

СОДЕРЖАНИЕ

Проблема в фокусе: Музей и посетитель в эпоху музейного бума	
<i>Дриккер А.С.</i> Музейный бум: Позитив, негатив, перспективы	5
<i>Ушкарев А.А.</i> Художественный музей: Досуговая роль	12
<i>Потапова М.В., Потюкова Е.В.</i> Музейный бум: Мифы и реальность (по материалам социологических исследований)	22
<i>Поправко Е.А.</i> Музей на общественных началах как показатель музейного бума (на примере Приморского края)	31
<i>Szűcs O.</i> Philosophy and practice of a transforming museum: A case study of Museum of Applied Arts in Budapest	41
<i>Киценко О.С., Комиссарова Е.В.</i> Музей как пространство межкультурной коммуникации (на примере Музея истории Волгоградского государственного медицинского университета)	49
Музеология — музееведение	
<i>Андреева И.В.</i> Музееведение и документо-коммуникационные науки: Параллели, пересечения или нечто большее? (Часть 2)	59
<i>Петров А.В.</i> Историко-краеведческий музей как феномен актуализации способности человека к вызыванию воспоминаний	67
<i>Ермацанс И.А.</i> Осмысление природного объекта как текста: Музейный аспект	77
Музей	
<i>Бринюк Н.Ю., Будко А.А.</i> Военно-медицинский музей: Особенности становления и пути формирования фондов	83
<i>Бронникова Е.П.</i> Судьбы музейных работников Архангельска в 1920–1930-е гг.	95
<i>Рязанцев Н.П., Салова Ю.Г.</i> Ярославский художественный музей в 1930–1960 гг.	105
<i>Иванова Е.В.</i> Выставки произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства в музейных комплексах города Пушкина в 1946–1950 гг.	120
Памятник	
<i>Dhingra M.</i> An insight to remnant hues of South East Asia, case example of India	130
<i>Гафарова Г.</i> Дом Шекихановых — малоизвестный памятник народного зодчества Азербайджана	141
<i>Лобзова Р.В., Ярош В.Н.</i> Исследование строительных и отделочных материалов Москворецкого моста для разработки проекта его реставрации	153
Наследие	
<i>Katsaridou I.</i> «Mare Nostrum» revisited: Photomed's discourses on Mediterranean photography	163
<i>Ваховская З.С., Климанова Е.С.</i> Изучение и реставрация необычного бумажного палимпсеста	177
<i>Уляшева С.А.</i> Пути экспонирования нематериального культурного наследия в музейном пространстве (на примере популярной музыки)	185

Редакционная коллегия:

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

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

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

Международный редакционный совет журнала:

Михаил Борисович Пиотровский, действительный член РАН, действительный член РАХ,
директор Государственного Эрмитажа, зав.кафедрой музейного дела и охраны памятников
Санкт-Петербургского государственного университета (Россия) (председатель);

Александр Михайлович Шолохов, президент Российского комитета
Международного совета музеев (ИКОМ России);

Барбара Киршенблат-Гимблет, Ph.D., почетный профессор Нью-Йоркского университета,
почетный доктор Университета Хайфы, главный куратор экспозиции и советник
директора Музея истории польских евреев (Польша);

Дарко Бабич, Ph.D., доцент, руководитель направления музеологии и наследия,
Университет Загреба, президент Международного комитета по подготовке персонала (ИКТОП)
Международного совета музеев (ИКОМ) (Хорватия);

Кирилл Евгеньевич Рыбак, д-р культурологии, Советник Министра культуры РФ (Россия);

Кристина Крепс, Ph.D., ассоциированный профессор, руководитель программы
музейных исследований и исследований в области наследия,
директор Музея антропологии, Денверский университет (США);

Леонтина Мейер-ван Менш, программный директор Еврейского музея в Берлине,
член исполнительного совета Международного совета музеев (ИКОМ) (Германия);

Татьяна Павловна Калугина, д-р филос. н., зав.отделом переводов для изданий,
Государственный Русский музей (Россия);

Франсуа Мересс, Ph.D., профессор, университет Новая Сорбонна—Париж 3,
президент Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ)
Международного совета музеев (ИКОМ) (Франция).

Подписано в печать: 21.12.2017 г.

Формат: 70 × 100/16

Усл. печ. л.: 15,6

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

© Обложка, Волкова А., Войтекунас В., Tsilaga L., 2017

© Коллектив авторов, 2017

TABLE OF CONTENTS

A Problem in Focus: Museum and Visitors in the Age of Museum Boom	
<i>Drikker A.S.</i> Museum Boom: Positive, Negative, Prospects	5
<i>Ushkarev A.A.</i> Art Museum: The Leisure Role	12
<i>Potapova M.V., Potyukova E.V.</i> The Museum Boom: Myths and Reality (Based on the Results of the Sociological Studies at the State Russian Museum, St. Petersburg)	22
<i>Popravko E.A.</i> «Public Participation» Museum as the Indicator of «Museum Boom»: A case study of the Primorsky Krai	31
<i>Szűcs O.</i> Philosophy and practice of a transforming museum: A case study of Museum of Applied Arts in Budapest	41
<i>Kitsenko O.S., Komissarova E.V.</i> Museum as the Space of Cross-Cultural Communication (Based on the Example of Museum of the History of Volgograd State Medical University)	49
Museology—Museum Studies	
<i>Andreeva I.V.</i> Museology and Document-communication Disciplines: Parallels, Crossing, or Something More? (Part 2)	59
<i>Petrov A.V.</i> The Museum of History and Regional Studies as the Phenomenon of Actualization of a Man's Ability to Evoke Memories	67
<i>Ermatsans I.A.</i> The Conceptualization of a Natural Object as a Text: Museum Aspect	77
Museum	
<i>Brinyuk N.Yu., Budko A.A.</i> The Military-Medical Museum: Towards the History of Development and Formation of Collections	83
<i>Bronnikova E.P.</i> The Fates of Museum Workers of Arkhangelsk in 1920–1930 th	95
<i>Ryazantsev N.P., Salova Yu.G.</i> The Art Museum of Yaroslavl in 1930–1960 th	105
<i>Ivanova E.V.</i> The Exhibitions of Works of Fine and Decorative Arts in Museum Complexes of Pushkin-city in 1946–1950 th	120
Monument	
<i>Dhingra M.</i> An insight to remnant hues of South East Asia, case example of India	130
<i>Gafarova G.</i> Shekhanovs House—Unknown Monument of Azerbaijani Folk Architecture	141
<i>Lobzova R.V., Yarosh V.N.</i> Research of Structural and Finishing Materials of the Moskvoretsk Bridge for Development of the Project of Its Restoration	153
Heritage	
<i>Katsaridou I.</i> «Mare Nostrum» revisited: Photomed's Discourses on Mediterranean Photography	163
<i>Vakhovskaya Z.S., Klimanova E.S.</i> A Case Study of Research and Restoration of Unusual Paper Palimpsest	177
<i>Ulyasheva S.A.</i> The Main Approaches to Exhibiting of Intangible Cultural Heritage in Museum: A Case of Popular Music	185

Editorial Board:

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

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

International Board of Journal:

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

ПРОБЛЕМА В ФОКУСЕ: МУЗЕЙ И ПОСЕТИТЕЛЬ В ЭПОХУ МУЗЕЙНОГО БУМА

Дриккер А.С.

МУЗЕЙНЫЙ БУМ: ПОЗИТИВ, НЕГАТИВ, ПЕРСПЕКТИВЫ

Дриккер, Александр Самойлович — д. культурологии, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, asdrikker@mail.ru.

В работе рассматривается бурный расцвет музея, продолжающийся более полувека. Музейный бум трактуется как следствие социального и технологического прогресса. На музейном фронте культурная революция приводит к становлению демократического музея и «новой музеологии», которые ассоциируются с решительной сменой идеалов и идеологии, органичных для музея-храма. Теперь во главе угла рядовой человек, его интересы, приоритеты современного музея: актуальность, демократичность, доступность. Новый музей успешно решает задачи, редуцированные демократической культурой. Позитив тотальной музеефикации очевиден. Однако сегодня «музей» — в значительной мере лишь модный бренд, а демократический музейный бум — это продуктивный паллиатив в условиях насущного дефицита времени и ресурса для подъема культурного уровня. Нынешнее «музейное возрождение» — симптом истощения «музейно-храмовой» культурной фазы, породившей замечательные святилища познания и вдохновения. Эра музея-храма завершается. Демократический музей, со всеми плюсами и минусами — одна из проб, несовершенная, но ценная попытка поиска еще непредставимых храмовых форм.

Ключевые слова: музей-храм, культурная революция, прогресс, демократический музей, музейный бум, новая музеология.

MUSEUM BOOM: POSITIVE, NEGATIVE, PROSPECTS

Drikker Alexander Samoylovitch — Doctor of Science in Culturology, Professor, Saint Petersburg State University, Russia, Saint-Petersburg, asdrikker@mail.ru.

The article considers the turbulent blossoming of the museum continuing more half a century. The museum boom is analyzed as the result of social and technological progress. A cultural revolution on the museum front leads to formation of democratic museum and «new museology» which are based on resolute change of ideals and ideology in comparison with a museum-temple concept. Now an ordinary person and his (her) interests are at the head of a corner. The priorities of the modern museum are following: topicality, democratic character, availability. A new museum successfully solves the problems reduced by democratic culture. The positive of global expansion of museum is obvious. However today «museum» is most likely only a fashion brand. A democratic museum boom is a productive palliative in the conditions of essential deficiency of time and a resource for rise of cultural level. The today's «museum revival» is a symptom of exhaustion of the cultural phase of «museum temple» which

has generated remarkable sanctuaries of knowledge and inspiration. The era of the museum temple has come to the finish. A democratic museum, with all pluses and minuses, is one of the search attempts of now unknown temple forms.

Key words: museum temple, cultural revolution, progress, democratic museum, reduction, museum boom, new museology.

Судьба музея не может не удивлять. Этот претенциозный рудимент кастового общества нисколько не затерялся в информационном мире.

Число музеев и количество посетителей нарастает в геометрической прогрессии, музеи маркируют вселенскую экспансию культуры в самых отдаленных и сколько-нибудь населенных уголках планеты. Музейный вал увлекает и классические музеи с их вековой историей. Эрмитаж обретает многочисленные новые здания, площади (Главный штаб, Меншиковский дворец, фондохранилище), открывает зарубежные филиалы, ведет совместные проекты с Гуггенхаймом. Русский музей разрастается Строгановским и Мраморным дворцами, Инженерным замком, открывает Музей Людвига, бесчисленные виртуальные филиалы (вплоть до Антарктиды). Традиционные музеи множатся даже в такой насыщенной атмосфере как ленинградско-петербургская: музеи Достоевского и Анны Ахматовой, Музей хлеба ...

Помимо традиционных, едва ли не каждый год появляются музеи нового профиля, типа: музеи актуального искусства, музей участия, музеи цифровых чудес и достижений ... Музеи изыскивают многообразные способы привлечения широких слоев населения, функциональный спектр музейной деятельности обогащается новыми цветами и оттенками: создаются детские центры, образовательные программы, школы мастерства, клубы друзей музея, институты волонтерства ...

Как же осмыслить, вписать в течение культуры яркий феномен музейного бума?

Прогресс и культурная революция

Технологический прогресс и социальные завоевания привели к избавлению широких масс от жестокой трудовой повинности. Удивительные фантазии Т. Мора и Т. Кампанеллы о тридцати шести часовой рабочей неделе сегодня — ничем не примечательная реальность индустриально развитых стран. Но эта победа породила одну из главных проблем постиндустриального общества всеобщего благоденствия — проблему свободного времени. Невиданная популярность современного музея — прямое следствие сокращения рабочих часов и дней. Но, конечно, не только научно-техническому, но и социальному прогрессу — широкой демократизации общества — обязан музей своим успехом.

Введем понятие «веса музея» (по аналогии с распространенностью музыкальной материи)¹ — произведения числа посетителей на среднее время, посвященное музею (положим, за год) посетителем. Любой «измерительный инструмент» зафиксирует стремительное нарастание этого веса в актуальной культуре. Музей поистине переживает вторую молодость. И нет ни малейшего сомнения, что это омоложение — порождение прогресса.

Что же проявляет музейный бум, с какими эволюционными или революционными трансформациями культуры он связан, как оценить этот феномен? В актуальной социальной политике, которая отвечает доминирующему подходу в профессиональной музейной среде, подходу, поддерживаемому ИКОМ (на генеральной конференции ИКОМ 1971 г. «было определено, что функции музеев, традиционно считавшиеся основными, должны

¹ См.: Моль А. Социодинамика культуры. М., 2008.

рассматриваться как находящиеся “во-первых и в основных на службе всего человечества” и постоянно меняющегося общества»²), массами посетителей, менеджерами, молодежной аудиторией, мнение практически единодушное. Стремление широкой публики к культурному обогащению, раскрепощение рядового зрителя, пробуждение его инициативы можно и должно приветствовать, поощрять, всячески поддерживать.

Демократический музей, «новая музеология» относятся к архаичному музею-храму уважительно, используя и поддерживая его авторитет и заслуги. И в то же время — снисходительно: пусть манерничают, тешатся отдающими нафталином высокопарными рассуждениями о строгом образовательном и культурном цензе, нормативах красоты и поведения, увлекаются ветхозаветными персонажами, известными актуальному зрителю по популярным мультикам. В новом музее главный — посетитель. Здесь нет строгих начальников, занудных нравоучений, рядовой человек может проявить свои предпочтения, найти то, что отвечает его интересам и желаниям, расширить кругозор, отдохнуть, купить сувениры, расслабиться ...

Наскучившие, давно устаревшие идеалы и догмы не дают, нет больше бесконечных рядов однообразных портретов, полотен. Прошлому следует отдать дань. Но настоящее — не хуже, нет, оно много лучше прошлого! А потому — в музее, прежде всего, должны соблюдаться права живого человека.

Но быть может, этот бум достоин только проклятий — как атомный взрыв в Хиросиме? Когда в Эрмитаже античные статуи снимают с пьедесталов, чтобы гражданин не испытывал комплексов по отношению к греческим героям и богам, Лувр (наконец-то!!!) открывается для перформансов, Музей эротики с секс-машинами предлагает обучающие программы, а толерантность требует поддержать «Музей водки» в предбаннике ресторана, можно говорить о закате, более того — о генетическом вырождении музея.

Однако культура ничуть не гибнет, а успешно развивается в эволюционных волнах. И продуктивней вместо вкусовых оценок попытаться найти конкретные причины столь значительных трансформаций — и представить их возможное развитие.

Культурная среда как начальное условие

Свойства воды — богатой жидкости, источника жизни — привычно связываются с химической формулой молекулы H₂O. Однако достаточно увеличить давление, и вместо мягкости воды мы обнаружим кристаллическую жесткость льда, который может быть даже горячим. Музей (как и средневековый храм или парламент) возник в конкретной культурной, социальной среде, которая задавала его цели и определяла возможности. Но за прошедшее с тех пор долгое время изменилась не только атмосфера, климат, но даже почва. Поэтому истоки музейных трансформаций следует искать в том эволюционном движении, что характеризовало последние века, в преображении того окружения, мира, к которому адаптируется музей.

Музей сформировался в атмосфере протестантской этики, просвещенческих идей разумного прогресса³, которые привели к идее материализованного культа фантазии и богатства природы, мастерства, талантов, воплощенных в шедеврах искусства, техники.

Молодая культура, нуждаясь в неких сакрально-рациональных основаниях миропорядка, создает институты, предназначенные для утверждения и закрепления высших ценностей (индивидуалистических, гуманистических ...). Пострелигиозное общество отвергло

² Ананьев В.Г. История зарубежной музеологии. СПб., 2014. С. 67.

³ См.: Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение // Он же. Сочинения. М., 1982. С. 575–604.

мешавшие ему каноны, а вместо них искало адекватные эпохе абсолюты и потому органично пришло к обновленной храмовой форме. Атмосфера подъема и энтузиазма преобразует домашние кабинеты частных коллекций в самые величественные храмы века разума — музейные храмы науки, искусства, природы.

Базисные задачи музея-храма в рациональной протестантской культуре — это сохранение бесценного опыта, определяющего устойчивую картину мира, прокламация новых культурных ценностей посредством демонстрации материализованных образцов человеческого и природного гения.

В новой картине мира

Однако: «По мере того, как аскеза начала преобразовывать мир, оказывая на него все большее воздействие, внешние мирские блага все сильнее подчиняли себе людей»⁴. Технологический прогресс, развитие монетаризма, демократизация общества, являя автокаталитический процесс с сильной положительной обратной связью, быстро размыывают пуританские устои. Культурные идеалы, наследовавшие религиозным, утрачивают значение и вытесняются. Отвергается жесткая иерархия общественного устройства, его аристократичность, исходно связанная с персональной ответственностью.

Теперь во главе угла — рядовой человек, его интересы, проблемы. Прокламируемая цель и задачи общества — интегрировать, регулировать, обслуживать насущные людские запросы. Индустриальный подъем меняет жизнь и среду, в фокусе общественного внимания оказываются техника, дизайн, бизнес, деловая, финансовая креативность. Роль материального мира на глазах усиливается, что, соответственно, вызывает потребность увидеть в материальных ценностях нечто необъемлемое прагматикой, некий глубинный смысл. Как раз теперь интерес к музею с особой аурой объектов в его коллекции заметно возрастает. Более того, на фоне утраты доверия к большинству общественных институтов музей остается едва ли не верховной инстанцией, обретая «магическое очарование».

Весьма показательна ситуация с актуальным искусством. Отказ от любых внешних правил, ограничений самовыражения, вроде бы, не оставляет здесь места для музея — института, в основе которого регламент. Но ничуть не бывало, музеи актуального искусства множатся с поразительной скоростью⁵.

Музейная весна

Итак, с одной стороны, потребность в храме, пусть и демократическом, сохраняется, лучшим свидетельством чего служит пышное цветение музея в актуальной культуре. С другой, хотя традиционное предназначение института (приобщение к культуре, просвещение ...) в разрастающемся количественно и меняющемся качественно глобальном музейном мире, вроде бы, остается прежним, музейный базис достаточно радикально меняется.

Америка — главная база широкой либерально-демократической экспансии, ее оплот. Устремления к реализации американской мечты с естественностью приводят к тому, что первая музейная революция начинается за океаном: движение за музейную модернизацию, поиски эффективной системы управления и организации музея, внедрение экономических принципов. В Соединенных Штатах Америки уже на рубеже XIX—XX вв. появляются идеи «полезного музея», «нового музея»⁶. В основу этих проектов закладываются

⁴ Вебер М. Избранное. Протестантская этика и дух капитализма. М.; СПб., 2012. С. 109.

⁵ Гуттов Д. Все о современном искусстве за полтора часа. См. по адресу: <https://www.youtube.com/watch?v=g5hEV0wzBU8/> (ссылка последний раз проверялась 03.11.2017).

⁶ Ананьев В.Г. История зарубежной музеологии. С. 49–53.

ценности в корне отличные от храмовых⁷: интересы местного сообщества, удобства, доступность ... Фронтальное наступление общедоступного музея во второй половине XX в. знаменует решительный пересмотр приоритетов.

Экомuzeи, сайт-музеи, общинные и интегрированные музеи обращены к миллионам и миллиардам, получившим доступ к культуре, они открыты, доброжелательны, заботливы, не навевают тоски, отказавшись от допотопных высокомерных экспозиций. «Новая музеология» нацелена на социальную вовлеченность широкого зрителя (вооруженного мобильными устройствами, двадцать четыре часа в сутки подключенного к Интернету, молодого, хотя бы душой и разумом, настроенного на яркую современную актуальность), на расширение круга музейных ценностей, в числе которых теперь социальные, политические, педагогические и другие «полезные» аспекты⁸.

Стремительное усложнение внешней среды (следствие невиданного цифрового ускорения) не согласуется с культурным уровнем разрастающегося в геометрической прогрессии населения демократического мира. Ситуация усугубляется релятивистской атмосферой: любые ценности условны, относительны, даже законы Ньютона, как выяснилось, действуют только локально. Фантастический новый мир требует заметного исторического времени для адаптации.

В таких обстоятельствах естественно стремление использовать апробированные методы и традиционные институты. Но теперь музей, во-первых, взаимодействует с массовой, демократической, молодежной аудиторией. А во-вторых, он функционирует в условиях принципиальной смены ориентиров и идеалов. Если классический музей настроен на утверждение традиции, строгих ограничений, культурно-образовательного ценза, то приоритеты современного музея: актуальность, свобода выражения, демократичность, доступность.

И новый музей успешно решает задачи, редуцированные демократической насыщенной культурой, а благодарный зритель, в ответ, поддерживает и укрепляет его. Причем, стремление к благородному служению обществу, электризуя атмосферу, захватывает и классический музей, меняя принципиальные установки, архитектурный облик, весь стиль. Потому демократический зрелищный музей, бесхитростный, очаровательный в своем ребячливо-юношеском напоре и настрое на забавы, продолжит процветать в близком будущем, а количество музеев и туристических потоков еще стократно умножится.

Решение первоочередных задач: приобщение к культуре освободившихся масс, раскрытие удивительного потенциала культуры, демонстрация захватывающих чудес природы, творений гения, окрыляющих плодов творческого вдохновения, живой показ их во благо миллиардов, — это безусловный, несомненный, главный позитив музейного бума. Позитив тотальной музеефикации столь же очевиден, как и несомненные плюсы всеобщего образования.

Торжество демократии?

Однако расцвет демократического музея своеобразен. Уже сегодня «музей» — в значительной мере лишь модный бренд, нечто вроде культурного нимба для разного рода просветительских центров и клубов по интересам. Сегодняшние массовые игры в музей

⁷ См.: Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск, 2001.

⁸ См.: Виссер Дж. Музеи в период социальных и технологических изменений. См. по адресу: <http://themuseumofthefuture.com/2014/04/18/museums-in-times-of-social-and-technological-change> (ссылка последний раз проверялась 03.11.2017).

трудно принять всерьез. И многому в накатившей гигантской волне музейных опусов суждено раствориться без следа.

Так, вероятно, в досыта накормленном мире многочисленные Музеи шоколада (отголосок времен голодных) утратят нынешнюю привлекательность. Неизвестно, долговечен ли успех грандиозных музейных проектов (Музей тела в Лейдене, Город искусств и наук в Валенсии, Гуггенхайм в Бильбао ...): слишком стремительны социально-культурные трансформации, темпы электронно-цифрового прогресса, нарастающая конкуренции виртуального окружения. Ну, а в грядущей культуре находки вроде брюссельского Музея нижнего белья знаменитостей, хочется верить, сгинут, как сгинул (несмотря на попытки реанимации), по счастью, Музей подарков Сталину.

Демократический музейный бум — это продуктивный паллиатив в условиях насущного дефицита времени и ресурса для подъема культурного уровня. В поисках новых форм организации досуга (например, «музей-как-форум»⁹) уже находятся адекватные эпохе эффективные культурные институты, прописанные в сетевом или в традиционном пространстве. Чикагский музей науки и техники — крайне интересный, перспективный феномен, но он лишь вследствие инерции и условностей числится по музейному департаменту, сохраняя лишь некие внешние музейные признаки.

Если же обратиться к проблемам онтологическим, к вечному противоречию личности и социума, то для его «разрешения» в условиях пострелигиозной, постиндустриальной, поствербальной, экранно-сетевой культуры, в условиях активного наступления искусственного интеллекта, виртуализации культура обнаружит институты принципиально отличные от храмовых, музейных. Храм (зиккурат, средневековый собор ...) отвечал локальному «геоцентрическому» восприятию мира с четкими вертикалями и точкой схода, музей — столь же четкому представлению о безусловных ценностях, эталонах, образцах. Релятивистская картина расширяющегося мира и сознания нуждается в иных образах и иных системах их представления.

Сегодняшнее «музейное возрождение» — симптом истощения очередной, богатейшей, «музейно-храмовой» культурной фазы, породившей замечательные святилища познания и вдохновения. Система ценностей, лежавшая в основе удивительного рационального прогресса, утрачена, потенциал, что обеспечивал пассионарность европейской культуры, похоже, исчерпан. Судя по всему, эра музея-храма завершается.

Нынешний музейный бум, демократический музей, со всеми плюсами и минусами, — одна из эволюционных проб, пока несовершенных, но ценных, иницируемых живой жизнью попыток пробиться к возведению новых, сегодня непредставимых храмовых форм. Сам же музей — храм идеалов, эталонов, чаяний, нет сомнений, непременно сохранится. Музей-храм, его опыт — важнейший ориентир для поисков новых «вечных» ценностей.

Список литературы

Ананьев В.Г. История зарубежной музеологии. СПб.: СПбГУ, Институт истории, 2014. 136 с.

Вебер М. Избранное. Протестантская этика и дух капитализма. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 656 с.

⁹ *Belting H.* Contemporary Art and the Museum in the Global Age // Contemporary Art and the Museum. Ed. by P. Weibel, A. Buddensieg. Ostfildern, 2007. P. 30–37.

Виссер Дж. Музеи в период социальных и технологических изменений. См. по адресу: <http://themuseumofthefuture.com/2014/04/18/museums-in-times-of-social-and-technological-change/> (ссылка последний раз проверялась 03.11.2017).

Гутов Д. Все о современном искусстве за полтора часа. См. по адресу: <https://www.youtube.com/watch?v=g5hEV0wzBUs/> (ссылка последний раз проверялась 03.11.2017).

Моль А. Социодинамика культуры. М.: ЛКИ, 2008. 416 с.

Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. 194 с.

Belting H. *Contemporary Art and the Museum in the Global Age* // *Contemporary Art and the Museum*. Ed. by P. Weibel, A. Buddensieg. Ostfildern: Hantje Cantz Verlag, 2007. P. 30–37.

References

Ananiev V.G. *Istorija zarubezhnoj muzeologii* [The History of Foreign Museology]. Saint-Petersburg: SPbGU, Institut istorii Press, 2014. 136 p. (in Rus.).

Belting H. *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*, in *Contemporary Art and the Museum*. Ed. by P. Weibel, A. Buddensieg. Ostfildern: Hantje Cantz Verlag, 2007. P. 30–37.

Gutov D. *Vse o sovremennom iskusstve za poltora chasa* [All about contemporary art for 90 minutes]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g5hEV0wzBUs/> (last visit 03.11.2017). (in Rus.).

Hudson K. *Vlijatelnye muzei* [Museums of Influence]. Novosibirsk: Sibirsky Hronograph Press, 2001. 194 p. (in Rus.).

Moles A. *Sociodynamika kultury* [The sociodynamics of culture]. Moscow: LKI Press, 2008. 416 p. (in Rus.).

Visser J. *Muzei v period socialnyh i technologicheskikh izmeneniy* [Museums in times of social and technological change]. URL: <http://themuseumofthefuture.com/2014/04/18/museums-in-times-of-social-and-technological-change/> (last visit 03.11.2017). (in Rus.).

Weber M. *Izbrannoe. Protestantская etica i duch kapitalizma* [The collected works. The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism]. Moscow; Saint-Petersburg: Centr gumanitarnykh iniciativ Press, 2012. 656 p. (in Rus.).

Ушкарев А.А.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ: ДОСУГОВАЯ РОЛЬ

Ушкарев, Александр Анатольевич—к. искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Россия, Москва, al_ush@mail.ru.

В эпоху «цивилизации досуга», несмотря на высвобождение времени, в общем бюджете времени современного человека индивидуально-свободного времени, т.е. собственно досуга, становится меньше, а направлений его расходования—больше. Свободное время становится преимущественно временем развлечения, что, наряду с обострением конкуренции на рынке досуга, существенно меняет досуговую роль искусства. В статье приводятся некоторые результаты исследования, одной из задач которого стала попытка оценить реальную досуговую роль искусства, а также ее динамику на протяжении трех последних десятилетий. Основой для этого исследования послужили большие массивы данных социологических опросов населения, проведенных Государственным институтом искусствознания (Москва) в городах России с целью изучения отношения человека к искусству. Ретроспективный анализ выявил обусловленность культурно-досугового поведения людей и роли искусства в их жизни кардинальными макросоциальными изменениями, происходящими в стране. Оценены также те социально-культурные риски, которыми чревато изменение досуговой роли искусства.

Ключевые слова: досуг, свободное время, структура досуга, виды досуга, предпочтения, досуговая роль искусства.

ART MUSEUM: THE LEISURE ROLE

Ushkarev, Alexander Anatolievitch—Candidate of Science in Art History, Associate Professor, Senior Research Fellow, The State Institute for Art Studies, Russia, Moscow, al_ush@mail.ru.

In the «civilization of leisure» era, despite the release of time, individual-free time (i.e. actually leisure) in general time budget of a modern man getting less, but directions of its expend becomes less, but the ways of its spending become more different. Free time becomes predominantly the time for entertainment, which, along with increased competition in the market of leisure, is dramatically changing the role of art.

The article presents some results of the study, one of the tasks of which was an attempt to assess the real recreational role of art, as well as its dynamics over the last three decades. The basis for this study was the large data sets of sociological polls conducted by the State Institute for Art Studies in the cities of Russia with the aim of researching the human attitudes to art. Retrospective analysis revealed the conditioning of cultural and recreational behavior of people and the role of art in their lives by cardinal macro-social changes taking place in the country. The author also evaluates the socio-cultural risks that may result from the change in the leisure role of art.

Key words: leisure, free time, leisure structure, types of leisure, preferences, leisure role of art.

Социальные измерения досуговой роли искусства

Еще в начале XX в. Николай Рерих с горечью писал: «Лишь около десятой части населения вносит искусство в свою жизнь и что-то знает об искусстве. Двадцать процентов только говорит об искусстве и не применяет его. А семьдесят процентов вообще не знает, или, лучше, не помнит уже, что такое искусство»¹. Что изменилось с тех пор и какова роль искусства в жизни людей сегодня, в эпоху «цивилизации досуга»²?

Непосредственно измерить роль искусства в жизни человека невозможно. Однако при помощи социальных измерений можно оценить место искусства в структуре досуга, что мы и попытались сделать, используя имеющиеся в нашем распоряжении данные о досуговых предпочтениях, полученные в ходе социологических опросов взрослого населения Москвы, проводившихся Государственным институтом искусствознания в 1988, 1993, 2008 и 2012 гг. с целью изучения отношения человека к искусству³. Длительный период, охватываемый исследованием, позволил не только выявить структуру интереса людей к искусству, но и оценить тенденции изменения досуговой роли искусства в жизни современного городского жителя⁴.

Для оценки популярности у москвичей тех или иных видов досуга, связанных с потреблением искусства, мы проанализировали ответы на вопрос анкеты о предпочитаемых респондентами способах проведения досуга. Вопрос был сформулирован так: «Мы приводим список самых разных занятий на досуге. Из того, чем Вы действительно занимались в последний год (т. е. 12 месяцев), отметьте несколько самых для себя приятных и интересных дел, обеда перед ними цифру». В качестве ответа на вопрос респонденту предлагалось отметить любое количество из предложенных тридцати шести вариантов, которые охватывают практически все наиболее распространенные формы проведения досуга. Анализ распределения ответов на этот вопрос в разные годы выявил факт изменчивости приоритетов населения в отношении досуга, связанного с искусством (Таблица 1).

Таблица 1

**Популярность видов досуга, связанных с искусством,
среди взрослого населения г. Москвы (доля положительных ответов
в процентах к числу ответивших)**

Приобщение к искусству	Годы			
	1988	1993	2008	2012
Театр	32,2	17,1	17,8	30,7
Музыка	27,6	21,5	23,1	32,5
Изобразительное искусство	28,5	16,4	16,3	27,2

¹ Рерих Н.К. О Вечном. М., 1991. С. 92.

² См.: Дюмазедье Ж.Р. На пути к цивилизации досуга // Вестник Московского университета. Серия 12. Социально-политические исследования. 1993. № 1. С. 83–88.

³ Опросы населения проводились по репрезентативной выборке, методология и инструментарий этих исследований были научно обоснованы и подробно описаны (См.: Фохт-Бабушкин Ю.В.: 1) Программа исследования по теме: «План долгосрочного совершенствования культурного обслуживания (учреждения системы Министерства культуры СССР)». М., 1981; 2) Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология. СПб., 2001). Интегральный массив социологической информации (только общие закрытия) составил 7 586 наблюдений.

⁴ Ушкарев А.А. Искусство в структуре досуга москвичей // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 6. С. 670–679.

Продолжение таблицы 1

Приобщение к искусству	Годы			
	1988	1993	2008	2012
Цирк	—*	7,2	5,3	9,6
Кино	45,1	14,0	26,9	42,1
Литература	60,3	52,9	35,6	53,5
Собственное художественное творчество	7,2	7,5	13,5	28,1

Так, опросы показали, что в 1988 г. 28,5% ответивших на вопрос о предпочитаемых видах досуга в числе самых приятных и интересных для них досуговых занятий назвали посещение художественных музеев или выставок. В 1993 г. таких респондентов стало меньше — 16,4 %, в 2008 — 16,3 %, а в 2012 — уже 27,2%. *Изобразительное искусство* вообще интересует москвичей несколько меньше, чем исполнительские — театральное и музыкальное. При этом анализ распределения ответов по годам показывает сопоставимую динамику интереса населения ко всем досуговым занятиям, связанным с искусством.

Хотя существует соблазн трактовать ответы респондентов о своих досуговых предпочтениях как социологический факт, по результатам опросов населения нельзя судить ни о реальных масштабах потребления искусства, ни о размерах его аудитории. Дело в том, что утверждение респондента, что он считает одним из самых приятных и интересных для себя дел посещение художественного музея и действительно был в музее в течение последнего года, зачастую высказывается не в соответствии с действительными фактами, а на уровне воображаемого «Я», исходя из представлений о социально одобренном типе поведения. Кроме того, многие люди, конечно же, бывали в художественных музеях, но им иной раз трудно вспомнить, когда конкретно это было, и, если человек бывал в музее не единожды, но более года назад, он вряд ли ответит отрицательно на вопрос о посещении музея.

Однако в контексте нашего исследования гораздо более важной задачей представляется не определение объемов потребления, а оценка досуговой привлекательности изобразительного искусства по доле посещений художественных музеев и выставок в общей структуре досуговых занятий населения. Чтобы приблизительно оценить эту долю, мы рассчитали по имеющимся массивам ответов на вопрос о досуговых предпочтениях долю ответов, связанных с потреблением искусства, в общем количестве ответов (отмеченных респондентами закрытий). Понятно, что количество отмеченных респондентами закрытий многократно превышает число самих респондентов, поскольку в качестве ответа на вопрос о досуговых предпочтениях можно было выбрать не один, а сразу несколько вариантов закрытий. При расчетах структуры досуга за целое (100%) мы приняли не число респондентов, как делается обычно, а общее количество их ответов, или «голосов». Расчет досуговой доли искусства, так сказать, по «доле голосов в пользу искусства» в общем количестве «голосов», отданных за различные виды досуговых занятий, на наш взгляд, точнее отражает истинные масштабы не только досуговой популярности, но и реального уровня потребления искусства.

В Таблице 2 приведены данные о досуговой популярности видов искусства, литературы и кино, рассчитанные как по числу респондентов, назвавших в числе предпочитаемых

* В 1988 г. анкета для опроса населения не содержала закрытия, связанного с посещением цирка.

занятий на досуге потребление искусства, так и по числу «голосов», отданных за искусство и другие виды досуга. Приведенные цифры демонстрируют явный диссонанс результатов, полученных по разным методикам. Так, если расчеты по числу респондентов показывают чуть ли не поголовное приобщение населения к искусству, то подсчет по числу ответов свидетельствует о том, что в структуре досуговых предпочтений населения искусство занимает не слишком большое место: в целом от 8,5 до 12,4 % в зависимости от года проведения опроса. Такая оценка досуговой доли искусства представляется гораздо более реалистичной.

Таблица 2

Динамика доли искусства, литературы и кино в структуре досуговых предпочтений взрослого населения Москвы (в процентах к общему числу респондентов и их ответов)

	1988		1993		2008		2012	
	Доля по респондентам	Доля по ответам						
Искусство	88,3	12,4	62,2	9,2	55,3	8,5	100	10,8
в том числе:								
театр	32,2	4,5	17,1	2,5	17,8	2,7	30,7	3,3
концерты	27,6	3,9	21,5	3,2	15,9	2,4	32,5	3,5
изобр. искусство	28,5	4,0	16,4	2,4	16,3	2,5	27,2	2,9
цирк	— *	— *	7,2	1,1	5,3	0,8	9,6	1,0
Литература	60,3	8,5	52,9	7,8	35,6	5,5	53,5	5,8
Кино	45,1	6,3	14,0	2,1	26,9	4,2	42,1	4,6
Итого	193,7	27,2	129,1	19,1	117,8	18,2	195,6	21,2

Теперь можно сформулировать главный вывод, характеризующий досуговую популярность искусства и проясняющий серьезные расхождения в ее оценках: *искусство входит в функцию досуга большинства людей, но в общей массе их досуговых интересов оно составляет весьма незначительную долю.*

Динамика отношения населения к искусству

Ретроспективный анализ социологических данных показал изменчивость отношения населения к искусству и досуговой роли искусства. С чем связаны эти перемены?

Традиционно москвичи относят к числу наиболее предпочитаемых способов культурного проведения досуга чтение художественной литературы (в общем рейтинге 1988 г.—2 место после ТВ) и посещение кинотеатров (7-е место). В числе наиболее предпочитаемых видов досуга большим количеством опрошенных были названы также театр (10-е место), *художественные музеи и выставки (12-е место)*, а также посещение концертов (13-е место) (Таблица 3).

Однако с начала 1990-х гг. ситуация с досуговыми приоритетами населения Москвы резко меняется, и *художественные музеи* вообще оказались за бортом топ-12-ти самых приятных и интересных досуговых занятий, заняв в 1993 г. 15-е место в общем рейтинге видов досуга, а в 2008-м—лишь 18-е. Среди культурных форм досуга неослабевающим

* В 1988 г. анкета для опроса населения не содержала закрытия, связанного с посещением цирка.

спросом москвичей продолжало пользоваться только чтение художественной литературы (2-е — 3-е место). Досуг, связанный с искусством, в эти годы мало привлекает людей.

Таблица 3

**Рейтинги предпочтительности потребления искусства населением г. Москвы
(с указанием места в общем рейтинге видов досуга)**

1988		1993		2008		2012	
Виды досуга	Место	Виды досуга	Место	Виды досуга	Место	Виды досуга	Место
Читать художественную литературу	2	Читать художественную литературу	2	Читать художественную литературу	3	Читать художественную литературу	2
Ходить в кино	7	Ходить в театр	14	Ходить в кино	8	Ходить в кино	6
Ходить в театр	10	Посещать художественные музеи, выставки	15	Ходить в театр	17	Ходить в театр	13
Посещать художественные музеи, выставки	12	Ходить в кино	19	Посещать художественные музеи, выставки	18	Посещать художественные музеи, выставки	17
Бывать на концертах	13	Бывать на концертах эстрадной, рок-музыки	20	Бывать на концертах эстрадной и рок-музыки	28	Бывать на концертах эстрадной и рок-музыки	23
		Бывать на концертах филармонической музыки	27	Бывать на цирковых представлениях	28	Бывать на цирковых представлениях	32
		Бывать на цирковых представлениях	28	Бывать на концертах филармонической музыки	32	Бывать на концертах филармонической музыки	33
		Бывать на концертах народной музыки	30	Бывать на концертах народной музыки	35	Бывать на концертах народной музыки	34

Отмеченный факт сокращения досугового интереса населения в отношении искусства требует интерпретации. Как известно, пореформенное десятилетие 1990-х гг. вошло в историю отечественной культуры как годы глубокого социального и экономического кризиса, время трансформации всего общественного уклада. Сфера художественной культуры также не избежала глубоких потрясений, поразивших страну в этот переходный период — резкое уменьшение финансирования, сокращение аудитории, обнищание населения характеризовали общую социально-экономическую ситуацию того времени. Списывая собственную несостоятельность на трудности переходного периода, власть допустила резкое ослабление государственной поддержки культуры. Ассигнования из бюджета Российской Федерации на социально-культурные цели к 1999 г. сократились в сопоставимых ценах и условиях более чем в четыре раза. Пик этих сокращений пришелся на 1992–1993 гг. и повторился в связи с августовским кризисом 1998 г., в результате которого социальные затраты бюджета 1999 г. оказались в сравнимых ценах на 72 млрд. или на четверть меньше, чем в 1997 г. В результате даже в 2000 г. средняя

заработная плата в культуре и искусстве составила всего 45 % от соответствующего показателя в промышленности⁵. Возможные негативные последствия реформ, их влияние на всю сформировавшуюся еще в советское время инфраструктуру культуры, науки, образования и вообще всей социальной сферы не были до конца просчитаны и осмыслены. В таких условиях учреждения культуры и искусства вынуждены были существенно сокращать объемы своей деятельности, во многих случаях бесплатные формы культурной работы среди населения стали вынужденно заменяться платными.

Уровень участия населения в культурной жизни в девяностые годы также резко упал. Это обстоятельство, как бы мы его ни измеряли—числом ли зрителей, процентом ли посещаемости, сборами—является бесспорным. Конечно, общими причинами этого явления был не только кризис в области культуры. Относительная дороговизна билетов в период экономических потрясений и обеднение значительных слоев населения, высокий уровень преступности в городах, в частности в вечернее время, привели к заметному смещению акцентов в культурной жизни и досуге в места проживания и к домашним формам. Чрезвычайно возросшая на фоне всех этих проблем политизация общества вывела в этот период на первый план досуговых предпочтений населения *телевидение*. Москвичи в этом смысле не являются исключением, это общая для страны тенденция, которая подтверждается результатами социологических исследований населения крупных городов России, проводившихся в эти годы Государственным институтом искусствознания. Так, например, в 1993—1995 гг. просмотр телепередач предпочитали другим видам досуга 71 % опрошенного населения Перми, Краснодара, Челябинска и Красноярска, в 1997 г.—69 % городского населения (Пермь и Ярославль), в 2000 г.—68,7 городского населения (Орел).

Указанные тенденции, связанные с изменением социально-политической и экономической ситуации в стране, достаточно подробно описаны в специальных исследованиях⁶. Отмечается и факт воздействия макросоциальных изменений на культурное потребление в музейной сфере⁷. Сегодня мы констатируем тот факт, что интерес к искусству и культурным формам проведения досуга, снизившийся в 1990-е и ранние 2000-е гг., постепенно восстанавливается: досуговая роль искусства в последнее десятилетие растет, хотя еще не достигла доперестроечного уровня. Начало возрождения интереса москвичей к *театру, посещению концертов, художественных музеев и выставок* в основном приходится на период 2000-х гг., тогда как интерес населения к кино и самостоятельному художественному творчеству стал возрождаться еще раньше. Именно последний вид культурного досуга меньше всего пострадал в условиях кризиса 1990-х гг., что, вероятно, связано с тем, что он чаще реализуется в домашних формах и меньше зависит от внешних факторов и обстоятельств общественной жизни.

Важным признаком интереса, как известно, является способ его реализации. Абстрактный интерес людей к искусству, выраженный во мнениях, становится реальным,

⁵ См.: Эволюция культурной деятельности в новом столетии. Социально-экономические аспекты культурной политики. В 3 т. СПб., 2005. Т. 1: Очерки культурной жизни России на рубеже веков / Отв. ред. Б.Ю. Сорочкин.

⁶ См.: Там же; Художественная жизнь современного общества / Отв. ред. А.Я. Рубинштейн. В 3-х т. СПб., 1998. Т. 3. Искусство в контексте социальной экономики; Экономические основы культурной деятельности. Индивидуальные предпочтения и общественный интерес / Под общей ред. А.Я. Рубинштейна и Ю.У. Фохт-Бабушкина. В 3-х т. СПб., 2002. Т. 1. Рынок культурных услуг.

