практически всех сотрудников, исключая членов дирекции, которые получали свое денежное довольствие в конвертах.

Именно в этих очередях у меня была возможность увидеть весь цвет тогдашнего институтского музееведения.

Партийные и профсоюзные собрания, политическое просвещение

Советскую эпоху невозможно представить без партийных, профсоюзных и комсомольских собраний. Со временем все они стали символами удручающего формализма, и всем, в том числе самим устроителям, было ясно, что все это планируется, организуется и проводится «для галочки».

Устроители стремились заполнить свою аудиторию до отказа. С этой целью во все без исключения закоулки палат Аверкия Кириллова заглядывал секретарь партийной организации, чуть не лично конвоируя найденных на очередное мероприятие. Деваться было некуда, поэтому самые искушенные спешили первыми занять самые хорошие места. Не следует думать, что это были первые ряды. Совсем напротив! Ценилась галерка. Тут одни читали газеты и журналы, другие вязали носки и варежки, третьи играли в морской бой, четвертые разгадывали ребусы и кроссворды, кто-то просто сладко дремал.

Российское музееведение теряло сотни часов рабочего времени квалифицированных научных работников. Сотни научных статей поэтому вообще так и не вышли в свет.

Разумеется, подобная практика касалась всех направлений исследовательской деятельности.

Научная работа, гнилые овощи и посольство Франции

Работа служащих государственных предприятий на овощных базах широко практиковалась в 1970–1980-е гг. Этот грустный обычай позднего советского периода не обошел и НИИ культуры.

Целые рабочие дни уходили на переборку гнилых овощей, на ликвидацию почерневших от гнили капустных листьев.

Была работа и более тяжелая. Например, разгрузка товарных вагонов с фруктами. Для многих научных сотрудников это оборачивалось тяжелыми заболеваниями.

Так что эта порочная практика в экономическом плане едва ли себя оправдывала.

Принудительные работы возникали не сами по себе, разнарядки приходили вовсе не из Министерства культуры РСФСР, из Октябрьского райкома КПСС. Никаких возражений на этот счет не допускалось.

По инициативе того же райкома научных сотрудников не раз пригоняли на строительство нового корпуса посольства Франции. «Малоквалифицированную» рабочую силу из кандидатов и докторов наук использовали для уборки строительного мусора. Основными орудиями выступали ломы, лопаты и ручные носилки.

Такие разные музееведы

Слово музеевед мало что говорит о специализации научного работника. Потому что очень мало музееведов «вообще». Гораздо больше музееведов «в частности». Другими словами, в рамках музеиной профессии давно сложились традиционные музейные специализации. И даже не столько по профилям музеев (исторические, литературные,

художественные, театральные, естественно-научные и пр.), а по направлениям музейной деятельности.

Представители каждого направления в глубине души считают именно свой профессиональный клан самым важным.

Особого рода самолюбие присуще работникам музейных фондов. На это есть немало оснований. Только сотрудники фондовых отделов представляют в общих чертах колоссальный информационный потенциал того или иного музея, только они постоянно, а не эпизодически имеют возможность физически прикоснуться к каждому музейному предмету в любой его форме: вещественные и изобразительные источники, фонисторики или листовой материал, рукописи и книги. Никто так хорошо и наглядно не представляет материальный мир прошлого как музейщики-фондовики. Десятилетия работы в музеях превращают их в ходячие энциклопедии.

Признавая важность комплектования и изучения фондов, самыми главными в музее считают себя экспозиционеры. Действительно, только благодаря им музейные коллекции превращаются в общедоступное и привлекательное для многих миллионов посетителей зрелище. Действительно, музейные реликвии вне экспозиций и выставок не более чем склад чем-то интересных вещей. Это своего рода буквы, которые до поры до времени не составляют ни слов, ни предложений, не подчинены какому-то замыслу, какой-то концепции.

Наконец, представители третьего направления — это представители экскурсоведения и других форм работы с посетителями. Это тоже важная сфера. Потому что без посетителей музеи превращаются в изощренно подобранный источниковой базу, привлекательную скорее для десятков исследователей, чем для миллионов посетителей.