⁷ См.: *Иевлева Н.В., Потапова М.В.* Музей и публика. СПб., 2013; *Потюкова Е., Козиев В.* Музей и общество. СПб., 2015.

актуализируется только в их деятельности или культурном поведении: в потреблении искусства (посещение учреждений искусства тех или иных видов), в приобретении знаний об искусстве (чтение литературы об искусстве) и в собственном художественном творчестве. Как было отмечено, на основе самооценки респондентов нельзя судить о масштабах приобщения населения к искусству. Тем не менее, эти данные могут быть использованы для оценки соотношения и динамики предпочтений в *потреблении* респондентами различных видов искусства — посещения художественных выставок и музеев, организаций исполнительских искусств, чтения художественной литературы.

Из наиболее ярких тенденций последних десятилетий можно отметить явное изменение отношения населения к посещению кинотеатров и художественных музеев и выставок, а также — хоть и не столь явное, но все же ощутимое — к потреблению других видов искусства. Тенденция состоит в отчетливо выраженном спаде потребления, зафиксированном опросами в 1993-м и — в меньшей степени — в 2008-м гг., с последующей тенденцией восстановления (Рис. 1).

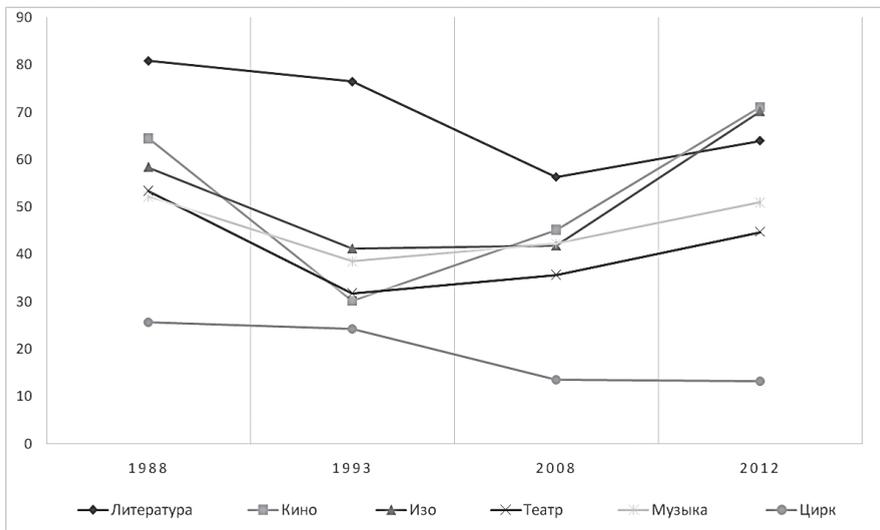


Рис. 1 Динамика доли потребления искусства, литературы и кино в структуре досуга взрослого населения Москвы (в процентах к общему числу респондентов и их ответов)

Эта закономерность в точности повторяет уже отмеченную нами тенденцию в изменении досуговых предпочтений населения Москвы, и, очевидно, она также объясняется кризисной социально-культурной ситуацией в стране в эти годы. Кроме того, на протяжении более чем 30-летнего периода можно констатировать общую тенденцию снижения интереса к чтению. Среди всех видов искусства самым невысоким оказывается потребление населением Москвы циркового искусства: оно стабильно занимает последнюю строчку рейтинга и также имеет тенденцию к снижению.

Вторая важная составляющая интереса человека к искусству — *получение знаний об искусстве*. Чтение об искусстве и его деятелях, конечно, не всегда можно трактовать как получение искусствоведческих знаний, потому что зачастую оно ограничивается статьями или скандальными новостями о звездах в популярных журналах. Но даже в этом случае социологические опросы зафиксировали тот факт, что интерес москвичей к чтению об искусстве, художниках, артистах и т.д. на продолжительном временном интервале

не растет. Наименьший уровень этого интереса среди москвичей был зафиксирован в ходе опросов 1993 г. (Таблица 4).

Таблица 4

**Приобретение знаний об искусстве. Взрослое население Москвы
(доля положительных ответов, в % к числу ответивших)**

Годы	1988	1993	2008	2012
Доля положительных ответов, %	73,5	55,6	62,0	57,9

Структура приоритетов населения по отношению к *собственной творческой деятельности* с 1988-го по 2012-й гг. также меняется, но не радикально (Рис. 2). В целом за период 1988—2012 гг. отмечается рост популярности самодеятельного творчества во всех видах искусства, в том числе изобразительного. При этом на продолжительном временном интервале мы отмечаем уменьшение доли людей, занимающихся коллекционированием предметов искусства (что, безусловно, не может быть объяснено только с позиций досугового интереса), а также значительное сокращение доли тех, кто предпочитает собирать книги: это занятие, резко потеряв свою популярность в годы кризиса, все еще не восстановило свои позиции.

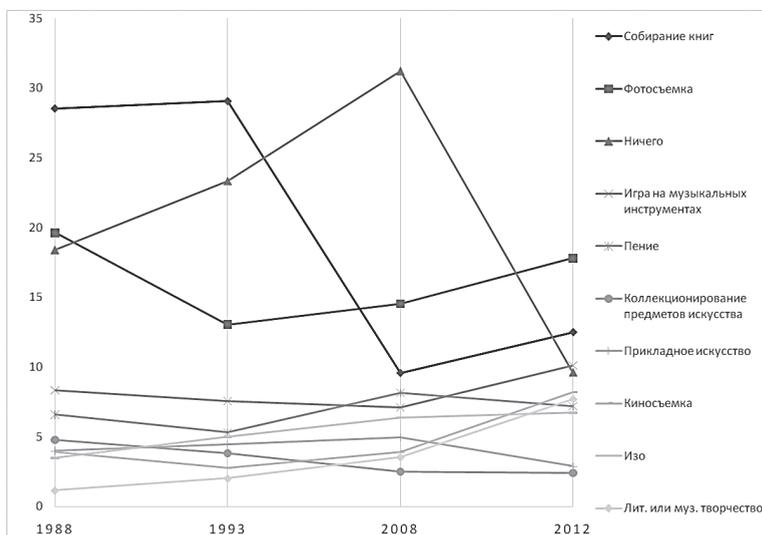


Рис. 2 Динамика популярности собственного художественного творчества, взрослое население Москвы (доля положительных ответов, в процентах к числу ответов)

Тенденция роста популярности самодеятельного творчества, отмечаемая практически во всех видах искусства, сопровождается одновременным значительным изменением доли тех людей, которые вообще никакой культурно-досуговой деятельностью не занимаются. Так, если в 1988 г. группа людей, которые не занимались никакой творческой деятельностью, связанной с искусством, составляла около 16 % населения Москвы, то в 1993 г. таких людей насчитывалось уже более 19 %, а к 2008 г. их доля приблизилась к 30 %. Эту тенденцию можно трактовать по-разному: и как изменение приоритетов в проведении досуга из-за расширения его разнообразия и роста общего дефицита времени, и как равнодушие к собственным творческим возможностям, которое стало в кризисные годы самой популярной позицией. Однако, как показывают результаты социологических

исследований, последние годы дают надежду на выход творческой активности населения из затяжного кризиса. В 2012 г. доля людей, равнодушных к своим собственным творческим способностям, уже не превышает 9 %, а традиционные виды художественного творчества не только по-прежнему привлекают людей, но и завоевывают новых поклонников.

Ретроспективный анализ места и роли искусства в структуре досуга москвичей, проведенный нами по данным социологических опросов, позволяет сделать несколько общих выводов.

Искусство входит в функцию досуга большинства людей, но в общей массе их досуговых интересов составляет весьма незначительную долю. Досуговая роль искусства в целом относительно невелика. Меняясь в разные годы, за прошедшие три с лишним десятилетия она не превышала 12,4 %.

Анализ досуговой роли искусства показывает тенденцию ее сокращения в кризисные 1990-е и ранние 2000-е гг. и последующую тенденцию восстановительного роста. В этом проявляется обусловленность культурно-досугового поведения людей и досуговой роли искусства кардинальными макросоциальными изменениями, влекущими за собой изменения образа жизни и ее качества, распространение новых и изменение содержания многих традиционных видов досуга.

Один из парадоксов постиндустриального общества состоит в том, что, несмотря на высвобождение времени, индивидуально-свободного времени, собственно досуга, в общем бюджете времени современного человека становится меньше, а направлений его расходования — больше. Это снижает реальные возможности расширенного духовного воспроизводства личности, в частности, общения человека с искусством и создает реальные риски:

- сокращения и без того достаточно скромной досуговой роли искусства,
- дальнейшего расслоения искусства на элитарное и массовое,
- замещения живого общения человека с искусством его цифровым виртуальным суррогатом, поставляемым по каналам интернета и СМИ,
- окончательного превращения искусства в индустрию.

К сожалению, и сегодня, как почти сотню лет назад, многие люди говорят, что любят искусство, но далеко не все из них действительно готовы тратить на искусство свое свободное время.

Список литературы

Дюмазедье Ж.Р. На пути к цивилизации досуга // Вестник Московского университета. Серия 12. Социально-политические исследования. 1993. № 1. С. 83–88.

Иевлева Н.В., Потанова М.В. Музей и публика. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. 198 с.

Потюкова Е., Козиев В. Музей и общество. СПб.: Алетейя, 2015. 147 с.

Рерих Н.К. О Вечном. М.: Издательство политической литературы, 1991. 489 с.

Ушкарев А.А. Искусство в структуре досуга москвичей // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 6. С. 670–679.

Фохт-Бабушкин Ю.У. Программа исследования по теме: «План долгосрочного совершенствования культурного обслуживания (учреждения системы Министерства культуры СССР)». М.: ВНИИ Искусствознания, 1981. 60 с.

Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология. СПб.: Алетейя, 2001. 556 с.

Фохт-Бабушкин Ю.У. О культурных потребностях москвичей // Культура и культурные потребности москвичей. М.: Экономика, 2010. С. 11–108.

Художественная жизнь современного общества. В 3-х т. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. Т. 3. Искусство в контексте социальной экономики / Отв. ред. А.Я. Рубинштейн. 353 с.

Эволюция культурной деятельности в новом столетии: Социально-экономические аспекты культурной политики. В 3-х т. СПб.: Алетейя, 2010. Т. 3. Очерки культурной жизни России на рубеже веков / Отв. ред. Б.Ю. Сорочкин. 400 с.

Экономические основы культурной деятельности. Индивидуальные предпочтения и общественный интерес. В 3-х т. / Под общей ред. А.Я. Рубинштейна и Ю.У. Фохт-Бабушкина. СПб.: Алетейя, 2002. Т. 1. Рынок культурных услуг. 634 с.

References

Dumazedier J. Na puti k civilizaciji dosuga [Towards a civilization of leisure], in *Vestnik-Moskovskogo universiteta. Seriya 12. Social'no-politicheskie issledovaniya*. 1993. № 1. P. 83–88. (in Rus.).

Foht-Babushkin YU.U. *Programma issledovaniya po teme: «Plan dolgosrochnogo sovershenstvovaniya kul'turnogo obsluzhivaniya (uchrezhdeniya sistemy Ministerstva kul'tury SSSR)»* [Research program on the topic: «Plan for the long-term improvement of cultural services (institutions of the Ministry of Culture of the USSR)»]. Moscow: VNII Iskusstvoznaniya Press, 1981. 60 p. (in Rus.).

Foht-Babushkin YU.U. *Iskusstvo v zhizni lyudej. Konkretno-sociologicheskie issledovaniya iskusstva v Rossii vtoroj poloviny XX veka. Istoriya i metodologiya* [Art in people's lives. Specifically, sociological studies of art in Russia in the second half of the twentieth century. History and methodology]. Saint-Petersburg: Aletejja Press, 2001. 556 p. (in Rus.).

Foht-Babushkin YU.U. O kul'turnyh potrebnyah moskvicej [On the cultural needs of citizens of Moscow], in *Kul'tura i kul'turnye potrebnosti moskvicej*. Moscow: Jekonomika Press, 2010. P. 11–108. (in Rus.).

Ievleva N.V., Potapova M.V. *Muzej i publika* [Museum and public]. Saint-Petersburg: RGPU im. A.I. Gercena Publ., 2013. 198 p. (in Rus.).

Potyukova E., Koziev V. *Muzej i obshchestvo* [Museum and society]. Saint-Petersburg: Aletejja Publ., 2015. 147 p. (in Rus.).

Roerich N.K. *O Vechnom* [About the Eternal]. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury Press, 1991. 489 p. (in Rus.).

Ushkarev A.A. *Iskusstvo v strukture dosuga moskvicej* [Art in the structure of leisure of citizens of Moscow], in *Observatoriya kul'tury*. 2016. T. 13. № 6. P. 670–679. (in Rus.).

Rubinstein A.Ja. (Eds.). *Hudozhestvennaya zhizn' sovremennogo obshchestva* [The artistic life of modern society]. Saint-Petersburg: Dmitrij Bulanin Publ., 1998. Vol. 3. *Iskusstvo v kontekste so-cial'noj ehkonomii* [Art in the context of social economy]. 353 p. (in Rus.).

Sorochkin B.YU. (Eds.). *Evolyuciya kul'turnoj deyatel'nosti v novom stoletii. Social'no-ehkonomicheskie aspekty kul'turnoj politiki* [The evolution of cultural activity in the new century. Socio-economic aspects of cultural policy]. Saint-Petersburg: Aletejja Publ., 2005. Vol. 1: *Ocherki kul'turnoj zhizni Rossii na rubezhe vekov*. 400 p. (in Rus.).

Foht-Babushkin YU.U., Rubinstein A.Ja. (Eds.). *Ekonomicheskie osnovy kul'turnoj deyatel'nosti. Individual'nye predpochteniya i obshchestvenny jnteres. V 3-h t.* [Economic foundations of cultural activities. Individual preferences and public interest. In 3 volumes]. Saint-Petersburg: Aletejja Publ., 2002. Vol. 1. *Rynok kul'turnyh uslug*. 634 p. (in Rus.).

Потапова М.В., Потюкова Е.В.

МУЗЕЙНЫЙ БУМ: МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ (ПО МАТЕРИАЛАМ СОЦИОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ)

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

Потюкова, Екатерина Владимировна—ведущий специалист, Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, ekaterinkap@gmail.com.

В статье представлены результаты социологических исследований посетителей Государственного Русского музея, которые проясняют природу некоторых особенно ярких событий музейного бума, происходивших в 2016–2017 гг. Таковыми были юбилейные выставки В. Серова и И. Айвазовского в Государственной Третьяковской галерее и Государственном Русском музее, а также акция бесплатного посещения музеев «Искусство сохранять», организованная Сбербанком в честь своего 175-летия осенью 2016 г., которая проходила в 17 городах России. Выставки и акция привлекли в музеи беспрецедентное количество посетителей, побив в эти дни все рекорды посещаемости музеев русского искусства в нашей стране. Согласно данным социологических исследований музейная аудитория не дополнилась новыми посетителями, в музей в эти дни пришли люди, которые обычно бывают в нем, но в разное время и с разной частотой. Выставка И. Айвазовского объединила музейную публику столь активно, потому что этот художник, по результатам многолетних опросов, является самым любимым среди широкой аудитории зрителей. Популярность акции бесплатного посещения объясняется социально-экономическим статусом подавляющего большинства посетителей художественного музея. В статье показано, что для адекватной оценки музейного бума нужны дополнительные данные. Простая статистика посещаемости не является свидетельством возросшей тяги людей к искусству и показателем происходящих процессов демократизации культуры.

Ключевые слова: посетители художественного музея, художественный музей и культура, культурная политика, социология искусства, музей.

THE MUSEUM BOOM: MYTHS AND REALITY (BASED ON THE RESULTS OF THE SOCIOLOGICAL STUDIES AT THE STATE RUSSIAN MUSEUM, ST. PETERSBURG)

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

Potyukova, Ekaterina Vladimirovna—Leading Research Fellow, the State Russian museum, Russia, Saint-Petersburg, ekaterinkap@gmail.com.

The article presents the analysis of the sociological surveys of the Russian Museum's visitors, aimed to enlighten the mechanisms of the «museum boom» in Russia in 2016–2017. The «museum boom» is an unexampled high influx of visitors to the anniversary exhibitions of V. Serov and I. Aivazovsky in the State Tretyakov Gallery and the State Russian Museum and as

well as Open days in the State Russian Museum (free admission). Open days otherwise known as «The Art of conserving», organized by Sberbank to celebrate the 175th anniversary of bank's establishment, in the autumn of 2016. The event took place in 17 Russian cities. The sociological surveys have shown that these events in fact did not attract the visitors outside of the cohort of occasional museum-goers. The event rather mobilized those who were infrequently visiting the same museum. The high number of visitors attracted by Aivazovsky's exhibition might be simply explained by the fact that he is the most famous Russian artist. The popularity of the event «Open days in the State Russian Museum» was largely defined by not high income, social and economic status of typical museum visitors. We conclude that the increase of the number of museum visitors during the «boom» may not be explained simply by the increased interest for the art in the general population. To estimate the driving force leading to the increased museum attendance the specialized research is required.

Keywords: the audience of fine art museum, art museums and culture, the cultural policy, the sociology of art.

Интенсивный рост посещаемости музеев, как в России, так и за рубежом во второй половине XX в., так называемый «музейный бум», был связан с происходившими процессами демократизации культуры¹. Можно ли говорить об аналогичной ситуации в художественных музеях современной России?

Яркими событиями культурной жизни двух столиц в 2016–2017 гг. стали юбилейные выставки В. Серова и И. Айвазовского в Третьяковской галерее и Русском музее, а также акция бесплатного посещения музеев «Искусство сохранять», организованная Сбербанком в честь своего 175-летия осенью 2016 г., которая проходила в 17 городах России. Выставки и акция привлекли в музеи беспрецедентное количество посетителей, побив в эти дни все рекорды посещаемости музеев русского искусства в нашей стране. Казалось бы, простая статистика свидетельствует о возросшей тяге людей к искусству, о процессах демократизации культуры и, вероятно, о повышении культурного уровня населения.

Однако анализ каждого из этих событий заставляет рассматривать причины их под иным углом зрения.

Популярность выставки Валентина Серова в Третьяковской галерее на Крымском валу в прямом смысле является исключительной. Менее чем за четыре месяца ее посетило около полумиллиона человек, в то время как прошедшие незадолго до этого выставки произведений русского авангарда из коллекции Г. Костачи посетило всего 70 000, выставку Н. Гончаровой — 140 000 человек. Время работы всех выставок было примерно одинаково. Отметим также, что экспозиция музея на Крымском валу — мало посещаемое место².

Ажиотаж вокруг выставки В. Серова, очевидно, в большей степени возник, благодаря рекламе и работе СМИ. Как отмечает директор Третьяковской галереи Зельфира Трегулова: «Я, мои сотрудники, кураторы выставки как на службу ходили на радиостанции, телевидение, общались с журналистами»³. Помимо рекламы самой выставки, СМИ также активно освещали очередь, возникшую из-за технической ошибки организаторов

¹ Подробнее см.: *Иевлева Н.В., Потапова М.В.* Музей и публика. СПб., 2014; *Козиев В., Петрунина Л.* Динамика посещаемости художественных музеев (1985–2006) // Социологические исследования. 2008. № 10. С. 104–113.

² См.: <http://strelka.com/ru/magazine/2016/02/18/musei-discussion> (ссылка последний раз проверялась 22.11.2017 г.).

³ Там же.

при продаже электронных билетов, и затем, конечно, визит на выставку президента, министра культуры и их высказывания о картине «Девочка с персиками». Разумеется, можно называть и другие причины невероятной посещаемости этой выставки, в частности, говорят о понятности, доступности, творчества В. Серова для широкой публики. Однако последовавшая выставка работ Гелия Коржева, последнего великого реалиста XX столетия, не имела такого общественного резонанса.

Необычайный успех выставок И. Айвазовского, посвященных 200-летию художника, которые прошли в Москве и Санкт-Петербурге, имеет другое объяснение. Если имя В. Серова, хотя и хорошо известно большинству россиян, не входит в ряд имен самых любимых художников для широкой публики, то И. Айвазовский возглавляет этот ряд.

В Русском музее более тридцати лет ведутся регулярные опросы посетителей на экспозиции и временных выставках, и в анкетах всегда содержится вопрос о любимых художниках зрителя. За все годы опросов лидером предпочтений публики оказывается И.К. Айвазовский. Например, на масштабной тематической выставке «Власть воды» (2008 г.), представившей на суд зрителей широчайший спектр традиционных и новейших произведений, связанных с темой воды, на первом месте среди понравившихся зрителям работ стала картина Айвазовского «Волна»⁴. Более того, по материалам опроса на одной из выставок в Эрмитаже, где в анкету также был включен вопрос о любимых художниках зрителей, среди всех названных имен первое место опять-таки принадлежало И. Айвазовскому, хотя публика во время заполнения анкет находилась под впечатлением произведений западноевропейского искусства. Опросы студентов в вузах Санкт-Петербурга, проводившиеся в разные годы, показали аналогичные результаты. Несмотря на то, что современная образованная молодежь интересуется как отечественным, так и зарубежным изобразительным искусством приблизительно в равной мере, И. Айвазовский остается лидером среди любимых художников студентов⁵. Но отметим очевидный факт, И. Айвазовского любят те, кто хоть как-то уже знаком с его творчеством, так или иначе интересуется искусством и, хоть иногда, посещает художественные музеи.

Кратко остановимся на причинах этой всеобщей и неизменной любви к художнику. Объяснить их позволяют данные, полученные в результате опросов публики на выставках И. Айвазовского в Русском музее. На последней выставке И. Айвазовского, а также и на предыдущей выставке, проходившей в 2000–2001 гг., в качестве самых понравившихся работ посетители чаще всего называли одни и те же картины — «Девятый вал», «Волна», «Всемирный потоп» и «Сотворение мира»⁶. Что побуждает зрителей делать такой выбор?

Нетрудно видеть, что сюжеты этих произведений являются вариациями темы смерти и рождения. Но эта тема воплощается не только в сюжетах, но и собственно в предмете изображения — вода как всепоглощающая стихия связана со смертельной опасностью, а игра света, напротив, создает особое настроение, чувство возвышенного.

⁴ Фонд Архива Государственного Русского музея (1). Опись Отдела Социально-Психологических Исследований (Далее — Ф. ГРМ (1). Оп. ОСПИ). Временное хранение (Далее — ВХ) в фонде ведомственного архива. Иевлева Н.В. Выставка «Власть воды», 2009. 19 л.

⁵ Ф. ГРМ (1). Оп. ОСПИ. Ед. хр. 36. Козиев В.Н. Исследование студенческой молодежи Санкт-Петербурга: интересы, установки и поведение в сфере художественной культуры, 1995. 29 л.; Ед. хр. 37. Иевлева Н.В. Социологическое исследование студенческой молодежи. Интересы в сфере культуры, 1996. 16 л.; ВХ. Иевлева Н.В. Отношение студентов вузов к художественным музеям, 2011. 12 л.

⁶ Ф. ГРМ (1). Оп. ОСПИ. Ед. хр. 56. Потапова М.В. Публика на выставке «И. Айвазовский» в Русском музее, 2001. 15 л.; ВХ. Потапова М.В. И.К. Айвазовский и его зрители, 2017. 4 л.

Ответы зрителей о том, какие впечатления вызывают у них эти работы показывают, что публику привлекает не просто мастерство реалистического изображения, но тот самый искусно воплощенный эффект присутствия, который позволяет зрителям мысленно «перенестись в картину», и в анкетах они пишут: «... когда я смотрю на это произведение, то ощущаю брызги воды на теле», «... соленый вкус морского ветра ...», «испытываю страх за этих людей, ужас», «... появляется чувство восторга», «... чувствую могущество океана, одиночество» и т. п. Художник погружает зрителей в почти реальные переживания, заставляет испытать такие сильные эмоции, как страх и восторг, ужас и восхищение. Секрет неослабевающей популярности И. Айвазовского и состоит в этом парадоксальном сочетании в одном произведении и сугубо конкретного изображения и, одновременно, метафизического образа, выходящего за пределы конкретной жизни. Стихии воды и света как символы жизни и смерти, возникающие в самых истоках человеческой культуры, в его работах становятся понятны любому зрителю и производят столь сильное впечатление.

Произведения И. Айвазовского составляют неотъемлемую часть постоянной экспозиции Третьяковской галереи и Русского музея и всегда доступны зрителям, тем не менее, люди часами стояли в очередях, чтобы попасть на эти выставки. Кто эти люди? Привлекла ли эта выставка новых посетителей в музей? Увеличила ли ряды любителей искусства?

Как оказалось, подавляющее большинство публики выставки составили жители Санкт-Петербурга (80 %), те, кто бывает в Русском музее с разной частотой и в разное время, но посетили музей именно в период работы выставки. Новые посетители, которые оказались в музее впервые, составили 21 % публики — в два раза меньше обычной для этого сезона доли впервые пришедших в музей (около 40 %).

Таблица 1

Распределение аудитории выставки по месту жительства

Варианты ответов	Процент от общего количества
Санкт-Петербург	79,3
другой город	18,4
сельская местность	2,3

Таблица 2

Распределение аудитории двух выставок Айвазовского по частоте посещения Русского музея (в процентах от числа опрошенных)

Варианты ответов	2000–2001гг	2016–2017г.г.
впервые	22,08	21,4
бываю раз в несколько лет	29,2	27,5
бываю 1–2 раза в год	23,8	22,9
несколько раз в год	24,6	28,2

Таким образом, подавляющее большинство публики на выставке И. Айвазовского представляло собой уже сформировавшуюся музейную аудиторию, и выставка не привлекла в музей большого количества новых посетителей.

Незадолго до открытия выставки И. Айвазовского в Русском музее прошла акция бесплатного посещения музеев «Искусство сохранять», она проходила каждый четверг в октябре и ноябре 2016 г. Посещаемость музея в эти дни увеличивалась в несколько раз,

был установлен абсолютный рекорд дневной посещаемости за всю его историю⁷. Очереди желающих бесплатно побывать на экспозиции и выставках стояли на улице каждый четверг в любую погоду вплоть до последнего часа работы музея. Во все дни бесплатного посещения проводился опрос публики основной экспозиции в Михайловском дворце и в корпусе Бенау, а также во дворцах Русского музея.

По результатам опроса оказалось, что две трети людей, пришедших в музей на основную экспозицию специально в эти дни — посетители, которые бывают в нем в разное время и с разной частотой, т.е. опять же представляют собой аудиторию, уже знакомую с музеем. Разумеется, это преимущественно петербуржцы, довольно информированные, пользующиеся различными источниками рекламы о музейных выставках. В обычные дни платного посещения петербуржцы составляют менее половины всей публики музея⁸.

Таблица 3

Распределение публики основной экспозиции Русского музея по месту жительства в обычные дни и дни бесплатного посещения (в процентах от числа опрошенных)

Варианты ответов	Платные дни	Бесплатные дни
Санкт-Петербург	44,0	77,5
другой город	54,8	22,2
сельская местность	1,3	0,3

Доля же «новых» посетителей, тех, кто оказался в музее впервые, не только не превошла, но и была меньше обычной их доли в другие дни. Среди пришедших впервые были как жители Петербурга, так и иногородняя публика, которая также воспользовалась бесплатным посещением.

Таблица 4

Распределение публики основной экспозиции музея по частоте посещения в обычные дни и дни бесплатного посещения (в процентах от числа опрошенных)

Варианты ответов на вопрос «Вы пришли в Русский музей:»	Платные дни в октябре и ноябре 2016 г.	Бесплатные дни* в октябре и ноябре 2016 г.
впервые	46,0	33,0
бываю раз в несколько лет	23,1	31,4
бываю 1–2 раза в год	15,6	16,2
несколько раз в год	14,5	20,1

Добавим к этому, что часть посетителей, участвовавших в акции Сбербанка, побывала в музее по четвергам не один раз. Около 20 % публики, то есть практически каждый пятый посетитель приходил на основную экспозицию больше одного раза, иначе говоря, часть зрителей в разные дни бесплатного посещения составляли одни и те же люди.

* Данные в этой графе приводятся для публики, пришедшей специально посетить музей бесплатно

⁷ См.: <http://www.interfax.ru/culture/533066> (ссылка последний раз проверялась 22.11.2017 г.).

⁸ Ф. ГРМ (1). Оп. ОСПИ. ВХ. Потапова М.В. Результаты опроса публики Русского музея в дни бесплатного посещения, 2016. 9 л.

Таким образом, эта акция практически не привлекла на экспозицию музея новую, дополнительную аудиторию, но собрала публику, которая бывает в музее в разное время и с разной частотой.

Иная картина наблюдалась во дворцах Русского музея. В отличие от основной экспозиции, во дворцах было значительно больше тех, кто пришел впервые.

Таблица 5

Сравнительная таблица частоты посещения дворцов Русского музея публикой, пришедшей специально в дни акции бесплатного посещения (в процентах от числа опрошенных)

Варианты ответов на вопрос «Вы пришли во дворец/замок...»	Строгановский дворец	Инженерный замок	Мраморный дворец
впервые	84,4	57,0	51,7
бываю раз в несколько лет	8,2	20,9	21,0
бываю 1–2 раза в год	7,4	10,5	13,2
несколько раз в год	0,8	12,4	10,5

В этом нет ничего необычного, доля впервые пришедших во дворцах музея всегда значительно превышает количество посетителей, которые бывают в них с различной степенью регулярности.

Однако, интересен тот факт, что акция «Искусство сохранять» привлекла во дворцы петербуржцев, многие из которых впервые пришли с ними познакомиться, причем это люди, хорошо информированные о музейных выставках, посещающие главные здания музея, но не бывающие во дворцах. Обычно же среди посетителей дворцов большинство составляют иногородние зрители, которые воспринимают их скорее как архитектурные достопримечательности Санкт-Петербурга.

Таблица 6

Сравнительная таблица распределения по месту жительства публики дворцов Русского музея, пришедшей специально в дни акции бесплатного посещения (в процентах от числа опрошенных)

Варианты ответов	Строгановский дворец	Инженерный замок	Мраморный дворец
Санкт-Петербурга	80,3	79,0	83,3
другого города	18,0	18,1	13,2
сельской местности	0,8	1,9	–

Таким образом, акция Сбербанка сыграла важную роль в популяризации дворцов Русского музея, в основном, среди уже сформировавшейся петербургской музейной публики.

Разумеется, акция прошла успешно, позволила большому количеству людей обратиться к русскому искусству, но в подавляющем большинстве эти люди уже бывают в музее в разное время и с разной частотой. Бесплатный вход практически не привлек в музей новую, дополнительную аудиторию.

Итак, все приведенные данные в очередной раз свидетельствуют о том, что публика художественного музея не может быть сколь угодно расширена такими средствами как отсутствие платы за вход. Прийти в музей людей побуждает их собственный интерес к искусству, и численность таких людей зависит не столько от деятельности отдельного

музея или воздействия каких-либо акций, но от социальных процессов иного порядка — от общего уровня и состояния культуры в обществе.

Остается сказать несколько слов о том, почему же бесплатный вход оказался столь веским побудительным стимулом. По результатам опроса примерно для половины посетителей стоимость билетов действительно имеет значение, но для другой половины это не является фактором, сколько-нибудь препятствующим их решению пойти в музей, более того, они могли бы заплатить и больше без всякого для себя ущерба. При этом даже стояние в очереди не заставило их отказаться от посещения музея. Что это — бережливость, расчетливость, скупость?

Если обратиться к данным многолетних социологических исследований, то можно убедиться в том, что посетители художественного музея в подавляющем большинстве являются представителями «массовой» интеллигенции: инженерами, научными сотрудниками, юристами, врачами, педагогами и т.д. В социальной структуре российского общества «массовая» интеллигенция относится к тому слою общества, представители которого работают, как правило, по найму, в бюджетных учреждениях, и не имеют каких-либо капиталов, приносящих дополнительный доход. Уровень их доходов зависит от заработной платы. Роль этих людей в экономике пассивна, вследствие чего они вынуждены приспособляться к экономическим условиям, с целью сохранить достигнутый статус. Поэтому бесплатные акции среди этой категории населения являются значимыми и оказываются эффективными.

Итак, в свете приведенных данных такие явления музейного бума, как невероятный взлет посещаемости Русского музея в период проведения акции «Искусство сохранять» и выставки И. Айвазовского объясняются скорее факторами ситуативного порядка, нежели пробуждением интереса широких масс населения к художественным ценностям.

Для оценки происходящих процессов недостаточно простой статистики, свидетельствующей о повышении посещаемости музеев, нужны дополнительные данные. К примеру, в общей посещаемости Русского музея за год половину составляют иногородние посетители, при этом количество постоянных посетителей, т.е. тех, кто бывает в музее с разной степенью регулярности, на протяжении многих лет остается неизменным — около трети всей публики⁹. В Эрмитаже — не менее трети составляют иностранные туристы. Очевидно, аналогичная ситуация и в московских музеях и рост посещаемости по всей видимости связан с туризмом.

А что происходит в региональных музеях? Самым посещаемым музеем по итогам 2015 г. назван музей во Владивостоке, который в течение года посетило меньше людей, чем выставку Валентина Серова в Третьяковской галерее¹⁰. Львиную долю посетителей региональных художественных музеев составляют школьные экскурсии. Какова же доля одиночных посетителей, тех, кто пришел в музей самостоятельно, по собственному желанию? К сожалению, в региональных музеях не проводятся опросы публики, которые помогли бы адекватно оценить востребованность этих музеев. В этом смысле, несомненно, позитивным начинанием является проект «Узнай своего посетителя», созданный в 2016 г. по инициативе ИКОМ¹¹.

⁹ Ф. ГРМ (1). Оп. ОСПИ. ВХ. Иевлева Н.В. Материалы мониторингового ежемесячного опроса одиночных посетителей Михайловского дворца в 2016 г., 2017. 7 л.

¹⁰ См.: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/3042/> (ссылка последний раз проверялась 22.11.2017 г.).

¹¹ См.: <http://icom-russia.com/data/events/kak-analizirovat-knigu-otzyvov/> (ссылка последний раз проверялась 22.11.2017 г.).

На наш взгляд, в настоящее время, несмотря на повышение посещаемости художественных музеев, нельзя говорить о приобщении все большего количества людей к художественным ценностям и, как показывают данные опросов, усилиями лишь только музеев решить эту задачу нельзя. Потребность в общении с искусством и, как следствие, посещения музеев формируется в определенных социально-экономических условиях, в системах воспитания и образования людей¹². Но современные исследования социальной структуры российского общества показывают неостребованность культурного ресурса людей на рынке труда и, следовательно, отсутствие мотивации в обретении такого ресурса, что во многом объясняется отсутствием социальных лифтов¹³.

А в приоритетных направлениях Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года, утвержденной правительством Российской Федерации 29.02.2016 г. не содержится указаний на механизмы взаимодействия институтов культуры и системы общего и высшего профессионального образования¹⁴. Без такого взаимодействия невозможно достижение указанных в Стратегии целей и задач. Более того, в системе общего и высшего образования проводятся мероприятия, прямо препятствующие этим целям и задачам: запланирована отмена школьного предмета «мировая художественная культура», в технических вузах происходит сокращение гуманитарных дисциплин, во многих вузах отменены курсы культурологии. Между тем, публику художественных музеев составляют в основном высокообразованные люди, имеющие высшее и неоконченное высшее образование, интеллигенция. Поэтому привлечение студенческой молодежи, которая составит будущие поколения музейных посетителей, крайне важно.

Учитывая все приведенные обстоятельства, неизбежно возникает вопрос: в какой мере следует говорить о происходящих процессах демократизации культуры в нашей стране?

Список литературы

- Иевлева Н.В., Потапова М.В. Музей и публика. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. 198 с.
- Козиев В., Петрунина Л. Динамика посещаемости художественных музеев (1985–2006) // Социологические исследования. 2008. № 10. С. 104–113.
- Петрунина Л. Публика художественных музеев // Социологические исследования. 2010. № 10. С. 63–74.
- Потапова М.В. Художественный музей и публика: проблемы взаимодействия // В поисках музейного образа. СПб.: [Б. и.], 2007. С. 224–236.
- Тихонова Н.Е. Социальная структура России: теории и реальность. М.: Новый хронограф, 2014. 408 с.

References

- Ievleva N.V., Potapova M.V. *Muzej i publika* [Museum and public]. Saint-Petersburg: RGPU im. A.I. Gercena Publ., 2013. 198 p. (in Rus.).

¹² См.: Петрунина Л. Публика художественных музеев // Социологические исследования. 2010. № 10. С. 63–74; Потапова М.В. Художественный музей и публика: проблемы взаимодействия // В поисках музейного образа. СПб., 2007. С. 224–236.

¹³ Тихонова Н.Е. Социальная структура России: теории и реальность. М., 2014. С. 81.

¹⁴ См.: http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2016/09_03_2016_01.pdf (ссылка последний раз проверялась 22.11.2017 г.).

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

Petrunina L. Publika hudogestvennih muzeev [The public of art museums], in *Sociologicheskie issledovanija*. 2010. № 10. P. 63–74. (in Rus.).

Potapova M.V. Hudogestvennij muzej i publika: problemi vzaimodejstvija [An art museum and public: the problems of interaction], in *V poiskah muzejnogo obraza*. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2007. P. 224–236. (in Rus.).

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

Поправко Е.А.

МУЗЕЙ НА ОБЩЕСТВЕННЫХ НАЧАЛАХ КАК ПОКАЗАТЕЛЬ «МУЗЕЙНОГО БУМА» (НА ПРИМЕРЕ ПРИМОРСКОГО КРАЯ)

Поправко, Елена Александровна—д.и.н., профессор, Военная Академия материально-технического обеспечения им. генерала армии А.В. Хрулёва, Россия, Санкт-Петербург, elena_popravko@mail.ru.

Одним из ключевых проявлений «музейного бума» в СССР стало появление музеев на общественных началах, связанное с проведением первого смотра-конкурса музеев 1957 г. Власти признали и начали учитывать еще одну категорию учреждений—на общественных началах. В статье на примере Приморского края рассмотрен процесс формирования сети музеев на общественных началах как типичное проявление «музейного бума» в регионе: от стихийных попыток формирования музеев «на общественны началах» снизу в 1930-е—первой половине 1950-х гг., до управляемого сверху процесса увеличения музейного сети региона именно за счет музеев данной группы. Исследованы причины феномена латенции музеев «на общественных началах» в центре и на местах: 1) реакция на закончившееся репрессиями «золотое десятилетие краеведения»; 2) нежелание органов руководства культурой легализовывать «сырые» инициативы; 3) отсутствие финансирования и т.п. Подсчитано число музеев на общественных началах, действовавших в Приморском крае в исследуемый период, исследованы причины нестабильности этой категории музеев. Рассматриваются формы институционализации данной группы музеев: участие в смотрах-конкурсах музеев, получение званий, перевод в статус государственных и т.п.

Ключевые слова: музейный бум, музей, музей на общественных началах, Приморский край.

«PUBLIC PARTICIPATION» MUSEUM AS THE INDICATOR OF «MUSEUM BOOM»: A CASE STUDY OF THE PRIMORSKY KRAY

Popravko, Elena Alexandrovna—Doctor of Science in History, Professor, Army General A.V. Hrulev Military Academy of Logistics, Russia, Saint-Petersburg, elena_popravko@mail.ru.

Appearance of «public participation» museums was one of the main indicators of the «museum boom» in the USSR. It was connected with the holding of the first Museums Contest of in 1957. The authorities recognized and began to take into account another category of institutions—on «public participation». On the example of Primorsky Kray, the forming of a «public participation» museums network was considered as a typical phenomenon of the «museum boom» in the region: from spontaneous attempts of people to form «public participation» museums in the 1930s—the first half of the 1950s till the efforts of the local authorities to increase the region museum network precisely at the expense of the museums of this group. In this article were investigated the reasons for latent «public participation» museums in the center and in the localities: 1) the reaction to the «golden decade of local investigation», which ended with repression; 2) fear of local authorities to legalize «raw» initiatives; 3) lack of funding, etc. There are calculated «public participation» museums that had been created

in PrimorskyKrayfrom 1930th to current time. The reasons for the instability of this museums are analyzed, as well as the forms of institutionalization for «public participation» museums: participation in museums contests, getting the title «People’s Museum», transferring to state museum, etc.

Key words: museum boom, «public participation» museum, Primorsky Kray.

Приморский край выделяется из состава единого Дальневосточного края (ДВК) в 1939 г., но его современные границы были оформлены в 1947 г. Первый музей в регионе — музей Общества изучения Амурского края (ОИАК) был создан еще в 1884 г., а работу с посетителями начал в 1890 г. Деятельность первого музея предопределила особенности развития музейного дела в регионе: узкий слой образованной элиты не расплылся на создание других структур, все силы отдавая музею ОИАК. Торгово-промышленный и этнографический музеи Восточного института стали единственными примерами проявления «музейной потребности» вне деятельности музея ОИАК. Национализация музея ОИАК в 1925 г. возвела его в ранг государственного и привела к смене названия.

«Золотое» десятилетие краеведения в регионе не было таковым: до конца 1922 г. шла Гражданская война, до 1925 г. — советизация, завершившаяся повсеместными выборами в Советы. За 1920-е гг. здесь не появилось ни одного музея. В 1934 г. появился общественный Музей истории Государственного универсального магазина¹. Рост государственной и муниципальной музейной сети и к началу XXI в. не потрясает масштабами: в 2014 г. в Приморском крае отчеты по форме 8-нк сдавали 12 музеев: 2 государственных и 10 муниципальных².

Рассмотрим, как выглядела динамика общественных инициатив в Приморском крае от 1940-х гг. и до начала XXI в.

Практически во всех изданиях по истории музейного дела в РСФСР и СССР утверждается, что появление общественных музеев относится к периоду «оттепели»³. Но в Приморье первые инициативы создания общественных музеев отмечены гораздо раньше. Они не получали поддержки со стороны органов управления культурой, а их опыт оставался невостребованным. В период с 1945 по 1955 гг. в Приморском крае появилось два общественных музея: Военно-исторический музей Краснознаменного Тихоокеанского флота (КТОФ) и Музей Боевой славы пос. Краскино Хасанского района⁴. Рассмотрим более подробно инициативы 1940-х гг. как типичные примеры позитивного и негативного развития ситуации.

С октября 1945 г. началось комплектование фондов Военно-исторического музея Краснознаменного Тихоокеанского флота⁵. Его экспозиция открылась для посетителей

¹ Государственные и общественные музеи Приморского края. Владивосток, 2001. С. 18.

² Документы. Статистическая отчетность // Департамент культуры Администрации Приморского края. — См. по адресу: <http://www.primorsky.ru/authorities/executive-agencies/departments/culture/docs/statisticheskaya-otchetnost/> (ссылка последний раз проверялась 01.12.2017 г.).

³ См.: *Златоустова В.И.* Государственная политика в области музейного дела (1945–1985 гг.) // Музей и власть. М., 1991. Ч. I. С. 253 («К периоду подготовки к 40-летию Великого Октября относится начало формирования музеев на общественных началах. Первенцами стали музеи городов Лысьва, Кизел, Очеры Пермской области»).

⁴ Государственные и общественные музеи Приморского края. С. 11, 38.

⁵ Данная дата указана в справочнике: Приморский край: Краткий энциклопедический справочник. Владивосток, 1997. С. 311. Но в Архиве Приморского государственного объединенного музея имени В.К. Арсеньева можно найти иные данные: в отчете музея за 1943 г. говорится: «Музей оказал помощь организованному во Владивостоке Военно-Морскому музею консультацией по

к 5-летию Победы 9 мая 1950 г. Под музей было отдано здание бывшей лютеранской кирхи, в котором с 1936 по 1950 гг. располагался клуб старшин КТОФ. Инициатором создания и первым начальником (с 1950 г.) Военно-исторического музея КТОФ был Б.А. Сушков.

Борис Александрович Сушков (19 июля 1905–13 марта 1980)—один из активистов краеведческой работы в Приморье. Родился в дер. Александровка в Тамбовской губернии. Во Владивосток приехал в 1932 г. в связи с переводом по службе. У нас нет сведений, когда Б.А. Сушков стал интересоваться краеведческой работой, но в отчете Приморского Краеведческого музея за 1943 г. говорится: «Капитан Сушков продолжает вести работу по обработке фондовых коллекций музея. За 1943 год им закончена обработка коллекции денежных знаков, проведена обработка орденов, медалей и знаков различия, а также коллекции оружия. Последнее дало возможность развернуть в музее интересную выставку «Развитие воинского искусства» с демонстрацией подлинного средневекового китайского оружия<...> Выставка пользовалась большим успехом у воинских частей. За время ее функционирования (с мая по сентябрь) по этой выставке проведено 56 экскурсий<...> В настоящее время капитан Сушков ведет обработку коллекции монет музея»⁶. Кроме фондовой работы он участвовал в обсуждении тематико-экспозиционных планов (тэп) музея, в частности нового тэп отдела советского общества, подготовленного в 1943 г. зав. отделом Саблиной⁷. В первом списке Музейно-краеведческого совета при Музее имени В.К. Арсеньева, составленном в 1948 г., есть Б.А. Сушков, в последующие списки состава Музейно-краеведческого Совета также включалась его фамилия⁸. Кроме того, в Архиве ПГОМ им. В.К. Арсеньева сохранилась написанное майором Б.А. Сушковым в 1947 г. пособие для экскурсии по историческим местам города «Исторические памятники Владивостока»⁹. Экскурсия использовалась сотрудниками музея имени В.К. Арсеньева не только в 1940-е гг., но и после 1956 г. Об этом можно судить по тому, что в тексте много упоминаний И.В. Сталина и «производных» от этой фамилии («сталинский», «сталинская» и т.д.). «Крамольные» слова старательно вычеркнуты из текста (он машинописный, а правка произведена от руки), что могло быть сделано только после XX съезда КПСС. В 1960-е гг. Б.А. Сушков, будучи уже председателем Приморского отделения Географического общества СССР, сотрудничал с Музеем имени В.К. Арсеньева, проводя экскурсии по историческим местам и памятникам как «экскурсовод-общественник»¹⁰. При создании Приморского краевого отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры Б.А. Сушков был избран первым председателем Владивостокского городского отделения этой организации¹¹.

Создавая музей КТОФ, Борис Александрович старался сделать его настоящим центром научной и культурно-просветительской работы. При музее был создан Совет ветеранов

организации работы по учету и хранению музейных материалов, а также для выполнения схем для экспозиции», что свидетельствует о том, что на момент составления отчета в Музее ТОФ уже велись работы по созданию экспозиции. См.: Архив Приморского государственного объединенного музея им. В.К. Арсеньева (АПГОМ). Оп. 1. Д. 36. Л. 5.

⁶ АПГОМ. Оп. 1. Д. 36. Л. 6.

⁷ Там же. Л. 5.

⁸ АПГОМ. Оп. 1. Д. 43. Л. 19. (До 1947 г. Музейно-краеведческого совета в музее им. В.К. Арсеньева не было—Е.П.). См.: АПГОМ. Оп. 1. Д. 53. Л. 12; Д. 55. Л. 15; Д. 66. Л. 15; Государственный архив Приморского края (ГАПК). Ф. Р-1259. Оп. 1. Д. 65. Л. 30.

⁹ АПГОМ. Оп. 1. Д. 42. Л. 1–8.

¹⁰ См.: АПГОМ. Оп. 1. Д. 131. Л. 11.

¹¹ ГАПК. Ф. Р-1259. Оп. 1. Д. 348. Л. 3, 21.

армии и флота, начальник музея выезжал с ними на места партизанских боев для сбора материалов. В 1950-е гг. музей КТОФ сотрудничал с Музеем имени В.К. Арсеньева при организации краеведческих вечеров к памятным датам: 60-летия со дня рождения С. Лазо, 60-летия со дня рождения К. Суханова, 50-летия со дня гибели крейсера «Варяг»¹². Уже к 1958 г. музей постоянно организовывал экскурсии по историческим местам Приморья, имел постоянно действующие передвижные выставки.

По инициативе Б.А. Сушкова в 1958 г. у музея КТОФ появился первый филиал — Мемориальный корабль «Красный вымпел». Корабль, построенный в 1910–1911 гг. на Охтинской верфи в Санкт-Петербурге по заказу Камчатской экспедиции, был первым кораблем, зачисленным в состав КТОФ. 20 июля 1958 г. его музеефицировали и поставили на вечную стоянку в бухту Золотой Рог во Владивостоке¹³.

В 1970-е гг. музей КТОФ курировал сеть флотских и армейских музеев, помогал школьным музеям, т.е. действовал как методический центр.

Судьба второй инициативы иная. В 1948 г. создается военно-исторический Музей Боевой славы в п. Краскино Хасанского района¹⁴. Инициатива не была замечена: в решениях Исполкома Краевого Совета упоминание о братской могиле в Краскино встретится в следующий раз только в 1961 г.: на 1963 г. планировали реставрационные работы¹⁵, а музей в Краскино как будто и не существует¹⁶.

Медленный рост музейной сети в Приморском крае определялся не только равнодушием местных властей, но и особенностями позиции властей центральных. С 1948 г. для открытия новых музеев стало требоваться разрешение Совета Министров РСФСР, «стихийность» в вопросе расширения музейной сети или создание музеев без достаточных для их существования материальных условий должны были пресекаться вышестоящими инстанциями¹⁷. Местные власти опасались поддерживать музейные инициативы, чтобы не оказаться раскритикованными за необоснованное раздувание сети культпросветучреждений. Потому, общественные музеи в этот период поддержку получали только там, где имела особая потребность в ведении политико-просветительной работы и финансы для их содержания. Создание музея КТОФ показательно: на флоте особое значение имела не только «боевая», но и «политическая» подготовка.

Можно отметить и еще одну причину медленного роста музейной сети в Приморском крае в 1940–1950-е гг. Это отсутствие подлинного методического центра музейной работы. Старейший в крае (и на Дальнем Востоке России) — Приморский краевой краеведческий музей имени В.К. Арсеньева не «дорос» до уровня руководителя и координатора этой работы.

¹² ГАПК. Ф. Р-1259. Оп. 1. Д. 65. Л. 25.

¹³ *Поправко Е.А.* Музейное дело в Приморском крае (1941–1985 гг.). Владивосток, 2006. С. 48.

¹⁴ Государственные и общественные музеи Приморского края. С. 38. (Фонды музея по данным справочника на 01.01.2001 г. — 10 ед. хр. Т.е. статья музеем в настоящем смысле этого слова ему так и не удалось, скорее это мемориальная комната при местном Доме офицеров).

¹⁵ ГАПК. Ф. Р-1259. Оп. 1. Д. 264. Л. 21.

¹⁶ В одном из писем Управления культуры к зав. райгоротделами культуры и зав. райгоротделами народного образования, где говорится о важности работы по увековечению памяти воинов, погибших за Родину, упоминается «почин пионеров и комсомольцев Анучинской сш Анучинского района, Краскинской сш Хасанского района, Камень-Рыболовской сш Ханкайского района». Но что это за инициатива (уход за могилами, создание общественного музея или др.) понять невозможно. См.: ГАПК. Ф. Р-1259. Оп. 1. Д. 99. Л. 14–16.

¹⁷ *Поправко Е.А.* Музейное дело в Приморском крае (1941–1985 гг.). С. 59.

Период после XX съезда КПСС в литературе оценивается как время формирования предпосылок «музейного бума» (приходящегося на 1960–1980-е гг.). Резкий рост музейной сети расценивается как проявление музейной потребности населения. Ему должен предшествовать период превращения краеведческого движения в массовое, увеличения числа «протомузейных» структур (комнат, уголков и т.п.).

Формированию «протомузейных» форм в регионе способствовала Всесоюзная сельскохозяйственная выставка 1955 г. В докладе начальника Управления культуры края М. Суркина отмечалось: «Ее посетило более 600 передовых колхозников, работников МТС и совхозов Приморья <...> большинство из них стали застрельщиками в распространении передового опыта». В результате «появились уголки, стенды, плакаты, посвященные выставке». Местная интеллигенция призывала поддержать этот порыв и помочь в организации уголков и стендов¹⁸. В 1958–1959 гг. в крае началось создание Летописей трудовой и боевой славы в колхозах и совхозах¹⁹. Эта работа способствовала развитию массового краеведческого движения в сельской местности.

В стране одним из способов организации музейного дела стало проведение смотров конкурсов музейной работы. Первый конкурс прошел в РСФСР в 1957 г. к 40-летию Октябрьской революции²⁰. Но в Приморском крае условий проведения смотра не было: Приморскому краеведческому музею имени В.К. Арсеньева, как единственному, не с кем было «соревноваться». По решению Крайкома ВКП (б) и Крайисполкома в октябре 1957—январе 1958 гг. провели смотр работы культурно-просветительных учреждений, в котором «соревновались» все: музей, библиотеки, клубы, парки культуры и отдыха и т.д.

После подведения итогов Всероссийского смотра-конкурса музейной работы, в 1958 г. на уровне Министерства культуры обсуждается необходимость организации общественных музеев. Эталоном становится Пермская область. Опыт был рекомендован к самому широкому распространению²¹. Управление культуры Приморского крайисполкома тут же делает запрос в Музей имени В.К. Арсеньева, но получает неутешительный ответ: «Уже открытых и созданных музеев в Приморском крае нет»²².

Но ранее в акте проверки работы Приморского краевого музея от 27 августа 1959 г. отмечалась работа по организации общественных музеев: «28-я школа Владивостока является подшефной музея им. Арсеньева. В ней создан школьный музей, которому постоянно оказывается помощь со стороны Краевого музея. Подшефным является и музей Кавалеровского района»²³. Музей Кавалеровского района в 1960–1961 гг. еще находился

¹⁸ ГАПК. Ф. Р-1259. Оп. 1. Д. 2. Л. 18, 22, 23.

¹⁹ ГАПК. Ф. П-68. Оп. 6. Д. 320. Л. 194.

²⁰ *Златоустова В.И.* Государственная политика в области музейного дела (1945–1985 гг.). С. 251–252.

²¹ Там же. С. 253.

²² ГАПК. Ф. Р-1259. Оп. 1. Д. 99. Л. 3. Информация дословно повторена в ответе зам. начальника Управления культуры Приморского крайисполкома Э. Корсакова Министерству культуры РСФСР. См.: Там же. Л. 11

²³ АПГОМ. Оп. 1. Д. 65. Л. 5. Ученый секретарь Музея имени В.К. Арсеньева А.Т. Мандрик в 1960 г. подготовил информацию для директора Г.А. Рыбиной, на основе которой она и составила ответ на запрос Управления культуры от 4 мая 1960 г. за № 603. Упомянув музей Кавалеровского района, но как находящийся в стадии создания (в отличие от акта 1959 г., где музей упоминается как уже существующий), А.Т. Мандрик не упоминает музей в СШ № 28. Но последний должен был быть известен Г.А. Рыбиной, т.к. она (став директором в сентябре 1959 г.) подписывала отчет музея за 1959 г., где прямо говорилось: «Музею средней школы № 28 города Владивостока

в стадии создания и публичной работы не вел²⁴. В 1961 г. заведующий отделом дореволюционного прошлого Ю.М. Дегтярев ездил в командировку в Кавалерово, в том числе и с целью оказания помощи в создании в поселке музея. Он составил новый тематико-экспозиционный план, т.к. прежний оказался неприемлемым из-за отсутствия «опыта собирательской работы». В отчете назван инициатор создания музея — старший экономист Хрустальненского горно-обогатительного комбината В.В. Климовский. Позиция местных властей характеризовалась нелестно²⁵.

В справочнике по государственным и общественным музеям Приморского края (2001 г.), музеи СШ № 28 и Кавалеровского района упоминаются, но даты их основания более поздние: 1976 г. и 1985 г.²⁶

Кроме того, в отчете Музея имени В.К. Арсеньева за 1958 г. упоминается поездка сотрудников музея в г. Сучан (сейчас — Партизанск), где они посетили дом известного приморского художника И.Ф. Палшкова, умершего в 1954 г. Было «установлено, что дом Палшкова фактически является в Сучане домом-музеем, часто посещаем экскурсионными группами школьников города и края <...> Перед краевым управлением культуры возбуждено ходатайство о принятии мер к охране наследства Палшкова и оказании помощи в работе этого своеобразного, официально неутвержденного дома-музея»²⁷. Информация о доме Палшкова есть и в справке, подготовленной о «народных» музеях ученым секретарем Музея имени В.К. Арсеньева А.Т. Мандриком в 1960 г.²⁸, но директор музея Г.А. Рыбина о нем умолчала. Дальнейшая судьба собрания упоминается в справочнике «Приморский край»: «Мемориальное собрание произведений Палшкова хранится в художественном отделе Музея истории г. Партизанска»²⁹. Дом И.Ф. Палшкова до 1987 г. не входил в число зарегистрированных памятников истории и культуры, подлежащих государственной охране, т.е. данная инициатива музейных работников еще долго оставалась без внимания.

В справке о «народных» музеях А.Т. Мандрика упомянуты еще несколько мемориальных домов-музеев: на Толстовской, 49 во Владивостоке, где располагалась подпольная явочная квартира в 1919–1922 гг.; дом-музей Л.В. Комарова в 50 км от Уссурийска в Супутинском заповеднике (отмечается своеобразная, в «китайском стиле», архитектура). Оба музея посещаются: на Толстовской, 49 с 1954 г. (упоминается в документе как дата открытия музея) побывали несколько тысяч экскурсантов, а дом Л.В. Комарова летом 1959 г. посетило около 500 юных туристов³⁰.

Во второй половине 1950-х — середине 1960-х гг. начался рост музейной сети края, прежде всего, за счет общественных музеев. Музеи создавали армия и флот, крупные промышленные предприятия. Часто эти структуры вырастали из «комнат» и «уголков» Боевой и Трудовой славы. В 1962 г. создается Музей морского флота Дальневосточного

передано несколько десятков экспонатов по геологии, экономике и истории края, оказана методическая помощь в отборе, оформлении и размещении материалов». В документе упоминались шесть народных музеев, открытых в 1959 г. (конкретно назывались три: в Уссурийске (при ДК им. Чу-мака), в п. Кавалерово и в СШ № 28). См.: АПГОМ. Оп. 1. Д. 97. Л. 20.

²⁴ АПГОМ. Оп. 1. Д. 107 а. Л. 2.

²⁵ АПГОМ. Оп. 1. Д. 33. Л. 68–69.

²⁶ Государственные и общественные музеи Приморского края. С. 20, 23.

²⁷ АПГОМ. Оп. 1. Д. 88. Л. 31.

²⁸ АПГОМ. Оп. 1. Д. 107 а. Л. 2.

²⁹ Приморский край. Краткий энциклопедический справочник. Владивосток, 1997. С. 346.

³⁰ АПГОМ. Оп. 1. Д. 107 а. Л. 3–4.

морского пароходства; в 1964 г. — Музей Артемовского фарфорового завода (в настоящее время законсервирован). В 1960-е гг. формируется массовое краеведческое движение в крае, что привело к созданию общественных музеев средних школ и других детских учреждений: в 1964 г. открыт Краеведческий музей Дома детского творчества г. Спасска; в 1965 г. — Краеведческий музей средней школы с. Владимиро-Александровское Партизанского района и др.³¹

Созданные в этот период общественные музеи вели активную работу, за что впоследствии некоторые переводились в статус государственных. Например, Литературно-мемориальный музей А.А. Фадеева в с. Чугуевка Чугуевского района. Музей быстро стал центром краеведческой работы в районе. В том числе, оказывал поддержку школьным музеям: с. Чугуевка с 1969 г. действует общественный литературный музей школы № 1 и с 1980 г. при школе с. Новомихайловка работает краеведческий музей³².

В середине 1950-х — 1960-е гг. появляются общественные художественные музеи. «Первая в крае сельскохозяйственная картинная галерея открыта в селе Центральном Шкотовского района. Воспитанники Владивостокского Художественного училища передали галерее свои работы и взяли шефство над ней»³³. В сентябре 1960 г. начальник Управления культуры края Н.В. Рязанцев упоминает эту галерею, утверждая также, что по ее примеру в крае созданы еще четыре. В них «экспонируются картины русских классиков живописи и советских художников, и в том числе художников нашего края. В создании этих галерей <...> помогли художники Ленинграда, приславшие в далекое Приморье свои работы»³⁴. Но где именно были созданы и как долго просуществовали эти сельские галереи, насколько активной была выставочная работа, судить трудно. В справочнике общественных и государственных музеев Приморского края есть упоминание об одном музее художественного профиля, действующем с первой половины 1960-х гг.: это Краеведческий музей Дома детского творчества в г. Спасске (основан в 1964 г.)³⁵. Позже, в 1970–1980-е гг. в приморской прессе упоминались «народные» картинные галереи, действовавшие в Усурийске, Артеме и пос. Артемовском, в пос. Славянка³⁶.

С восстановлением Дальневосточного университета (ДВГУ) связано начало формирования сети вузовских музеев Приморского края, поначалу действовавших на общественных началах. Первенцем был Зоологический музей ДВГУ. Идею создания вузовского музея в 1956 г. выдвинул заведующий кафедрой зоологии биолого-химического факультета Петр Григорьевич Ошмарин (15 марта 1918–29 марта 1996). Инициативу поддержала и декан факультета Л.В. Микулич. Помощь в комплектовании фондов Зоологического музея ДВГУ оказали ТИНРО, выделивший часть экспонатов, и Музей им. В.К. Арсеньева, подаривший чучела северного оленя и морских котиков³⁷.

Период второй половины 1960-х — первой половины 1980-х гг. в истории страны был отмечен консервацией идеологических установок и средств их практической

³¹ АПГОМ. Оп. 1. Д. 131. Л. 13.

³² Поправко Е.А. Музейное дело в Приморском крае (1941–1985 гг.). С. 84–87.

³³ ГАПК. Ф. Р-1259. Оп. 1. Д. 99. Л. 3. См.: Там же. Л. 11; АПГОМ. Оп. 1. Д. 107 а. Л. 1, 2.

³⁴ ГАПК. Ф. Р-1259. Оп. 1. Д. 3. Л. 55, 111.

³⁵ Государственные и общественные музеи Приморского края. С. 31.

³⁶ У нас, в Усурийске. Приморье в живописи // Коммунар. 1973. 7 ноября; Червоненко Л. В районной картинной галерее // Приморье. 1975. 1 мая; Подольский Д. И вновь выставка // По пути Ленина. 1986. 19 июня; Федотова О. Художники края в Усурийске (вырезка из газеты «Коммунар») // ГАПК. Ф. Р-501. Оп. 1. Д. 42. Л. 66.

³⁷ Поправко Е.А. Музейное дело в Приморском крае (1941–1985 гг.). С. 92–95.

реализации³⁸. Изменились позиции центральных властей: «Наличие тех или иных музеев в крае свидетельствует о развитии его культурной жизни, о степени изученности его истории и природы, об общественном интересе к науке, культуре и искусству»³⁹. Данный тезис привел к изменению позиции местных властей.

Еще одним фактором, влиявшим на изменение ситуации в музейной сети страны, было создание в 1965 г. Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК)⁴⁰. Деятельность ВООПИиК, курируемая местными властями, предполагала активную популяризацию исторического и культурного наследия, что проще всего было делать, имея собственную «площадку» — музей. Особенно «привлекательным» было создание общественных музеев: не получая государственного финансирования они не могли стать поводом для упреков в «необоснованном раздувании» музейной сети, для их создания не требовались согласования с партийными органами и Министерством культуры РСФСР и СССР. Но они свидетельствовали «о развитии его культурной жизни», а, следовательно, положительно характеризовали местную власть, ее роль в формировании отделений ВООПИиК.

Со второй половины 1960-х гг. в Приморском крае наблюдается рост музейной сети именно за счет общественных музеев. При подготовке к 50-летию Октября и другим официальным юбилеям документы запестрели требованием создать «музеи, уголки боевой и трудовой славы», «музейные уголки», «организовать выставки», организовать музейный показ памятников истории и культуры, связанных с историей борьбы за установление Советской власти и Гражданской войны и т.п.⁴¹ Эти планы предусматривали «до конца 1970 г. иметь <...> в каждом районном центре <...> народный музей»⁴².

К 1969 г. в крае существовало (и активно работало) минимум 49 музеев и протомузейных структур на общественных началах.

В 1970–1980-е гг. край переживал «музейный бум». Из 185 музеев края, сведения о которых даны в справочнике «Государственные и общественные музеи Приморского края», даты основания 47 музеев относятся к 1970-м и 52 — к 1980-м гг. (30 музеев по данным справочника основаны с 1980 по 1985 гг.)⁴³. По нашим данным в Приморском крае к середине 1980-х гг. действовало более 200 музеев и протомузейных структур (комнат, уголков) на общественных началах. Точно установить их число невозможно,

³⁸ См.: *Златоустова В.И.* Государственная политика в области музейного дела (1945–1985 гг.). С. 262–263; *Поляков Т.П.* Мифология музейного проектирования или «Как делать музей»-2. М., 2003. С. 69.

³⁹ Цит. по: *Златоустова В.И.* Государственная политика в области музейного дела (1945–1985 гг.). С. 263.

⁴⁰ См.: *Охрана памятников истории и культуры.* Сборник документов. М., 1973. С. 144–149, 157–165.

⁴¹ Решение № 21 Уссурийского городского Совета депутатов трудящихся от 21 февраля 1966 г. «О ходе подготовки культурно-просветительных учреждений к 100-летию г. Уссурийска» // ГАПК. Ф. Р-1259. Оп. 1. Д. 265. Л. 52; Решение № 201 Исполкома Тетюхинского районного Совета депутатов трудящихся от 15 июня 1966 г. «О ходе подготовки культурно-просветительных учреждений района к 50-летию Советской власти» // Там же. Л. 64, 66; Решение № 17 Приморского краевого Совета депутатов трудящихся от 26 сентября 1967 г. «О состоянии и мерах улучшения работы учреждений культуры и искусства по обслуживанию населения края» // Там же. Л. 129 об.-131; Решение № 8 Яковлевского районного Совета депутатов трудящихся от 26 апреля 1967 г. «О мерах улучшения работы культурно-просветительных учреждений в связи с подготовкой к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции». [Б.м., Б.г.] С. 2, 3.

⁴² ГАПК. Ф. Р-1259. Оп. 1. Д. 265. Л. 130 об.

⁴³ Подсчитано по: *Государственные и общественные музеи Приморского края.*

т.к. трудно сказать, как долго существовал тот или иной общественный музей⁴⁴. Количество перерастало в качество. Именно в этот период начался активный перевод наиболее успешных музеев на общественных началах в статус государственных (в Приморском крае они становились филиалами Музея имени В.К. Арсеньева), эта тенденция сохранялась при создании музейного объединения на базе головного музея в 1986 г. Аналогичная ситуация наблюдалась при переводе музеев ДВГУ (Зоологического, Археологического и Этнографического) из категории общественных инициатив преподавателей и студентов в статус официально существующих университетских подразделений со штатами и ставками.

К концу 1970-х гг. число музеев на общественных началах в стране стало столь велико, что появилась необходимость поощрить лучшие. Это удалось реализовать, учредив в 1980 г. звание «Народный музей». Оно присуждалось специальной комиссией Министерства культуры РСФСР⁴⁵. В первой половине 1980-х гг. звание народных получили три общественных музея Приморского края: в 1982 г. — Музей боевой и трудовой славы средней школы № 15 в Большом Камне (сейчас — Краеведческий музей г. Большой Камень), в 1984 г. — Музей Боевой и трудовой славы профессионального училища № 53 с. Чернышевка Анучинского района и в 1985 г. — Музей истории Кавалеровского района⁴⁶. Учитывая, что в стране к середине 1980-х гг. такое звание имели 267 общественных музеев⁴⁷, можно отметить высокий уровень работы в приморских общественных музеях.

Вторая половина 1980-х гг. — период появления массы новых инициатив. Этот период характеризуется сохранением и расширением существующей музейной сети, особенно общественных музеев. На 1 января 1986 г. в ПГОМ имени В.К. Арсеньева состояли на учете 120 музеев, что значительно меньше реального числа существовавших в регионе музеев и протомузейных структур. На 1 января 1991 г. в крае только общественная сеть, по данным методиста Музея им. В.К. Арсеньева, состояла из 154 музеев⁴⁸. Эти данные неполны⁴⁹. Темпы роста музейной сети региона продолжали тенденцию «бума» 1960-х — первой половины 1980-х гг.

В первой половине 1990-х гг. многие общественные музеи перестали существовать или вести активную работу и обращаться за помощью в Приморский государственный объединенный музей имени В.К. Арсеньева. К 1 января 1994 г. в крае осталось 103 общественных музея (вместе с вновь созданными)⁵⁰. Появились районы края, где музеев (или протомузейных структур) не было, например, Шкотовский⁵¹.

⁴⁴ Поправко Е.А. Музейное дело в Приморском крае (1941–1985 гг.). С. 144–156.

⁴⁵ Златоустова В.И. Государственная политика в области музейного дела (1945–1985 гг.). С. 268.

⁴⁶ Государственные и общественные музеи Приморского края. С. 6, 8, 9, 23.

⁴⁷ Златоустова В.И. Государственная политика в области музейного дела (1945–1985 гг.). С. 268.

⁴⁸ Приморский край: Краткий энциклопедический справочник. С. 310.

⁴⁹ Поправко Е.А. Музейное дело в Приморском крае в условиях социально-экономических, политических и культурных преобразований периода перестройки и рыночных реформ (1985–2000-е гг.). Владивосток, 2010. С. 116–117.

⁵⁰ Приморский край: Краткий энциклопедический справочник. С. 310.

⁵¹ В начале 1980-х гг. здесь действовал Музей революционной и трудовой славы при СГПТУ-15, упоминание о нем есть в материалах смотра музеев 1981–1982 гг., отложившихся в ГА ПК. См.: Отчет о работе с памятниками истории и культуры по Шкотовскому району. Отдел культуры Шкотовского райисполкома. 14. X. 1980 г. // ГА ПК. Ф. Р-1259. Оп. 1. Д. 765. Л. 4–5, 7. Ср.: Государственные и общественные музеи Приморского края. С. 3 (в содержании Шкотовского района нет). Только в 2005–2006 гг. стала реализовываться инициатива по созданию Историко-краеведческого музея в средней школе № 251 г. Фокино (с 1980 по 1994 гг. Шкотово-17).

Вторая половина 1990-х гг. стала временем нового «музейного бума» в крае. По нашим данным в крае с 1990 по 2000 гг. появилось 77 музеев, из них 55 — с 1995 г.⁵²

Вышесказанное позволяет сделать вывод, что именно состояние сети музеев на общественных началах выступает в регионе маркером особенностей реализации музейной потребности, показателем «музейного бума». Именно здесь проявляется и взрывообразный рост при благоприятных условиях, и быстрее всего становятся заметными кризисные явления в музейном деле.

Список литературы

Государственные и общественные музеи Приморского края. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2001. 42 с.

Златоустова В.И. Государственная политика в области музейного дела (1945–1985 гг.) // Музей и власть. М.: [Б. и.], 1991. Ч. 1. С. 226–298.

Охрана памятников истории и культуры. Сборник документов. М.: Советская Россия, 1973. 190 с.

Поляков Т.П. Мифология музейного проектирования или «Как делать музей»–2. М.: Росс. ин-т культурологии, 2003. 456 с.

Поправко Е.А. Музейное дело в Приморском крае (1941–1985 гг.). Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2006. 328 с.

Поправко Е.А. Музейное дело в Приморском крае в условиях социально-экономических, политических и культурных преобразований периода перестройки и рыночных реформ (1985–2000-е гг.). Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2010. 292 с.

Приморский край: Краткий энциклопедический справочник. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1997. 596 с.

References

Gosudarstvennye i obshchestvennye muzei Primorskogo kraja [State and Public Participation Museums of the Primorsky Krai]. Vladivostok: FESU Publ., 2001. 42 p. (in Rus.).

Okhrana pamyatnikov istorii i kul'tury. Sbornik dokumentov [The Historical and Cultural Monuments Protection. Collection of Documents]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ., 1973. 190 p. (in Rus.).

Polyakov T.P. *Mifologiya muzeinogo proektirovaniya ili «Kak delat' muzei»–2* [The Mythology of Museum Design or «How to Make a Museum»–2]. Moscow: Rossiiskii institut kul'turologii Publ., 2003. 456 p. (in Rus.).

Popravko E.A. *Muzeinoe delo v Primorskom krae (1941–1985 gg.)* [The Museum Activity in the Primorsky Krai (1941–1985)]. Vladivostok: FESU Publ., 2006. 328 p. (in Rus.).

Popravko E.A. *Muzeinoe delo v Primorskom krae v usloviyakh sotsial'no-ekonomicheskikh, politicheskikh i kul'turnykh preobrazovaniy perioda perestroiki i rynochnykh reform (1985–2000-e gg.)* [The Museum Activity in the Primorsky Krai in the Situation of Social, Economic, Political and Cultural Transformations at the «Perestroyka» and Market-Oriented Reforms (1985–2000)]. Vladivostok: FESU Publ., 2010. 292 p. (in Rus.).

Primorskii kraj: Kratkii entsiklopedicheskii spravochnik [Primorsky Krai: A Short Encyclopaedic Guide]. Vladivostok: FESU Publ., 1997. 596 p. (in Rus.).

Zlatoustova V.I. *Gosudarstvennaya politika v oblasti muzejnogo dela (1945–1985 gg.)* [The State Policy in Museum Field (1945–1985)], in *Muzei i vlast'*. Moscow: [without name of publisher], 1991. Vol. 1. P. 226–298. (in Rus.).

⁵² Поправко Е.А. Музейное дело в Приморском крае в условиях ... С. 116–133.

Szűcs O.

PHILOSOPHY AND PRACTICE OF A TRANSFORMING MUSEUM: A CASE STUDY OF MUSEUM OF APPLIED ARTS IN BUDAPEST

Szűcs, Olga—Candidate of Science in Philosophy, Associate Professor, the Debrecen University, Hungary, Debrecen, szucsolga3@gmail.com.

In this article we will talk about that concrete experience that the author acquired while being the first in Hungary Marketing Director of a big state museum during the times when cultural institutions were undergoing transformation. This transformation was and still is accompanied by not only drastic changes in the social and economic system but also in the paradigm. The author of this article divides the post-soviet transformation era into two periods, the main point of the first one is the transfer of cultural institutions towards market oriented principles of existence. At the stage of changes the issues of ontological nature regarding the point of culture existence have not emerged yet whereas the second one—which is still happening nowadays—already raises issues representing a more important agenda: will it be possible at all to preserve the institution of a museum together with the other tasks dictated by centuries. In her message the author of this article touches upon the first stage of transformation from the former relations towards the new ones only. Through analyzing her rich experience the author is trying to identify the cause-and-effect- relationships of functioning problems that one of the biggest and most important museums of Europe—the Museum of Applied Arts in Budapest—was facing in its everyday life.

Key words: cultural marketing, practice, transformation, values.

There is a lot of literature nowadays that talks about the role and the functions of a modern museum, both in the West and in Russia. This phenomenon is determined and ensured by the changes within the society itself which enters a stage of self new-identification. Not only cultural institutions are going through radical changes but also the forms of their self-identification what spurs lots of thoughts, attempts and philosophical contemplation of the very basics of all spheres of culture.

In this article I would like to share with you my experience that I acquired while being the first in Hungary Marketing director for a big state museum in our transformation era—which is still continuing—when not only the social and economic systems but also the world outlook paradigm are changing. This article was inspired by the theme that our scientific discussion was given as well as by lots of unresolved problems that both the Russian and the Hungarian museum communities have been and still are struggling with.

The position of a Marketing director for this museum was first created by the Hungarian Ministry of Culture in 2002; later that year it announced a tender to fill in this vacancy. The requirements to a successful candidate were two-sided: s/he had to have scientific and professional knowledge and experience and also be able to resolve financial and economic problems. That is, given extremely limited financing, s/he had to be at the same time both: a culture specialist and a finance manager. The candidate also had to work out a concept for a museum of a new type which would correspond to the requirements of the market paradigm and fulfill its mission of bringing culture and enlightenment to people. We can say that this is that philosophical problem which the museum community of the world is still trying to resolve.

To solve this problem correlating two opposite paradigms and using the old rules and notions will be, most probably, impossible. We all know the reason for this dichotomy. At that time a new discipline of culture economics started dealing with the theoretical analysis of this problem; the group of researchers who worked at the biggest University of Economics in Hungary created the so-called Open Economic Research Group. The scientists of this group wrote and published a textbook on culture economics for universities and colleges; this textbook is still the only one in its category. As a philosopher and a lecturer at the University of Economics I was one of the founding members of this research group, therefore at the theoretical level I was already familiar with the given problems.

The market and culture correlation problem analysis anticipated two trends in the science of culture economics; both of them first showed up at the beginning of the new century but already at that time they showed a clearly defined proportion in favor of the one of them¹. Various research activities of the correlation between the market economy and culture were aimed exclusively at the culture analysis as an area that produces a specific but at the same time a market oriented product—the goods—whose sale pursued only one goal: to create profit or at least not to cause too much loss. At various conferences on culture economics that we attended in Western Europe—in England, Germany and Holland—all these described in bright colors using lots of presentation slides the curve of correlation between profits and expenses, investments and profitability of various institutions of cultural and artistic activities.

The conclusions about the viability of separate branches and products of culture were pretty straightforward and depended on where the graph arrow was pointing: up or down. The social value or, for instance, purely cultural value of a given work of art or institution—I can assure you of that—was mentioned only for the sake of verbal harmony in order not to have only figures, national currencies and later on euros. For us, people of Central Europe, it sounded strange but considering the geographic and economic characteristics of these countries everything that was said made perfect sense to us.

Of course in hopeless cases they suggested various ways of solving economic problems, for example looking for sponsors, raising ticket prices, cutting expenses such as fixed salary costs, outsourcing some activities to private contractors and of course coming up with such programs and by-products that could replace the lack of financing. From our Western European colleagues we learned that private culture financing is—alas—a temporary solution and living in the XXI century we should forget the well-known notion of a patron of the arts; instead we should start getting acquainted with the intricate unwritten laws of a completely new notion of sponsorship.

The work group on culture economics at the University of Economics had to solve first of all a principal question: in relation to each other is economics the goal and culture is its means or vice versa—economics should fulfill the function of serving the culture? Naturally our colleagues, the economists, thought this issue was solved, exactly the opposite way than their colleagues who deal with philosophy and culture studies thought². This issue is not just a question of pure interest in our times, as in all spheres of our society up to this day we notice the antagonism between these two completely opposite principles. The polemics become harder and harder as the social inequalities in the society are growing.

¹ Никонова А.А. Когнитивные структуры художественного музея // В поисках музейного образа. СПб., 2007. С. 49–61.

² *Idem.* Согласие ученого и неученого // Собор лиц: Сборник статей. СПб., 2006. С. 6–15.

Hungary, just like Russia, entered the era of social system restructuring and although in Hungary the period when the lack of the defining role of economics over culture was much shorter, nevertheless the struggle of the employees of the cultural area with the economic pressure was defined not only by universal perpetual arguments in favor of culture but also by the historical experience of a forty year existence of the socialist regime in Hungary, when the abovementioned problem did not have the dichotomic nature yet.

In order to have a clearer picture of what we will be talking about in this thesis we need to mention that perestroika in Hungary was of a completely different nature compared to Russia. In the social conscience of the Hungarian people the idea of socialism has always been the ideology of foreign enslavement. Hungary had very few community and common traditions. The social and individual conscience was and still is working according to the protestant principle of rational selfishness, where the interests of an individual always stand higher than the interests of the group, whereas the function of the latter, if it can be defined, is only a means of defense or ensuring individual success. When the political crisis in the Soviet Union gave Hungary the freedom to consciously choose its historical path, Hungary took this opportunity as a great victory in the process of regaining its former historical independence.

The general exaltation is still vivid today; the political, social and economic evaluation of the past socialist era is absolutely and unequivocally negative—both in people's opinion and the political elite's one. By law it is prohibited to use any symbols of the socialist era in any area of life. The law enlists two totalitarian regimes as equal, separated by a comma: socialism (which is called communism) and fascism. At the same time the mass media every day beat up on the socialist era while there is not a single word about the atrocities of fascism despite the fact that a vast amount of Hungarians became victims of the Holocaust. While remembering with nostalgia the social benefits of the socialist era the Hungarian people judge the social regime which as opposed to capitalism had the elements of social security and justice. Most probably this contradiction which got into the subconscious is the main reason for the schizophrenic events in the cultural life of the country. While acknowledging the market system as the only correct system for the functioning of the society the population, including cultural workers, with great surprise and indignation observe the lack of practical application of the market principles. The cultural institutions in Hungary function at this social background. Let me give you an example of a certain big institution, so you see for yourselves how it happens from within.

The Museum of Applied Arts in Budapest is on many accounts a unique cultural institution. First of all, there are only three Museums of Applied Arts in Europe that were founded with this purpose and got unique architectural ensembles build specifically with the purpose to host collections of this kind, these museums are located in London, Vienna and Budapest. Secondly, as regards the quantity of exhibit items stored there this museum also stands out as it has an impressive figure of 800 000 exhibit items. Thirdly, from the point of view of being the object of our research, the Museum of Applied Arts in Budapest due to the specifics of its collection items prompts us to ask philosophical questions regarding the boundaries and functions of art, the boundary between the objects of daily use and works of art, the problem of selecting those items that are worthy of being exhibited in exhibition halls and, of course, defining the extent to which the exhibition items are to be included in various events organized for different groups of visitors³.

³ Бирюкова М.В. Одиночество автора и «смерть автора» в выставочной практике второй половины XX в.: объекты Йозефа Бойса на Документе5 // Феномен одиночества. Актуальные вопросы гигиены культуры: Коллективная монография. СПб., 2014. С. 172–181.

The Museum of Applied Arts in Budapest has its specific branches: an estate outside Budapest called «Nagytétény» which exhibits furniture from the XVII–XIX centuries in its historical interior and has a beautifully kept park, the other one is the Museum of Central Asian Arts located opposite the Russian Embassy on Andrassy Avenue. The Museum has a unique library, according to the experts' opinion this is the best library on applied arts in Europe.

Presently the Museum employs 119 people, this number decreased by 25 % during the last 6–7 years. Full-time employees fulfill all basic functions of the museum including its keepers, exclusively pensioners. Security, cleaning and museum education functions are outsourced.

The financing of the museum is a state task which is executed by the Ministry of Culture of Hungary. In practice this financing covers only 70 % of the museum's expenses; this is why the museum has to get the remaining financing itself. The necessity to enter into the market relationship with the Hungarian economy became inevitable. Because of this situation a new position of the Marketing Director was created at the Museum of Applied Arts in Budapest.

The Marketing Director's objective was to facilitate working out a balance between the main function of the museum and its profitability at the same time. The dichotomy between the market and the culture had to be turned into a dynamic harmony⁴. What were the concrete tasks that we had to resolve? First of all we had to ensure that the profits of the museum were growing as this problem was to be solved only via monetary means. The following resources served as own sources for financial inflow: revenues from ticket sales to the visitors, renting out properties and museum halls, selling photocopies of museum exhibition items for publications which were requested from the outside sources, support from potential sponsors, organization of paid exhibitions, monopoly right to conduct expertise for items received from private collectors and ordinary people, leasing objects of art. The indirect revenues were represented by various ways of cutting expenses.

The newly created position of a Marketing Director had its difficulties. In order to create a new organizational chart the present Charter of this organization had to be changed and that could be done only after the Ministry of Culture issued corresponding decrees and orders. This necessary act commanded decisiveness and straightforwardness in the practical activities of the bureaucratic machine. Due to the known reasons this process is extremely slow and serves as a pretext for obstructions on the organization's side regarding the activities of the new organizational structure.

The concrete responsibilities of the Marketing Director for the first time since this position was introduced in the museum business in Hungary were defined as follows: facilitating concept definition for the organized exhibitions; providing broad marketing support for the organized exhibitions; organizing complementing programs for children and adults at the exhibition; creating complementary printed materials for the exhibitions; working with the press; creating and implementing designer elements for the looks of the museum; opening a museum souvenir shop; attracting additional means for the museum budget; organizing and supervising events held for profit; working with the sponsors; attracting additional external assets for the functioning of the museum; ensuring sales of photo materials belonging to the museum; organizing and helping to host various events connected with anniversaries and holidays of the country and the museum itself; creating a modern museum website; organizing and ensuring the implementation of digitalization of the museum archives and file cabinet data; planning

⁴ Димогло М.В. Дизайн как средство проектирования современной музейной экспозиции // В поисках музейного образа. СПб., 2007. С. 236–242.

annual activities and regularly report on achieved results including the achieved profits expressed in figures⁵.

Each task was regarded as a part of the main marketing functions. The position was filled for five years and had lots of authority which was not legally stipulated.

The appearance of a Marketing Director had dual reaction from the museum personnel: positive expectations were accompanied by a lot of wariness and even some kind of fear. What did these types of expectations mean? The expectations were without any doubt aimed at the function of attracting monetary means for the organization of exhibitions in particular and for the museum itself in general. The wariness was caused by the fear of upcoming serious changes which the museum community was skeptical about. Some fears were caused by the danger that a new economically determined paradigm regarding the functioning of cultural institutions in market economy will get into the museum area. The introduction of the new position of the Marketing Director seemed to be the threshold for the shift in the museum activity, making it correspond to the new—economic—criteria when evaluating the professional activity of the museum.

The most interesting thing for us at the present moment is the analysis of contradictions characteristic of the described era and situation since during the so-called first era of transformation process of the cultural institutions we encountered some unsolved problems, some of them still exist nowadays. Why dividing the transformation process into periods has been so important in the last two decades? First of all we—the Soviet Union and the countries of people's democracies—have gone through the period of political and socio-economic change of two completely opposite paradigms; secondly, at this stage we are going through even more radical changes of all cultural world order which existed during the past times.

Both transformation stages initiated tasks of quality changes in both: the thinking pattern and regarding concrete functioning mechanisms of all social institutions including—of course—the cultural life institutions. Although transferring to market relations and to another type of value system was a painful process it was somehow doable, however to participate in it and to observe how the culturally formed functions of the museum were disappearing required a special type of analysis. The biggest difference between these two mentioned processes is probably the fact that in order to describe the first one we had a working categorical framework whose competence, as it looks, is becoming so limited that events of a qualitatively new type are becoming indescribable.

The main task for social sciences is not the task of getting back to the evaluation categories lost during past years but to seriously think through how we can describe the transformation processes of social institutions that are happening in front of our eyes and what conceptual framework we should use for it⁶. But this might be the issue for our future conferences. As regards stipulating the object of the discussion in the present thesis, it refers exclusively to the first stage of the transformation process of the past two and a half decades and deals first of all with those events in the life of the museum as a cultural institution which were connected with the transfer of the socio-economic nature. And as such it can be analyzed and described with the help of those categories that we are used to and which proved their legitimacy more than once.

While characterizing some of the above-mentioned concrete responsibilities of the first in Hungary Marketing Director I would like to first of all stop at those problematic points which

⁵ See: Меликов В.В. Введение в текстологию традиционных культур. М., 1999.

⁶ Obrist H.-U. Interview with Harald Szeemann // Artforum. 1996, November. P. 111–135.

in real practice appeared based on the dichotomic nature of the transition period of the first type, that is between the socialistic-state owned and something that is entering into the market relationship. The contradictory situations in Hungary were also exacerbated by the fact that during the forty years of the socialist regime no basic principles of community self-consciousness took root in either social or individual consciousness. This fact in no way impeded the setting of rules and relations in favor of an individual's profit which were based on the main elements of the socialist regime. Half-way joking we can say that at the subconscious level Hungary was leading an experiment of synthesizing two opposite types of the socio-economic regime.