При ближайшем рассмотрении можно увидеть наличие углубленных специализаций внутри названных направлений: специалистов по хранению дерева, металла, керамики, стекла и т.п., специалистов по охране музейных фондов от любых форм внешнего воздействия, экспозиционеров, сосредоточенных на содержании того или иного раздела, экспозиционеров-дизайнеров и пр.

Между названными специалистами, вероятно, всегда были, есть и всегда будут противоречия, причем нередко достаточно острые.

Так, например, идеальной моделью учреждения наследия для фондовых работников является дифференцированная для разных типов и видов музейных предметов хранилище с исследовательскими функциями. Такая модель совсем не нуждается в экспозиции, ей совсем не нужны посетители и демократические формы работы с музейными коллекциями.

Идеальной формой для экспозиционеров предстает скорее не сам музей, отягощенный недоступными для понимания массовым зрителем функциями, а система просторных и насыщенных современными техническими средствами экспозиционно-выставочных залов.

Такое разделение было хорошо заметно в отделе музееведения. Визуально оно бросалось в глаза при проведении заседаний секторов, в повседневные дни — в коллективной трапезе в обеденный перерыв. Отдельно «столовались» фонды, отдельно — экспозиционеры, отдельно специалисты в области научно-просветительной работы. Образовывались тесно сплоченные кружки вокруг вороха баночек, коробочек и кулечков с едой, принесенных из дома заботливыми женщинами. В обеденный перерыв просторная комната отдела музееведения приобретала по-домашнему теплый и уютный вид. Из разных

уголков слышалось по-домашнему безмятежное позванивание чайных ложек о стенки фарфоровых кружек и чашек.

Вспоминая свою работу в НИИ культуры в 1970–1980-е гг., хочу подчеркнуть, что дирекция давала известную свободу секторам, практически не вмешивалась в разработку тех или иных тем, не участвовала в обсуждении сборников научных трудов, не опускалась до оценки выполнения индивидуальных планов научной работы. Дирекция была уверена в высокой квалификации и добросовестности сотрудников каждого сектора.

В этом смысле в отделе музееведения была просто идеальная рабочая атмосфера. Сейчас, испытав на себе бесчеловечную систему эксплуатации, сложившуюся в 2010-е гг. в российской высшей школе (беспрецедентная нагрузка, бесчисленные надуманные бумаги (свыше всякой меры раздутые и витиеватые по форме рабочие программы дисциплин (РПД)), вечный страх руководства перед устрашающим лицом Рособрнадзора, побуждавший без конца проводить многомесячные проверки, аттестации, ежегодно проводить избрание преподавателей по конкурсу), считаю это суждение особенно убедительным.

Три директора

Александр Сергеевич Хануков, возглавлявший НИИ музееведения и охраны памятников в 1950–1960-е гг., почему-то в первую очередь запомнился серыми нарукавниками на резинках по самые локти. В то время это была довольно распространенная деталь, свойственная костюмам счетоводов. До 1970-х гг. понятия «нарукавник» и «бухгалтер» были неразлучны. Объяснялось это очень просто: вся финансовая документация велась при помощи обычных карандашей и перьевых ручек. При этом нередко случалось коснуться рукавами документа с еще не просохшими чернилами. Для предохранения от этого и служили нарукавники.

Насколько мне известно, Хануков никогда не работал бухгалтером, так что откуда у него возникла привязанность к нарукавникам, не вполне понятно.

А.С. Хануков бывал в институте ежедневно, но видели его нечасто. Он редко покидал пределы своего кабинета с видом на Москву-реку.

Не помню, чтобы хоть раз его лицо выражало тревогу, неудовольствие, расстройство. Всегда в добродушном настроении, чуждый начальственной чопорности, всегда приветливый со всеми Александр Сергеевич служил как бы собирательным символом Института музееведения 1950– 1960-х гг.

Директор общался преимущественно со своими замами и заведующими отделами. Несколько раз в году он занимал почетное место в президиуме разных совещаний и собраний и делал короткие доклады, сопровождавшиеся характерной только для него жестикуляцией.

Мне запомнилась первая встреча с моим первым директором. У меня в качестве лаборанта был первый или второй день службы.

Часов в одиннадцать утра открывается дверь, и на пороге показывается невысокий полноватый мужчина.