The changes in the old practice of working out a concept for the planned organized exhibitions were primarily shown in recommendations for a better expressed conceptual base of the themes and presentations of certain concrete exhibitions⁷. There was a request to consider possible interest from the public rather than follow some old plans driven by the inner logic of showing exhibition items that are stored in the museum depot. The Museum of Applied Arts in Budapest had 800,000 inventory items of museum exhibition objects. Up until 2007, that is during 110 years of the existence of the museum only 10 % of the works of art that the museum has been exhibited for the public.

The reason for such a long stagnation in my opinion was the lack of motivation for the museum curators since it was not necessary for them to mandatorily report on the work they had done so far. Under the system of market relations the external requirements to a museum have radically changed: it became necessary to be efficient and to report on completed work⁸. The efficiency criterion during the first years was the amount of organized exhibitions, later on the market requirements stepped in: first the exhibitions had to be profitable and later it became necessary to determine how profitable each separate event was. Exactly ten years have passed since then. During this period the major problem of the museum—organizing a permanent exhibition—was not solved. From the very beginning the main curators of the museum collections were fighting against the introduction of market relations into the practice of the museum, their struggle was a rather successful one. The main tool of the curators was the same tool that those who supported the market relations used against the curators—those were references to the lack of financing. An obvious contradiction between professionals and the representatives of the market-oriented thinking was clearly seen.

As regards the marketing constituent of the organized exhibitions there were lots of conceptual problems. A whole department was supposed to deal with this process; at that time that department was adhering exclusively to the old understanding of marketing/non/efficiency, the quality of printed materials such as brochures, the places where advertising posters are to be placed in the streets and, of course, on designer make-up of all advertising items. Therefore it often happens that the posters with the museum's logo—which took a long time to design and a lot of coordination between people who were not professional at this type of business—those posters were placed on garbage bins of tram stops. It is important to emphasize that such decisions were taken not due to an attempt to save money but based on an argument: there are always lots of people at tram stops. Conserving the image of the museum and creating its brand, as two major marketing factors, were not considered by the personnel who had been working at the same museum for a few decades. Another big mistake was the practice of choosing the black color for the banners placed on electricity poles alongside the main avenues of Budapest.

⁷ See: *Серов Н.В.* Цвет культуры: психология, культурология, физиология. СПб., 2004.

⁸ *Szeemann H.* Museum der Obsessionen von/zu/mit Harald Szeemann. Berlin, 1981.

In this connection there were lots of phone calls from people who were inquiring who is the person the museum is mourning. These examples prove the fact that an unprofessional approach can cause inadequate marketing actions. The reason for this in my opinion is in the lack of understanding what marketing for cultural organizations should be, which was directly connected to the fact that the level of teaching the science of marketing at universities and colleges was rather weak whereas such notion as marketing of culture and art did not exist at all. Having worked for twenty years at one of the leading universities of Hungary I got constant reassurance that the newly introduced marketing discipline refers exclusively to consumer goods and by no means to culture; and if the issues of culture marketing were put forward in some cases the whole description of this area was done in economic terms used exclusively for the goods of direct consumption⁹. Very soon it turned out that adapting the science of economy to the area of culture requires a specific approach which depends on how unique the object in question is. The specifics of the transfer to the market-oriented museum were also expressed by the fact that on the one hand there was a requirement to involve as many people as possible from all age groups; however no additional finances were allocated from the funds to these required programs. The situation was exacerbated by the fact that there were no educators within the museum staff. We had to invite the educators from other places and depending on the presence of absence of finances we had to decide whether to organize educating activities or not¹⁰.

During those difficult times we also had to work out the general image for the designer elements of the museum, often without any professional help because professional help presupposed payment for the rendered services at market prices. Working with the media was complicated by the specific requirements from the media sources which at that time were already fulfilling not just their reporting function but also solving commercial tasks of bringing profits via increased circulation. Writing about exhibitions was not a helpful factor in resolving the task of bringing profits. The prices for placing paid advertisements in printed media were too high for the budget constraints of a separate exhibition. The price for a onetime advertisement in one of the popular magazines was equal to the total marketing budget of a given exhibition.

A few potential sources for attracting more money were to open a museum shop, get money from the sponsors and from leasing the museum premises for various entertaining events organized by companies and commercial organizations.

Due to the lack of specific museum souvenirs the museum shop soon filled up with consumer goods that do not have anything to do with the museum itself. The practice of attracting sponsor money was so versatile and so contradictory that it deserves a separate story. In any case it required gigantic additional efforts which, due to a number of specific reasons, did not bring the desired results.

Leasing museum premises to outside lessees for entertaining events caused constant disagreements between the management of the museum and the professional museum community as the process was not regulated by any legal documents and therefore there was no guarantee that during those entertaining events the artifacts will stay safe. Therefore as a conclusion one can say that the museum has not yet finished its transition to the new work principles as there appeared a totally new task: how is it possible to preserve the museum in the completely new environment which is still forming and whose nature we are still to study.

⁹ Сюч О. Проблема исторической памяти с точки зрения науки Гигиены культуры // Рубежи памяти: груз прошлого на весах современности. СПб., 2015. С. 131–138.

¹⁰ *Idem.* Актуальные проблемы науки и экономики культуры // Романтизм как вектор развития культуры. Академический и музейный опыт. Воронеж, 2016. С. 84–97.

Referenses

Birukova M.V. Odinochestvo avtora i «smert' avtora» v vystavochnoj praktike vtoroj poloviny XX v.: ob'ekty Jozefa Boysa na Dokumente 5 [The author's solitude and «the author's death» in the exhibition practice of the second half of the XX century: The objects of Joseph Beuys at the Documenta 5], in *Fenomen odinochestva. Aktual'nye voprosy gigeny kul'tury*. Saint-Petersburg: RHGA Press, 2014. P. 172–181. (in Rus.).

Dimoglo M.V. Dizajn kak sredstvo proektirovanija sovremennoj muzejnoj jekspozicii [Design as means for projecting a modern museum exposition], in *V poiskah muzejnogo obraza*. Saint-Petersburg: [without name of publisher]. 2007. P. 236–242. (in Rus.).

Melikov V.V. *Vvedenie v tekstologiju tradicionnyh kul'tur* [Introduction to textology of traditional cultures]. Moscow: RGGU Press, 1999. 304 p. (in Rus.).

Nikonova A.A. Kognitivnye struktury hudozhestvennogo muzeja [Cognitive structures of a Museum of Fine Arts], in *V poiskah muzejnogo obraza*. Saint-Petersburg: [without name of publisher]. 2007. P. 49–61. (in Rus.).

Nikonova A.A. Soglasie uchenogo i neuchenogo [The concordance of the learned and the unlearned], in *Sobor lits: Sbornik statei*. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2006. P. 6–15. (in Rus.).

Obrist H.-U. Interview with Harald Szeemann, in *Artforum*. 1996, November. P. 111–135.

Serov N.V. *Cvet kul'tury: psikhologija, kulturologija, fiziologija* [The color of culture: psychology, culturology, physiology]. Saint-Petersburg: Rech' Press, 2004. 672 p. (in Rus.).

Szeemann H. *Museum der Obsessionen von/zu/mit Harald Szeemann*. Berlin: Merve Verlag, 1981. 240 p. (in Germ.).

Szücs O. Aktual'nye problemy nauki i jekonomiki kul'tury [The Important Problems of Science and Economics of Culture], in *Romantizm kak vektor razvitija kul'tury. Akademicheskij i muzejnyj opyt*. Voronezh: Quarta Press, 2016. P. 84–97. (in Rus.).

Szücs O. Problema istoricheskij pamjati s tochki zrenija nauki Gigeny kul'tury [The historical memory problem as seen by the science of culture hygiene], in *Rubezhi pamjati: gruz proshlogo na vesah sovremennosti*. Saint-Petersburg: PHGA Press, 2015. P. 131–138. (in Rus.).

Киценко О.С., Комиссарова Е.В.

МУЗЕЙ КАК ПРОСТРАНСТВО МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
(НА ПРИМЕРЕ МУЗЕЯ ИСТОРИИ ВОЛГОГРАДСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО МЕДИЦИНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА)

Киценко, Ольга Сергеевна—канд. ист. наук, доцент, старший научный сотрудник музея, Волгоградский государственный медицинский университет, Россия, Волгоград, museum@volgmed.ru;

Комиссарова, Елена Васильевна—канд. ист. наук, доцент, зав. музеем истории, Волгоградский государственный медицинский университет, Россия, Волгоград, museum@volgmed.ru.

Статья посвящена вкладу музея Волгоградского государственного медицинского университета в развитие международных связей вуза. Преобразование музейного мира во второй половине XX в. стало проявлением охвативших мировое сообщество процессов демократизации, национально-освободительного движения, развития международных связей. Специфика университетских музеев, играющих важную роль в развитии науки, образования и культуры, нашла отражение в научном дискурсе музееведения. Музей истории Волгоградского государственного медицинского университета осуществляет функции: документирования истории университета; сохранения, изучения и публичного представления памятников его истории; образовательно-воспитательной деятельности. Основой музейной коммуникации является экспозиция, способствующая трансляции традиций университета, углублению знаний студентов по истории медицины, воспитанию медицинской этики, содействующая формированию привлекательного имиджа ВолГМУ. В собрании и экспозиции музея представлена международная деятельность ВолГМУ: обучение иностранных граждан, международное сотрудничество в сфере науки и образования. Диплом выпускника ВолГМУ получили более 4 000 граждан из 122 стран Азии, Африки, Латинской Америки, Европы. Музей передает атмосферу доброжелательности в отношениях между иностранными студентами и преподавателями. Мемориальные коллекции сотрудников ВолГМУ рассказывают об их вкладе в развитие здравоохранения стран Азии и Африки. Музей способствует социокультурной адаптации иностранных студентов, повышению эффективности образовательного процесса подготовки медицинских кадров для различных регионов мира, формированию привлекательного образа России для мирового сообщества.

Ключевые слова: музей, история, медицинский университет, музейная коммуникация, международные связи.

MUSEUM AS THE SPACE OF CROSS-CULTURAL COMMUNICATION
(BASED ON THE EXAMPLE OF MUSEUM OF THE HISTORY
OF VOLGOGRAD STATE MEDICAL UNIVERSITY)

Kitsenko, Olga Sergeevna—Candidate of Science in History, Associate Professor, Research Fellow, Museum of Volgograd State Medical University, Russia, Volgograd, museum@volgmed.ru;

Komissarova, Elena Vasilievna—Candidate of Science in History, Associate Professor, Director of Museum of Volgograd State Medical University, Russia, Volgograd, museum@volgmed.ru.

The article analyzes the contribution of Volgograd state medical university museum in the development of international communication. Conversion of museum peace in the second half of XX century it became the manifestation of the enveloped the world community processes of democratization, national liberation motion, development of international communication service. The specific character of the university museums, which play key role in the development of science, formations and cultures, was reflected in scientific discourse of museology. Museum the history of Volgograd state medical university achieves the functions: the documentation of the history of university; retention, study and public the idea of the monuments of its history; educational-developmental activity. The basis of museum communication is the exposure, which facilitates the translation of the traditions of university, to the extension of knowledge of students for the history of medicine, training of medical ethics, that contributes to the formation of the attractive image of University. The international activity of University was reflected in the collection and exposure of museum: the instruction of foreign citizens, international collaboration in the sphere of science and formation. Graduate University's diploma was obtained more than 4 thousand citizens from 122 the countries of Asia, Africa, Latin America, Europe. Museum transfers the atmosphere of benevolence in the relations between the foreign students and the instructors. The memorial collections of colleagues of University tell about their contribution to development of public health of the countries of Asia and Africa. Museum contributes to the sociocultural adaptation of foreign students, to an increase in the effectiveness in the educational process of training medical personnel for different regions of peace, to the formation of the attractive means of Russia for the world community.

Key words: museum, history, medical university, museum communication, international communication.

Музей как уникальный культурный феномен исследуется на основе различных подходов — гносеологического, аксиологического, семиотического, коммуникативного, институционального, культурологического. Выполняя важные социальные функции, независимо от профиля, типа и социального предназначения, музей представляет собой пространственно-временной континуум, картину мира, составленную из памятников природы, истории и культуры, ставших музейными предметами. В музейной экспозиции проявляется знаково-символическая природа музейного предмета, научная атрибуция и интерпретация которого на основе междисциплинарного, культурологического подхода позволяет раскрыть многогранные культурно-исторические, социологические, технологические и иные связи, выходящие далеко за рамки тематики конкретного музея.

Современный музей, сохраняя свою сущность хранителя и транслятора культурного наследия, осваивает новые технологии и обретает новые формы, оставаясь актуальным для новых поколений, сформировавшихся в культуре информационного общества, и открывая широкое поле исследований как теоретической, так и прикладной культурологии. Преобразование музейного мира во второй половине XX в. стало проявлением охвативших мировое сообщество в условиях научно-технической, а затем информационной революций, процессов демократизации, национально-освободительного движения, развития международных связей.

Рассматривая эволюцию музейного института, А.С. Дриккер отмечает, что современный «музейный бум — органичный феномен демократического общества, отражающий

как его безусловные достижения: сокровища человеческой культуры доступны сегодня миллиардам, так и проблемы: инфантилизацию, редукцию, снижение образовательного ценза, общественную амнезию и аномию, чреватые “тепловой смертью чувств”»¹.

Одним из проявлений музейного бума 1960–1980-х гг. в СССР стало количественное и качественное развитие музейной сети, в том числе активное создание музеев в высших учебных заведениях. Специфика университетских музеев, играющих важную роль в развитии науки, образования и культуры, нашла отражение в научном дискурсе музееведения². Музеи высших учебных заведений являются важным компонентом культурно-образовательного и воспитательного процесса подготовки молодых специалистов.

Музеи истории медицины в России — не только часть музейного мира, но и элемент социальной и культурной жизни общества. Особенности становления медицинских музеев России раскрываются в работах Б.Ш. Нувахова³, М.П. Кузыбаевой⁴ и других историков медицины. Цикл публикаций К.А. Пашкова и Н.В. Чиж посвящен медицинскому музею как уникальному социокультурному феномену, возникшему в результате интеграции здравоохранительной и культурно-просветительской деятельности⁵.

Музей истории Волгоградского государственного медицинского университета (далее — Университета), созданный в 1981 г., — структурное подразделение Университета, основными функциями которого являются: документирование истории университета; сохранение, изучение и публичное представление памятников его истории как культурной ценности; осуществление образовательно-воспитательной деятельности. Основой музейной коммуникации является экспозиция, отражающая музейными средствами историю развития Университета, способствующая трансляции традиций университета, углублению знаний студентов по истории медицины, воспитанию медицинской этики, чувства гордости за избранную профессию и вуз, в котором учатся, содействующая формированию привлекательного имиджа Университета на всероссийском и международном уровне.

Использование материалов музея в преподавании курсов отечественной истории, истории цивилизаций, культурологии, истории медицины способствует конкретизации и углублению знаний, формированию более полного исторического знания благодаря предметности и эмоциональной образности экспозиции. Приобщение к музейной культуре является важным средством образования и воспитания, а также развития межкультурной коммуникации. Специфичность музейной экспозиции как синтеза науки и искусства, основанная на таких свойствах музейного предмета, как информативность, экспрессивность и привлекательность, воздействует одновременно на эмоционально-чувственную

¹ Дриккер А.С. Музейный бум как феномен демократической культуры // Вестник СПбГУ. Серия 6. 2012. Вып. 3. С. 10–14.

² Бурлыклина М.И. Университетский музей в научно-образовательном процессе: История и современность (XVIII–XX вв.) // Музейные фонды и экспозиции в научно-образовательном процессе: Материалы Всерос. науч. конф. Томск, 2002. С. 58–59; Университетские музеи: прошлое, настоящее, будущее: Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 300-летию со дня рождения Г.Ф. Миллера и 60-летию музея истории СПбГУ. С. Петербург, 17–19 окт. 2005 г. / Под ред. И.Л. Тихонова. СПб., 2006.

³ Нувахов Б.Ш., Шилинис Ю.А. Медицинские музеи // Российская музейная энциклопедия. М., 2005. С. 353–354.

⁴ Кузыбаева М.П. Медицинские музеи России: становление и место в музейном мире (XVIII—первая треть XX в.): автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2011.

⁵ Пашков К.А., Чиж Н.В. Медицинский музей: генезис и систематизация // *Historiae medicinae scriptorum Rossicorum OPERA MEDICA HISTORICA*. Российских историков медицины Труды по истории медицины: альманах РОИМ. М., 2016. Т. 1. С. 293–299.

и рациональную сферу личности посетителя, способствуя его духовно-нравственному развитию.

В истории Сталинградского — Волгоградского медицинского института — академии — университета, несмотря на изменения приоритетов в различные периоды международных отношений, проявился интернациональный характер науки и культуры новейшего времени, усиление процессов международного сотрудничества.

В становление открытого в 1935 г. Сталинградского медицинского института внесли вклад представители ведущих медицинских школ России и Западной Европы, среди них профессор В.И. Витушинский, в 1941–1964 гг. возглавлявший кафедру патологической анатомии, фактически являясь ее основоположником. Высшее медицинское образование он получил в Германии: с 1906 по 1912 гг. он обучался в Йенском университете, по окончании которого ему была присвоена ученая степень доктора медицины, хирургии и акушерства; затем он специализировался в области патологической анатомии в Дрездене в лабораториях профессоров Х.Г. Шморля, выдающегося германского патологоанатома, и П.Р. Гейпеля, получив специальность патологоанатома. В 1921–1941 гг. он работал ассистентом, а затем приват-доцентом кафедры патологической анатомии 2-го Ленинградского медицинского института и прозектором в больницах Ленинграда, занимаясь научной работой⁶.

Тема Великой Отечественной войны — ведущая для музея Университета, как и для каждого музея Волгоградской области. Война началась, когда второй выпуск Сталинградского мединститута сдавал государственные экзамены. В период Сталинградской битвы здание института было уничтожено вместе с архивом, были утрачены личные архивы жителей города. Но усилиями энтузиастов группы «Поиск» и увлеченных идеей создания музея ветеранов войны и их семей, передавших свои фронтовые реликвии, была сформирована полноценная коллекция, раскрывающая вклад коллектива института в Победу над фашизмом.

Боевые пути военных медиков, вместе с Красной Армией прошедших фронтовыми дорогами от Москвы и Сталинграда до Берлина, внося свой вклад в освобождение народов Украины, Белоруссии, Прибалтики, Польши, Чехословакии, Венгрии, Австрии и других европейских государств, наглядно представлены наградами участников войны⁷.

Гвардии старший лейтенант В.А. Хрипунков, впоследствии кандидат медицинских наук, доцент, заведующий кафедрой рентгенологии и радиологии, за участие в героическом штурме и взятии Кенигсберга награжден медалью «За взятие Кенигсберга»⁸. Боевой путь гвардии капитана медслужбы Г.Р. Финна, впоследствии, доктора медицинских наук, профессора, заведующего кафедрой микробиологии, отмечен многими Благодарностями Верховного Главнокомандующего: за овладение Минском, за г. Альтдамм и ликвидацию плацдарма немцев на правом берегу р. Одер, за отличные боевые действия при овладении штурмом г. Рига в 1944 г.; за отличные боевые действия на западном берегу Вислы южнее Варшавы, за вторжение в пределы немецкой Померании и овладение городами

⁶ Комиссарова Е.В. Профессор В.И. Витушинский — виртуозный патологоанатом и скрипач // Медицинская профессура СССР: материалы международной конференции, посвященной памяти А.М. Сточика. Москва, 22 мая 2015 г. М., 2015. С.156–158.

⁷ Комиссарова Е.В., Киценко Р.Н. Музейные коллекции как источник изучения истории медицины периода Великой Отечественной войны // История медицины и медицинские музеи: Сборник материалов III Международного симпозиума, посвященного 70-летию Академии медицинских наук. Москва, 19. 02. 2015. М., 2015. С. 95–100.

⁸ Музей ВолгГМУ. КП № 296.

Шенланке, Лукатц, Крейц, Вольденберг и Дризен, за овладение опорными пунктами обороны немцев на Штеттинском направлении, за овладение опорными пунктами обороны немцев на подступах к г. Бромберг (Быдгощ), за наступление на Берлин в 1945 г.⁹

В собрании и экспозиции музея нашла отражение международная деятельность Университета. Обучение иностранных граждан, зарубежная практика российских студентов, а также международное сотрудничество в сфере науки и образования свидетельствуют об опыте вуза в интернационализации высшего медицинского образования. В Университете накоплен богатейший опыт преподавания естественнонаучных и медицинских дисциплин иностранным студентам, создана стройная система учебно-воспитательной и внеучебной работы.

Обучение иностранных студентов в Университете началось в 1962 г. на стоматологическом факультете. Первыми зарубежными студентами стали граждане Германской Демократической Республики. Организация учебы и быта иностранных студентов была возложена на заместителя декана стоматологического факультета, доцента Э.Я. Клячко. В 1964 г. был учрежден деканат по работе с иностранными учащимися. Первым деканом стала доцент А.И. Баландина, встретившая Победу в мае 1945 г. в Кракове в качестве военного хирурга. В последующем деканатом руководили доценты С.Г. Кулькин, С.Б. Колпаков, Ю.В. Стаценко, А.И. Наумов, С.И. Фофанов, В.Б. Мандриков, А.К. Брель. В 1977 г. введена должность проректора по международным связям, которую занял кандидат медицинских наук, доцент Ю.В. Стаценко. За период 1962–2017 гг. диплом выпускника Университета получили более 4 000 граждан из 122 стран Азии, Африки, Латинской Америки, Европы.

История обучения иностранных студентов нашла отражение в музейных коллекциях и экспозиционной деятельности музея Университета. Выставка, открытая к 50-летию деканата по работе с иностранными студентами, например, посвящена различным аспектам учебной и внеучебной работы с зарубежными студентами. Фотодокументы, подарки и письма благодарности передают атмосферу доброжелательности в отношениях между иностранными студентами и преподавателями, курировавшими группы. Доценты А.И. Баландина, К.С. Харац — в центре групповых фотографий интернациональных студенческих праздников, свадеб, а затем с родившимися детьми. Документы и фотографии отражают многогранную внеучебную жизнь студентов: участие в конференциях и фестивалях интернациональной дружбы, в субботниках и строительных отрядах. Особое внимание к физическому воспитанию будущих врачей подтверждает коллекция спортивных наград иностранных студентов. О высоком уровне подготовки медицинских кадров свидетельствуют грамоты и благодарственные письма от имени правительства, муниципалитетов и университетов ЧССР, ГДР, Индии, Малайзии и других стран.

Обширную географию международных связей Университета отражает карта мира, на которой отмечены страны, представители которых в разное время учились в вузе, а также выставка подарков зарубежных студентов и иностранных делегаций, представленная в музее.

Среди наиболее известных иностранных граждан, обучавшихся в ВолгГМУ и поддерживающих постоянные связи с университетом, депутат Европарламента Иржи Машталка (Чешская Республика). При его активном участии было установлено партнерство между ВолгГМУ и Университетом г. Остравы (Чехия), города-побратима Волгограда.

⁹ Музей ВолгГМУ. КП №№ 46–54.

Выпускник 1969 г. профессор Йоханес Шуберт — директор Центра стоматологии Мартин-Лютер-университета Халле-Виттенберг (ФРГ). Первую лекцию на русском языке будущий профессор прослушал в стенах ВГМИ в 1964 г. Сегодня Й. Шуберт — выдающийся ученый, крупный специалист в сфере имплантологии, челюстно-лицевой и пластической хирургии. 26 октября 2016 г. в музее состоялась встреча российских и африканских студентов с обучавшимся в вузе в 1977–1983 гг. Хустино Обамой Нве — хирургом, бывшим министром здравоохранения Экваториальной Гвинеи, членом Панафриканского парламента, ныне — советником президента по вопросам здравоохранения. Встреча была посвящена презентации его книги «Испания в сердце Африки. Записки врача»¹⁰. Музей ВолгГМУ принимает активное участие в проведении встреч поколений выпускников и студентов: в августе 2016 г. музей посетили выпускники-стоматологи из Германии.

Кроме подготовки иностранных специалистов в стенах вуза, профессора и преподаватели различных кафедр с 1950-х гг. ведут образовательную и лечебную работу за рубежом. Мемориальные коллекции сотрудников ВолгГМУ рассказывают и об их вкладе в развитие здравоохранения стран Азии и Африки.

Профессорско-преподавательский состав института оказал большую помощь в подготовке медицинских кадров Китайской Народной Республике. В образовательном процессе использовался учебник «Медицинская микробиология» И.А. Сутина, Г.Р. Финна и Л.Н. Зеленской, который был издан не только на русском, украинском, узбекском, грузинском, но и китайском языках.

Среди уникальных экспонатов музея — медаль «Китайско-Советская дружба» профессора М.К. Родионова за работу по обучению китайских студентов в Шанхае в 1950-е гг. В Удостоверении к медали сказано: «Товарищу Родионову М.К. В знак благодарности за вашу бескорыстную и преисполненную энтузиазма помощь делу социалистического строительства нашей страны вручаю Вам медаль «Китайско-Советская дружба». Премьер Государственного Совета КНР Чжоу Энь-лай. 1957 г.»¹¹.

Памятником истории медицины, этнографии и международного сотрудничества являются стрелы, извлеченные из ран воевавших аборигенов хирургом профессором Ю.А. Рубайловым во время работы в Уганде в начале 1970-х гг. О работе в 1960–1970-е гг. за рубежом сотрудников кафедры госпитальной хирургии Н.Г. Меркулова (в Конго и Алжире), П.И. Мымрикова (в Йемене) и А.И. Наумова (в Алжире) свидетельствуют фотоматериалы, на которых запечатлены процесс обучения зарубежных коллег, осмотр пациентов, ход операций.

О международном уровне и значении исследований отечественной медицинской науки свидетельствуют публикации, документы, награды, памятные подарки иностранных коллег, отражающие участие волгоградских ученых в различных международных форумах.

Офтальмолог А.М. Водовозов, д. м. н., профессор, заведующий кафедрой глазных болезней ВГМИ награжден золотой медалью «За научные заслуги» Оломоуцкого университета в 1984 г.; золотым знаком «За заслуги» Общества Германо-Советской дружбы в Берлине в 1966 г.; А.М. Водовозову вручены Дипломы почетного члена Общества офтальмологов ГДР (Магдебург, 1987 г.) и Американского биографического института. На фотографиях: Группа офтальмологов г. Волгограда при посещении памятника-мемориала узникам Бухенвальда, А.М. Водовозов на встрече с ректором Магдебургской медицинской академии проф. Мюллером и зав. кафедрой глазных болезней проф. Гайденайхом,

¹⁰ *Обама Хустино Н.* Испания в сердце Африки. Записки врача. М., 2016.

¹¹ Музей ВолгГМУ. КП №№ 168–169.

во время выступления и в президиуме съезда офтальмологов ГДР, на встрече с сотрудниками клиник университета в Мюнхене, на встрече в клинике с ректором Оломоуцкого университета (ЧССР) профессором В. Швец. В экспозиции представлены инструменты, введенные в мировую офтальмологическую практику А.М. Водозовым¹².

В мемориальной коллекции ревматолога А.Б. Зборовского¹³, д.м.н., профессора, зав. кафедрой госпитальной терапии (1959–2001): Удостоверение докладчика на XI Международном конгрессе по ревматологии в Аргентине в 1965 г.; Приглашение от президиума 12-го Конгресса по ревматологии в Праге в 1969 г. и фотография А.Б. Зборовского в президиуме конгресса; книги с дарственными автографами иностранных коллег: монография Г. Хайдельмана «Gichtsyndrom». Дрезден, 1973 г.; «Ревматология в теории и практике» на чешском языке. Братислава, 1967; «Rheumatische Erkrankungen. Берлин, 1973 — подарок проф. Зайделя; «Ревматология в теории и практике» на чешском языке. Братислава, 1967. Выступления профессора А.Б. Зборовского включены в программы: конференции «Ревматоидный артрит» Немецкого и чехословацкого обществ ревматологов в 1967 в г. Бад-Эльстер (ГДР); Международных конгрессов по ревматологии: XII-го — в 1969 г. в Праге (Чехословакия) и XIII-го — в 1973 г. в Киото (Япония); VIII Европейского ревматологического конгресса в 1975 г. в Хельсинки (Финляндия), II-го Пражского симпозиума ревматологов в 1978 г. Интерес посетителей вызывают памятные медали Международных конгрессов по ревматологии: X-го — в Риме в 1961 г., XII-го — в Праге в 1969 г., XV-го — в Париже в 1981 г., а также коралловый «мозг» — сувенир, подаренный А.Б. Зборовскому терапевтами из г. Клайпеда (Литовская ССР).

Интенсификация международного партнерства начинается, несмотря на трудности периода реформ, в 1990-е гг. Исследовательская работа на кафедрах ВолгГМУ проводится в тесном сотрудничестве с зарубежными коллегами. Так, кафедра фармацевтической и токсикологической химии поддерживает связи с Национальным институтом рака (США), Рега институтом медицинских исследований (Бельгия); кафедра фармакологии сотрудничает со Шведским институтом лекарственных растений (г. Гетеборг). В 2006 г. во взаимодействии с Арканзасским университетом медицинских наук (США) при ВолгГМУ была открыта Клиника семейной медицины¹⁴. Деятельность ученых ВолгГМУ в сфере международного научного сотрудничества отражена в коллекции памятных подарков Арканзасского университета. Центральным экспонатом комплекса является письмо-поздравление с Днем Победы 9 мая 2000 г. президента США Б. Клинтона ректору ВГМА В.И. Петрову. Главный фармаколог Министерства здравоохранения Российской Федерации, академик РАН В.И. Петров — член Международного клуба ректоров Европы (CRE). Одним из знаковых экспонатов музея является гермошлем летчика-космонавта В.И. Горбатко, подаренный В.И. Петрову в знак признательности за разработку препаратов, способствующих адаптации космонавтов к условиям полета, таким образом, волгоградские фармакологи внесли вклад в освоение космоса.

Музей ВолгГМУ является важным звеном образовательного процесса. Иностранные студенты приходят сюда на экскурсии в рамках курса «История медицины». Представленные

¹² Музей ВолгГМУ. КП №№ 247–279.

¹³ Музей ВолгГМУ. КП №№ 989–1025.

¹⁴ Петров В.И. 50 лет обучения иностранных граждан в Волгоградском государственном медицинском университете // Проблемы качества обучения зарубежных граждан в медицинских вузах: Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / Под общ. ред. акад. РАН В.И. Петрова. Волгоград, 2012. С. 3–4.

в музее медицинские инструменты и оборудование, фото- и видеоматериалы, повествующие о медицинских манипуляциях, способствуют формированию у студентов интереса к определенным разделам медицины. Опора на музейные экспозиции углубляет и конкретизирует знания по изучаемым дисциплинам¹⁵.

Развивая музейную коммуникацию, сотрудники музея ВолгГМУ в партнерстве с деканатом по работе с иностранными студентами, кафедрой истории и культурологии, кафедрой русского языка и социальной адаптации приобщают иностранных студентов к истории и культуре России, Волгоградской области и медицинского университета, организуют посещение иностранными студентами музеев Волгограда, памятных мест Волгоградской области.

Техническая оснащенность музея позволяет проводить на его базе семинарские занятия по истории России, культурологии, истории медицины с демонстрацией видеофильмов на русском и английском языках, а также подготовленных студентами презентаций. Экскурсия по музею сопровождается видеофильмом по истории ВолгГМУ.

Установлению межкультурных коммуникаций студентов содействует созданный на базе музея клуб «Мусейон ВолгГМУ». Клуб ежегодно проводит встречи, посвященные Международному дню охраны памятников и исторических мест 18 апреля и Международному дню музеев 18 мая. В работе клуба принимают участие российские и зарубежные студенты, выступая с докладами и презентациями о музеях, памятниках и культурных центрах своих стран (музей Саларджунг в г. Хайдарабад, Красный форт в г. Дели, исторический музей г. Бейрута и др.).

Музей истории университета как существенная часть культурного наследия используется в образовательном процессе высшего профессионального образования как интерактивная форма обучения, способствующая подготовке специалиста, обладающего общекультурными и профессиональными компетенциями, соответствующими высоким стандартам информационной цивилизации и задачам модернизации России¹⁶.

Комплектуя и представляя коллекции, отражающие международную деятельность ВолгГМУ, музей способствует социокультурной адаптации иностранных студентов, повышению эффективности образовательного процесса подготовки медицинских кадров для различных регионов мира.

Таким образом, университетский музей является пространством формирования многоцветной картины мира, интернационализации, диалога культур и дружбы народов.

Список литературы

Бурлыкина М.И. Университетский музей в научно-образовательном процессе: История и современность (XVIII–XX вв.) // Музейные фонды и экспозиции в научно-образовательном процессе: Материалы Всерос. науч. конф. Томск: Издательство Томского университета, 2002. С. 58–59.

¹⁵ *Комиссарова Е.В., Медведева Л.М.* Из опыта работы музея истории ВолгГМУ с иностранными студентами // Проблемы качества обучения зарубежных граждан в медицинских вузах: Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / Под общ. ред. акад. РАМН В.И. Петрова. Волгоград, 2012. С. 185–186.

¹⁶ *Петрова И.А., Комиссарова Е.В.* Музей как инструмент формирования общекультурных компетенций будущего врача // Психолого-педагогические аспекты воспитательного процесса в системе высшего образования. Материалы международной научно-практической конференции, Волгоград, 25 марта 2011 г. Волгоград, 2011. Т. 2. С. 332–338.

Дриккер А.С. Музейный бум как феномен демократической культуры // Вестник СПбГУ. Серия 6. 2012. Вып. 3. С. 10–14.

Комиссарова Е.В. Профессор В.И. Витушинский—виртуозный патологоанатом и скрипач // Медицинская профессура СССР: материалы международной конференции, посвященной памяти А.М. Сточика. Москва, 22 мая 2015 г. М.: Шико, 2015. С. 156–158.

Комиссарова Е.В., Киценко Р.Н. Музейные коллекции как источник изучения истории медицины периода Великой Отечественной войны // История медицины и медицинские музеи: Сборник материалов III Международного симпозиума, посвященного 70-летию Академии медицинских наук. Москва, 19. 02. 2015. М.: Наука, 2015. С. 95–100.

Комиссарова Е.В., Медведева Л.М. Из опыта работы музея истории ВолгГМУ с иностранными студентами // Проблемы качества обучения зарубежных граждан в медицинских вузах: Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / Под общ. ред. акад. РАМН В.И. Петрова. Волгоград: Издательство ВолгГМУ, 2012. С. 185–186.

Кузыбаева М.П. Медицинские музеи России: становление и место в музейном мире (XVIII—первая треть XX в.): автореф. дисс. ... канд. ист. наук. М., 2011. 26 с.

Нувахов Б.Ш., Шилинис Ю.А. Медицинские музеи // Российская музейная энциклопедия. М.: Прогресс, «РИПОЛ КЛАССИК», 2005. С. 353–354.

Обама Хустино Н. Испания в сердце Африки. Записки врача. М: Буки Веди, 2016. 192 с.

Паишков К.А., Чиж Н.В. Медицинский музей: генезис и систематизация // *Historiae medicinae scriptorum Rossicorum OPERA MEDICA HISTORICA*. Российских историков медицины Труды по истории медицины: альманах РОИМ. М.: [Печатный дом «Магистраль»], 2016. Т. 1. С. 293–299.

Петров В.И. 50 лет обучения иностранных граждан в Волгоградском государственном медицинском университете // Проблемы качества обучения зарубежных граждан в медицинских вузах: Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / Под общ. ред. акад. РАМН В.И. Петрова. Волгоград: Издательство ВолгГМУ, 2012. С. 3–4.

Петрова И.А., Комиссарова Е.В. Музей как инструмент формирования общекультурных компетенций будущего врача // Психолого-педагогические аспекты воспитательного процесса в системе высшего образования. Материалы международной научно-практической конференции, Волгоград, 25 марта 2011 г. Волгоград: ФГОУ ВПО ВГСХА, 2011. Т. 2. С. 332–338.

Университетские музеи: прошлое, настоящее, будущее. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. 318 с.

References

Burlykina M.I. *Universitetskij muzej v nauchno-obrazovatel'nom processe: Istorija i sovremennost' (XVIII–XX vv.)* [University museum in the scientifically- educational process: History and the present (XVIII–XX centuries)], in *Muzejnye fondy i jekspozicii v nauchno-obrazovatel'nom processe*. Tomsk: Publishing House of Tomsk State University, 2002. P. 58–59. (in Rus.).

Drikker A.S. *Muzejnij bum kak fenomen demokraticeskoi kul'tury* [Museum boom as the phenomenon of the democratic culture], in *Vestnik SPbGU. Seria 6*. 2012. Is. 3. P. 10–14. (in Rus.).

Komissarova E.V. Professor V.I. Vitushinskij — virtuoznyj patologoanatom i skripach [Professor V.I. Vitushinskij — virtuoso anatomical pathologist and violinist], in *Medicinskaja professura SSSR: materialy mezhdunarodnoj konferencii, posvjashhennoj pamjati A.M. Stochika. Moskva, 22 maja 2015 g.* Moscow: Shiko Press, 2015. P. 156–158. (in Rus.).

Komissarova E.V., Kicenکو R.N. Muzejnye kollekcii kak istochnik izuchenija istorii mediciny perioda Velikoj Otechestvennoj vojny [Museum collections as the source of the study of the history of medicine of the period of the World War II], in *Istorija mediciny i medicinskie muzei: Sbornik materialov III Mezhdunarodnogo simpoziuma, posvjashhenogo 70-letiju Akademii medicinskih nauk.* Moskva, 19. 02. 2015. Moscow: Nauka Press, 2015. P. 95–100. (in Rus.).

Komissarova E.V., Medvedeva L.M. Iz opyta raboty muzeja istorii VolgGMU s inostrannymi studentami [From the work experience of museum the history of Volgograd State Medical University with the foreign students], in *Problemy kachestva obuchenija zarubezhnyh grazhdan v medicinskih vuzah: Materialy IV Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii s mezhdunarodnym uchastiem.* Volgograd: Publishing House of Volgograd State Medical University, 2012. P. 185–186. (in Rus.).

Kuzybaeva M.P. *Medicinskie muzei Rossii: stanovlenie i mesto v muzejnom mire (XVIII—perвая tret' XX v.)* [Medical museums of Russia: formation and place in the museum world (XVIII—first third of XX century)]: avtoref. diss. ... kand. ist. nauk. Moscow, 2011. 26 p.

Nuvahov B.Sh., Shilinis Ju.A. Medicinskie muzei [Medical museums], in *Rossijskaja muzejnaja jenciklopedija.* Moscow: Progress, «RIPOL KLASSIK» Press, 2005. P. 353–354. (in Rus.).

Obama Hustino N. *Ispanija v serdce Afriki. Zapiski vracha* [Spain in the heart of Africa. Notes of the doctor]. Moscow: Buki Vedi, 2016. 192 p. (in Rus.).

Pashkov K.A., Chizh N.V. Medicinskij muzej: genezis i sistematizacija [Medical museum: genesis and the systematization], in *Historiae medicinae scriptorum Rossicorum OPERA MEDICA HISTORICA. Rossijskih istorikov mediciny Trudy po istorii mediciny: al'manah ROIM.* Moscow: [«Magistral'» Press], 2016. Vol. 1. P. 293–299. (in Rus.).

Petrov V.I. 50 let obuchenija inostrannyh grazhdan v Volgogradskom gosudarstvennom medicinskom universitete [The fifty years of the education of foreign citizens at the Volgograd state medical university], in *Problemy kachestva obuchenija zarubezhnyh grazhdan v medicinskih vuzah: Materialy IV Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii s mezhdunarodnym uchastiem.* Volgograd: Publishing House of Volgograd State Medical University, 2012. P. 3–4. (in Rus.).

Petrova I.A., Komissarova E.V. Muzej kak instrument formirovanija obshhekul'turnyh kompetencij budushhego vracha [Museum as the tool of shaping of the general cultural scopes of future doctor], in *Psihologo-pedagogicheskie aspekty vospitatel'nogo processa v sisteme vysshego obrazovanija. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, Volgograd, 25 marta 2011 g.* Volgograd: FGOU VPO VGSHA, 2011. Vol. 2. P. 332–338.

Universitetskie muzei: proshloe, nastojashhee, budushhee [University museums: the past, present, future]. Saint-Petersburg: Publishing House of Saint-Petersburg State University, 2006. 318 p. (in Rus.).

МУЗЕОЛОГИЯ — МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

Андреева И.В.

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ДОКУМЕНТО-КОММУНИКАЦИОННЫЕ НАУКИ:
ПАРАЛЛЕЛИ, ПЕРЕСЕЧЕНИЯ ИЛИ НЕЧТО БОЛЬШЕЕ?
(ЧАСТЬ 2)

Андреева, Ирина Валерьевна — канд. пед. наук, доцент, Челябинский государственный институт культуры, Россия, Челябинск, andreevairina7@com.ru.

В статье анализируются перспективы применения документивного подхода к анализу проблем изучения музейного предмета и музейности в целом. Дается обоснование целесообразности дисциплинарной адаптации термина документ в музеологии и разработки понятия музеологический документ как теоретического конструкта, который может выступить в качестве базиса документивного подхода. Музейный документ в общем объеме понятия документ — его особенное измерение, а музейный предмет — частное. Введение в музееведение иерархии понятий, основанных на термине «документ», открывает возможность осуществления логической познавательной процедуры восхождения от абстрактного к конкретному. Современные музеологи подчеркивают относительность каждого звена в цепочке противопоставлений «документ — предмет музейного значения — музейный предмет — экспонат». Введение термина «документ» позволяет выстраивать иерархическую систему свойств и признаков одной и той же вещи на разных уровнях ее документивного статуса, а не сводить их к общим свойствам и функциям музейного предмета (информативности, экспрессивности, аттрактивности, ассоциативности и др.). В итоге экстраполяции документологической терминосистемы в музееведении может быть обоснована фундаментальная система частно-научных понятий, конструирующих музеологическую картину мира.

Ключевые слова: музееведение, музеология, документо-коммуникационные науки, документология, документ, музейный предмет, музеологический документ.

MUSEOLOGY AND DOCUMENT-COMMUNICATION SCIENCES:
PARALLEL, CROSSING, OR SOMETHING MORE?
(PART 2)

Andreeva, Irina Valerievna — Candidate of Science in Pedagogy, Associate Professor, Chelyabinsk State Institute of Culture, Russia, Chelyabinsk, andreevairina7@com.ru.

The article analyzes the prospects for the use of documental approach to the analysis of study of the museum object in general. In the arrival is suggested the rationale for disciplinary adaptation of the term document in museology and development of the concept of museum's document as an important theoretical construct that can serve as the basis of documental approach. The museum document in the general scope of the document concept is its special dimension, and the museum object is a private one. Introduction to the museum of hierarchy

of concepts based on the term «document» opens the possibility of implementing a logical cognitive procedure of ascent from the abstract to the concrete. Modern museologists emphasize the relativity of each link in the chain of oppositions «document—a subject of museum significance—a museum object—an exhibit». Introduction of the term «document» allows you to build a hierarchical system of properties and features of the same thing at different levels of its document status, and not reduce them to the general properties and functions of the museum subject (informativeness, expressiveness, attractiveness, associativity, etc.). As a result of extrapolation of the documentological terminology system in museology, a fundamental system of private scientific concepts that construct a museological picture of the world can be substantiated.

Key words: museology, document-communication sciences, documentology, document, museum object, museology document.

В первой части данной статьи, которая была посвящена междисциплинарным связям музееведения с документо-коммуникационными науками, были рассмотрены документоцентристские подходы к анализу проблемы музейного предмета¹. Базовый термин документологии — «документ» — является абстрактным объектом, идеализацией, которая не может быть буквально спроецирована на действительность. Именно в таком значении термин был введен П. Отле² и в дальнейшем воспринят современными документологами. Документ — теоретический конструкт, поэтому его разработка позволила обосновать богатый понятийный тезаурус, онтологический и функциональный статус, законы документологии³. Документологией была обоснована относительность и конвенциональность понятия «документ», необходимость разработки его факультативной части каждой отрасли, которая имеет дело с коммуникацией информации в документальной форме. Были предложены и варианты определения понятия музейный документ.

Музейное дело, безусловно, относится к категории упомянутых отраслей, но необходимость в термине «музейный документ», по крайней мере, на уровне практики музейной деятельности, не является для него очевидной. В отличие, например, от смежных — библиотечной и архивной — отраслей, где термин однозначно прижился и был закреплен на законодательном уровне. Понятие документа в музейной деятельности используется как чрезвычайно многозначное. В одних случаях оно тождественно музейному предмету и выступает в качестве метафоры «свидетеля истории» («документ эпохи»), в других — употребляется в узком значении управленческого, юридического документа («бумаги с печатью и подписью»), в третьих — характеризует единицу документооборота музейной организации (в том числе, учетно-хранительской, экспозиционной, управленческой деятельности). Цель данной статьи — обоснование целесообразности разработки понятия «документ» как важного теоретического конструкта в языке музеологии. С точки зрения автора, термин необходим для поддержания внутритеоретических связей науки, область его применения — это, прежде всего, теория и практика научных исследований. Поэтому в структуру термина вместо предиката музейный предлагается ввести предикат музеологический. Таким образом, предметом дальнейших размышлений автора данной статьи являются перспективы введения термина музеологический документ. Он может

¹ См.: *Андреева И.В.* Музееведение и документо-коммуникационные науки: Параллели, перечисления или нечто большее? (часть 1) // *Музей—памятник—наследие.* 2017. № 1. С. 113–126.

² См.: *Отле П.* Библиотека, библиография, документация: избранные труды пионера информатики. М., 2004.

³ См.: *Столяров Ю.Н.* Документология: учебное пособие. Орел, 2013.

стать более общим, в сравнении с музейным предметом, понятием, абстрагирующим сущностные особенности феноменов реального мира, с помощью которых происходит наследование культурного опыта в документной форме.

Значение абстрактных понятий для теоретического познания давно доказано. Современное науковедение⁴ в самых общих чертах характеризует его логику следующим образом. В основе теоретических объектов лежат схемы понятия этих объектов. Они воплощают правила идеальной деятельности по созданию вещей, явлений, процессов, которые этим понятием обозначаются. Абстрактные объекты всегда образуют целостную систему, которая обеспечивается тем, что новые объекты вводятся на основе уже существующих. Посредством теоретических объектов осуществляется развертывание теории. В итоге теоретические конструкторы образуют систему взаимосогласованных элементов, некоторые из которых связаны с эмпирической практикой, другие же поддерживают внутритеоретические связи. Полученные в результате теоретические схемы фиксируют сущностные связи изучаемой реальности, поэтому становятся основой для формулировки теоретических законов.

Введение абстрактного понятия «музеологический документ» не претендует на замещение термина «музейный предмет». Музеологический документ в общем объеме понятия документ — его особенное измерение, а музейный предмет — частное. То есть речь идет о системной иерархии понятий, которая открывает возможность осуществления логической познавательной процедуры восхождения от абстрактного к конкретному (подобно тому, как в науках библиосферы используется термин «документ», введение которого не отменило и не вытеснило из употребления понятие «книга»).

Представляется, что музеология уже осмыслила потребность перехода к новому уровню теоретического познания. Она в частности артикулируется в форме тезиса об «изначальной “относительности” музейного предмета»⁵, особенно, когда речь идет об оппозиции музейный предмет — музейный экспонат. Так, профессор Национального университета Коста-Рики О. Наварро пишет: «Процесс музеализации имеет дело с *потенциалом* (курсив мой — И. А.) предмета, а его экспонирование внутри определенного дискурса и определенной образовательной стратегии (т.е. патримониализация) актуализируют его как элемент наследия»⁶. А петербургский культуролог А.А. Никонова размышляет о том, что «каждый предмет в своей сути, “в чистом виде” обладает безграничным количеством информации⁷. Только попадая в определенный контекст, “высвечивается” и акцентируется часть информации, которая приобретает временное, исключительно целенаправленное значение». И делает вывод: «бытование музейного предмета репрезентирует не столько его когнитивный аспект, сколько прескриптивный (предписывающий)»⁸. Таким образом, относительность каждого звена в цепочке противопоставлений «предмет реального мира — документ — предмет музейного значения — музейный предмет — экспонат» позволяет выстраивать иерархическую систему свойств и признаков одной и той же вещи на разных уровнях ее документивного статуса, а не сводить их к общим свойствам

⁴ *Степин В. С.* Теоретическое знание. М., 1999. Гл. 2. См. по адресу: <https://docviewer.yandex.ru/view/68599051/> (ссылка последний раз проверялась 04.12.2017).

⁵ *Никонова А.А.* Энигма музейного предмета // Философия музея. М., 2014. С. 71.

⁶ *Наварро О.* История и память в современном музее: несколько замечаний с точки зрения критической музеологии // Вопросы музеологии. 2010. № 2. С. 4.

⁷ Автор статьи не является сторонником атрибутивной концепции информации автора данного высказывания, но в остальном разделяет цитированную точку зрения.

⁸ *Никонова А.А.* Энигма музейного предмета. С. 70–71.

и функциям музейного предмета, как это делается со времени издания учебного пособия «Музееведение. Музеи исторического профиля» (1988)⁹, определившего специфику музейного предмета в терминах информативности, экспрессивности, аттрактивности, ассоциативности и др. При этом каждый последующий уровень, «впитывая» характеристики предыдущего, будет обнаруживать новые качества, что позволит, наконец, приблизиться к сущности давно используемых в музееведении понятий. Очевидно, это и имеет в виду А.А. Никонова, справедливо отмечая слабую отрефлексированность данной проблемы, когда пишет: «Музейному предмету приписываются характеристики, изначально принадлежащие не столько ему, сколько любому культурно значимому артефакту, следовательно, не выявляющие его особенности во всей полноте, уникальности и историческом становлении»¹⁰.

В этом контексте выделение в качестве одного из основных свойств музейного предмета свойства информативности выглядит особенно уязвимым. Информационная функция — «самая главная, онтологическая или *сущностная функция* документа»¹¹. Этот вывод логически вытекает из определения документа, определяя главное свойство — информативность — всех без исключения объектов, которые используются для получения информации. Следовательно, специфическим свойством именно музейного предмета информативность быть не может. Музейный предмет, безусловно, обладает этим свойством как свойством метасистемы, поэтому оно должно рассматриваться на уровне общей теории документа.

Документология информационную функцию документа анализирует в двух измерениях: мемориальном и коммуникационном¹². И та и другая функции и, соответственно, свойства, хорошо известны и понятны специалисту музейного дела, чья профессиональная деятельность связана с анализом предметно опосредованного функционирования исторической памяти и с включением предмета в коммуникационные практики. Они активно отрефлексированы в музееведческой литературе.

Мемориальность и коммуникативность, как две стороны информативности, — те свойства (и одновременно критерии), на основе которых объект выделяется из окружающей среды и становится документом — включается в документационный (семантический) процесс. Практически он может выглядеть как факт обнаружения предмета в экспедиции, в ассортименте антикварного магазина или предложения о приобретении предмета со стороны населения. Сложившаяся в музеологии традиция связывает функции мемориальности и коммуникативности с понятиями экспрессивности и аттрактивности и приписывает эти характеристики только музейному предмету, как будто они приобретаются предметом в результате включения в коллекцию. Еще раз подчеркнем, что, будучи универсальными свойствами документа, они тоже не могут атрибутироваться исключительно музейному предмету. А названные пары понятий (мемориальность, коммуникативность и экспрессивность, аттрактивность) по объему содержания не совпадают. Значит, и не могут заменить друг друга.

Следующий далее этап селекции — переход документа в статус предмета музейного значения — связан с семантическими особенностями и функциями системы «музееведческий

⁹ См.: Музееведение. Музеи исторического профиля: учеб. пособие для вузов по спец. «История» / под ред. К.Г. Левыкина, В. Хербста. М., 1988.

¹⁰ Никонова А.А. Энигма музейного предмета. С. 70–71.

¹¹ Столяров Ю.Н. Документология. С. 68.

¹² Там же. С. 68–74.

документ». Если взять за основу определения, предложенные документологами¹³, то эта система акцентирует профильную специфику, которая регулирует объем получаемой от предмета информации. Так как документом являются все конкретные феномены музеевлогического документа — и предмет музейного значения, и предмет музейного фонда, и музейный экспонат, и аналоговый (или псевдоаутентичный) музейный документ (копия, макет, модель) — то они должны характеризоваться присущими только им феноменологическими функциями и свойствами. При этом их интегральной характеристикой должна быть точно найденная сущностная функция музеевлогического документа, отличающая его от любых других.

«Вне музея реальный предмет обладает иными значениями, свойствами и функциями», пишет А.А. Никонова. Уточним: вне музея реальный предмет тоже может быть документом, а его значения, свойства и функции могут быть детерминированы семантикой документационного процесса, в который он включен. Скажем, хранящаяся в семье реликвия, безусловно, выполняет мемориальную и коммуникативную функции, при этом она может порождать сильные эмоции (экспрессивность) и быть весьма привлекательной. Но только эти качества еще не делают ее предметом музейного значения. Исследователи указывают на необходимость музейной интерпретации¹⁴ вещи, анализ ее репрезентативности. Поэтому поиск фундаментальных характеристик музейного предмета продолжается и развивается в разных ракурсах: от анализа музейного предмета как класса культурных ценностей¹⁵ и объекта культурного наследия¹⁶ до особой обусловленности процессов селекции спецификой музейного пространства¹⁷.

Поскольку данная статья носит лишь постановочный характер, уместно предположить, какие еще перспективы связаны с обоснованием термина «музеевлогический документ» в музеевлогии. Документивный подход к анализу музейности позволит осмыслить музейный фонд как документную (состоящую из документов) подсистему, а экспозицию — как документальную (основанную на документах).

Всю совокупность информационных ресурсов музея, включая электронные ресурсы (независимо от его типа и профиля), можно будет концептуализировать в рамках теоретического понятия «документный ресурс», не тождественного эмпирическому понятию «музейный фонд». Объем понятия «документный фонд» будет включать в себя не только движимые предметы (как говорится в определении музейного предмета), но и музейные объекты, например, исторические здания музея или исторические интерьеры (которые мы в контексте коммуникации настойчиво именуем экспонатами). В структуре документного фонда займут свое место и объекты нематериального культурного наследия

¹³ В первой части статьи были приведены определения музейного документа Ю.Н. Столярова и Е.И. Полтавской.

¹⁴ «Интерпретация музейная — сложный, многоуровневый процесс истолкования объектов культурного и природного наследия в контексте собрания музейного, экспозиции музейной либо музейного дискурса в целом». См.: Словарь актуальных музейных терминов // *Музей*. 2009. № 5. С. 52.

¹⁵ *Шестаков В.А.* Музейный предмет как класс культурных ценностей // *Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7. Философия*. 2009. № 1. С. 80–88.

¹⁶ ФЗ «О музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» рассматривает Государственный музейный фонд в системе объектов культурного наследия народов РФ. Как отмечают Е.Н. Мастеница и Л.М. Шляхтина, «корреляция музейного предмета с объектом наследия не получила специального научного осмысления». См.: *Мастеница Е.Н., Шляхтина Л.М.* Музейный предмет как объект культуры: актуальные проблемы интерпретации // *Рубежи памяти: музей и наследие современной культуры*. СПб., 2015. С. 178–190.

¹⁷ См.: *Никонова А.А.* Энигма музейного предмета.

и природно-ландшафтной среды, и даже реальные люди — носители традиции и участники документационного процесса в «живых» музеях, поскольку международному стандарту ISO это не противоречит. На все процессы функционирования документного ресурса музея может быть распространена общая документоресурсная теория¹⁸.

Документографическими (или документными ресурсами второй степени), в таком случае, должна быть признана вся совокупность фиксированной информации о музейном предмете — от книги поступлений (и даже от акта дарения, экспертного заключения, протокола ЭФЗК) до инвентарной карточки или научного паспорта предмета. Кроме того, в структуре музейной экспозиции можно будет выделить документный уровень (состоящий из документов, т.е. вся совокупность экспонатов¹⁹) и документографический — систему текстов, этикеток в традиционной или электронной форме — уровень «документа о документе».

Наконец, гармонизация понятийного аппарата музеологии с терминосистемами документо-коммуникационных наук и основными положениями культурологического подхода позволит рассмотреть музей как социокультурный институт в отношении к другим документивным системам (архиву, библиотеке, внемузейным выставкам, пара- или квазимузеям, информационным центрам) не только с функциональной точки зрения, но и в генетической взаимосвязи. Особые перспективы открываются в плане анализа личной формы коммуникации документа, т.е. функционирования частных коллекций.

Если эти поверхностные рассуждения получают дальнейшее развитие на основе системного подхода, не только многие явления музейной реальности будут иметь, наконец, свое понятийное обоснование, но и музеология обретет фундаментальную систему частно-научных понятий, конструирующих музеологическую картину мира. Понятие «документ» в этой схеме будет выступать как исходное, обеспечивающее сопоставимость различных явлений документо-коммуникационного сектора культуры.

Таким образом, приведенные доводы и аргументы говорят в пользу необходимости и перспектив использования документивного подхода, а вопрос, означенный в заголовке статьи, решается в пользу «нечто большего», а именно — в пользу тех компонентов «дисциплинарной матрицы», которые связаны со «схемой метода». К числу этих компонентов нами было отнесено введение абстрактного понятия «музеологический документ». Целесообразность его применения в исследовательской практике объясняется перспективами современной интеграции наук, возможностями использования методологии документологии и учета специфики метасистемы документальных коммуникаций.

Понятие документа как исходного термина содержит потенциал определения инварианта множества явлений современной музейной действительности, которые характеризуют динамику развития феномена музейного предмета. В последние десятилетия его фундаментальные характеристики стали дополняться качествами, обусловленными символизацией реалий жизни и культуры конкретных эпох, включенностью в коллективную память, легкостью замены подобным предметом и сохранением утилитарной функции

¹⁸ Столяров Ю.Н. Документология. С. 125.

¹⁹ В данном случае намеренно не употребляется термин «экспозиционные материалы», т.к. помимо документного ресурса первой степени (первичных документов) они включают в себя и тексты, которые следует отнести к документографическому ресурсу. См.: Андреева И.В. Экспозиционные материалы как понятие музееведения: определение, классификация, характеристика основной группы // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 4. С. 22–28.

в практике мягкой музеефикации, аспектами нематериальной культуры, практикой сохранения и демонстрации уникальных памятников природы и живых экспонатов. В данном контексте с особой остротой встает проблема высокотехнологичных воспроизведений и оцифрованных копий. Теоретическая разработка отраслевой (факультативной) части понятия музееологический документ — задача следующего этапа исследования. Но уже на данном этапе очевидны ограничения документоцентризма и необходимость выхода на уровень культурологического анализа.

Список литературы

Андреева И.В. Экспозиционные материалы как понятие музееведения: определение, классификация, характеристика основной группы // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 4. С. 22–28.

Мастеница Е.Н., Шляхтина Л.М. Музейный предмет как объект культуры: актуальные проблемы интерпретации // Рубежи памяти: музей и наследие современной культуры. СПб.: [Б. и.], 2015. С. 178–190.

Музееведение. Музеи исторического профиля: учеб. пособие для вузов по спец. «История» / под ред. К.Г. Левыкина, В. Хербста. М.: Высшая школа, 1988. 431 с.

Наварро О. История и память в современном музее: несколько замечаний с точки зрения критической музееологии // Вопросы музееологии. 2010. № 2. С. 3–11.

Никонова А.А. Энигма музейного предмета // Философия музея. М.: ИНФРА-М, 2014. С. 62–71.

Отле П. Библиотека, библиография, документация: избранные труды пионера информатики. М.: ФАИР-ПРЕСС; Пашков дом, 2004. 350 с.

Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 47–68.

Степин В.С. Теоретическое знание. М., 1999. Гл. 2. См. по адресу: <https://docviewer.yandex.ru/view/68599051/?> (ссылка последний раз проверялась 04.12.2017).

Столяров Ю.Н. Документология: учебное пособие. Орел: Горизонт, 2013. 370 с.

Шестаков В.А. Музейный предмет как класс культурных ценностей // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7. Философия. 2009. № 1. С. 80–88.

References

Andreeva I.V. Ekspozicionnyye materialy kak ponyatie muzeevedeniya: opredelenie, klasifikatsiya, harakteristika osnovnoj gruppy [The exposition materials as the concept of museum studies: definition, classification, characteristics of the main group], in *Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv*. 2011. № 4. P. 22–28. (in Rus.).

Levykin K.G., Herbst V. (eds.). *Muzeevedenie. Muzei istoricheskogo profilya* [Museum studies. Museums of historical profile]. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 1988. 431 p. (in Rus.).

Mastenitsa E.N., Shlyakhtina L.M. Muzeinyi predmet kak ob'ekt kul'tury: aktual'nye problemyi nterpretatsii [Museum object as an object of culture: actual problems of interpretation], in *Rubezhi pamyati: muzei i nasledie sovremennoi kul'tury*. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2015. P. 178–190. (in Rus.).

Navarro O. Istoriya i pamyat' v sovremennom muzee: neskol'ko zamechanij s tochki zreniya kriticheskoi muzejologii [History and memory in the contemporary museum: a few observations from the point of view of critical museology], in *Voprosy muzeologii*. 2010. № 2. P. 3–11. (in Rus.).

Nikonova A.A. Enigma muzejnogo predmeta [The enigma of the museum object], in *Filosofiya muzeya*. Moscow: INFRA-M, 2014. P. 62-71. (in Rus.).

Otle P. *Biblioteka, bibliografiya, dokumentatsiya: izbrannye trudy pionera informatiki* [Library, bibliography, documentation: selected works of the pioneer of computer science]. Moscow: FAIR-PRESS, Pashkov dom Publ., 2004. 350 p. (in Rus.).

Shestakov V.A. Muzejnyj predmet kakk lass kul'turnyh cennostej [Museum object as a type of cultural values], in *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 7. Filosofiya*. 2009. № 1. P. 80–88. (in Rus.).

Slovar' aktual'nykh muzeinykh terminov [The dictionary of relevant museum terms], in *Muzei*. 2009. №. 5. P. 47–68. (in Rus.).

Stepin V.S. *Teoreticheskoe znanie* [Theoretical knowledge]. Moscow, 1999. URL: <https://docviewer.yandex.ru/view/68599051/?> (last visit 06.12.2017). (in Rus.).

Петров А.В.

ИСТОРИКО-КРАЕВЕДЧЕСКИЙ МУЗЕЙ КАК ФЕНОМЕН АКТУАЛИЗАЦИИ СПОСОБНОСТИ ЧЕЛОВЕКА К ВЫЗЫВАНИЮ ВОСПОМИНАНИЙ

Петров, Антон Валерьевич — канд. филос. наук, старший научный сотрудник, Тосненский историко-краеведческий музей, Россия, Тосно, ant1597@yandex.ru.

Статья посвящена анализу влияния историко-краеведческого музея как социокультурного феномена на воспоминания человека. Автор выделяет три основных механизма историко-краеведческого музея, которые способствуют актуализации антропологических воспоминаний: механизм коммуникации, механизм воздействия образа экспозиции на воспоминания человека, механизм влияния отдельных исторических предметов на появление реминисценций посетителя. Первый механизм предполагает информативную насыщенность музейной экспозиции, элементы которой объединяются в «текст». Выставка «открывается» перед посетителем, словно страница с повествованием из книги. Данный нарратив «предлагает» экскурсанту вступить в «диалог» о прошлом, тем самым вызывая у гостя историко-краеведческого музея реминисценции. Второй механизм реализуется за счет имитационной образности экспозиции, погружающей зрителя в атмосферу другой реальности. Выставка формирует у посетителя чувственную ассоциацию и воспоминания за счет целостности экспозиционного образа, который «загружается» в сознание посетителя. Третий механизм складывается из воздействия единичных предметов, отсылающих к архетипам, и содержащих историческую значимость, на антропологические воспоминания, которые основаны на «коллективной памяти». Влияние отдельных экспонатов на память человека реализуется и через тактильное знакомство экскурсанта с вещами, несущими след своего создателя.

Ключевые слова: историко-краеведческий музей, память, человек, воспоминание, способность, текст, музейный предмет, экспозиция.

THE MUSEUM OF HISTORY AND REGIONAL STUDIES AS THE PHENOMENON OF ACTUALIZATION OF A MAN'S ABILITY TO EVOKE MEMORIES

Petrov, Anton Valerievich — Candidate of Science in Philosophy, Senior Research Fellow, Tosno Museum of History and Regional Studies, Russia, Tosno, ant1597@yandex.ru.

The article is devoted to the analysis of influence of the museum of history and regional studies as a socio-cultural phenomenon on human reminiscences. The author identifies three main museum mechanisms that contribute to the actualization of anthropological memories: the mechanism of communication, the mechanism of influence of exposition image on human memories, the mechanism of exposure of individual historical subjects on the appearance of visitor's reminiscences. The first mechanism presupposes an informative saturation of the museum exposition, the elements of which are combined into «text». The exhibition «opens» to the visitor, like a page with a narrative in the book. This narrative «offers» the excursionist to enter into a «dialogue» about the past, therefore reminiscences appear to the guest of the museum of history and regional studies. The second mechanism is realized due to the imitative imagery of the exposition, which immerses the viewer into the atmosphere of another

reality. The exhibition creates a sensual association and memories for the visitor with the help of the integrity of the exposure image, which is «loaded» into the mind of the visitor. The third mechanism consists of the impact of single subjects, referring to archetypes, and containing historical significance, on anthropological memories that are based on «collective memory». The influence of individual subjects on a man's memory is realized through the excursionist's touch with things which bear the trace of his creator.

Key words: museum of history and regional studies, memory, man, reminiscence, ability, text, museum subject, exposition.

Приходя в музей, человек получает возможность воскресить свои реминисценции через осмотр экспозиции, через детальное изучение конкретных предметов. Во многом именно с вещественными артефактами связано все мемориально-темпоральное существование личности, проявление его экзистенции. Почему спустя целые десятилетия в моде, в кино, в музыке и т.д. вновь становится популярным использование винтажных предметов? Причина кроется в воспоминаниях человека, в его скрытых желаниях вернуть свое прошлое через «прикосновение» к вещам давно минувших лет. Музей как социокультурный феномен, безусловно, оказывает воздействие на все общество. Храм муз выполняет функцию аккумулятора сохранности, реактуализации и трансляции исторической памяти из поколения в поколение. «В музейном коммуникационном пространстве циркулируют различные информационные потоки, что позволяет музею являться частью информационного пространства, понимаемого в широком значении, как совокупность результатов семантической деятельности человечества»¹. Посещение музея человеком обусловлено не только его эстетической жадностью и духовной неудовлетворенностью, но и скрытым желанием увидеть в различных исторических коллекциях образ прошлого, образ вечного. Музей — это театр застывшей истории, который благодаря чувственному восприятию экскурсанта оживает в его душе при осмотре экспозиции. Именно благодаря этому музеи существуют, и будут существовать. Человека будет постоянно привлекать место, где пересекается его настоящее и прошлое. Способность «увидеть» взаимосвязь времени в исторических предметах особенно ярко проявляется у экскурсанта при просмотре экспозиций историко-краеведческих музеев, которые в наши дни играют важную роль.

Цель статьи — показать историко-краеведческий музей как феномен актуализации способности человека к вызыванию воспоминаний. За счет чего историко-краеведческий музей реализует эту возможность? Предположим, что данный социально-культурный феномен обладает механизмами вызывания человеческих воспоминаний.

Исследование различных аспектов влияния историко-краеведческого музея на восхождение антропологических реминисценций, осуществленное в статье, фундируется идеями Поля Рикёра. Память, по мысли французского мыслителя, есть «хранилище времени», с помощью которой осуществляется реализация различных способностей человека². Думается, что подобный взгляд подчеркивает ее значение как имманентного феномена бытия человека. Действительно, с помощью мемориальной способности личность осуществляет огромное количество действий, память заполняет каждое мгновение человеческого существования.

¹ *Кряжевских М.Ю.* Модель коммуникационного пространства музея // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 4. С. 65.

² *Рикёр П.* Интервью с профессором Полем Рикером. К изданию в России книги «Память, история, забвение» // Он же. Память, история, забвение. М., 2004. С. 8.

Одним из первых механизмов воздействия историко-краеведческого музея на воспоминания человека, который анализируется в статье, является коммуникация музейной экспозиции. Прежде чем приступить к рассмотрению данной проблемы, ответим на принципиальный вопрос: что такое «музейное пространство»? Наиболее актуальной в контексте данного исследования представляется точка зрения Ю.М. Лотмана, основанная на сравнении музейной экспозиции с образом семиосферы: «представим себе в качестве некоторого единого мира, взятого в синхронном срезе, зал музея, где в разных витринах выставлены экспонаты разных эпох, надписи на известных и неизвестных языках, инструкции по дешифровке, составленные методистами пояснительные тексты к выставке, схемы маршрутов экскурсий и правила поведения посетителей. Поместим в этот зал еще экскурсоводов и посетителей и представим себе это все как единый механизм (чем, в определенном отношении, все это и является)»³. Опираясь на мнение одного из ведущих представителей в области отечественной семиотики, оказывается возможным рассуждать о музейном поле как феномене актуализации антропологических воспоминаний. «Единый мир» выставки объединяет предметы разных эпох и направлен на затрагивание памяти человека, т.к. собранные в одном зале различные «схемы», «надписи», «тексты», «маршруты» экскурсии призваны воскресить реминисценции человека на основе своей репрезентативной и интерактивной способности — способности к диалогу о прошлом с посетителем. В тоже время данное определение Лотмана подчеркивает значение коммуникативной насыщенности музейного зала как культурной Вселенной, в которой существуют свои законы пространства и времени.

Как же музейное пространство историко-краеведческого музея воздействует на антропологические воспоминания через механизм коммуникации? Проблема музейной коммуникации достаточно широко изучается российскими исследователями. Большинство ученых определяют «музейную коммуникацию» как процесс диалога, культурного взаимодействия: «Музейная коммуникация — это процесс общения музейной аудитории с культурным наследием, аккумулирующим опыт материальной деятельности, духовных исканий и традиционную культуру, как отдельного этноса, так и человечества в целом»⁴.

Б.А. Столяров выделил несколько моделей коммуникации: познавательную, эстетическую, знаковую, диалоговую, междисциплинарную⁵. В контексте данного исследования особый интерес представляют эстетическая и знаковая модели. Эстетическая модель музейной коммуникации предполагает «диалог» экскурсанта с экспонатом, «который приобретает самоценное значение»⁶. Безусловно, под «диалогом» имеются ввиду невербальные способы коммуникации: понимание, переживание, интерпретация. Согласно знаковой модели, «посетитель музея через экспонат, который представляет собой некий знак социально-исторического содержания, “общается” с его создателем, владельцем ...»⁷. Как видим, сторонники теории музейной коммуникации предполагают существование некоего «общения» между посетителем и предметами экспозиции. Но как данный «диалог» влияет на наши воспоминания? Ответить на поставленный вопрос позволяет анализ теории «музейного текста» или «музейного языка».

³ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 253.

⁴ Самарина Н.Г. Музейная коммуникация в контексте культурной памяти и культурного наследия // Вопросы музеологии. 2013. № 2. С. 45.

⁵ См.: Столяров Б.А. Музейная педагогика. История, теория, практика: Учебное пособие. М., 2004.

⁶ Там же. С. 67.

⁷ Там же. С. 68.

Понятие «музейный текст» здесь интерпретируется как семантическое объединение значения различных выставочных предметов в одну когнитивную структуру. Коммуникативная насыщенность предметов музейной экспозиции настолько сильна, что мы можем говорить о ней как о своеобразном тексте, который «читают» посетители историко-краеведческого музея. Такая оценка основана на комплексном восприятии экскурсантом экспозиции зала, которая «открывается» перед ним словно страница с повествованием из книги, где присутствуют свои исторические «слова» и «предложения». Как отмечал Ф.И. Шмит: «Существует очень точная аналогия между музеем и книгой, в которой — только не словами, а вещами — излагаются мысли, которые интересны и нужны посетителю ...»⁸.

Детальное изучение частей экспозиции можно сравнить с «прочтением» отдельных абзацев текста. Но каждый ли посетитель историко-краеведческого музея способен на такое «прочтение»? Оригинальным ответом на данный вопрос является точка зрения Я. Долака, считающего, что «посетитель приходит на музейную экспозицию не за новой информацией», гость музея, так или иначе, поймет всю представленную в залах информацию, только если она уже присутствует в его сознании⁹. Данный тезис представляется спорным, т.к. ограничивает педагогическую и познавательную функцию музея. С другой стороны, Долак рассуждает о сложном комбинированном взаимодействии уровня знаний экскурсанта и экспозиции музейного текста. Под «новой информацией» автор подразумевает по-настоящему революционное сообщение, кардинально меняющее мировоззрение посетителя. Согласимся и с мнением исследователя о важности конвенционального характера общения гостя музея с экспозицией, т.к. оно подчеркивает один из важнейших аспектов музейной коммуникации — равноправность общения экспозиции и посетителя. В самом деле, важным условием «диалога» гостя историко-краеведческого музея с экспозицией является соответствие их объемов знаний. Со стороны экспозиции речь идет об уровне подачи материала, со стороны экскурсанта — об уровне владения информацией, позволяющем постичь текст выставки. Весь информационный ряд, который создают сотрудники историко-краеведческого музея, во многом будет работать лишь при включении посетителя в эту беседу.

Теория музейной коммуникации весьма созвучна концепту нарратива Рикёра. Исследователь онтологизирует феномен повествования, наделяя его статусом имманентного: человек постоянно рассказывает о чем-то, повествование можно рассматривать как способ его существования. Возможно ли применить идею мимесиса, использованную Рикёром в исследовании феномена текста, к анализу «музейного языка», воплотившегося в различных предметах музейной экспозиции, в том числе и в виде различных произведений искусства (живопись, скульптура и т.д.)? Отвечая на данный вопрос, отметим, что идеи философа о нарративе адаптируемы к изучению различных художественных текстов, в том числе и анализу музейного текстуального пространства, т.к. любое произведение искусства, если оно претендует на такой статус, представляет собой некий посыл, сообщение, «текст» для другого человека. Не имеет значения, работает ли автор над письменным трудом, снимает ли режиссер кинопроизведение, творит ли художник полотно, ваяет ли скульптор — он всегда это делает для реципиента, т.е. адресата — читателя, зрителя. Этот процесс есть двусторонняя коммуникация, которая начнет реализовываться после прихода человека в историко-краеведческий музей.

⁸ Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л., 1929. С. 53.

⁹ Долак Я. Музейная экспозиция — музейная коммуникация // Вопросы музеологии. 2010. № 1. С. 108.

В данной связи необходимо отметить рассуждения Рикёра, изложенные в ранней работе «История и истина». Автор рассуждает о значимости художественного произведения в построении межличностной коммуникации: «Когда я, например, посещаю выставку работ Ван Гога, то я сталкиваюсь с видением мира, воплотившемся в том или ином пейзаже, живописной вещи, словом, в произведении искусства, являющемся средством общения»¹⁰. С точки зрения мыслителя, во многих произведениях искусства (живописные полотна, скульптурные композиции и др.) заключен «образ человека». Через свои работы люди осуществляют коммуникативный процесс, целью которого является достижение «необходимого взаимопонимания», движение в сторону признания¹¹. Результат данной коммуникации есть культурная универсализация, что, с точки зрения Рикёра, — положительный результат, благо. Следовательно, когда люди приходят в музей, они видят не экспонаты, а образы реального человека, и ведут общение именно с ними. Историко-краеведческий музей как хранилище различных предметов человеческой деятельности является в данном контексте одним из ключевых социокультурных институтов, сохраняющих коллективную память через артефакты, вызывающие воспоминания.

О чем же «говорит» музей со своими посетителями? Как правило, «разговор» между экскурсантом и выставкой идет о прошлом. Большинство экспозиций историко-краеведческого музея посвящено исторической теме: персоналии, организации, эпохе родного города. Собранные вместе предметы, тексты, экспликации каждой из этих выставок представляют собой информационный посыл, наполненный исторической информацией для посетителя музея. Знакомясь с этим сообщением, человек словно «разговаривает» с ним. «Диалог» экскурсанта с экспозицией начинается с изучения информационных блоков выставки. Посетитель может прочитать в тексте информацию об истории улицы своего города и затем увидеть ее изображение на старинных фотографиях прошлого столетия. Для жителя небольшого поселения, где, как правило, располагается историко-краеведческий музей, практически любое место родного города связано с определенными воспоминаниями. Приходя на осмотр экспозиции, жители этого поселения получают возможность актуализировать данные воспоминания через детальное изучение истории родного края. В появлении этих реминисценций большую роль играет коммуникативный характер информационных блоков выставки, в которой каждая экспликация помогает экскурсанту детерминировать старинные предметы и фотографии. Изучение исторических документов, посвященных истории родного края, в таком феноменальном месте как музей способствует актуализации антропологических реминисценций. Это «общение» представляет собой ключевой момент реализации влияния первого механизма историко-краеведческого музея на воспоминания человека.

Вторым важнейшим механизмом влияния историко-краеведческого музея на воспоминания является воздействие экспозиции как целостной картины прошлого, погружающей человека в среду его реминисценций. Экспозиция в данном контексте — виртуальная реальность, искусственно воссозданная человеком. Музейная выставка с помощью группы коллекционных предметов «визуализирует и опредмечивает невидимые идеальные сущности»¹². Ключевым словом здесь является понятие «коллекция». Собранные вместе предметы, как музыкальный ансамбль, рожают в душе каждого посетителя

¹⁰ Рикёр П. История и истина. СПб., 2002. С. 141.

¹¹ Там же. С. 140.

¹² Иванова Ю.В. Философские концепции анализа музейных предметов // Собор лиц: Сборник статей. СПб., 2006. С. 317.

«мелодию памяти» и переносят его в другую среду. Как отмечает Ж. Бодрийяр: «Действительно, глубинная сила предметов коллекции возникает не от историчности каждой из них по отдельности, и время коллекции не этим отличается от реального времени, а тем, что сама организация коллекции подменяет собой время. Вероятно, в этом и заключается главная функция коллекции — переключить реальное время в план некоей систематики»¹³.

Степень влияния выставки на ощущения, впечатления гостя историко-краеведческого музея бывает различной. Во многом это зависит от внешнего облика экспозиции, который может дифференцироваться по степени имитации. Выставки, наиболее точно копирующие жизненное пространство исторического интерьера, погружают зрителя в атмосферу другой реальности, формируют у посетителя музея чувственную ассоциацию. Безусловно, процесс «погружения экскурсанта» есть коммуникация. И второй механизм в целом можно рассматривать в качестве вариации первого способа влияния историко-краеведческого музея на антропологические реминисценции. Однако, помимо наличия общих черт, их разделяет одно фундаментальное свойство — характер взаимодействия. Если первый способ основан на рациональном «общении» двух участников «диалога», то второй вариант предполагает визуализацию человеком чувственного восприятия всего, что окружает его в музее. Именно это обстоятельство существенно разграничивает данные способы воздействия историко-краеведческого музея на воспоминания человека. Здесь подчеркнем важность не столько классификации этих механизмов, сколько выявления их существенных характеристик, раскрытия основных видов воздействия на антропологическую память.

Каким же образом происходит воздействие второго механизма историко-краеведческого музея на воспоминания человека? На чем основывается преимущество данного механизма? Во-первых, выставка занимает четко выделенное пространство, наполненное историческими предметами, которые «размывают» временные границы реальности и ушедших мгновений прошлого. Собранные в одном зале музейные предметы — это новое пространство, воздействующее на память человека. По словам Ю.В. Гафановой: «Музейные вещи изымаются из естественной среды их существования и переносятся в иное измерение, образуя новую совокупность вещей, новое пространство и даже новое время, потому что эта созданная в музее целостность обладает своими законами существования»¹⁴. В данном характере имитации жизненного поля, погружающего экскурсанта в другую среду, заключается большая чувственно-эмоциональная нагрузка для посетителя. Во-вторых, воздействие данного механизма основывается на зрительном восприятии посетителем экспозиции: «образность в музее осуществляется через синтез отдельно существующих предметов, фрагментов, обособленных событий и явлений, которые складываются в единую картину»¹⁵. Именно эта образность — один из ключевых аспектов воздействия данного механизма, вызывающего у человека чувство сопричастности. Экспозиционный образ «загружается» в сознание посетителя: «образ и реальность совмещаются и представленные в экспозиции события истории переводятся во

¹³ Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995. С. 107.

¹⁴ Гафанова Ю.В. Пространство музея: постмодернистское прочтение // Альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. СПб., 2001. С. 163.

¹⁵ Божченко О.А. Музей в формировании исторической памяти. Автореферат диссертации ... кандидата культурологии. СПб., 2012. С. 17.

внутренний мир человека»¹⁶. Экспозиция, воссоздающая интерьер прошлого (например, интерьер крестьянской избы — во многих маленьких историко-краеведческих музеях), полностью захватывает человека и погружает его в другую реальность. В-третьих, влияние данного механизма основывается на педагогических функциях историко-краеведческого музея и тенденции, сложившейся в последнее время в культурно-образовательной сфере, а именно тенденции к интерактивности в подаче знаний. Интерактивные занятия позволяют экскурсантам почувствовать себя в роли средневекового рыцаря или античного кузнеца, погрузиться в атмосферу эпохи Возрождения или Древнего Рима. Во многих историко-краеведческих музеях выработана своя программа нестандартных уроков. Одним из наиболее популярных занятий является экскурсия-лекция с использованием старинных предметов, которые позволяют гостям музея почувствовать себя в прошлом.

Третий механизм влияния историко-краеведческого музея на воспоминания человека предполагает воздействие единичных экспонатов на мемориальные процессы экскурсанта. Мы окружаем себя предметами, в которых материализуется наша связь с прошлым. Со временем эти вещи отправляются в семейный архив. Приходя в историко-краеведческий музей, мы можем там обнаружить точно такие же предметы, которые когда-то хранились в нашем доме. Исторические вещи дают человеку возможность помнить о прошедших событиях. Изучая выставку, посетитель музея практически сразу обращает внимание на ее предметный ряд. Те единичные экспонаты, которые он узнал без прочтения экспликаций или информационных текстов, в определенной степени могут актуализировать у него личные реминисценции. К данному примеру относится узнавание экскурсантом старинных игрушек детства или предметов бытового назначения (прялки, крынки, примуса, чугунные утюги и т.д.). Воспоминания об этих вещах перешли к нам от представителей старшего поколения. Данные предметы являлись когда-то важной и неотъемлемой частью повседневной жизни наших предков. Как правило, маленькие историко-краеведческие музеи пополняют свои фонды за счет этих предметов, которые приносят местные жители. Спустя несколько десятилетий, эти жители или их потомки узнают данные вещи на выставках музея. С этим узнаванием обязательно приходят различные воспоминания. С этими реминисценциями также возрождается часть духовной жизни прошлого не только отдельной семьи, но и целого народа. Здесь привлекает к себе внимание мысль Н.Ф. Федорова о круговороте жизни музейных предметов: «для музея самая смерть — не конец, а только начало»¹⁷. Выставленные в залах историко-краеведческого музея старинные экспонаты получают «второе дыхание» после погружения в забвение. Те вещи, которые когда-то ушли, вновь возвращаются на полки музейных витрин. Вместе с ними становятся актуальными духовные ценности, смыслы и значения прошлого, воплотившиеся в этих предметах. Воскрешаются и моменты прошлого для каждого человека, который «носит в себе музей»¹⁸. В этом и заключается одно из основных значений «храма воспоминаний». Музейная экспозиция как знаково-коммуникативное пространство воздействует на все чувства человека, что приводит к узнаванию предметов, вызыванию воспоминаний. В музее «посетитель вступает в непосредственный

¹⁶ Дукельский В.Ю. Образцы и образы современной музейной деятельности. Экспертная лекция Владимира Дукельского. См. по адресу: <http://museum.fondpotanin.ru/publ/7239/> (ссылка последний раз проверялась 14.02.2017 г.).

¹⁷ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение // Он же. Собрание сочинений: в 4-х тт. М., 1995. Т. II. С. 372.

¹⁸ Там же.

контакт с опредмеченной культурой»¹⁹. Группа предметов, собранная в экспозиции, является мощным посылом для каждого гостя музея.

Третий механизм воздействия на воспоминания человека отчасти похож на предыдущие виды воскрешения антропологических реминисценций, но он фундируется еще более чувственной и даже иррациональной взаимосвязью между экспозицией и личностью. Во многих музейных экспозициях представлены предметы, отсылающие к архетипам: кресты, соляные знаки, различные религиозные символы, которые влияют на коллективную память человека. Воздействие предмета на воспоминания посетителя идет через визуальный контакт, предполагающий наличие у экскурсанта заранее «отпечатанного образа» предмета в сознании. Подчеркнем, что изображения этих архетипов достаточно легко встретить в книгах, фильмах, художественных картинах и т. д. Другим примером воздействия единичных предметов на память человека является тактильный контакт. Как мы уже отмечали, во многих историко-краеведческих музеях сейчас господствует тенденция к интерактивности: большинство экспонатов можно потрогать руками. Многие вещи сохраняют тепло своих создателей, а также отражают духовный мир автора. «Такие предметы обычно вызывают у зрителей интерес к раскрытию тех тайн бытия, которые стоят за этой вещью»²⁰. Тактильное знакомство экскурсанта с данными экспонатами способствует разгадке этих тайн, а также вызывает определенные воспоминания у человека.

Необходимо сказать несколько слов и о практическом моменте восприятия экскурсантами-школьниками значения отдельных предметов выставки. В историко-краеведческий музей, как правило, попадают экспонаты, наделенные историческим значением, сохраняющие «коллективную память» общества. Храм муз в данном контексте является главным аккумулятором и хранилищем особо ценных артефактов «социальной памяти»: «Музей есть выражение памяти общей для всех людей, как собора всех живущих, памяти, неотделимой от разума, воли и действия, памяти не о потере вещей, а об утрате лиц. Деятельность музея выражается в собирании и восстановлении, а не в хранении только»²¹. Многие школьники, еще не обладая знанием о предметах прошлого, достаточно легко отвечают на вопросы экскурсовода об их назначении и основных функциях. Думается, что при ответе на эти вопросы, экскурсанты даже в возрасте 7–8 лет, задействуют свои пусть пока и незначительные, но, все же, воспоминания, основанные, в том числе и на «коллективной», «исторической памяти». Т.В. Галкина замечает: «Важным психическим процессом для восприятия музейных предметов и объектов является память, играющая решающую роль в сохранении целостности и индивидуальности человека»²². Как правило, школьники отгадывают назначение предметов хозяйственной деятельности человека (утюги, прядки, лапти, веретена и др.). Безусловно, весьма существенную роль в этом узнавании играет принцип кумулятивности развития антропологических изобретений.

Многие современные инновации основаны на использовании старинных технологий производства. Этот принцип сохранился до наших дней. Поскольку большую часть

¹⁹ Иванова Ю.В. Философские концепции анализа музейных предметов. С. 317.

²⁰ Там же. С. 312

²¹ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. С. 383.

²² Галкина Т.В. Адаптация и апробация психологических методов исследования музейной аудитории в государственном историко-архитектурном и этнографическом музее-заповеднике «Кижский» (Карелия) // Вестник Томского Государственного педагогического университета. 2013. № 2. С. 197.