Окинув комнату хозяйственным взглядом, он вдруг обратился ко мне со словами:

— А вы, молодой человек, что тут делаете?

— Я тут работаю... Вот уже второй день!

— Надо же! — молвил незнакомец, закрывая за собою дверь.

Оказалось, это и был директор института. Неведение его объяснялось очень просто: приказ о моем зачислении в штат был подписан не им, а его заместителем по научной работе А.М. Разгоном.

В 1970 г. предстоящее появление нового директора не один месяц будоражило сознание сотрудников института. Кому не известно выстраданное столетиями наблюдение: «Новая метла по-новому метет?». На общем собрании коллектиvu была представлена молодая женщина, кандидат исторических наук Таисия Александровна Кудрина, выпускница Академии общественных наук при ЦК КПСС.

Ничего страшного не произошло. Новый руководитель стал постепенно входить в курс дела, знакомиться с тематикой и научными сотрудниками.

Все сектора и отделы продолжали свою привычную работу. Новшеством стало проведение широкомасштабного социологического исследования «Музей и посетитель».

При Т.А. Кудриной не только не случилось никаких сокращений, но, напротив, появлялись новые подразделения и расширялись уже имевшиеся.

Рядовые сотрудники не раз удивлялись тому факту, что Таисия Александровна практически безошибочно называла всех по именам и отчествам. А ведь в это время в институте было примерно сто пятьдесят сотрудников.

Чем запомнилась Т.А. Кудрина? Умением внимательно выслушать каждого, с кем она вела беседу. При этом она всегда долго, не мигая, смотрела на собеседника широко открытыми глазами, как бы подчеркивавшими важность обсуждаемого вопроса.

Не помню, чтобы она занималась мелочной опекой отделов, секторов, а тем более—отдельных сотрудников. В моем присутствии она никогда не повышала голоса.

Создавалось впечатление, что музеи—не самые любимые учреждения директора. Вероятно, гораздо ближе и понятнее для нее были сельские учреждения культуры, особенно дома культуры и клубы. Возможно, именно этим, самым массовым очагам культуры, в годы директорства Т.А. Кудриной больше всего внимания уделяли вышестоящие партийные и государственные органы.

Несмотря на свою доброжелательность, Т.А. Кудрина все же имела в коллективе своего рода оппозицию. По разным причинам у нее складывались непростые отношения с заместителями—Г.Ф. Морщаковым, Е.С. Варичевым, старшим научным сотрудником С.Н. Плотниковым. Это были годы тлеющие конфликты, сопровождавшиеся дымом, но не доходившие до пламенного горения.

В 1990 г. доктор исторических наук профессор Т.А. Кудрина перешла на работу в Академию государственной службы при Президенте Российской Федерации.

Помню многолюдное собрание сотрудников НИИ культуры, проходившее в помещении церкви, вмещавшей в те годы в конференц-зал. На нем предстояло увидеть еще одного нового руководителя.

Нового директора, Вадима Борисовича Чурбанова, представил заместитель министра культуры РСФСР Владимир Васильевич Кочетков. Мы увидели невысокого щуплого человека в темном костюме и черной водолазке. До прихода в наш институт Чурбанов работал в области журналистики, учился в Академии общественных наук, возглавлял Главный информационно-вычислительный центр (ГИВЦ) Министерства культуры РСФСР. Так начался еще один этап истории института, а значит и отдела музееведения.

Фамилия Чурбанова, скандално известного зятя Л.И. Брежнева, в ту пору была у всех на слуху. Оказалось, что наш новый директор был просто-напросто однофамильцем этой знаменитости.

У Чурбанова-руководителя был свой стиль поведения и руководства, больше походивший на армейский, нежели на академический. Ему всегда хотелось поскорее видеть яркие результаты работы. Что для этого делалось? На ответственные или «горячие» участки работы без долгих рассуждений бросались сотрудники любых отделов и секторов. Оказавшись на «военном» положении, они, приостановив работу по своим плановым темам, работали в составе временных творческих коллективов. Это напоминало положение приписных крестьян. Такая практика многим была не по нраву, но перечить было бесполезно и небезопасно. В биографии Чурбанова-руководителя были десятки конфликтных ситуаций.