предметов музейных экспозиций историко-краеведческих музеев составляют исторические предметы, которые оказывали и оказывают влияние на изобретение современных устройств, то их узнавание даже самыми маленькими экскурсантами не представляется удивительным. Тем не менее, трудно переоценить роль музея в важном деле сохранности «социальной памяти» через репрезентацию старинных вещей в экспозициях. Знакомство и изучение таких предметов вызывает, даже у самых маленьких посетителей историко-краеведческого музея, воспоминания.

Итак, к основным механизмам историко-краеведческого музея, которые оказывают влияние на воспоминания человека, можно отнести: механизм коммуникации, механизм воздействия образа экспозиции на воспоминания человека, механизм влияния отдельных исторических предметов на актуализацию реминисценций посетителя. Первый — предполагает информативную насыщенность музейной экспозиции, элементы которой объединяются в «текст». Этот нарратив «предлагает» экскурсantu «поговорить» о прошлом, тем самым вызывая у него реминисценции. Второй — реализуется за счет имитационной образности экспозиции, погружающей зрителя в атмосферу другой реальности. Выставка формирует у посетителя историко-краеведческого музея чувственную ассоциацию и воспоминания. Третий — складывается из воздействия единичных предметов, содержащих историческую значимость, на антропологические воспоминания, которые основаны на «коллективной памяти». Влияние отдельных экспонатов на память человека реализуется и через тактильное знакомство экскурсанта с вещами, несущими след своего создателя.

Список литературы

Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995. 168 с.

Божченко О.А. Музей в формировании исторической памяти. Автореферат диссертации ... кандидата культурологии. СПб., 2012. 23 с.

Долак Я. Музейная экспозиция — музейная коммуникация // Вопросы музеологии. 2010. № 1. С. 106–117.

Дукельский В.Ю. Образцы и образы современной музейной деятельности. Экспертная лекция Владимира Дукельского. См. по адресу: <http://museum.fondpotanin.ru/publ/7239/> (ссылка последний раз проверялась 20.11.2017).

Галкина Т.В. Адаптация и апробация психологических методов исследования музейной аудитории в государственном историко-архитектурном и этнографическом музее-заповеднике «Кижы» (Карелия) // Вестник Томского Государственного Педагогического Университета. 2013. № 2. С. 195–204.

Гафанова Ю.В. Пространство музея: постмодернистское прочтение // Альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 163–168.

Иванова Ю.В. Философские концепции анализа музейных предметов // Собор лиц: Сборник статей. СПб.: [Б. и.], 2006. С. 307–316.

Кряжевских М.Ю. Модель коммуникационного пространства музея // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 4. С. 64–67.

Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.

Рикёр П. Интервью с профессором Полем Рикером. К изданию в России книги «Память, история, забвение» // Он же. Память, история, забвение. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. С. 7–12.

Рикёр П. История и истина. СПб.: Алетея, 2002. 400 с.

Самарина Н.Г. Музейная коммуникация в контексте культурной памяти и культурного наследия // Вопросы музеологии. 2013. № 2. С. 45–55.

Столяров Б.А. Музейная педагогика. История, теория, практика: Учебное пособие. М.: Высшая школа, 2004. 216 с.

References

Baudrillard J. *Sistema veshchei* [The System of Objects]. Moscow: Rudomino Publ., 1995. 168 p. (in Rus.).

Bozhchenko O.A. *Muzei v formirovanii istoricheskoi pamiati* [The Museum in the formation of historical memory]. Abstract of Dissertation of Candidate of Cultural Studies. Saint-Petersburg, 2012. 23 p. (in Rus.).

Dolak Ja. Muzeinaia ekspozitsiia — muzeinaia kommunikatsiia [Museum presentation — museum communication], in *Voprosy muzeologii*. 2010. № 1. P. 106–117. (in Rus.).

Dukel'skii V.Iu. *Obraztsy i obrazy sovremennoi muzeinoi deiatel'nosti. Ekspertnaia leksiia Vladimira Dukel'skogo* [Samples and images of modern museum activity. Expert lecture by Vladimir Dukelsky]. URL: <http://museum.fondpotanin.ru/publ/7239/> (last visit 20.11.2017). (in Rus.).

Gafanova Iu.V. Prostranstvo muzeia: postmodernistskoe prochtenie [The museum space: postmodern reading], in *Al'manakh kafedry filosofii kul'tury i kul'turologii i Tsentra izucheniia kul'tury filosofskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta*. Saint-Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo Press, 2001. P. 163–168. (in Rus.).

Galkina T.V. Adaptatsiia i aprobatsiia psikhologicheskikh metodov issledovaniia muzeinoi auditorii v gosudarstvennom istoriko-arkhitekturnom i etnograficheskom muzee-zapovednike «Kizhi» (Kareliia) [Adaptation and testing of the research methods of museum audience in the Kizhi State Historico-Architectural and Ethnographic museum (The republic of Karelia)], in *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta*. 2013. № 2. P. 195–204. (in Rus.).

Ivanova Iu.V. Filosofskie kontseptsii analiza muzeinykh predmetov [Philosophical concepts of the analysis of museum objects], in *Sobor lits: Sbornik statei*. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2006. P. 307–316. (in Rus.).

Kriazhevskikh M.Iu. Model' kommunikatsionnogo prostranstva muzeia [Model of museum communicative space], in *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2012. № 4. P. 64–67. (in Rus.).

Lotman Iu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. Saint-Petersburg: Iskusstvo-SPB Publ., 2000. 704 p. (in Rus.).

Ricœur P. Interv'iu s professorom Polem Rikerom. K izdaniiu v Rossii knigi «Pamiat', istoriia, zabvenie» [Interview with Professor Paul Ricœur. To the publication in Russia of the book «Memory, History, Forgetting»] in Ricœur P. *Pamiat', istoriia, zabvenie*. Moscow: Izdatel'stvo gumanitarnoj literatury Press, 2004. P. 7–12. (in Rus.).

Ricœur P. *Istoriia i istina* [History and Truth]. Saint-Petersburg: Aletejya, 2002. 400 p. (in Rus.).

Samarina N.G. Muzeinaia kommunikatsiia v kontekste kul'turnoi pamiati i kul'turnogo nasledii [Museum communication in the context of cultural memory and cultural heritage], in *Voprosy muzeologii*. 2013. № 2. P. 45–55. (in Rus.).

Stoliarov B.A. *Muzeinaia pedagogika. Istoriia, teoriia, praktika: Uchebnoe Posobie*. [The Museum Pedagogy. History, theory, practice: Textbook]. Moscow: Vysshaja shkola Press, 2004. 216 p. (in Rus.).

Ермацанс И.А.

ОСМЫСЛЕНИЕ ПРИРОДНОГО ОБЪЕКТА КАК ТЕКСТА: МУЗЕЙНЫЙ АСПЕКТ

Ермацанс, Ирина Анатольевна—канд. филос. наук, младший научный сотрудник, Палеонтологический музей, Амурский научный центр Дальневосточного отделения РАН, Россия, Благовещенск, irina@amurnc.ru.

В статье представлен опыт рефлексии, направленной на природные образования, такие, как ископаемые костные остатки динозавров. Они рассматриваются как «текст» природы, требующий особых знаний для «прочтения» заложенной в них естественнонаучной информации. Процесс «контакта» человека и объекта природы определяется в качестве акта «коммуникации». Выделяются стадии «коммуникации». «Коммуникация» человека с объектом природы служит причиной появления историко-культурного «текста», связанного с объектом природы. Современные технические и технологические достижения позволяют представить результаты «прочтения» естественнонаучного «текста». Этому способствуют интерактивные музеи (Дарвиновский музей в Москве (Россия), Музей науки в Торонто (Канада), Музей науки в Тренто (Италия) и др.). Использование технологии 3D-моделирования помогает сохранять предметы музейных коллекций, создавая их виртуальные точные объемные копии, восстанавливать целостность по сохранившимся частям, реконструировать внешние формы по сохранившимся костным остаткам (Музей естественной истории в Лондоне (Великобритания) и др.). Введение в музейную практику зарубежных и российских музеев технологии дополненной реальности предоставило уникальную возможность понять достижения науки.

Ключевые слова: музей, музеология, текст, коммуникация.

THE CONCEPTUALIZATION OF A NATURAL OBJECT AS A TEXT: MUSEUM ASPECT

Ermatsans, Irina Anatolyevna—Candidate of Science in Philosophy, The Junior Research Fellow, The Paleontological museum of Amur Research Center, Far East Branch of Russian Academy of Sciences, Russia, Blagoveschensk, irina@amurnc.ru.

The article presents the experience of reflection aimed at natural formations, such as fossil bone remains of dinosaurs. They are considered as «text» of nature. For «reading» of the inherent nature science requires special knowledge. «Contact» person and natural object, is defined as the act of «communication». Stand out stage «communication». «Communication» with the object of nature is the cause of historical and cultural «text». Modern technical and technological advances have made it possible to present the results of «reading» natural science «text». This is facilitated by interactive museums (the Darwin Museum in Moscow (Russia), the science Museum in Toronto (Canada), etc.). Using the technology of 3D simulation virtual surround creates precise copies of Museum objects are restored the integrity of the surviving parts, reconstructed external form preserved bone remains. Russian and foreign museums are successfully using augmented reality technology, which allows us to understand the achievements of science.

Key words: museum, museology, text, communication.

Природное образование (например, различные виды ископаемых остатков организмов), по сути, являясь «текстом» природы, прежде чем в той или иной форме занять место в экспозиции музея, проходит через определенные, своего рода, стадии «коммуникации», взаимодействия с человеком. Впоследствии эти стадии «коммуникации» могут найти отражение в музейной экспозиции, способствовать восприятию «текста» природы.

«Обратив» на себя внимание человека, природное образование тем самым «придает» направленность его мысли, «дает» толчок к своеобразной «коммуникации» с человеком. Результатом такого взаимодействия становятся созданные человеком «тексты», в которых фиксируется впечатление от полученного эмоционального воздействия. «Коммуникация» с человеком наполняет природное образование историей, способствует его антропологизации. Воздействие (по М. Блоку, «прикосновение») человека, коэкзистенциальное историческому времени и пространству, придает природному образованию качество исторического источника (историко-культурного «текста»), делает его принадлежащим культуре. М. Блок утверждал: «Разнообразие исторических источников почти бесконечно. Все, что он изготовляет, к чему прикасается, может и должно давать о нем сведения»¹. В процессе подобного взаимодействия создается новый историко-культурный «текст» природного объекта, помимо заложенного в нем естественнонаучного.

«Прочтение» любого из этих «текстов» становится возможным, после того, как природное образование, оказываясь в поле зрения исследователя, становится объектом изучения. Методику прочтения его естественнонаучного «текста» разрабатывают геологи, стратиграфы, палеонтологи, палеоэкологи, палеоботаники, палеогеографы и другие узкие специалисты. Их цель — новое знание о месте отдельных элементов (фрагментов, частей, организмов и др.) в целостных структурах, взаимосвязях частей, элементов и целого (отдельных костных остатков — в скелете биологического организма, в группах подобных себе видов, родов и т.д. в геологической истории Земли, в развитии жизни на Земле и т.д.).

Методика извлечения гуманитарного (историко-культурного) текста — задача историков науки, музейных специалистов, узких специалистов (палеонтологов, геологов и др.), занимающихся, в том числе, данными проблемами. Целью их изучения также является новое знание, но отличное от получаемого естественными науками. Оно включает: факты о людях (биографические сведения о первооткрывателях, исследователях), событиях, процессах (сопутствовавших, содействовавших, препятствовавших открытию); хронологию подобных находок в конкретном регионе и соотнесении с другими регионами Земли, динамику изменения и многое другое.

Следствием «прикосновения» исследователя к природному объекту становится создание отчетов, корреспонденции, дневников, статей, монографий, каталогов и других текстов, имеющих значение, как для естественных, так и для гуманитарных наук.

То есть, на первой стадии «коммуникации» с человеком природное образование служит причиной появления «текстов» в виде различных форм устного повествования (мифы, сказания и т. д.) и изобразительного искусства, на второй — в виде письменных источников, зафиксировавших устные повествования, а также факты визуализации этих предметов, первых ненаучных и научных интерпретаций, на третьей — в виде научных текстов, представивших принятые сообществом ученых-специалистов точки зрения на

¹ Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. М., 1986. С. 39.

данное природное образование и дальнейшую их эволюцию, и производных от них текстов, направленных на популяризацию научного знания.

Обращение к таким природным объектам Амурского региона (юг Российского Дальнего Востока — Северо-Восток Китая)², как ископаемые остатки динозавров, способствует извлечению естественнонаучной информации, важной для наук о Земле (геологии, палеонтологии и др.), которую «накапливают» собственно предметы (костные остатки). Кроме того, позволяет понять, что происходит «накопление» и иной информации, а именно, связанной с восприятием их человеком, а также — историей открытия и изучения. В результате постепенно восстанавливается целостная картина истории палеонтологического изучения данного региона: хронология находок, роль ученых, краеведов, научных обществ, учреждений и организаций, и многие другие аспекты данного процесса.

Так, к первоначальному опыту осмысления ископаемых костных остатков динозавров (имея в виду территорию Амурского региона), можно отнести, например, наличие в китайской мифологии такого персонажа как дракон, который рассматривается в качестве символа китайской идентичности. Образ дракона в Китае широко используется и в произведениях искусства. Народное (коллективное) сознание идентифицирует с драконами ископаемые кости динозавров, которые, по-видимому, были известны в Китае задолго до их открытия и атрибуции в качестве динозавровых. Драконы со временем приобрели не только различимые очертания, но и были наделены качеством священных существ, кости которых, соответственно считались обладающими лечебными свойствами. У народов России также известен образ дракона в фольклоре и изобразительном искусстве, но он не соотнесен с динозаврами. В настоящее время не установлено как воспринимало эти природные объекты российское население, проживавшее на левом берегу р. Амур³, то есть на территории, сопредельной с местом находок ископаемых костей динозавров в Китае, но известно, что казаки использовали кости в качестве грузил при рыбной ловле.

Следующая стадия связана с появлением во второй половине XIX в. письменных источников в виде упоминания, сделанного Ф.Б. Шмидтом, в научном отчете (экспедиция 1859–1863 гг.)⁴, публикациях в местной периодической печати (1902 г.)⁵, в отчете об экспедиции Г.Ф. Белоусова 1902 г.⁶ Во всех трех случаях были зафиксированы факты находок ископаемых костных остатков позвоночных животных, не соотнесенные в тот момент с динозаврами.

О стадии научного «прочтения» естественного и историко-культурного «текстов» этих природных объектов свидетельствуют созданные с начала исследования научные

² Впервые ископаемые остатки динозавров в Азии, принятые за кости млекопитающих, были найдены именно на территории Китая (правый берег р. Амур) российским ученым Ф.Б. Шмидтом в 1859 г., вторично открыты в 1902 г. полковником Генерального штаба М.М. Манакиным при содействии казаков Амурского казачьего войска, осмотр местонахождения осуществлен краеведом А.Я. Гуровым и членом Приамурского отдела Русского географического общества Г.Ф. Белоусовым (1902 г.), первые палеонтологические раскопки проведены Н.П. Степановым в 1916–1917 гг., изучены российским и советским геологом и палеонтологом А.Н. Рябининым в 1917–1930 гг.

³ Левый берег р. Амур закреплен за Россией Айгунским договором 1858 г., заселен российским населением во второй половине XIX — начале XX вв.

⁴ Шмидт Ф.Б., Глен П.П. Исторические отчеты о физико-географических исследованиях // Труды Сибирской экспедиции ИРГО. СПб., 1868. Т. 1. С. 1–72.

⁵ Приамурские ведомости. Хабаровск, 1902. № 448. С. 6; Амурская газета. Благовещенск, 1902. № 89. С. 2367.

⁶ Приамурские ведомости. Хабаровск, 1902. № 459. С. 15.

(статьи, монографии, каталоги и др.) и производные от них научно-популярные и популярные тексты.

Примером письменных источников, появившихся в результате деятельности, направленной на природный объект, а именно на ископаемые костные остатки динозавров, являются тексты, созданные исследователями: дневник заграничной командировки⁷, переписка⁸, научные статьи геолога и палеонтолога А.Н. Рябинина⁹, полевой дневник краеведа Г.С. Новикова-Даурского (1930-е гг.)¹⁰, отчет об экспедиции 1951 г. и научная статья палеонтолога А.К. Рождественского¹¹. Изучение данных источников позволило предположить, что в 1920–1980 гг. специальные палеонтологические исследования, документально подтвержденные, не проводились. Исключение составил период с 1949 по 1951 гг., время открытия и первых исследований Благовещенского местонахождения. Для него была установлена новая дата открытия (1949 г., ранее датой открытия считался 1948 г.). В 1949 г. исследования производились А.Г. Удодом и Г.С. Новиковым-Даурским, сотрудниками Амурского областного краеведческого музея, совместно с геологом А.З. Лазаревым, в 1951 г. — амурским отрядом Сибирской экспедиции Палеонтологического института АН СССР под руководством А.К. Рождественского, одного из немногих специалистов, занимавшихся на тот момент исследованием динозавровой фауны.

Использованные нами источники открывают возможность реконструкции исторического и социокультурного контекстов, соотношенных с открытием и исследованием природного объекта. То есть, изучение письменных источников, в которых «природные феномены» действительно «целенаправленно зафиксированы», дает то самое «объективно значимое знание о человеке, обществе, цивилизации и даже природе»¹².

Все упомянутые «тексты» позволяют создать особенный музейный «текст», построенный на сочетании различных «текстов», рассматривая в качестве таковых и предметы, и их вербальные, визуальные (текстовые, изобразительные) и иные интерпретации. Технические и технологические достижения, которые применяются в настоящее время в музейной практике (аудио- и видео-средства, 3D-технологии), с одной стороны, способствуют усилению эмоционального воздействия на восприятие потенциального посетителя, с другой — позволяют достоверно представить итоги научных исследований средствами, доступными для понимания посетителей различных возрастных категорий и уровня подготовки. В основе подобных технологий — активное взаимодействие посетителя с реальным или виртуальным музейным пространством, помогающее «прочтению» музейного «текста». Способствует этому широкое использование информационных терминалов, сенсорных киосков, плазменных панелей, электронных стендов, мобильных устройств.

⁷ Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук (Далее — СПбФ АРАН). Ф. 732. Оп. 1. Д. 82.

⁸ СПбФ АРАН. Ф. 732. Оп. 1. Д. 120–240.

⁹ Рябинин А.Н.: 1) Реставрированный скелет исполинского ящера *Trachodon amurense* nov. sp. // Известия Геологического комитета. 1925. Т. 44. № 1. С. 1–12; 2) *Mandschurosaurus amurensis* nov. gen. nov. sp., верхнемеловой динозавр с р. Амура. Л., 1930; 3) К вопросу о фауне и возрасте динозавровых слоев на р. Амур // Записки Русского Минералогического Общества. 1930. Вып. 50. № 1. С. 41–51.

¹⁰ Государственный архив Амурской области. Ф. 958. Оп. 1. Д. 1. Л. 418–481.

¹¹ Рождественский А.К. О местонахождениях верхнемеловых динозавров на р. Амур // *Vertebrata palasiatica*. 1957. Vol. 1. № 4. Р. 285–291.

¹² Медушевская О.М. Метод источниковедения и междисциплинарные аспекты // Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории: Учебное пособие. М., 1998. С. 164.

В зарубежной и российской музейной практике нашел применение и такой подход в 3D-моделировании как фотограмметрия, позволяющий создавать объемные изображения объектов. Например, в Дарвиновском музее в г. Москва с целью сохранения остеологических коллекций создаются виртуальные остеологические коллекции. Метод 3D-сканирования черепов помогает получить их объемное изображение, позволяющее сохранить форму и провести сравнительный анализ предметов коллекции. Созданные при этом небольшие по времени фильмы (до 5–8 минут), доступные на сайте музея, позволяют любому приблизиться к пониманию достижений науки. В Музее естественной истории г. Лондон подобные фильмы представляют процессы реконструкции скелета вымершего животного по его ископаемым остаткам, восстановления внешних форм на основе скелета, особенностей двигательных функций, присущих конкретному животному.

Успешно осваивается музеями, как зарубежными, так и российскими, технология дополненной реальности, которая работает не только на получение эмоционального отклика посетителей на новые интерактивные методы, но и на привлечение посетителя пройти по пути, пусть в сокращенном и адаптированном варианте, пройденному исследователями, получившими в результате новое знание. Тем самым, посетители получают возможность понять, как рождается это новое знание. Например, в Азовском историко-археологическом и палеонтологическом музее-заповеднике (г. Азов, Ростовская область) экспозиция «Следы Земной памяти» пытается вовлечь посетителя в соучастие в научном исследовании от момента раскопок, в ходе которых был найден скелет динотерия (*Deinotherium giganteum*), представленный именно так, как он был обнаружен, к реконструкции его скелета в одном зале и трехмерного анимированного изображения внешне его вида и среды его обитания — в другом. В Астраханском музее очки дополненной реальности Epson Moverio BT-200 позволяют увидеть ожившего мамонта. «В Королевском музее Онтарио в Торонто дополненная реальность в буквальном смысле “оживила” экспозицию “Динозавры”. Когда посетители направляют свои смартфоны на маркеры, развешенные по всему музею, динозавры “выскакивают” из маркеров и прыгают по всему пространству, включая пол»¹³.

В результате, тексты, доступные индивидуальному сознанию узкой группы исследователей, пройдя определенные ступени обработки, могут стать доступными как индивидуальному, так и коллективному восприятию сознания за пределами этих узких групп в рамках экспозиционного пространства, став элементами нового «текста».

Список литературы

- Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. М.: Наука, 1986. 178 с.
- Медушевская О.М. Метод источниковедения и междисциплинарные аспекты // Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории: Учебное пособие. М.: РГГУ, 1998. С. 122–168.
- Рождественский А.К. О местонахождениях верхнемеловых динозавров на р. Амур // *Vetebrata palasiatica*. 1957. Vol. 1. № 4. P. 285–291.
- Шиманский К.В., Никифорова Н.В. Технология дополненной реальности в музейном пространстве // Материалы научно-практической конференции с международным

¹³ Шиманский К.В., Никифорова Н.В. Технология дополненной реальности в музейном пространстве // Материалы научно-практической конференции с международным участием «Неделя науки СПбГПУ» (2–7 декабря 2013 г.). СПб., 2014. С. 404.

участием «Неделя науки СПбГПУ» (СПб., 2–7 декабря 2013 г.). СПб.: Издательство Политехнического университета, 2014. С. 402–405.

References

Bloch M. *Apologija istorii, ili Remeslo istorika* [Apology of history, or Craft of the historian]. Moscow: Nauka Press, 1986. 178 p. (in Rus.).

Medushevskaja O.M. Metod istochnikovedenija i mezhdisciplinarnye aspekty [Method of a source study and cross-disciplinary aspects] in *Istochnikovedenie: Teorija. Istorija. Metod. Istochniki rossijskoj istorii: Uchebnoe posobie*. Moscow: RGGU Press, 1998. P. 122–168. (in Rus.).

Rozhdestvenskij A.K. O mestonahozhdenijah verhnemelovyh dinozavrov na r. Amur [On the Upper Cretaceous dinosaur localities on the Amur river] in *Vertebrata palasiatica*. 1957. Vol. 1. № 4. P. 285–291. (in Rus.).

Shimanskij K.V., Nikiforova N.V. Tehnologija dopolnennoj real'nosti v muzejnom prostranstve [Augmented reality technology in museums space] in *Materialy nauchno-praktičeskoj konferencii s mezhdunarodnym uchastiem «Nedelja nauki SPbGPU» (SPb., 2–7 dekabrja 2013 g.)*. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Politehnicheskogo universiteta Press, 2014. P. 402–405. (in Rus.).

МУЗЕЙ

Бринюк Н.Ю., Будко А.А.

ВОЕННО-МЕДИЦИНСКИЙ МУЗЕЙ: ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ И ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ ФОНДОВ

Бринюк, Надежда Юрьевна— канд. ист. наук, научный сотрудник, Научно-исследовательский институт (военной истории) Военной академии Генерального штаба ВС РФ, Россия, Санкт- Петербург, brinyuk2013@yandex.ru;

Будко, Анатолий Андреевич— докт. мед. наук, профессор, директор Военно-медицинского музея, Россия, Санкт-Петербург, medmuseum@mail.ru.

В 2017 г. исполнилось 75 лет со дня основания Военно-медицинского музея. За эти годы он занял особое место в музейном сообществе России. Военно-медицинский музей, созданный в годы Великой Отечественной войны, является продолжателем традиций существовавших ранее в России медицинских музеев. В статье рассказывается о предшественниках музея, особенностях комплектования и научного описания его фондов, сотрудничестве с крупнейшими музеями Санкт-Петербурга и России. По богатству своей коллекции музей получил название «медицинского Эрмитажа». Ее важнейшей составной частью являются персональные фонды крупных деятелей отечественной медицины. Эти фонды комплектовались из разных источников и содержат всеобъемлющий материал, характеризующий профессиональную деятельность и жизненный путь многих российских и советских медиков. Одним из наиболее обширных является фонд великого русского хирурга Н.И. Пирогова. Персональные фонды Военно-медицинского музея служат источником для написания биографий ученых и врачей, восстановления истории создания и становления научно-исследовательских учреждений и медицинских школ России. В настоящее время продолжают пополняться сложившиеся ранее и формируются новые персональные фонды. Каждый из них— основа для мемориального музея выдающегося деятеля отечественной медицины.

Ключевые слова: медицинские музеи, Военно-медицинский музей, опыт военно-медицинской службы, персональные фонды, медицинские деятели, история военной медицины и гражданского здравоохранения.

THE MILITARY-MEDICAL MUSEUM: TOWARDS THE HISTORY OF DEVELOPMENT AND FORMATION OF COLLECTIONS

Brinyuk, Nadezhda Yurievna— Candidate of Science in History, The Research Fellow, the Military Academy of the General Staff of the Armed Forces of the Russian Federation, Russia, Saint-Petersburg, brinyuk2013@yandex.ru;

Budko, Anatoly Andreevitch— Doctor of Science in Medicine, Professor, Director of the Military-Medical Museum, Russia, Saint-Petersburg, medmuseum@mail.ru.

2017 marks the 75th anniversary of the foundation of the Military Medical Museum. During these years the museum had took its particular place in the national museum community. The Military Medical Museum, established in the years of the great Patriotic war, is a successor of the traditions of the pre-existed medical museums in Russia. The article considers the history of its predecessors, the peculiarities of acquisition and scientific description of its funds, the cooperation with the largest museums of St. Petersburg and Russia. Due to the richness of its collection, the museum was named “the medical Hermitage”. Its most important component is the personal funds of major figures of Russian medicine. These funds were completed from different sources and contain a comprehensive material that characterizing the professional activity and life of many Russian and Soviet doctors. One of the most extensive of these is the fund of the great Russian surgeon N.I. Pirogov. Personal funds of the Military Medical Museum serve as a source for writing biographies of scientists and doctors, for the reconstitution the history of the creation and development of scientific research institutions and medical schools in Russia. Currently, the established personal funds are being replenished and new are being formed. Each of them is the basis for the memorial museum of the outstanding figure of domestic medicine.

Key words: medical museums, the Military Medical Museum, the experience of the military medical service, personal funds, medical figures, the history of military medicine and civilian health care.

Первые медицинские музеи начали возникать в России еще в первые десятилетия XVIII в. Коллекции анатомических препаратов, собираемых в стране и вывезенных из Европы, поступили в созданный Петром Великим музей, — Кунсткамеру. Не случайно главным смотрителем собранных редкостей стал лейб-медик Р.К. Арескин, а его помощником — врач Л.Л. Блюментрост, впоследствии первый президент Российской академии наук и искусств.

В 1724 г. Кунсткамера вошла в состав Академии наук, а впоследствии была разделена на ряд самостоятельных музеев: анатомический, этнографический, ботанический и др.

Еще одно старейшее музейное собрание медицинского направления было создано на Аптекарском острове при Мастерской избе, где изготавливались лекарские инструменты высокого качества. Музей, имевший одно время название «кабинета образцовых прежних и новейших инструментов», существовал в период последовательных преобразований Мастерской избы в Петербургскую инструментальную фабрику, инструментальный завод военно-врачебных заготовлений, а при советской власти — в производственное объединение «Красногвардеец». В музее, существовавшем при этом крупном предприятии, хранились медицинские инструменты, их наборы и комплекты, лечебные и диагностические приборы и аппараты, медицинская оптика, ортопедические приспособления, схемы, чертежи, техническая литература.

Возникший в 1764 г. как частное собрание императрицы Екатерины II, а впоследствии выросший в один из крупнейших мировых музеев Государственный Эрмитаж, хотя и не образовал в своем составе специального медицинского отдела, но «среди богатейших коллекций произведений живописи, графики и скульптуры» собрал «немало сюжетов, отражающих медицинскую тематику. Она прослеживается и на предметах скифского периода, и на ювелирных изделиях из причерноморских курганов, и на более поздних живописных полотнах и графических произведениях, включающих портреты известных

медиков и различные сюжеты врачебной жизни»¹. В Эрмитажную библиотеку также поступало значительное количество изданий по медицине.

При Петре Великом и его преемниках возникали коллекции при Медицинской коллегии, главных аптеках и госпитальных школах. В них сохранялись анатомические препараты, муляжи, рисунки, хирургические инструменты, аптечная посуда, аппараты и приборы, документы, рукописи и книги медико-фармацевтического содержания. Первые медицинские коллекции имели большое практическое значение для обучения врачей, медицинских работников, фармацевтов. Однако в XIX в. разрозненных медицинских и антропологических экспонатов первых отечественных музеев уже не хватало для обучения профессиональных медицинских кадров. Поэтому стихийно начали формироваться новые музейные собрания при госпиталях, медицинских школах и училищах, на кафедрах медицинских факультетов университетов и Императорской Медико-хирургической (Военно-медицинской) академии (далее — ИМХА, ВМА).

Особенно богатой была коллекция анатомической кафедры ИМХА, вообравшая в свои фонды собрания бывшего Медико-хирургического училища и Медицинской коллегии, формировавшаяся приобретением препаратов, муляжей и рисунков работы российских и западноевропейских специалистов. Однако уже в середине XIX в. указывалось, что коллекции были, «во-первых, очень неполны, в особенности в отношении перевязочных средств, и отчасти устарели; во-вторых, они назначены для лечения больных, поступающих в эти клиники, собственно для клинического употребления, отчего они часто истребляются и портятся и поэтому ни в коем случае не могут служить достаточным средством нашим воспитанникам для подробного ознакомления или практического изучения предметов, как клинической, так и полевой десмургии² и акиургии³ ...»³.

В начале 1860-х гг. была выдвинута инициатива по организации при Медико-хирургической академии современного Хирургического музея, который бы послужил дополнительным инструментом для обучения военных врачей. Автором идеи являлся профессор кафедры хирургической патологии и терапии ИМХА Павел Парфенович Заблоцкий-Десятовский, изучивший работу подобных музейных собраний при лучших медицинских учебных заведениях в Европе. В 1863 г. его поддержал военный министр Д.А. Милютин.

Вновь созданный музей стал первым отечественным медицинским музеем, создание которого получило целенаправленный научный характер и систематичность. В нем собирались хирургические и медицинские инструменты, ортопедические аппараты и протезы, лекарственные средства, образцы ранящих орудий, перевязочные материалы, средства транспортировки раненых и многие другие виды экспонатов, имеющих непосредственное отношение к медицинской эвакуации, хирургии, лечению ран и заболеваний⁴. Кроме того, в музей поступали печатные материалы и предметы, принадлежавшие видным российским и зарубежным медикам. «К началу XX столетия Хирургический музей <...> представлял собой уникальный по полноте и разнообразию предметов музей военно-медицинского профиля в России ...»⁵.

¹ Будко А.А., Шабунин А.В. История медицины Санкт-Петербурга. XVIII век. СПб., 2002. С. 202.

² Десмургия — учение о технике наложения повязок; акиургия — учение о хирургических операциях.

³ Ганичев Л.С. На Аптекарском острове: История Ленинградского ордена Ленина завода и объединения «Красногвардеец». 2-е изд., доп. и перераб. Л., 1967. С. 57.

⁴ История Императорской Военно-медицинской (бывшей Медико-хирургической) академии за сто лет. 1798–1898 / Под ред. Ивановского. СПб., 1898. С. 203.

⁵ Будко А.А. История медицины Санкт-Петербурга XIX — начала XX в. СПб., 2010. С. 325–326.

В последние годы XIX в. силами «Русского хирургического общества Пирогова» в Санкт-Петербурге был создан еще один медицинский музей — Пироговский. Этот музей, открытый в 1897 г., активно пополнялся материалами, связанными с жизнью и деятельностью Николая Ивановича Пирогова, с развитием анатомии и хирургии. В дальнейшем в него поступали книги из библиотек докторов В.В. Сутугина, А.С. Таубера, Н.А. Вельяминова и других. Он стал не только своеобразным памятником великому русскому хирургу и хранилищем коллекций, связанных с его деятельностью и историей медицины, но и научным центром, объединяющим медицинскую общественность. В стенах музея проходили общероссийские съезды и форумы врачей, заседания научных медицинских обществ, осуществлялся обмен опытом между отечественными учеными, оглашались открытия и достижения медицинской науки, предлагались меры по организации здравоохранения. Музей получил широкую известность в России.

Появлялись и другие проекты по созданию специальных медицинских музеев, которые не были реализованы. Так, в начале XX в. «Общество ревнителей военно-санитарных знаний» пыталось создать военно-медицинский музей, однако из-за отсутствия финансовых средств и государственной поддержки осуществить эту идею не смогло.

Во время Первой мировой войны Всероссийским союзом городов помощи раненым и больным воинам была организована выставка «Музей средств против действия удушливо-ядовитых газов», а в 1915 г. при Госпитальной терапевтической клинике Медицинского факультета Московского университета был открыт Музей прикладной медицины. В последнем демонстрировались хирургические инструменты, перевязочные материалы, рентгеновская и другая аппаратура. Однако эти экспозиции существовали недолго⁶.

Уже в советской России, в 1919 г. Народный комиссариат здравоохранения РСФСР организовал Музей социальной гигиены с постоянно действовавшей при нем выставкой по охране здоровья. Здесь экспонировались печатные издания по санитарному просвещению, выпускавшиеся военно-санитарными управлениями Красной армии на фронтах Гражданской войны, фотографии и другие материалы. Кроме того, в Москве была развернута выставка «Жизнь Красных Армии и Флота», в составе которой существовал «санитарный» отдел. Главным военно-санитарным управлением РККА были даны указания начальникам санитарных частей фронтов о сборе материалов по медицинскому обеспечению Красной армии; для чего были выделены соответствующие средства. Работа в этом направлении была начата, однако вскоре прервалась.

В 1924 г. при Военно-медицинской академии было решено открыть Военно-санитарный музей. План экспозиции был разработан комиссией во главе с профессором Г.И. Турнером; в ее состав входили профессор Г.В. Хлопин, академик Д.К. Заболотный и другие. Военно-санитарный музей был открыт 21 ноября 1925 г. в одном из корпусов ВМА. Экспозиция музея носила узко специальный учебный характер. В 1927 г. Военно-санитарный и Хирургический музеи ВМА были объединены, а в 1933 г. — слиты с Пироговским музеем в единый Военно-санитарный музей.

В 1935 г. Военно-санитарный музей был ликвидирован. Таким образом, к началу Великой Отечественной войны в стране не имелось ни одного общедоступного музея медицины и военно-медицинской службы; фонды прекративших свое существование музеев частью попали в ВМА, в другие музеи города, частью разошлись по антикварным коллекциям.

⁶ Марков А.В. К истории организации Военно-медицинского музея // Труды Военно-медицинского музея. Л., 1958. Т. VII. С. 194.

Выставки по военно-медицинской тематике, освещавшие самые актуальные вопросы помощи и лечения раненых и больных военнослужащих, стали открываться на фронтах и в военных округах уже в первые месяцы Великой Отечественной войны. Эти выставки приурочивались к фронтовым, армейским и окружным научным конференциям, проводившимся с целью обмена опытом военными врачами и обобщения этого опыта.

Польза данных выставок для наглядной демонстрации проблемных вопросов военной медицины оказалась очевидной для руководства отечественной военно-медицинской службы. Поэтому уже в конце 1941 г. начальник Главного военно-санитарного управления (ГВСУ) РККА Е.И. Смирнов, видные ученые и врачи-организаторы С.М. Багдасарьян, Н.Н. Бурденко, В.Н. Шевкуненко, В.Н. Шапов, А.Н. Максименков и другие, начали составлять проект создания масштабного музейного учреждения по сохранению и изучению опыта военной медицины.

Главный акцент предполагалось сделать на событиях Великой Отечественной войны, сосредоточив в стенах музея разнообразные материалы и документы, которые могли бы послужить основой для создания научных работ по обобщению медицинского опыта этого периода. Однако уже в годы войны было признано, что музей не должен ограничиваться этими временными рамками. «Вряд ли следует останавливаться на мотивировках насущности Военно-медицинского музея», — говорил в 1944 г. Е.И. Смирнов, — «Это ясно без доказательств. Военно-медицинский музей нам нужен не только для процветания медицины Красной Армии, но и для прогресса нашей советской медицины»⁷.

Идея создания музея была поддержана правительством, и 12 ноября 1942 г. начальник ГВСУ издал приказ об организации Военно-медицинского музея Красной Армии. Первым начальником музея стал профессор ВМА Алексей Николаевич Максименков. В январе 1943 г. Народный комиссар обороны утвердил первый штат.

Началась активная работа по комплектованию фондов и развертыванию первой экспозиции. Первоначально в фонды поступили материалы армейских, фронтовых и окружных выставок. Именно на их основе 26 апреля 1943 г. в Москве была открыта первая экспозиция.

В 1943–1945 гг. на фронтах работали специальные передвижные комплексные бригады музея в составе врачей, патологоанатомов, художников и фотографов, которые собирали в действующей армии коллекции разнообразных инструментов, аппаратов, материалов, патологоанатомических препаратов, создавали с натуры сотни зарисовок, эскизов, фотографий, — свидетельств напряженной работы медиков и трагических последствий войны. Одновременно шла работа по выявлению, копированию и приобретению музеем документов и предметов военно-медицинского профиля в государственных архивах, музеях и коллекциях. Были выявлены и вошли в фонды музея ценные экспонаты периодов Крымской 1853–1856 гг., Русско-турецкой 1877–1878 гг., Русско-японской 1904–1905 гг. войн. Хранилища пополнялись, экспозиция становилась богаче и обширнее, и музей переезжал в более просторные здания столицы. Об этом периоде А.Н. Максименков писал: «В связи с тем, что материалы поступали в огромном количестве, аппарат музея, естественно, не имел возможности их обработать, и поэтому в период сбора ограничивался только учетом»⁸.

⁷ Варламов В.М. Военно-медицинскому музею — 40 лет // Материалы научно-теоретич. конференции ВММ МО СССР, посвященной 40-летию со дня его основания. Л., 1982. С. 3–8.

⁸ Максименков А.Н. Десятилетний опыт работы Военно-медицинского музея // Труды Военно-медицинского музея МО СССР. Л., 1952. Т. I. С. 12.

В конце 1944 г. было решено перевести Военно-медицинский музей в Ленинград, где для его размещения в центре города было подобрано старинное здание бывшего лазарета лейб-гвардии Семеновского полка, — Семеновского-Александровского военного госпиталя. Подводя итоги работы музея за 1945 г., его начальник профессор А.Н. Максименков говорил: «наше учреждение из узкого понятия музей, из такого келейного понятия о его содержании, вырастает в учреждение большой государственной важности <...> Наше учреждение учебно-ученое учреждение. Это не музей, это — институт по изучению опыта отечественной войны, а следовательно, и последующих войн <...> это организация с глубоким содержанием, с большими задачами ...»⁹.

В первые послевоенные годы шла интенсивная работа по реконструкции здания и подготовке к развертыванию новой экспозиции. По экспозиционным планам врачами, художниками, скульпторами, модельерами создавались экспонаты и интерьеры залов¹⁰. В этот период продолжалось и пополнение фондов музея.

26 марта 1946 г. Советом Министров СССР было принято беспрецедентное в мировой истории постановление «О научной разработке и обобщении опыта советской медицины за время Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.». Работа была начата по личной инициативе И.В. Сталина. В последовавшие годы Военно-медицинский музей стал главным научно-исследовательским центром по разработке фундаментального труда «Опыт советской военной медицины в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» в 35-ти томах, вышедшего в свет в 1949–1955 гг. В этот период статус научного коллектива Военно-медицинского музея был приравнен к статусу научных сотрудников Российской академии медицинских наук.

Глубина поставленной перед создателями этого труда научной проблемы требовала связать полученный в военное время опыт со всем ходом становления и развития медицинской науки. Во многом для решения этой задачи служили вошедшие в Военно-медицинский музей коллекции прежних медицинских музеев. В состав Военно-медицинского музея влился существовавший во время войны в блокадном городе Музей Ленинградского фронта. В хранилища были приняты сохранившиеся части коллекций дореволюционного и довоенного времени: Хирургического музея ВМА, выставки «Жизнь Красной армии», военно-санитарного и Пироговского музеев. Предметы по военно-медицинской тематике передавались из Артиллерийского и Военно-морского музеев, предметы коллекций бывших медицинских музеев приносились частными дарителями, приобретались в антикварных магазинах.

В это время перед научным коллективом музея встала задача изучения, систематизации и научного описания собранных в период Великой Отечественной войны и продолжавших поступать в фонды материалов. Несмотря на то, что составление паспортов на музейные предметы и ведение главной инвентарной книги началось еще в 1943 г., научное описание предметов стало возможным только после переезда музея в Ленинград¹¹. Необходимо отметить, что среди сотрудников музея того времени не было профессиональных музейных работников; большинство из них имели медицинское образование и изучали музейно-фондовое дело в процессе практической деятельности. К тому же им

⁹ Желиховский Е.Н. Четверть века научной деятельности Военно-медицинского музея МО СССР // Труды Военно-медицинского музея МО СССР. Л., 1969. Т. XXIV. С. 144.

¹⁰ Марков А.В. К истории организации Военно-медицинского музея. С. 197.

¹¹ Шабунин А.В. Военно-медицинский музей 1943–1993: Исторический очерк. СПб., 1993. С. 95.

приходилось обрабатывать такое большое количество музейных предметов, что Отдел фондов едва успевал выполнять работу по их приему, сортировке и хранению.

Начальнику Военно-медицинского музея А.Н. Максименкову пришлось обратиться за помощью к директору Государственного Эрмитажа академику Иосифу Абгаровичу Орбели с просьбой организовать занятия с сотрудниками Отдела фондов по вопросам учета и хранения музейных материалов, ведения научной документации и составления каталогов. И.А. Орбели с пониманием откликнулся на эту просьбу. При Эрмитаже был организован курс лекций для коллег из Военно-медицинского музея, проводились практические занятия. Руководил этой работой сам И.А. Орбели. Таким образом, принципы фондовой работы Военно-медицинского музея были внедрены в музей специалистами Эрмитажа. Помощь оказывалась, в том числе, и в поиске произведений изобразительного искусства. Выполнение этой задачи курировал сотрудник Эрмитажа В.В. Калинин¹².

Немало полезных советов и рекомендаций по систематизации, хранению и учету музейных предметов получили сотрудники Отдела фондов Военно-медицинского музея и в других известных музеях Ленинграда: Русском и Артиллерийском¹³.

В отличие от большинства прежде существовавших медицинских музеев, служивших для изучения медицинской науки и практики и преследовавших, в основном, учебно-практические цели, миссия Военно-медицинского музея изначально предполагала выполнение широких задач по сохранению и исследованию истории военной медицины и здравоохранения. Как отмечал М.М. Канторович: «Музеи медицинского профиля коллекционируют и изучают памятники истории медицины, отражающие развитие медицинской науки и здравоохранения, деятельность их видных представителей, самоотверженный труд медицинских работников как в мирное время, так и в годы тяжелых испытаний ...»¹⁴. В фондах Военно-медицинского музея все большее применение находила систематизация экспонатов по историческим периодам, специальным отраслям медицины (в том числе появившимся в послевоенные десятилетия, например, — авиационно-космическая медицина), по видам и родам войск, оперативно-стратегическим объединениям, а также по научно-образовательным и лечебным учреждениям, персоналиям деятелей медицинской науки.