Будучи доктором философских наук, профессором, В.Б. Чурбанов не раз прилюдно подчеркивал, что не относит себя к числу ученых. Вероятно, причиной тому был огромный объем организационной работы, не оставлявший времени на научные исследования.

Из-под пера В.Б. Чурбанова не вышли какие-либо фундаментальные исследования в области культуры. Зато его роль как катализатора такого рода исследований не вызывает сомнений.

Большой резонанс имели некоторые публикации директора НИИ культуры в популярных периодических изданиях, например, в «Огоньке». Статья «Принадлежит народу», насыщенная кричащими статистическими выкладками, действительно, побуждала задуматься⁶.

«По данным статистики,—констатировал автор,—оказалось, что в РСФСР в течение года не посещали театры 93 % колхозников и 77 % рабочих, а музеи—соответственно 96,5 % и около 85 %. Не хотели посещать? Дело не только в этом. В РСФСР из 1 014 городов 873 не имеют театров, а в целом по стране они есть только в 230 городах, где проживает лишь около трети населения Советского Союза. Подсчитано, что если в 1940 году на тысячу горожан у нас продавалось 1 300 театральных билетов, то в 1965 году уже 720, в 1975 году—602, в 1985-м—550, то есть в 2,4 раза меньше, чем до войны.

На 130 с лишним тысяч советских общеобразовательных школ,—продолжал В.Б. Чурбанов,—едва набирается 56 тысяч учителей музыки, да и из их числа многие имеют за плечами лишь детскую музыкальную школу. В РСФСР примерно в трети школ нет учителя рисования. Спрос на книги для детей удовлетворяется в стране лишь на треть. К тому же литературу у нас в школе “проходят” теперь на треть часов меньше, чем в 1940 году, и в несколько раз меньше, чем в некоторых зарубежных странах».

Цифры, действительно, яркие, впечатляющие, похожие на бенгальский огонь. «Бенгальский огонь» вскоре потонул в подшивках журнала, а критическое состояние российской сферы культуры так и не улучшилось.

Все попавшие в его поле зрения работы Чурбанов делил на три категории: «проходимка», «нетленка», «эпохалка». По этой классификации упомянутая выше статья в «Огоньке» имела шансы попасть в число «проходимок», поскольку не содержала глубокого анализа и, следовательно, не претендовала на научные выводы. От сотрудников же отдела музееведения директор с нетерпением ждал «нетленок» и даже «эпохалок», т.е. фундаментальных научных работ, способных долгое время сохранять свою актуальность.

В отличие от Т.А. Кудриной, В.Б. Чурбанов нередко интересовался конкретными результатами работы того или иного сотрудника. С этой целью он прочитывал колоссальное

⁶ Чурбанов В.Б. Принадлежит народу // Огонек. 1988. № 7. С. 19–21.

число рукописей, причем делал это не в рабочее время, а дома. Поэтому, уезжая с работы на своем персональном автомобиле, он нес с собой пуды научных черновиков. Несудивительно, что по утру под его глазами повисали темные круги. Он обладал какой-то фанатической трудоспособностью. Рядом с ним просто невозможно было ничего не делать, или что-то делать с прохладцей.

Беседуя с сотрудниками отдела музееведения, Вадим Борисович не раз задавал один и тот же вопрос:

— Вот, вы работаете и работаете. Но кто о Вас знает?

Это была фраза, за которой всегда следовал призыв публиковаться в массовой печати, выступать по радио и телевидению.

— Рискованное предложение,— будь бы к этому времени жив, парировал бы упоминавшийся выше М.П. Симкин.

По инициативе В.Б. Чурбанова отдел музееведения несколько лет тесно сотрудничал с органами культуры г. Набережные Челны (Республика Татарстан). Успеху этой работы способствовали дружеские отношения директора с председателем городского совета народных депутатов Юрием Ивановичем Петрушиным. Имя этого авторитетного и всеми уважаемого руководителя открывало нам любые двери, снимало любые препятствия.

В 1984–1987 гг. в Набережных Челнах активно работал Вячеслав Леонидович Глазычев, руководивший в НИИ культуры отделом культурного потенциала городов.