Персональные фонды стали формироваться в музее вскоре после его основания. Одним из самых обширных и интересных сразу же стал фонд Николая Ивановича Пирогова, поступивший в хранилища музея из фрагментов коллекций Пироговского и Хирургического музеев. Богатство фонда, включающего более 600 единиц хранения¹⁵, не только позволило открыть отдельный зал, посвященный деятельности великого русского хирурга: впервые в истории эта коллекция легла в основу другого музея, — Мемориального музея Н.И. Пирогова в имени Вишня Винницкой области, который был создан усилиями сотрудников Военно-медицинского музея совместно с учеными, проводившими уникальную реставрацию покоившегося в склепе бальзамированного тела Н.И. Пирогова, при участии Ленинградского отделения Союза художников и Русского музея.

Два с половиной года создавался мемориальный музей Н.И. Пирогова. Надо учесть, что это происходило в тяжелые для страны годы восстановления разрушенного войной

¹² Дыскин Е.А., Шабунин А.В. Алексей Николаевич Максименков (1906–1968). СПб., 1995. С. 71–72.

¹³ Шабунин А.В. Военно-медицинский музей 1943–1993: Исторический очерк. С. 98.

¹⁴ Канторович М.М. К вопросу о методологических основах научного комплектования фондов // Вопросы комплектования музейных фондов. Сборник статей. Л., 1984. С. 18.

¹⁵ Иллюстрированный каталог пироговских реликвий. СПб., 2010. С. 3.

народного хозяйства. Музей был открыт 9 сентября 1947 г. и за последовавшие 9 лет, являясь филиалом Военно-медицинского музея, получил, в том числе из его фондов, более 1 700 музейных предметов и их копий. В 1956 г. Музей Н.И. Пирогова был передан в ведение Министерства здравоохранения УССР. В настоящее время он является национальным музеем Украины и имеет статус природоохранного объекта.

Процесс формирования многих персональных фондов Военно-медицинского музея происходил постепенно и был довольно длительным. Как правило, вначале шла собирательская работа, накопление материалов, а затем Ученым советом музея принималось решение о создании персонального фонда. Одним из примеров такого процесса является формирование фонда выдающегося организатора российской военной медицины Якова Васильевича Виллие. На протяжении более 100 лет экспонаты, связанные с жизнью и деятельностью Я.В. Виллие, сосредоточивались в музейных, ведомственных и частных коллекциях, затем одновременно поступали в фонды Военно-медицинского музея. Лишь в 1993 г. было принято решение о создании персонального фонда.

Материалы о профессиональной деятельности крупного отечественного паразитолога академика Евгения Никаноровича Павловского передавались в фонды Военно-медицинского музея как при жизни ученого, так и после его смерти в 1965 г. В последние годы фонд Е.Н. Павловского вновь был пополнен благодаря передаче огромного комплекса материалов кафедрой биологии ВМА, которая с 1944 г. носит имя ученого. В настоящее время его персональный фонд насчитывает более 2 000 единиц хранения.

Персональный фонд военного врача, челюстно-лицевого хирурга, доктора медицинских наук Георгия Михайловича Иващенко начал формироваться в январе 1945 г. В 1986 г., после смерти ученого, в музей поступило значительное количество материалов о его жизни и деятельности. В настоящее время персональный фонд Г.М. Иващенко является своего рода обобщением его научной и профессиональной деятельности.

Ряд персональных фондов с большой полнотой характеризует научное наследие крупных российских медиков. В некоторых из них письменные материалы представлены в разнообразном спектре, начиная с черновиков и рукописей научных трудов и заканчивая диссертационными работами и печатными монографиями. Таковы фонды ученых Н.Н. Бурденко, В.А. Опделя, Н.И. Пирогова, С.И. Банайтиса, Б.И. Предтеченского и др. Иные коллекции богаты материалами, иллюстрирующими организаторскую деятельность, особенно в том случае, если фондообразователь являлся руководителем военно-медицинской службы. Так, организаторскую сферу деятельности З.П. Соловьева, Е.И. Смирнова, Н.Н. Бурденко, отчасти В.А. Опделя, Г.И. Турнера, Г.В. и Н.Г. Хлопиных, С.С. Гирголава и других медиков прекрасно демонстрируют различные виды официальных документов: планы и отчеты о работе, протоколы заседаний, служебная корреспонденция, докладные записки и т.д.

Обширный комплекс материалов был получен от организаций, в которых протекала деятельность медиков. Эти документы носят строго официальный характер и являются ценными свидетельствами профессиональной деятельности ученых, признания их заслуг государством и медицинской общественностью.

После смерти деятелей медицины их личные архивы передавали в музей потомки. Такие коллекции поступили в Военно-медицинский музей от родственников С.П. Боткина, З.П. Соловьева, В.А. Опделя, Р.Р. Вредена, Н.Н. Аничкова, М.Н. Ахутина и многих других медиков. Ценность этих архивов определена тем, что они были сформированы самими фондообразователями, а потому на каждом из них лежит яркий отпечаток личности создателя. Процесс работы по составлению документов и написанию научных работ,

осуществлявшейся собственноручно, можно проследить, и при этом не только увидеть ход научной мысли, но иногда и понять духовно-эмоциональное состояние ученого, выявить присущие ему черты характера.

Разносторонность и широту интересов видных отечественных ученых можно оценить по хранящимся в персональных фондах плодам творческих увлечений. Автопортреты, портреты, пейзажи, зарисовки принадлежат перу Н.И. Пирогова, Г.И. Турнера, Н.А. Вигдорчика, В.П. Филатова и др. Многие медики создавали литературные и поэтические сочинения, воспоминания и художественные переводы.

Значительную часть коллекций персональных фондов составляют фотоматериалы, отражающие научную, педагогическую, общественную деятельность медиков. Кроме того, ценными свидетельствами являются хранящиеся в фондах предметы одежды и быта, медицинские инструменты, оружие, награды и т.д. Оценка вклада крупных деятелей медицинской науки и практики со стороны современников и потомков заключена в посмертных изображениях и масках выдающихся врачей, текстах некрологов, фотографиях памятников и надгробий.

В конце XX в. в Военно-медицинском музее были образованы новые персональные фонды: Б.В. Гайдара, А.П. Бякова, Ф.И. Комарова, И.С. Худякова, Г.Л. Зальцмана, Е.Н. Кондакова, Ф.В. Баллюзека, В.В. Семко и других. Потомками был передан в музей архив врачебной династии Чистовичей. В 2015–2016 гг. фонды пополнились личными архивами основателя Военно-медицинского музея А.Н. Максименкова и его жены Е.С. Малыжевой-Максименковой (профессора, доктора медицинских наук, педиатра, также внесшей значительный вклад в развитие отечественной медицины). В последнее время было проведено научное описание поступившего недавно фонда гигиениста, геронтолога, блокадника, академика АМН СССР З.Г. Френкеля.

Сформировавшиеся ранее персональные фонды также не остаются неизменными, многие из них продолжают пополняться документами личных архивов. Эти артефакты являются уникальными и не имеют аналогов в других государственных и ведомственных хранилищах. Так, в последние годы целый ряд материалов поступил в персональные фонды Н.И. Пирогова, академиков И.П. Павлова, Е.Н. Павловского, Л.А. Орбели и др. Огромное количество документов было передано внуками Л.А. Орбели. В музей поступила часть архива его ученика и биографа Л.Г. Лейбсона, в котором оказался целый ряд уникальных документов, в том числе, письмо к Л.А. Орбели, написанное И.П. Павловым, черновики не состоявшихся обращений Л.А. Орбели и его жены к И.В. Сталину с призывом остановить травлю ученого, происходившую в начале 1950-х гг., и другие материалы. Новые предметы не только обогащают коллекции, но и расширяют, а иногда изменяют контекст их восприятия.

Сегодня в музее хранится более 300 персональных фондов крупных российских медиков, которые содержат целые комплексы разнообразных документов, предметов, фотографий и т.п., помогающих всесторонне изучить их деятельность. Чем крупнее масштаб ученого, тем больше ценность каждого, пускай, на первый взгляд, и незначительного, небольшого по объему и смыслу, документа из его личного архива. В то же время, тем более широк его архив, тем больше возможностей он предоставляет исследователю, чтобы осветить масштаб деятельности, связи ученого, направления его научной работы, часто затрагивающей самые разные области медицины, разных людей и учреждения различной специализации. Коллекции персональных фондов музея зачастую являются уникальным источником для составления биографий отечественных ученых-медиков. Они помогают

восстановить историю основания и развития научных кафедр, становления медицинских школ, деятельности центров российской медицины и медицинского образования¹⁶.

В 2017 г. Военно-медицинский музей отметил 75-летнюю годовщину со дня своего создания. За годы существования музей не только продолжил деятельность прежних медицинских музеев России, но и значительно расширил ее масштабы и содержание. Музей является органической составляющей отечественного музейного сообщества, с первых лет своей работы сохраняя и развивая культурные связи и экспозиционное сотрудничество с другими музеями страны. Богатство фондов Военно-медицинского музея позволяет ему оставаться хранителем памяти о многих поколениях медиков, отражением их профессиональной деятельности и жертвенного служения Отечеству и человеку¹⁷. Не случайно уже более 70 лет Военно-медицинский музей называют «Медицинским Эрмитажем», «алмазным фондом нашей страны»¹⁸. В большой степени эти слова можно отнести к персональным фондам, которые не только являются неотъемлемой составляющей коллекции музея, служат источником для развертывания экспозиции и выставок. Каждый из них является музеем в музее, — основой для создания мемориального музея того или иного деятеля отечественной медицины.

Список литературы

Будко А.А. История медицины Санкт-Петербурга XIX—начала XX в. СПб.: Нестор-История, 2010. 400 с.

Будко А.А. «Музей можно по праву назвать медицинским Эрмитажем» // Военно-исторический журнал. 2002. № 10. С. 73–75.

Будко А.А., Кудрин И.Д., Чурсин И.Г. Организация научной работы и становление проблемных научно-исследовательских лабораторий в Военно-медицинской академии (Краткий исторический очерк). СПб.: ВМА, 1996. 300 с.

Будко А.А., Шабунин А.В. История медицины Санкт-Петербурга. XVIII век. СПб.: ВММ МО РФ, Территориальное управление Адмиралтейского района, «Невский проспект», 2002. 223 с.

Варламов В.М. Военно-медицинскому музею—40 лет // Материалы научно-теоретич. конференции Военно-медицинского музея МО СССР, посвященной 40-летию со дня его основания. Л.: ВММ МО СССР, 1982. С. 3–8.

Ганичев Л.С. На Аптекарском острове: История Ленинградского ордена Ленина завода и объединения «Красногвардеец». 2-е изд., доп. и перераб. Л.: Медицина, Ленинградское отделение, 1967. 275 с.

Дыскин Е.А., Шабунин А.В. Алексей Николаевич Максименков (1906–1968). СПб.: ВММ, 1995. 92 с.

Желиховский Е.Н. Четверть века научной деятельности Военно-медицинского музея МО СССР // Труды Военно-медицинского музея МО СССР. Л.: ВММ МО СССР, 1969. Т. XXIV. С. 142–152.

Иллюстрированный каталог пироговских реликвий. СПб.: ВМА, 2010. 80 с.

¹⁶ См., напр.: *Будко А.А., Кудрин И.Д., Чурсин И.Г.* Организация научной работы и становление проблемных научно-исследовательских лабораторий в Военно-медицинской академии (Краткий исторический очерк). СПб., 1996.

¹⁷ *Будко А.А.* «Музей можно по праву назвать медицинским Эрмитажем» // Военно-исторический журнал. 2002. № 10. С. 74.

¹⁸ *Марков А.В.* К истории организации Военно-медицинского музея. С. 203.

История Императорской Военно-медицинской (бывшей Медико-хирургической) академии за сто лет. 1798–1898 / Под ред. Ивановского. СПб.: [Б. и.], 1898. 337 с.

Канторович М.М. К вопросу о методологических основах научного комплектования фондов // Вопросы комплектования музейных фондов. Сборник статей. Л.: ВММ МО СССР, 1984. С. 17–22.

Максименков А.Н. Десятилетний опыт работы Военно-медицинского музея // Труды Военно-медицинского музея МО СССР. Л.: ВММ МО СССР, 1952. Т. I. С. 10–16.

Марков А.В. К истории организации Военно-медицинского музея // Труды Военно-медицинского музея. Л.: ВММ МО СССР, 1958. Т. VII. С. 193–205.

Шабунин А.В. Военно-медицинский музей 1943–1993: Исторический очерк. СПб.: ВММ МО РФ, 1993. 159 с.

References

Budko A.A. *Istoriya mediciny Sankt-Peterburga XIX—nachala XX v.* [The history of medicine of St. Petersburg XIX—early XX century]. Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya Press, 2010. 400 p. (in Rus.).

Budko A.A. «Музей можно по праву назват' медицинским ЕНрмитазем» [«The Museum can rightly be called a medical Hermitage»], in *Voenno-istoricheskij zhurnal*. 2002. № 10. P. 73-75. (in Rus.).

Budko A.A., Kudrin I.D., CHursin I.G. *Organizatsiya nauchnoj raboty i stanovlenie problemnykh nauchno-issledovatel'skikh laboratorij v Voenno-meditsinskoj akademii (Kratkij istoricheskij ocherk)* [Organization of scientific work and the establishment of problematic research laboratories at the Military Medical Academy (historical background)]. Saint-Petersburg : VMA Press, 1996. 300 p. (in Rus.).

Budko A.A., SHabunin A.V. *Istoriya meditsiny Sankt-Peterburga. XVIII vek* [The history of medicine of St. Petersburg. XVIII century]. Saint-Petersburg: VMM MO RF, Territorial'noe upravlenie Admiraltejskogo rajona, «Nevskij prospekt» Press, 2002. 223 p. (in Rus.).

Ganichev L.S. *Na Aptekarskom ostrove: Istoriya Leningradskogo ordena Lenina zavoda i ob''edineniya «Krasnogvardeets»* [On Aptekarsky island: the history of the Leningrad order of Lenin plant and the Association «Krasnogvardeets»]. Second edition. Leningrad: Meditsina, Leningradskoe otdelenie Publ., 1967. 275 p. (in Rus.).

Dyskin E.A., SHabunin A.V. *Aleksej Nikolaevich Maksimenkov (1906–1968)* [Alexey Nicolaevich Maksimenkov (1906–1968)]. Saint-Petersburg : VMM Press, 1995. 92 p. (in Rus.).

Illyustrirovannyj katalog pirogovskikh relikvij [The illustrated catalogue to memorabilia of Pirogov]. Saint-Petersburg: VMA Press, 2010. 80 p. (in Rus.).

Istoriya Imperatorskoj Voenno-meditsinskoj (byvshej Mediko-khirurgicheskoi) akademii za sto let. 1798–1898 [The history of the Imperial Military-Medical (formerly Medical-Surgical) Academy for the hundred years. 1798–1898]. Ed. by Ivanovsky. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 1898. 337 p. (in Rus.).

Kantorovich M.M. K voprosu o metodologicheskikh osnovakh nauchnogo komplektovaniya fondov [To the question about the methodological foundations of scientific acquisition the funds], in *Voprosy komplektovaniya muzejnykh fondov. Sbornik statej*. Leningrad: VMM MO SSSR Press, 1984. P. 17–22. (in Rus.).

Maksimenzov A.N. Desyatiletnij opyt raboty Voenno-meditsinskogo muzeya [A decade of experience of Military-Medical Museum], in *Trudy VMM MO SSSR*. Leningrad: VMM MO SSSR Press, 1952. Vol. I. P. 10–16. (in Rus.).

Markov A.V. K istorii organizatsii VoЕННО-meditsinskogo muzeya [To the history of the organization of the Military Medical Museum], in *Trudy VMM*. Leningrad: VMM MO SSSR Press, 1958. Vol. VII. P. 193–205. (in Rus.).

SHabunin A.V. *VoЕННО-meditsinskij muzej 1943–1993: Istoricheskij ocherk* [Military Medical Museum 1943–1993: a historical sketch]. Saint-Petersburg : VMM MO RF Press, 1993. 159 p. (in Rus.).

Varlamov V.M. VoЕННО-meditsinskomu muzeyu—40 let [The Military Medical Museum—40 years], in *Materialy nauchno-teoretich. konferentsii VMM MO SSSR, posvyashhennoj 40-letiyu so dnya ego osnovaniya*. Leningrad: VMM MO SSSR Press, 1982. P. 3–8. (in Rus.).

Zhelikhovskij E.N. CHetvert' veka nauchnoj deyatel'nosti VoЕННО-meditsinskogo muzeya MO SSSR [A quarter of a century of scientific activity of the Military Medical Museum of the Defense Ministry of the USSR], in *Trudy VMM MO SSSR*. Leningrad: VMM MO SSSR, 1969. Vol. XXIV. P. 142–152.

Бронникова Е.П.

СУДЬБЫ МУЗЕЙНЫХ РАБОТНИКОВ АРХАНГЕЛЬСКА В 1920–1930-е гг.

Бронникова, Евгения Петровна — научный сотрудник, Архангельский областной краеведческий музей (1978–2015 гг.), Россия, Санкт-Петербург, shushal.bronnikova@yandex.ru.

Статья посвящена непростым судьбам сотрудников архангельских музеев 1920–1930-х гг. В сложные переломные годы истории страны они сохраняли, приумножали музейные коллекции, отстаивали перед новой властью памятники, многие из которых являются уникальными. Имена этих людей подчас известны не очень широко. Некоторые из них внесли значительный вклад в создание музейных коллекций еще до 1917 г. (И.М. Сибирцев, Н.А. Голубцов, К.П. Рева, А.Н. Попов, К.Н. Любарский) и продолжили свою деятельность. Другие оказались на Севере по разным обстоятельствам. Т.С. Буракина, сотрудник Вологодского музея, приехала в Архангельск по приглашению местных властей. В.А. Тонков — выпускник Казанского педагогического института. За годы его директорства в музее работали или сотрудничали с ним очень интересные люди, которые в эти годы находились в административной ссылке в Архангельске: Б.Н. Молас, В.И. Смирнов, Н.В. Олицкая (Суровцева), Б.М. Зубакин, А.А. Евдокимов, А.С. Комелова, Н.А. Фурсей. К сожалению, жизнь большинства из них трагически закончилась в сталинских лагерях. Статья написана на основании архивных документов Государственного архива Архангельской области, Архива Регионального управления Федеральной службы безопасности по Архангельской области, Научного архива Архангельского краеведческого музея. Многие документы вводятся в научный оборот впервые. Использована литература, в том числе биографические справочники, газетные публикации, а также устные воспоминания директора Архангельского областного краеведческого музея Юрия Павловича Прокопьева.

Ключевые слова: Северный краевой музей, Архангельское общество краеведения, музейные коллекции, памятники, репрессии, административная ссылка.

THE FATES OF MUSEUM WORKERS OF ARKHANGELSK IN 1920–1930th

Bronnikova, Evgenia Petrovna — Research Fellow, Arkhangelsk Museum of Local Lore (1978–2015), Russia, Saint-Petersburg, shushal.bronnikova@yandex.ru.

The article is dedicated to the hard fates of Arkhangelsk museum workers in the 1920–1930s. During tough years in the history of our country they were preserving and increasing museum collections, defending monuments, many of which were unique, from the new regime. Their names were not very well known at times. Some of them had contributed to the formation of museum collections even before 1917 (I.M. Sibirtsev, N.A. Golubtsov, K.P. Reva, A.N. Popov, K.N. Lyubarsky) and pursued their activities. Others appeared in the North under different circumstances. T.S. Burlakina, the worker of the Vologda Museum, came to Arkhangelsk at the invitation of the local authorities. V.A. Tonkov graduated from the Kazan Educational Institute. Over the years of his management at the museum many outstanding people were working for or cooperating with him. At that time they stayed in Arkhangelsk in administrative exile: B.N. Molas, V.I. Smirnov, N.V. Olitskaya (Surovtseva), B.M. Zubakin, A.A. Evdokimov, A.S. Komelova, N.A. Fursey. Unfortunately, lives of most of them ended in Stalin's camps.

The article is based on the State Archives of the Arkhangelsk region, the Archives of the Regional Department of the Federal Security Office and the academic Archives of Arkhangelsk Museum of Local Lore. Many of the documents are being introduced into scientific discourse for the first time. References, as well as biographical sources, newspaper publications and oral memories of the director of Arkhangelsk Regional Museum of Local Lore Yuri Pavlovich Propoyev were used to write this article.

Key words: Northern Regional Museum, Arkhangelsk Association of Local Lore, museum collections, monuments, repression, administrative exile.

Архангельский областной краеведческий музей (АОКМ, с 2011 г. — АКМ) — один из старейших музеев России. За свою историю он неоднократно реорганизовывался, менял название, но постоянно развивался, пополнял коллекции¹. Огромную роль в его судьбе сыграли работавшие здесь люди. В сложные 1920–1930-е гг. были сотрудники, которые смогли сохранить, приумножить музейные коллекции. К сожалению, судьба многих из них была непростой. Хотелось бы вспомнить их имена, проанализировать деятельность коллег тех лет. Основными источниками при написании статьи стали архивные документы Государственного архива Архангельской области, Архива Регионального Управления ФСБ по Архангельской области, Научного архива областного краеведческого музея. Используются различные публикации историков-краеведов, электронные ресурсы.

К моменту окончательного установления Советской власти (февраль 1920 г.) в Архангельске существовал Городской публичный музей, включавший в себя коллекции музея Архангельского общества изучения Русского Севера и Рыбопромышленного музея, и Архангельское епархиальное древлехранилище. Главными «охранителями» этих собраний были соответственно Н. А. Голубцов и И. М. Сибирцев.

Николай Александрович Голубцов (1874–1920), многие годы хранитель музея, автор работ по истории края, в том числе о городском публичном музее². В начале марта 1920 г. распоряжением городской управы помещения, занимаемые музеем в здании городской думы, были переданы объединенному продовольственному комитету. Несмотря на болезнь Голубцова, перевоз коллекций в бывший губернаторский дом состоялся³. Вещи фактически были свалены в одном из помещений. По состоянию здоровья он уволился из музея и поступил на работу в Губстатбюро, а 23 сентября скончался от туберкулеза⁴.

Ситуация с переселением музея, состоянием дел беспокоила секцию музеев и охраны памятников искусства и старины, руководимую Кассианом Николаевичем Любарским. Этот «чиновник от культуры» был, несомненно, яркой личностью. Он понимал и представлял весь комплекс задач, которые стоят перед музеем как научно-просветительным учреждением. Во многом благодаря его усилиям и стараниям вопрос о сохранности музейных коллекций хоть как-то решался на уровне властей.

С 1 марта 1920 г. директором музея был назначен заведующий секцией охраны памятников Губернского отдела народного образования Константин Павлович Рева

¹ См. подробнее: *Бронникова Е.П.* Из истории музейной сети Архангельской области // Музей. 2009. № 9. С. 10–16.

² *Голубцов Н.А.*: 1) Записка об Архангельском городском публичном музее. Архангельск, 1910; 2) Архангельский городской музей и его коллекции. Архангельск, 1913.

³ Государственный Архив Архангельской области (Далее — ГААО). Ф. 50. Оп. 2. Д. 1986. Л. 1, 7, 10, 16–20.

⁴ *Санакина Т.А.* Голубцов Николай Алексеевич // Поморская энциклопедия. Архангельск, 2001. Т. 1. С. 126.

(1865–1942), который работал «в нем (в музее — Е. Б.) до освобождения Архангельска от оккупации»⁵. История края была ему близка: он успешно занимался археологическими раскопками, публиковался⁶. После отъезда из Архангельска (вероятно, в конце 1920-х гг.) он жил в Кирове, а погиб в 1942 г. в Анапе от рук фашистских оккупантов⁷. За годы директорства ему удалось добиться от властей постоянного помещения под музей. 28 мая 1920 г. Константин Павлович писал: «Дважды, а именно в 1897/8 и 1917 году музей потерпел большой урон от порчи и утраты экспонатов из-за выселения его в первом случае в кладовые, и в последний раз в верхний этаж губернаторского дома, а оттуда, когда понадобилось помещение местному земству, прямо в сарай. Особенно много вещей было испорчено и расхищено в этот последний раз. Кроме того, не имея собственного помещения, музей кочевал с квартиры на квартиру, и перекочевки эти печально отзывались на сокровищах музея. Указанные причины влияли на его коллекции: то, что приобреталось, часто с трудом, гибло напрасно ...»⁸. В решении вопроса помогла и телеграмма А.В. Луначарского в ноябре 1920 г. в адрес местных властей. Нарком узнал о катастрофическом положении дел после экспедиции И.Э. Грабаря и настаивал на достойном помещении для коллекций⁹. На заседании Президиума Губисполкома К.П. Рева выступил с сообщением о состоянии музея. Он отметил громадную ценность экспонатов, но «помещение, в котором находится в данное время музей (к этому времени музей был выселен из дома губернатора — Е. Б.) не соответствует указанной цели, вследствие чего многие экспонаты подвержены порче <...> а некоторые просто сложены в ящики и запакованы. Кроме того существует опасность в пожарном отношении, т.к. здание, в котором находится в настоящее время музей деревянное»¹⁰. Было принято решение передать музею каменное здание бывшей аптеки Брольницкого в центре города на Троицком проспекте. Сначала музей получил лишь один этаж и только в 1928 г. все здание и флигель¹¹. На годы заведования К.П. Ревы выпали и сложные вопросы изъятия церковных предметов, объединение с Музеем древнерусского искусства и быта. История последнего неразрывно связана с именем Иустина Михайловича Сибирцева и начинается с коллекций Архангельского епархиального древлехранилища.

И.М. Сибирцев родился 9 июня (28 мая) 1853 г. в Архангельске в семье священнослужителя. Он окончил Историческое отделение Санкт-Петербургской духовной академии. По окончании учебы вернулся в родной город и почти безвыездно жил в Архангельске. Преподавал, занимался инспекторской работой, был редактором «Архангельских епархиальных ведомостей», входил в состав нескольких общественных организаций¹². В декабре 1886 г. епископом Архангельским и Холмогорским Нафанаилом была учреждена Комиссия «для собирания, разбора и приведения в порядок» письменных и вещественных памятников древности, а при ней и Архангельское епархиальное древлехранилище. Сибирцев сначала был

⁵ ГААО. Ф. Р286. Оп. 1. Д. 479. Л. 37.

⁶ ГААО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 68. Л. 1–4; Ф. 61. Оп. 1. Д. 361. Л. 190, 218–220, 225.

⁷ *Радишевская В.А.* Рева Константин Павлович // Поморская энциклопедия. Архангельск, 2001. Т. 1. С. 340.

⁸ ГААО. Ф. Р273. Оп. 1. Д. 352. Л. 44, 44 об.

⁹ ГААО. Ф. Р374. Оп. 1. Д. 6. Л. 133, 134.

¹⁰ Там же. Л. 161.

¹¹ ГААО. Ф. Р2838. Оп. 2. Д. 5. Л. 44, 44 об.

¹² *Варфоломеев Л.А.* Сибирцевы — семья архангельская. Архангельск, 1996. С. 29–47; *Вольнская В.А.* Сибирцев Иустин Михайлович. Творческая биография // Иустин Михайлович Сибирцев: Труды. Творческая биография. Библиография. Архангельск, 2007. С. 6–32.

назначен заместителем Председателя комиссии, с 1895 г. с короткими перерывами — Председателем, а до 1920 г. заведовал и Древлехранилищем. За эти годы были собраны уникальные письменные и вещественные памятники¹³. Огромная заслуга в этом принадлежала Сибирцеву. Древлехранилище было главным делом жизни Иустина Михайловича. И.Э. Грабарь так отзывался о нем: «Исключительный ученый, а рукописи знает как бог»¹⁴.

Тяжелые времена начались для музея после 1917 г. Было решено строить новое большое каменное здание. В июле 1917 г. епархия по настоянию Сибирцева выделила Древлехранилищу часть здания духовного училища, но из-за финансовых сложностей пришлось сдать помещение в аренду. В 1919 г. возникла реальная угроза как для коллекции, так и для памятников, которые были на местах: находились желающие продать скупщикам, в том числе и иностранцам, предметы старины. Главкомандующий Северным фронтом Е.К. Миллер, посетив Древлехранилище, отметил уникальность и значимость предметов и распорядился подготовить их на случай эвакуации. Сибирцев пребывал в полном отчаянии¹⁵. После революции коллекции разделили. Книги, рукописи, архивные документы постепенно распределялись между архивами и библиотеками. Часть осталась в Архангельске, а часть отправилась в Петроград и Москву¹⁶.

В июне 1921 г. И.М. Сибирцев был принят на должность заведующего рукописным отделом Дома книги¹⁷. Вещественные памятники были упакованы и помещены в пакгаузы таможни в Гостиных дворах, где от отсутствия подходящих условий хранения просто гибли. Властям до церковных предметов не было дела. Сибирцеву совместно с А.Н. Поповым удалось добиться создания в 1922 г. Музея старины (Музея древнерусского искусства и быта), который он и возглавил. Вскоре встал вопрос о присоединении музея к Краевому. По неподтвержденным данным отношения между Сибирцевым и Ревой не сложились. Иустин Михайлович 1 июля 1925 г. подал заявление об увольнении «по преклонности лет, слабости здоровья и другим неблагоприятным обстоятельствам»¹⁸. Окончательно передал «музей и музейное имущество» в октябре 1926 г. Непродолжительное время (до января 1928 г.) он работал в Доме книги и был уволен по реорганизации аппарата. Парадокс, но 14 января 1928 г. Академия наук избрала его членом-корреспондентом: в Москве признали, в Архангельске не замечали.

Тяжелыми были последние годы ученого, хранителя. Мизерная пенсия, одиночество, а самое страшное: наблюдать, как варварски власть разрушает памятники истории и культуры. Один из примеров — судьба Свято-Троицкого кафедрального собора. Много вариантов использования здания крутилось в лихих головах, но приняли решение о сносе. В защиту памятника среди немногих вступился Сибирцев. Он написал подробную записку об архитектурной, художественной ценности памятника, отметил, что подобный северный ренессанс можно видеть лишь в архитектуре Соловецкого собора. В ответ услышал циничное: «желающие наслаждаться ренессансом могут прогуляться на Соловки»¹⁹.

¹³ Кольцова Т.М. Архангельское епархиальное древлехранилище // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2012. № 7–8. С. 23.

¹⁴ Цит. по: Варфоломеев Л.А. Сибирцевы — семья архангельская. С. 37.

¹⁵ ГААО. Ф. 510. Оп. 1. Д. 82. Л. 10.

¹⁶ См.: Кольцова Т.М. Архангельское епархиальное древлехранилище.

¹⁷ Дом книги, в 1930-е гг. — Северная Краевая библиотека, ныне Архангельская областная научная библиотека имени Н.А. Добролюбова (АОНБ).

¹⁸ Цит. по: Волынская В.А. Сибирцев Иустин Михайлович. Творческая биография. С. 26.

¹⁹ Смирнов В.И. Город Архангельск в начале 30-х годов XX столетия: (из записок ссыльного краеведа). Архангельск, 1992. С. 46–47.

Летом 1929 г. Троицкий собор снесли, в 1931 г. та же участь постигла Михайло-Архангельский монастырь, на территории которого долгие годы находилось Древлехранилище. Иустин Михайлович Сибирцев скончался 6 ноября 1932 г. Последние годы он жил в одном из помещений Соловецкого подворья. Его архив пропал: в конце 1930-х гг. в противопожарных целях провели очистку чердака и несколько корзин с бумагами Сибирцева сожгли²⁰.

Директором Северного Краевого музея в 1927–1930 гг. была Татьяна Сергеевна Бурлакина. Она приехала в Архангельск из Вологды, где получила первый опыт музейной работы. В отчете за 1927–1928 гг. директор Бурлакина писала о состоянии дел: наконец-то решен вопрос о выселении аптеки, капитальном ремонте помещений, налаживании учета по системе Малицкого, экспозициях, выставках, посещаемости. Работа была проделана большая, при том, что научных сотрудников в штате музея значилось всего два человека. Сама Татьяна Сергеевна входила в состав Общества краеведения, различных комиссий, принимала участие в III-й Всесоюзной конференции по краеведению, ездила в командировки, экспедиции по сбору экспонатов, отстаивала Троицкий кафедральный собор²¹. В 1930 г. Т.С. Бурлакина переехала в Москву, где работала заместителем директора Московского коммунального музея (ныне — Музейное объединение «Музей Москвы»). В научном архиве АОКМ сохранились инвентарные книги, которые вела Бурлакина. Грамотный учет — одна из составляющих сохранности музейных предметов.

После ухода Т.С. Бурлакиной за 1930–1931 гг. в музее сменилось шесть директоров²². Ввиду болезни очередного директора Смородиной, исполнять обязанности был назначен Вячеслав Алексеевич Тонков (1903–1974), выпускник литературно-лингвистического отделения Восточного педагогического института в Казани (1929 г.), педагог. В 1930 г. он был принят на должность научного сотрудника Северного краевого музея, сначала исполнял обязанности директора, а с 1932 г. был назначен директором. В июле 1936 г. он ушел в отпуск и по семейным обстоятельствам переехал в Воронеж²³.

Время директорства В.А. Тонкова для музея стало плодотворным и интересным. Вячеслав Алексеевич к работе относился ответственно и профессионально. В 1934 г. в служебной записке заведующему КрайОНО о положении дел в музее он писал: «Приняв временно музей, ввиду болезни бывшего директора Смородиной, я, по распоряжению КрайОНО спешно принял вещи по книге ценностей, составленной в 1931 г. <...> В 1932–33 гг. все вещи расклассифицированы, ценные экспонаты помещены в сухие шкафы и витрины, церковное облачение просушено, одежда и прочие экспонаты (птицы, млекопитающие и т.д.) продезинфицированы ...»²⁴.

При В.А. Тонкове в музее активизировалась просветительская работа: были созданы новые выставки, экспозиции, росла посещаемость. Сотрудники публиковали заметки в местных газетах. Директор и сам был автором нескольких книг, в том числе по музею²⁵. Одна из его научных тем — ненецкий фольклор. Тонков участвовал в экспедициях по Канинской тундре, Мезенскому краю. В Архангельском издательстве вышли «Нецкие сказки» с иллюстрациями Н.А. Фурсей²⁶.

²⁰ Варфоломеев Л.А. Сибирцевы — семья архангельская. С. 46.

²¹ ГААО. Ф. Р2838. Оп. 2. Д. 5. Л. 44–48 об.

²² Научный архив АОКМ. Ф. 3. Оп. 1. Д. 9. Л. 12.

²³ ГААО. Ф. Р2838. Оп. 1. Д. 646. Л. 228.

²⁴ Научный архив АОКМ. Ф. 3. Оп. 1. Д. 9. Л. 12 об.

²⁵ Тонков В. Северный Краевой музей (История музея и его экспозиция). Архангельск, 1935.

²⁶ Николай Андреевич Фурсей (1897–1941), график-силуэтист, живописец, иллюстратор книг, музыкант. В 1927 г. после ареста сослан на Соловки. В качестве художника участвовал в издании

По мнению историка Ю.В. Дойкова 1930-е гг. «были “золотым веком” в истории архангельской ссылки <...> Интеллектуальный центр страны в то время переместился из Москвы и Ленинграда к нам, на Север»²⁷. В Краевом музее работали или сотрудничали с ним представители столичной интеллигенции, оказавшиеся волей судьбы в Архангельске. Вот лишь некоторые примеры.

Борис Николаевич Молас родился 6 марта 1874 г. в Петербурге, дворянин. Выпускник юридического факультета Петербургского университета (1899 г.). Действительный статский советник, камергер Двора Его Величества. Работал в Государственном контроле, в 1917–1919 гг. уполномоченный Красного Креста в Управлении Северного фронта в Петрограде. С июля 1919 г. на разных должностях в Отделе по делам музеев и охраны памятников искусства и старины, одновременно работал в Эрмитаже, был членом Президиума Центрального географического музея. С 1923 г. заведующий секретариатом Академии наук, работал в тесном контакте с Сергеем Федоровичем Ольденбургом. В октябре 1929 г. начались аресты ученых по делу Академии наук («Академическое дело»). За принадлежность к контрреволюционной организации Платонова-Тарле Б.Н. Молас был приговорен к высшей мере наказания с заменой заключением в концлагерь на 10 лет. До 1934 г. он отбывал наказание на Соловках, затем последовала ссылка в Архангельск. С 15 апреля 1935 г. по 20 октября 1937 г. Молас работал в Северном краевом музее: сначала внештатно, с июня 1935 г. научным сотрудником, заведующим фондами и одновременно с 1 января 1936 г. по совместительству заведующим музеем при Архангельском большом театре. Опыт, знания Бориса Николаевича проявились сразу же. Он проводил переучет фондов, составлял рабочие каталоги на коллекции, приводил в порядок фототеку, работал над созданием выставок. Совместно с В.А. Тонковым им была подготовлена и сдана в печать рукопись «История города Архангельска»²⁸. К сожалению, при издании рукописи автором был указан лишь только Тонков²⁹.

В 1936 г. коллекции музея пополнились работами ссыльных художников, скульпторов А.С. Комеловой, Б.М. Зубакина, Н.А. Фурсея³⁰. Пытаясь сохранить экспонаты уникального музея СЛОН³¹, Молас и вновь назначенный после В.А. Тонкова исполняющий обязанности директора Н.В. Лукин ходатайствовали о передаче коллекции в Севкраймузей³². Уволившись из музея (возможно, предполагая скорый арест), с 21 октября 1937 г. Борис Николаевич недолго был директором музея при театре, 30 декабря «как социально опасный элемент» он был арестован и привлечен к уголовной ответственности. В анкете и протоколе допроса указал: «музеевед, пенсионер». Вспомнили все: социальное происхождение, родство с Бисмарком, бароном Штакельбергом, распространение слухов о происхождении вождей, о зверствах на Соловках, восхваление Енукидзе и многое другое.

ежемесячного журнала УСЛОН ОГПУ «Соловецкие острова». После окончания срока была назначена административная ссылка. Жил в Архангельске вместе с женой Верой Петровной Герман (1902–1942). Работал экономистом в Северном геологоразведочном тресте, где познакомился и подружился с В.И. Смирновым. Автор многих жанровых гравюр, выполненных в технике силуэта, книжных иллюстраций. Работы хранятся в собраниях АОКМ и ГМО «Художественная культура Русского Севера». После очередного ареста расстрелян, предположительно в Лявле под Архангельском. Посмертно реабилитирован.

²⁷ Дойков Ю.В. «Город Архангельск ...» В.И. Смирнова // Смирнов В.И. Город Архангельск в начале 30-х годов XX столетия: (из записок ссыльного краеведа). Архангельск, 2012. С. 3.

²⁸ ГААО. Ф. Р2838. Оп. 1. Д. 646. Л. 232.

²⁹ Тонков В.А. Архангельск. История городов Северной области. Архангельск, 1937.

³⁰ ГААО. Ф. Р2838. Оп. 1. Д. 646. Л. 231, 232.

³¹ Соловецкий лагерь особого назначения. Музей существовал в 1924–1937 гг.

³² ГААО. Ф. Р2838. Оп. 1. Д. 646. Л. 246–247.

Вину свою не признал. По постановлению Тройки УНКВД по Архангельской области 4 января 1938 г. Б.Н. Молас приговорен к высшей мере наказания, а 13 января того же года приговор приведен в исполнение. Посмертно реабилитирован в 1989 г.³³

В отчете музея за 1936 г., составленном директором Н.В. Лукиным и старшим научным сотрудником Б.Н. Моласом, упоминаются археологические работы, произведенные на Зимнем берегу Белого моря Василием Ивановичем Смирновым (1882–1941)³⁴. Уроженец Владимирской губернии, получивший образование в Московской духовной академии, Московском университете, он успешно занимался краеведением в Костроме и Иванове. С сентября 1931 г. Смирнов находился в административной ссылке в Архангельске. Поступил на работу в Северный геолого-гидрогеодезический трест специалистом по музейному делу, с 1934 г. возглавил там отдел фондов, создал специализированный геологический музей. По совместительству работал в должности археолога в Северном краевом музее. Он был автором более 70 научных трудов, опубликованных в центре и северных областях³⁵. Скончался в Архангельске 2 октября 1941 г., его могила не сохранилась. Часть большой библиотеки ученого, которая поступила в 1945 г. в дар от вдовы, Л.С. Кितिцной, сегодня хранится в АОНБ им. Н.А. Добролюбова.

Всего несколько месяцев работала в музее Надежда Витальевна Олицкая (Суровцева) (1896–1985). Она закончила Высшие Бестужевские курсы в Петрограде, Киевский, Венский университеты. Получила степень доктора философии. В 1924–1928 гг. была членом коммунистической партии Австрии. С 1928 г. Олицкая находилась в административной ссылке: на Колыме, с 1933 г. — в Архангельске, где сначала работала корректором в типографии, а с 26 мая 1936 г. научным сотрудником Северного Краевого музея³⁶. В ноябре 1936 г. она была арестована за контрреволюционную деятельность³⁷.

Человеком разносторонних интересов был поэт, художник, скульптор и археолог Борис Михайлович Зубакин (1894–1938). Он был арестован в 1929 г. и заключен в Нювудвинскую крепость (п. Конвейер) недалеко от Архангельска. Затем отбывал ссылку в Холмогорах, занимался историей косторезного промысла, способствовал его возрождению, преподавал в школе художественной резьбы³⁸, написал книгу³⁹. С 1932 г. жил в Архангельске, был знаком и дружил с Сибирцевым, Смирновым, Фурсеем, Комеловой. Совместно с И.М. Сибирцевым подготовил рукопись о М.В. Ломоносове. Сотрудничал с Краевым музеем. Вновь арестован Зубакин был 2 сентября 1937 г., его этапировали в Москву, где предъявили обвинение, а 3 февраля 1938 г. расстреляли. Предположительное место захоронения — Бутово. Посмертно реабилитирован в 1959 г.⁴⁰

До 1917 г. в губернии активно работали два краеведческих общества: АОИРС и АЕЦАК⁴¹, которые позже были закрыты. 13 мая 1923 г. состоялось организационное

³³ Архив Регионального управления ФСБ по Архангельской области (далее — Архив РУФСБАО). П. 12745.

³⁴ ГААО. Ф. Р2838. Оп. 1. Д. 646. Л. 229.

³⁵ Куратов А.А. Смирнов Василий Иванович // Поморская энциклопедия. История Архангельского Севера. Архангельск, 2001. Т. 1. С. 373–374.

³⁶ ГААО. Ф. Р2838. Оп. 1. Д. 646. Л. 130.

³⁷ Архив РУФСБАО. П. 12957.

³⁸ ГААО. Ф. 3. Оп. 1. Д. 38. Л. 10.

³⁹ Зубакин Б.М. Холмогорская резьба по кости. История и техника производства. Архангельск, 1931.

⁴⁰ Дойков Ю.В. «Я дошел до предела положенного мне напряжения»: Архангельская ссылка Б. Зубакина // Правда Севера. 1994. 27 апреля.

⁴¹ Архангельское общество изучения Русского Севера; Архангельский епархиальный церковно-археологический комитет.