За создание культурно-музейного комплекса в г. Набережные Челны ряд сотрудников отдела музееведения был награжден серебряными и бронзовыми медалями ВДНХ.

Уйдя из НИИ культуры, В.Б. Чурбанов перешел на работу в отдел культуры ЦК КПСС под начало Владимира Константиновича Егорова.

Давно уже нет ни отдела музееведения, ни Института музееведения и охраны памятников истории и культуры. Их нет, но все созданное их сотрудниками за несколько десятилетий, их научное наследие никому не по силам перечеркнуть или отменить. Это наследие, оставленное профессионалами своего дела,— неотъемлемая частица отечественного культурного наследия XX в.

Список литературы

Материалы Свода памятников истории и культуры РСФСР: Архангельская область. Научный редактор и составитель А.И. Фролов. М.: НИИК, 1982. 231 с.

Материалы Свода памятников истории и культуры РСФСР: Карельская АССР. Научный редактор и составитель А.И. Фролов. М.: НИИК, 1977. 177 с.

Материалы Свода памятников истории и культуры РСФСР: Мурманская область. Научный редактор и составитель А.И. Фролов. М.: НИИК, 1983. 76 с.

Музей и власть: Сборник научных трудов. Отв. ред. С.А. Каспаринская. М.: [НИИК], 1991. Ч. 1–2. 323 + 191 с.

Российская музейная энциклопедия: В 2 т. Редкол.: В.Л. Янин (пред.) и др. М.: Прогресс: РИПОЛ КЛАССИК, 2001. Т. 1–2. 414 + 434 с.

Фролов А. Мои Кижи конца шестидесятых // От первого лица (Сборник воспоминаний о Кижах). Петрозаводск: [Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижи»], 2016. С. 86–105.

Чурбанов В.Б. Принадлежит народу // Огонек. 1988. № 7. С. 19–21.

References

- Churbanov, V.B. Prinadlezhit narodu [A property of people], in *Ogonek*. 1988. Vol. 7. P. 19–21. (In Rus.).
- Frolov, A.I. (Ed.). *Materialy Svoda pamjatnikov istorii i kul'tury RSFSR: Arhangel'skaja oblast'*. Nauchnyj redaktor i sostavitel' A.I. Frolov [The materials of full list of history and culture monuments of RSFSR: Archangelsk region. Ed. by A.I. Frolov]. Moscow: NIIK Press, 1982. 231 p. (In Rus.).
- Frolov, A.I. (Ed.). *Materialy Svoda pamjatnikov istorii i kul'tury RSFSR: Karel'skaja ASSR. Nauchnyj redaktor i sostavitel' A.I. Frolov* [The materials of full list of history and culture monuments of RSFSR: Karelia ASSR. Ed. by A.I. Frolov]. Moscow: NIIK Press, 1977. 177 p. (In Rus.).
- Frolov, A.I. (Ed.). *Materialy Svoda pamjatnikov istorii i kul'tury RSFSR: Murmanskaja oblast'*. Nauchnyj redaktor i sostavitel' A.I. Frolov [The materials of full list of history and culture monuments of RSFSR: Murmansk region. Ed. by A.I. Frolov]. Moscow: NIIK Press, 1983. 76 p. (In Rus.).
- Frolov, A. Moi Kizhi konca shestidesjatyh [My Kizhi museum in the end of 1960s], in *Ot pervogo lica (Sbornik vospominanij o Kizhah)*. Petrozavodsk: [Gosudarstvennyj istoriko-architekturnyj i jetnograficheskij muzej-zapovednik "Kizhi" Press], 2016. P. 86–105. (In Rus.).
- Kasparinskaja, S.A. (Ed.). *Muzej i vlast': Sbornik nauchnyh trudov* [A museum and power: Selected articles]. Moscow: [NIIK Press], 1991. Vol. 1–2. 323 + 191 p. (In Rus.).
- Yanin, V.L. (Ed.). *Rossijskaja muzejnaja jenciklopedija: V 2 t.* [Russian museum encyclopedia. In two volumes]. Moscow: Progress: RIPOL KLASSIK Press, 2001. Vol. 1–2. 414 + 434 p. (In Rus.).