собрание Архангельского общества краеведения (АКО). Идейным вдохновителем и организатором его создания, бессменным секретарем общества был экономист, теоретик кооперативного движения Андрей Андреевич Евдокимов (1872–1941). В Архангельск он приехал в 1921 г. (с 1919 г. женат на Надежде Ивановне Евдокимовой (Бобровой), уроженке Архангельской губернии, которая в 1937–1958 гг. работала в АОКМ)⁴². В феврале 1938 г. Андрей Андреевич был арестован и обвинен в принадлежности к антисоветской организации «Трудовая крестьянская партия». Приговорен 21 мая 1940 г. к 5 годам ссылки в Красноярский край, где и умер от истощения 6 января 1941 г.⁴³ Официально общество было ликвидировано в 1937 г., его преемником стал АОКМ⁴⁴.

Культурно-историческую секцию АКО возглавлял известный исследователь и публицист Андрей Николаевич Попов (1890–1937), с юности активно занимавшийся краеведческой работой. В 1920 г. при поступлении на должность инструктора в Губисполком своей специальностью он объявил библиотечное и музейное дело. Этим направлением работы и продолжил заниматься. С 1 января 1923 г. Андрей Николаевич стал заведующим подотделом музеев Губоно. Вместе с И.М. Сибирцевым он прилагал максимум усилий по спасению памятников древнерусского искусства: искал подходящие помещения, работал в комиссиях, выявлял памятники, организовывал их охрану в бывших монастырях и многое другое. Затем заведовал библиотекой АКО, работал в Северной краевой научной библиотеке. В феврале 1935 г. А.Н. Попов был арестован по явно надуманному делу: на выставке, посвященной 75-летию со дня рождения А.П. Чехова, по рекомендации Андрея Николаевича была помещена книга А.В. Луначарского «Литературные силуэты», раскрытая на страницах, где автор выказывал свою солидарность со Львом Троцким. Следствие по его делу длилось два месяца. В обвинительном заключении А.Н. Попов был признан врагом советской власти. Постановлением Тройки при НКВД по Архангельской области 3 июня 1935 г. он был сослан на три года в Кировский край. В мае 1936 г. дело пересмотрели и вынесли новый приговор: исправительно-трудовой лагерь на Колыме сроком на пять лет. Окончательный, третий приговор, высшая мера наказания, в отношении ученого-краеведа был вынесен 16 ноября 1937 г., и приведен в исполнение в первую годовщину советской Конституции, 5 декабря 1937 г. Посмертно А.Н. Попов был реабилитирован в 1989 г.⁴⁵

Часто обыватели работу в музее представляют тихой, спокойной, порой безмятежной. На самом деле это далеко не так. Приведенные в статье судьбы музейных сотрудников — тому подтверждение. Им приходилось отстаивать, доказывать, убеждать, что музей, коллекции существуют не на потребу дня, в угоду власти или ее отдельных представителей. Это то, что передается будущим поколениям. Местные краеведы, а так же те люди, кто по различным обстоятельствам в эти годы оказались в Архангельске, постепенно формировали и «музейную школу». То, что коллекции архангельских музеев сегодня представляют значительный интерес, во многом заслуга этих людей и про них надо помнить.

⁴² Научный архив АОКМ. Ф. 3. Оп. 2. Д. 40.

⁴³ Научный архив АОКМ. Ф. 3. Оп. 9. Д. 56. Л. 210–211; Д. 51. Л. 50–53; Архив РУФСБАО. П. 5374; *Дойков Ю.В.* Евдокимов Андрей Андреевич // Поморская энциклопедия. История Архангельского Севера. Архангельск, 2001. Т. 1. С. 149.

⁴⁴ *Дойков Ю.В.* Архангельские тени (По архивам ФСБ). Архангельск, 2008. Т. 1 (1908–1942). С. 139. [электронный ресурс].

⁴⁵ Архив РУФСБАО. П. 5283.

Список литературы

Бронникова Е.П. Из истории музейной сети Архангельской области // Музей. 2009. № 9. С. 10–16.

Варфоломеев Л.А. Сибирцевы—семья архангельская. Архангельск: Архангельский центр Русского географического общества РАН, 1996. 149 с.

Вольнская В.А. Сибирцев Иустин Михайлович. Творческая биография // Иустин Михайлович Сибирцев: Труды. Творческая биография. Библиография. Архангельск: Поморский университет, 2007. С. 6–32.

Дойков Ю.В. Архангельские тени (По архивам ФСБ). Архангельск, 2008. Т. 1 (1908–1942). 480 с. [электронный ресурс].

Дойков Ю.В. А.А. Евдокимов. Судьба пророка в России. СПб.: АКРОПОЛЬ, 1999. 192 с.

Дойков Ю.В. «Я дошел до предела положенного мне напряжения»: Архангельская ссылка Б. Зубакина // Правда Севера. 1994. 27 апреля.

Иустин Михайлович Сибирцев: Труды. Творческая биография. Библиография. Архангельск: Поморский университет, 2007. 352 с.

Кольцова Т.М. Архангельское епархиальное древлехранилище // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2012. № 7–8. С. 22–25.

Куратов А.А. История и историки Архангельского Севера: Вопросы источниковедения и историографии. Архангельск: Издательство Поморского государственного университета, 1999. 274 с.

Попов А.Н. Труды. Творческая биография. Библиография. Архангельск: Правда Севера, 2013. 425 с.

Радищевская В.А. Рева Константин Павлович // Поморская энциклопедия. Архангельск: Поморский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 2001. Т. 1. История Архангельского Севера. С. 340.

Санакина Т.А. Голубцов Николай Алексеевич // Поморская энциклопедия. Архангельск: Поморский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 2001. Т. 1. История Архангельского Севера. С. 126.

Смирнов В.И. Город Архангельск в начале 30-х годов XX столетия: (Из записок иностранца). Сост. Дойков Ю.В. Архангельск: Архангельский областной краеведческий музей, 1992. 96 с.

References

Bronnikova E.P. Izi storii muzejnoj seti Arhangel'skoj oblasti [Excerpts on the history of the museum network of the Arkhangelsk region], in *Muzej*. 2009. № 9. P. 10–16. (in Rus.).

Dojkov YU.V. *Arhangel'skie teni (Po arhivam FSB). T. 1 (1908–1942)* [Arkhangelsk shadows (based on the FSS Archives). Vol. 1 (1908–1942)]. Arkhangelsk, 2008. 480 p. [electronic resource]. (in Rus.).

Dojkov YU.V. *A.A. Evdokimov. Sud'ba proroka v Rossii* [A.A. Evdokimov. The fate of prophet in Russia]. Saint-Petersburg: AKROPOL Press, 1999. 192 p. (in Rus.).

Dojkov YU.V. «YA doshel do predela polozhennogo mne napryazheniya»: Arhangel'skaya sсылка B. Zubakina [I am at my very worst of my pressure: Arkhangelsk exile of B. Zubakin], in *Pravda Severa*. 1994. 27 April. (in Rus.).

Iustin Mihajlovich Sibircev: Trudy. Tvorcheskaya biografiya. Bibliografiya. [Iustin Mihajlovich Sibircev: Writings. Creative biography. Bibliography]. Arkhangelsk: Pomorsky University Press, 2007. 352 p. (in Rus.).

Kol'cova T.M. Arhangel'skoe eparhial'noe drevlekhranilishche [Arkhangelsk eparchial collection of antiquities], in *Sovremennaya nauka: Aktual'nye problem teorii i praktiki. Seriya: Gumanitarnye nauki*. 2012. № 7–8. P. 22–25. (in Rus.).

Kuratov A.A. *Istoriya i istoriki Arhangel'skogo Severa: Voprosy istochnikovedeniya i istoriografii* [History and historians of the Arkhangelsk North: Questions of source studies and historiography]. Arkhangelsk: Pomorsky University Press, 1999. 274 p. (in Rus.).

Popov A.N. *Trudy. Tvorcheskaya biografiya. Bibliografiya*. [Writings. A creative biography. Biobibliography]. Arkhangelsk: Pravda Severa Press, 2013. 425 p. (in Rus.).

Radishevskaya V.A. Reva Konstantin Pavlovich [Reva Konstantin Pavlovich], in *Pomorskaya ehnciklopediya*. Arkhangelsk: Pomorsky State University named after M.V. Lomonosov Press, 2001. Vol. 1. History of the Arkhangelsk North. P. 340. (in Rus.).

Sanakina T.A. Golubcov Nikolaj Alekseevich [Golubtsov Nikolai Alekseevich], in *Pomorskaya ehnciklopediya*. Arkhangelsk: Pomorsky State University named after M.V. Lomonosov Press, 2001. Vol. 1. History of the Arkhangelsk North. P. 126. (in Rus.).

Smirnov V.I. *Gorod Arhangel'sk v nachale 30-h godov XX stoletiya: (Iz zapisok inostranca)* [Arkhangelsk city at the beginning of the 30th of the XX century: From the notes of a foreigner]. Arkhangelsk: Arkhangelsk Museum of Local Lore Press, 1992. 96 p. (in Rus.).

Varfolomeev L.A. *Sibircevy—sem'ya arhangel'skaya* [Sibirtsevs—the Arkhangelsk family]. Arkhangelsk: Arhangel'skij centr Russkogo geograficheskogo obshchestva RAN Press, 1996. 149 p. (in Rus.).

Volynskaya V.A. Sibircev Iustin Mihajlovich. Tvorcheskaya biografiya [Sibirtsev Iustin Mikhailovich. Creative biography], in *Iustin Mihajlovich Sibircev: Trudy. Tvorcheskaya biografiya. Bibliografiya*. Arkhangelsk: Pomorsky University Press, 2007. P. 6–32. (in Rus.).

Рязанцев Н.П., Салова Ю.Г.

ЯРОСЛАВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ В 1930–1960 гг.

Рязанцев, Николай Павлович—канд. ист. наук, доцент, Ярославский филиал Московского государственного университета путей сообщения, Россия, Ярославль, razansev@yandex.ru;

Салова, Юлия Геннадьевна—канд. ист. наук, доцент, Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова, Россия, Ярославль, yugs58@gmail.com.

В статье делается акцент на складывании новой государственной политики в области музейного дела в 1930-е гг. Выявляются факторы, повлиявшие на работу художественных музеев. Рассматриваются изменения в деятельности Ярославского художественного музея после Всероссийского музейного съезда 1930 г., создание отделов советского искусства и Музея архитектуры. Показаны ход расширения экспозиционных площадей, пополнение фондов, реставрация произведений искусства, сотрудничество с Третьяковской галереей, обновление кадрового состава, а также получение нового статуса—музея искусств. Подчеркивается важность принятия Положения о Ярославском областном музее искусств и его реализации. Показана работа музея с профессиональными и самодельными художниками. Исследуются вопросы эвакуации культурных ценностей, деятельность музея по военно-патриотическому воспитанию в годы Великой Отечественной войны. Показаны основные изменения нормативно-правовой базы деятельности музеев в 1940–1950-е гг. Анализируются значительный рост посещаемости художественного музея, обновление кадрового состава, пополнение коллекций советской живописи, создание передвижных выставок для промышленных, сельскохозяйственных предприятий, учебных заведений области. Подчеркивается расширение научной, выставочной, издательской деятельности. Отмечается новый уровень работы художественного музея в рамках Ярославского музея-заповедника.

Ключевые слова: Структура управления музейным делом, новое законодательство о музеях, эвакуация художественных ценностей, сохранение памятников древнерусского искусства, научная работа, выставочная деятельность, музей-заповедник.

THE ART MUSEUM OF YAROSLAVL IN 1930–1960th

Ryazantsev, Nikolay Pavlovich—Candidate of Science in History, Associate Professor, Yaroslavl branch of Moscow State University of Railway Engineering, Russia, Yaroslavl, razansev@yandex.ru;

Salova, Yulia Gennadievna—Candidate of Science in History, Associate Professor, P.G. Demidov Yaroslavl State University, Russia, Yaroslavl, yugs58@gmail.com.

The article focuses on the formation of a new state policy in the field of museums in the 1930s. It reveals the factors that influenced the work of art museums. It discusses changes in the activities of the Yaroslavl Art Museum after the National Museum Congress of 1930, creating Departments of Soviet Art and Architecture Museum. Here are shown expansion of exhibition areas, replenishment, restoration of works of art, cooperation with the Tretyakov gallery, personnel update, as well as obtaining a new status—the Museum of Art. The importance of adopting a Provision of the Yaroslavl Regional Museum of Art and its implementation are stressed. The work of the Museum with professional and amateur artists is shown. The article

explores the issues of evacuation of cultural values, the activities of the Museum for military-patriotic education during the years of the Great Patriotic War. It shows the main changes in the regulatory framework for the activities of museums in the 1940–1950th. It analyzes the considerable growth of Art Museum attendance, personnel update: renewal of the collection of Soviet Art, the creation of traveling exhibitions for industrial, agricultural enterprises, educational institutions of the region. Here is emphasizes the expansion of the scientific, exhibition and publishing activities. There is a new level of performance of Art Museum in the Yaroslavl Museum-reserve.

Key words: governance structure of museums, new legislation on museums, evacuation of art treasures, preservation of monuments of ancient art, research, exhibition activities, Museum-reserve.

В 1936 г. был создан Всесоюзный комитет по делам искусств при Совнаркоме СССР, и с этого времени центральные художественные и театральные музеи перешли в его ведение¹. На местах при исполкомах советов действовали управления по делам искусств. Ярославская галерея не вошла в список подведомственных Всесоюзному комитету учреждений. Видимо это объяснялось тем, что она находилась в структуре краеведческого музея. Созданная при Комитете закупочная и распределительная комиссия уже не пополняла новыми произведениями местные музеи. Эта ситуация поменялась только тогда, когда галерея стала самостоятельным музеем, подведомственным Комитету.

Изменения происходили и в деятельности самих музеев. Они во многом определялись новыми условиями развития культуры, становившейся механизмом идейно-политической работы.

В 1928 г. ВЦИК и СНК РСФСР приняли постановление «О музейном строительстве в РСФСР»², в котором была отмечена неудовлетворительная идеологическая работа музеев и подчеркивалась необходимость их переключения на воспитание трудящихся. Вслед за этим Президиум ВЦИК выпустил циркуляр «О выявлении и охране памятников революционных движений», определивший основную задачу музеев. Она состояла в том, чтобы в экспозициях в первую очередь были представлены революционное движение и современность, мыслившаяся как строительство социалистического общества. С этого времени музеи активно включались в политико-просветительную деятельность государства, что в дальнейшем было закреплено в официальных документах. В 1930 г. Главполитпросвет РСФСР принял постановление «О музеях и политпросветработе». С этого времени музей рассматривался как «политико-просветительный комбинат»³.

Все эти тенденции были закреплены первым Всероссийским музейным съездом, знаменовавшим собой новый этап в музейном деле страны. Съезд начал работу в декабре 1930 г. В основу работы форума был положен доклад И.К. Луппола «Метод диалектического материализма и музейное строительство», в котором ставилась задача перестройки экспозиций на основе марксистско-ленинской идеологии с позиций диалектического материализма. Исходя из этого тезиса, принимались соответствующие решения на секциях, определявших последующую работу профильных музеев. На съезде, наряду с другими,

¹ Постановление Совнаркома СССР «О структуре Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР» // Собрание законов СССР. 1937. № 5. Ст. 13.

² См.: Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства РСФСР. 1928. № 116. Ст. 726 (Далее — СУ РСФСР). В 1930 г. последовала его новая редакция ВЦИКа и СНК. См.: СУ РСФСР. 1930. № 39. Ст. 480.

³ О задачах советского музея // Советский музей. 1931. № 1. С. 5.

была сформирована секция искусства и старины, рассматривавшая деятельность художественных музеев. Кроме того, именно на съезде было принято решение о создании журнала «Советский музей»⁴, ставшего на ближайшее десятилетие главным методическим изданием для всех музеев страны.

Если для исторических музеев шаги по выполнению принятых на съезде решений вылились в создание тематических экспозиций, насыщенных вспомогательными материалами, то для художественных музеев воплотить в жизнь принципы марксистско-ленинской идеологии оказалось не так просто. В основу их работы была положена теория общественно-экономических формаций. В соответствии с ней борьба стилей в искусстве представлялась как отражение классовой борьбы. По историческим эпохам должно было демонстрироваться дворянское, буржуазное, пролетарское искусство. Там, где раскрыть идеи классовой борьбы через имевшиеся коллекции, не представлялось возможным, в экспозиции появлялись тексты, лозунги, цитаты, что делало экспозицию «бумажной».

Все эти изменения в руководстве музейным делом отразились и на деятельности Ярославской художественной галереи, которая была переведена в новое здание — Соборный дом. Новое помещение позволяло расширить экспозиционные площади. Но полностью здание не могло быть использовано, поскольку часть его занимало общежитие строителей. Экспозиция располагалась в девяти залах, два из них использовались для показа советского искусства. В то же время, будучи отделом краеведческого музея, галерея полностью зависела от решений Научно-методического совета, в компетенцию которого входило обсуждение тематико-экспозиционных планов, временных выставок, вопросов комплектования фондов и т.п.⁵.

Первый музейный съезд стал этапным и с точки зрения кадровой работы. Многие старые сотрудники в 1930-е гг. уже не вписывались в новую музейную систему. На съезде подчеркивалось, что музеи, в своем нынешнем виде, не только место «для хлама предметов», но и место «для хлама людского»⁶. Это заявление означало быструю смену кадров, что в свою очередь сказывалось на качестве музейной работы⁷. В провинции найти специалистов было гораздо труднее, чем в столичных городах, поэтому в музеи приходили люди далекие от искусства, от истории. Зачастую это были партийные выдвиженцы, не имевшие даже минимального образования по профессии. К счастью для галерей в Ярославле специалисты находились. Пост руководителя занимали сначала С.Н. Рейпольский, а затем А.А. Алехина. С.Н. Рейпольский, например, совмещал обязанности заведующего сектором истории общественных формаций краеведческого музея с заведованием галерей⁸. Основной формой повышения квалификации сотрудников стали специальные курсы, организуемые Наркомпросом и проводимые самим музеем техминимумы.

⁴ Под этим названием журнал выходил в 1931–1940 гг. На его страницах поднимались вопросы марксистско-ленинской методологии в музейном строительстве, научно-методической работы, выставочной и экспозиционной деятельности, экскурсионно-массовой работы и др. Возобновлен журнал в 1983 г., с 1993 г. выходит под названием «Мир музея». См.: *Андреева М.С.* Вопросы научно-просветительной деятельности музеев в журнале «Советский музей» в 30-е гг. // *Музееведение. Из истории охраны и использования культурного наследия в РСФСР.* М., 1987. С. 192–219.

⁵ Государственный архив Ярославской области (Далее — ГАЯО). Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 151. Л. 57.

⁶ Труды I Всероссийского музейного съезда. М., 1930. С. 21.

⁷ См.: *Салова Ю.Г.* Ярославский краеведческий музей в 1930-е годы (по материалам протоколов партсобраний) // XIV Тихомировские чтения. Материалы научной конференции. Ярославль, 2014. С. 323–334.

⁸ ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 66. Л. 45.

Последние предусматривали проработку краеведческой темы, изучение и описание экспонатов, подбор литературы и ее самостоятельное изучение⁹. Результативность самообразования обсуждалась на Научно-методическом совете¹⁰.

Одним из актуальных направлений работы для музея стало пополнение фондов, продиктованное задачами, поставленными на Первом музейном съезде. Как свидетельствуют документы, именно в начале 1930-х гг. коллекция пополнялась экспонатами народного творчества и лубка. В галерее создается отдел «Советское искусство», ориентированный на работу с местными художниками¹¹, проходит отбор их произведений для экспонирования¹². В экспозиционно-выставочной деятельности появилось такое новшество, как выставки самодеятельных рабочих изокружков к юбилейным и праздничным датам. В галере устраивались выставки не только современных ярославских, но и других художников, представлявших Ивановскую промышленную область. Весьма характерны и произведения, которые видели посетители на выставках: «Трудодни», «Ленин на отдыхе», «Сталин — друг колхозников», «Сталин среди краснофлотцев», «Стадо ярославок», «Резинокомбинат», «Сбор капусты», «Цех завода синтезкаучука» и т.п.

После Первого музейного съезда, принявшего резолюции, касавшиеся работы музеев с посетителями и изучения музейной аудитории, практически обязательными стали общественные просмотры выставок рабочими, учащимися. Для музеев устанавливались контрольные цифры посещаемости. Во главе угла стояла задача «борьбы за социалистический реализм в советском искусстве и его пропаганда», поэтому ярославские художники вне стен галереи встречались с потенциальными посетителями — рабочими предприятий, стахановцами, с которыми также обсуждали представляемые на выставках произведения, дарили им этюды и картины.

В то же время, несмотря на доминирование агитационно-просветительской работы, сотрудники галереи с 1934 г. стали активно заниматься научно-исследовательской деятельностью. Они собирали материалы о ярославских художниках начала XIX в.; исследовали ярославскую архитектуру и фресковую живопись, декоративно-прикладное искусство; изучали художественную жизнь региона в дореволюционный период. Так, например, в плане работы на 1935 г. помимо сбора сведений о местных художниках начала XX в., предусматривалось проведение исследований жизни и творчества пятнадцати современных художников-ярославцев и составление словаря «Художники Ярославского края» с их биографиями¹³. Сотрудники галереи исследовали и готовили к открытию в качестве музейных объектов церкви Николы Надеина и Ильи Пророка¹⁴.

⁹ ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 77. Л. 16.

¹⁰ ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 68. Л. 14; Д. 87. Л. 25.

¹¹ В 1933 г. был избран оргкомитет по созданию Ярославского филиала Ивановского областного союза художников, в который вошел и С.Н. Рейпольский. Он же стал секретарем созданной организации. См.: ГАЯО. Ф. Р-865. Оп. 1. Д. 3. Л. 89.

¹² Большая часть коллекции, судя по документам, поступила в отдел с выставки 1934 г. «Художники Ивановской промышленной области за 16 лет». Это были работы Владыкина, Первухина, Гапошкина, Кадака, Грачева. Многие картины были результатом творческих командировок художников на предприятия г. Ярославля с целью отражения социалистического строительства с позиций социалистического реализма, что было важным с точки зрения борьбы с формализмом в изобразительном искусстве. В 1936 г. прошла еще одна подобная выставка под названием «Ивановская промышленная область в изобразительном искусстве».

¹³ См.: ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 14, 15, 19.

¹⁴ 7 ноября 1938 г. на основании приказа областного отдела народного образования в церкви Ильи Пророка был открыт антирелигиозный музей, директором которого был назначен один из

Особую сложность вызывала научная работа, связанная со строительством новых экспозиций. Это в первую очередь касалось показа древнерусского искусства в условиях активного проведения антирелигиозной работы в стране. Заведующая галереей А.А. АLEXИНА ориентировалась в этом вопросе на практику столичных музеев¹⁵. Так, в частности, она отмечала, что в результате реэкспозиции в Третьяковской галерее упор делался на отражение реалистического искусства, а «реакционные формалистические направления <...> совсем изъяты <...> качество картин определяется с точки зрения требований социалистического реализма ...»¹⁶. Аналогично решалась экспозиция Русского музея. Эти экспозиции становились образцом для провинциальных музеев.

Выйти за рамки идеологических установок было практически невозможно. Именно поэтому некоторые посетители художественной галереи отмечали тенденциозность, ненаучность показа, обвиняли сотрудников в стремлении ««агитнуть» при каждом удобном и неудобном случае».

Несмотря на критику принципов показа икон в галерее со стороны посетителей, древнерусская живопись продолжала экспонироваться. Тем более что в Ярославле работали мастерские по ее реставрации, открытые еще при Музее древнерусского искусства в 1923 г., а затем вошедшие в состав областного музея. Но поддерживать всю коллекцию темперной и масляной живописи реставраторы не могли.

В 1934 г. были закрыты Центральные государственные реставрационные мастерские (далее — ЦГРМ), возглавляемые И.Э. Грабарем. По постановлению Наркомпроса и Комитета по охране памятников при ВЦИК обязанности по охране и реставрации памятников изобразительного искусства в РСФСР возлагались на художественные музеи, а работы на памятниках архитектуры — на Всесоюзную академию архитектуры. Из ЦГРМ в Третьяковскую галерею была передана секция древнерусской и новой русской живописи с сохранением за ней функций центрального органа. Продолжилась начатая в мастерских работа по экспертизе произведений искусства, экспедиционная деятельность по выявлению новых памятников.

В этих сложных условиях Ярославская художественная галерея начала сотрудничество со специалистами реставрационной мастерской Третьяковской галереи, которые производили оценку состояния произведений искусства с точки зрения их использования и восстановления¹⁷. Иконы и картины реставрировались не только в Москве, но и на месте в Ярославской галерее.

Этапным для Ярославской галереи стал 1937 г. Она получила статус самостоятельного Областного музея искусств, открытого к 20-й годовщине Октябрьской революции, что было зафиксировано в специальном решении Ярославского облисполкома¹⁸. Директором организаторов Союза воинствующих безбожников в Ярославле В.М. Ковалев, которому помогал С.Н. Рейпольский. Музей мыслился как политико-просветительное и научно-исследовательское учреждение для пропаганды научного атеизма. Просуществовал до 1941 г. См.: ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 151. Л. 43.

¹⁵ В качестве образца была выбрана Третьяковская галерея

¹⁶ Метод социалистического реализма был провозглашен в 1934 г. Художественное творчество должно было базироваться на основе идейности, партийности и народности. Главными принципами были изображение действительности в ее революционном развитии, сочетание исторической конкретности образов с их героикой и романтикой.

¹⁷ См.: Горелова С.И. Реставрационное дело в Государственной Третьяковской галерее (1934–1941 гг.) // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. М., 1983. Вып. 8. С. 3–22.

¹⁸ ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 87. Л. 68.

нового музея был назначен С.Н. Рейпольский¹⁹. Музей продолжал работать в помещении Соборного дома, но полностью его не получил. Первый этаж здания занимала швейная мастерская и частная квартира. Эта ситуация была для музея неразрешимой, хотя в официальных государственных документах такие спорные ситуации решались в пользу музейщиков²⁰. В музее работали 16 человек, из которых 4 занимались административной работой и только 3 — научной.

На основе типового положения о местных музеях было разработано «Положение о Ярославском областном музее искусств», в котором определялись его задачи и функции. Музей должен был выстраивать свою деятельность в трудных условиях нарастающего идеологического давления и расширявшихся репрессий музейных сотрудников.

Наряду с отделами живописи и графики, существовавшими до этого в галерее, решено было создавать отделы театральных декораций, скульптуры и народного творчества²¹. Исходя из этого, изменялись принципы фондовой работы. Прежде всего, коллекции музея нужно было пополнять произведениями прикладного искусства: финифтью, керамикой, изделиями художественного ткачества, произведениями ювелиров²². По Положению должен был создаваться специальный отдел советского искусства. Кроме того, на музей возлагалась работа по учету, регистрации и охране памятников искусства Ярославской области.

Новая экспозиция начиналась с отечественного искусства первых лет XIX в. и заканчивалась современным искусством. В общей сложности было представлено более 700 произведений, тогда как в фондах насчитывалось около 6 000.

В новом статусе музей устроил выставку профессиональных художников²³. Параллельно с ней была организована и выставка самодеятельных художников: рабочих, колхозников, служащих²⁴. На ней кроме живописи были представлены резьба и выжигание по дереву, вышивка. Подобные выставки позволяли не только выявлять произведения искусства, но и пополнять ими фонды музея. В 1937 г. специальной выставкой музей отметил Пушкинский юбилей²⁵.

Пополнение коллекции советского искусства продолжалось за счет произведений столичных художников. Как свидетельствуют документы, музей интересовали сюжетные картины, отражавшие социально-политические реалии времени, соответствующие условиям социального заказа, например, такие как «Ленин и Сталин в Смольном», «Сталин и Ворошилов в окопах с бойцами под Царицыным» Б.В. Иогансона.

¹⁹ В это время С.Н. Рейпольский продолжал работать в Ярославском отделении Союза художников, где курировал работу бюро народного искусства. См.: ГАЯО. Ф. Р-865. Оп. 1. Д. 12. Л. 45.

²⁰ В 1934 г. было принято постановление ВЦИК «О состоянии и задачах музейного строительства РСФСР», в пункте 4 которого было обозначено «воспретить проживание в музейных зданиях лиц, не связанных с работой музея». См.: СУ РСФСР. 1934. № 4. Ст. 22.

²¹ Кроме ярославских Волковского и театра кукол работали другие театры: колхозно-совхозный в Ростове, драматический и театр кукол в Рыбинске, Ярославский колхозно-совхозный областной театр. См.: Салова Ю.Г. История культуры Ярославского края (XIX–XX вв.). Ярославль, 2004. С. 194–200.

²² Подразумевалось, что в музей будут поступать изделия ювелиров из Красного села Костромской области, поскольку по административному делению с 1936 по 1944 гг. Нерехта и Кострома входили в состав Ярославской области.

²³ Гапошкин В. Первая выставка художников области // Северный рабочий. 1937. 22 декабря.

²⁴ ГАЯО. Ф. Р-865. Оп. 1. Д. 11. Л. 13.

²⁵ Дмитриев Б. Пушкинская выставка // Северный рабочий. 1937. 10 марта.

В 1938 г. на посту директора музея С.А. Рейпольского сменил В.Г. Круглов. Руководство фондами было возложено на А.А. Алехину. Отдел искусств облисполкома критиковал музей за слабую популяризаторскую и массовую политическую работу. Неудовлетворительной признавалась экскурсионная, фондовая и научная работа. Отмечалось, что сотрудники не проходили творческую и политическую учебу. В связи с этим музею предписывалось разработать перспективный план развития с учетом обозначенных недостатков.

А.А. Алехина, как самый опытный сотрудник, разработала такие предложения. Они, прежде всего, касались пополнения музейных коллекций полотнами советских художников. Отдавая дань времени, она отмечала, что такие произведения позволят музею «пропагандировать учение Маркса — Ленина — Сталина» в области изобразительного искусства. Понимая, что в музее должна отражаться история края, она предлагала перечень тем, на которые художники могли бы написать картины по заказу музея для пополнения советского отдела. Вместе с тем, автор плана, хорошо зная историю региональной культуры, видела перспективу музея в глубоком изучении творчества художников — уроженцев Ярославского края, что остается актуальным вплоть до сегодняшнего дня.

Не остались без внимания и другие периоды русского изобразительного искусства. Письма с просьбой приобрести для музея картины XVIII–XIX вв. направлялись во Всесоюзный комитет по делам искусств. Кроме того, А.А. Алехина предлагала пополнить коллекцию за счет картин, имевшихся в районных музеях Ярославской области.

Именно А.А. Алехина обосновала необходимость увеличения площадей музея, видя в этом не только возможность расширения экспозиционной деятельности, но и возможность создания выставочных павильонов, активизации работы вспомогательных служб, организации студий для детей и самодеятельных художников.

Успешным с точки зрения привлечения посетителей стал для музея 1938 г. Если в 1937 г. их было более 5 000, то в 1938 уже более 25 000. Этому способствовала активная выставочная политика, перестройка отдела советского искусства. Сотрудники помогали в организации музея театра имени Ф.Г. Волкова²⁶.

С марта по октябрь 1939 г. пост директора музея занимал В.И. Сатаров. Затем на эту должность был назначен сотрудник музея Н.М. Пречистенский, а его заместителем стала А.А. Алехина²⁷. В это же время «для поднятия работы» был создан Художественный совет при музее, в который вошли, наряду с представителями самого музея, члены ярославских художественных объединений, представители других музеев, преподаватели художественного училища, чиновники. Но организовать более масштабную работу этот Совет так и не сумел.

Сотрудники музея совместно с представителями Союзов архитекторов и художников выступили с предложением организовать в Ярославле Музей архитектуры. Первым шагом в этом направлении стало создание при Музее искусств отдела, занимавшегося

²⁶ Музей был организован к юбилейным торжествам — 175-летию театра. Экспонаты были представлены как музеями, там и самим театром, где хранились, по словам А.А. Алехиной, вещи из существовавшего ранее музея Ф.Г. Волкова.

²⁷ А.А. Алехина была самым опытным сотрудником музея, имевшим специальное образование. Она регулярно знакомилась с практикой работы столичных художественных музеев, проходила курсы повышения квалификации. Такая практика подготовки кадров для провинциальных музеев была единственно возможной, поскольку стройной системы музейного образования в довоенный период не сложилось. См., напр.: Юренева Т.Ю. Подготовка музейных кадров в 1930-е гг. (Институт музейной аспирантуры) // Музей и власть. М., 1991. Ч. 2: Из жизни музеев. С. 124–140.

историей развития архитектуры Ярославской области. Проект был реализован и Музей искусств в 1939 г. получил филиал, размещенный в церкви Николы Надеина, где были представлены макеты памятников архитектуры, живописные работы, резьба по камню, проекты и фотографии. Особое внимание обращалось на развитие архитектуры города в советский период.

В 1940 г. А.А. Алехина предложила создать в церкви Иоанна Предтечи Музей народного творчества с параллельным проведением музеефикации памятника. С этой целью Музеем искусств в мае 1941 г. была организована специальная выставка, на которой были показаны коллекции шитья, керамики, резьбы, живописи из фондов Краеведческого музея. Эти экспонаты и должны были стать основой нового музея. Но эта идея так и не была реализована.

В мае 1941 г. газета «Правда» опубликовала статью «Жемчужина в мусоре»²⁸, в которой Ярославский музей искусств подвергся резкой критике за недостаточную популяризацию культурных ценностей, слабую политико-просветительную работу, неудовлетворительную организацию хранения и изучение коллекций. Статья обсуждалась на заседании Ярославского облисполкома, принявшего специальное решение по этим вопросам. Директору музея И.И. Андрееву рекомендовалось принять меры к увеличению посещаемости музея, наладить научную работу, пересмотреть экспозиции, организовать консультации для районных музеев. Предписывалось пополнить музей за счет экспонатов этих музеев, а также благоустроить территорию и отремонтировать здание музея. Но осуществить эти планы помешала война.

Великая Отечественная война кардинально изменила ситуацию в музейном деле страны²⁹. Наркомпрос выпустил специальные приказы, направленные на сохранение музейных ценностей: «О мероприятиях по сохранению и учету музейных фондов в годы войны» и «О формах функционирования музеев в условиях военного времени». Кроме того, Комитетом по делам искусств была разработана «Инструкция по хранению музейных ценностей в условиях военного времени». Эти документы регулировали всю работу, направленную на сохранение музейных коллекций. Под сохранением понималась, в первую очередь, эвакуация культурных ценностей в глубокий тыл.

Прежде всего, эвакуировались музеи, которые располагались близко от линии фронта. Это коснулось и ярославских музеев. Поскольку Ярославский областной музей искусств по распоряжению облисполкома передавал свое имущество Краеведческому музею, то эвакуации подлежали и художественные коллекции³⁰. Здание музея в приказном порядке передавалось «для нужд обороны» и было частично занято Ярославским флотским экипажем под жилье, клуб и склад.

Ярославский облисполком отвел специальные помещения для хранения оставшихся экспонатов, а ответственной за их хранение была назначена А.А. Алехина. Сотрудники музея уволили по сокращению штатов. Консервация и эвакуация коллекций была закончена к началу 1942 г., причем помощь в этой работе оказывали сотрудники

²⁸ См.: Правда. 1941. 13 мая.

²⁹ См.: Фатигарова Н.В. Музейное дело в годы Великой Отечественной войны (аспекты государственной политики) // Музей и власть. М., 1991. Ч. 1. С. 173–225.

³⁰ В общей сложности в г. Галич было отправлено 79 ящиков с экспонатами. Из этого количества пропали 4 ящика, в которых, в том числе, находились образцы фарфора XVIII–XIX вв., образцы тканей, коллекция вышивок и др. См.: Ярославская область в годы Великой Отечественной войны. Ярославль, 2010. С. 359–362.

Третьяковской галереи. В г. Галич была отправлена наиболее ценная часть музейной коллекции.

Главной задачей сотрудников музея стала организация выставочной работы, направленной на военно-патриотическое воспитание, знакомство зрителей с трудностями военного времени через полотна современных художников, показ героизма народа на фронтах и в тылу. Уже в 1943 г. к 25-й годовщине создания Красной Армии в армейском доме культуры была подготовлена специальная выставка совместно с Союзом художников. Персональная выставка гравюр эвакуированного из Ленинграда художника С.Б. Юдовина была организована в помещении церкви Николая Надеина³¹.

В декабре 1944 г. было принято специальное постановление Совнаркома РСФСР о восстановлении 16 художественных музеев, в том числе и Ярославского. Местные органы власти должны были содействовать этому. Комитет по делам искусств облисполкома обратился к А.Н. Косыгину с просьбой о содействии в возвращении музею занимаемого ранее помещения.

Но, вероятно, выселить из здания располагавшихся там военных городские власти не могли, поэтому процесс выселения растянулся не несколько месяцев, до июня 1945 г. При этом уже весной и летом 1945 г. музей смог организовать несколько выставок. Возвращенное здание пришлось приводить в прежний вид, т.к. располагавшийся в нем в годы войны флотский экипаж сделал к нему несколько пристроек.

Важнейшей проблемой для музея и его директора Т.Д. Винницкой стала реставрация поврежденных в результате транспортировки и хранения произведений искусства, которые оказались в неблагоприятных условиях во время эвакуации в г. Галич. Кроме того, в самом здании музея трудно было создать правильные условия хранения и экспонирования, так как не хватало даже дров для отопления. Летом 1946 г. музей вновь открылся для посетителей.

В 1945 г. снова изменилась система управления музеями. Они стали подчиняться Комитету по делам культурно-просветительной работы³², внутри которого было создано Управление музеями. Важным шагом в организации работы музеев страны, в том числе художественных, стала разработка и внедрение государственных документов, регламентирующих их деятельность. Прежде всего, это касалось фондовой работы.

После принятия в 1947 г. «Инструкции по учету музейных фондов» и «Положения о составе основного музейного фонда» в музеях страны началась проверка состояния фондов для того, чтобы скорректировать экспозиционную работу, исходя из культурно-просветительских задач. Сверка фондов продолжалась до 1951 г.

В этом же году Совет Министров РСФСР выпустил постановление «Об охране памятников архитектуры», а в след за ним в 1948 г. Совет Министров СССР принял постановление «О мерах улучшения охраны памятников культуры», в котором содержалось «Положение об охране памятников культуры»³³. Оба документа имели важные последствия

³¹ В начале войны на территорию Ярославской области были эвакуированы ленинградские художники, а в 1942 г. было создано оргбюро Союза эстонских советских художников. Все они принимали участие в оформительских работах в учреждениях и на предприятиях, участвовали в выставках на территории области и в Москве.

³² Комитет сначала был структурой Наркомпроса РСФСР, а с марта 1946 г. Совета Министров СССР.

³³ См.: Охрана исторических и археологических памятников: Сборник руководящих и справочных материалов. М., 1949; Охрана памятников истории и культуры. Сборник документов. М., 1973; Охрана культурного наследия в России XVII–XX вв. Хрестоматия. М., 2000. Т. 1.

для музеев. В «Положении» впервые была дана классификация историко-культурных объектов, подлежащих государственной охране. Наряду с историческими, памятниками архитектуры и археологии предписывалось охранять памятники искусства: произведения станковой живописи, графики, скульптуры, декоративного искусства, находившиеся в государственных хранилищах.

Эти положения означали, что государство брало под свой контроль все мероприятия, связанные с сохранением культурного наследия. В то же время на местные органы власти возлагалась ответственность за сохранность всех памятников на подведомственной территории³⁴. Прежде всего постановления касались памятников древнерусского зодчества с сохранившейся фресковой живописью, объявлявшихся историко-художественным наследием. Большая роль в этом процессе отводилась реставраторам. В разных городах страны, в том числе и в Ярославле, предусматривалось создание реставрационных мастерских.

В 1947 г. в Ярославском художественном музее снова сменился директор. Вместо Т.Д. Винницкой на этот пост была назначена В.И. Кожевникова. Проводилась большая работа по строительству экспозиции, приведению в порядок экспонатов. В то же время музей подвергся критике за то, что плохо работало освещение, за отсутствие отдела древнерусской живописи, за недостаточную работу по выселению общежития для рабочих «Ярославпромстроя», за неблагоустроенную территорию. Но несмотря ни на что с завидной регулярностью на протяжении всего 1948 г. открывались выставки.

Продолжалось пополнение музейных коллекций. Прежде всего, это касалось отдела советского искусства. Картины закупались как на средства областного Отдела по делам искусств, так и на средства Комитета по делам искусств при Совете Министров РСФСР. Чаще всего отбирались полотна художников, получивших за свои работы Сталинские премии (А.И. Лактионов, М.А. Савицкий, С.В. Герасимов, и др.). Комитет передавал в музей и произведения художников XIX в.

Ужесточение контроля за сферой культуры в первые послевоенные годы сказывалось и на музеях. Вся их работа теперь строилась исходя из руководящих государственных документов, регламентировавших формы и методы идеологического воздействия на посетителя. Для музея искусств необходимо было подчеркивать превосходство реалистической живописи, акцентировать внимание на достижениях советского государства во всех сферах жизни, причем не только через организацию соответствующих выставок, но и через выступления сотрудников с лекциями и беседами перед тружениками ярославских предприятий³⁵.

Художественная галерея в этот период активно формирует передвижные выставки с целью приближения искусства к зрителю. Как правило, такие выставки предлагались крупнейшим ярославским промышленным и сельскохозяйственным предприятиям, учебным заведениям. Совместно с артистами и музыкантами работники музея вывозили

³⁴ Видимо, этими документами продиктовано стремление художественного музея перевезти из районных музеев произведения древнерусской живописи, для чего сотрудники просили у местной власти расширить фондовое хранилище, а в случае невозможности этого, предлагали передать иконы в организованный в 1947 г. в Москве Музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева.

³⁵ Примечательно, что лекции читались и для художников. Так А.А. Алехина «с целью поднятия теоретического уровня художников» читала лекции «Очередные задачи ярославских художников в свете решений ЦК партии», «Чернышевский в искусстве». См.: ГАЯО. Ф. Р-2747. Оп. 2. Д. 5. Л. 67.

репродукции известных картин практически в каждый район Ярославской области. После концертов они читали лекции и показывали привезенные материалы. Тематическая направленность выставок диктовалась идейными установками. Так, например, в начале 1950-х гг. были организованы выставки «Образ товарища Сталина в произведениях советских художников», «Государственная Третьяковская галерея — сокровищница реалистического русского и советского искусства»³⁶.

Решением Ярославского облисполкома с октября 1950 г. музей получил название «Ярославский областной художественный музей». Главной задачей, которую пришлось решать сотрудникам в начале 1950-х гг., стала организация экспозиции советского искусства³⁷. Из одиннадцати залов музея под нее отводилось четыре. От сотрудников требовали обратить на эту часть экспозиции особое внимание с точки зрения размещения наиболее «актуальных» произведений. К таковым относились произведения о Гражданской войне, сталинских пятилетках, борьбе за мир, а также отражавшие образы Ленина и Сталина.

Довольно болезненной для музея в этот период была кадровая проблема. Старые сотрудники, много сделавшие для формирования и сохранения коллекций, уж не работали. Частая смена директоров также не способствовала качественной работе. Так в 1952 г. обязанности директора вынуждена была исполнять хранитель Е.П. Юдина. У большинства сотрудников не было специального образования. Все это приводило к тому, что научно-исследовательской работы музей не вел и многие научные направления, обозначенные как перспективные еще в довоенные годы, практически не развивались.

После проведения в 1951 г. капитального ремонта здание музея перешло в ведение Областного отдела по делам архитектуры, а музей становился его арендатором. Помещения первого этажа снова передавались общежитию реставрационных мастерских Управления главного архитектора города и Управлению строительством речного порта. Ситуация усугублялась еще и тем, что новые арендаторы приступили к перестройке занимаемых ими комнат. Фондовое хранилище, размещенное на первом этаже, оказалось недоступным сотрудникам. На все доводы музея о нетерпимости такой ситуации местные власти не реагировали.

Осенью 1952 г. пост директора Художественного музея занял В.П. Митрофанов. Он обратился к местному государственному и партийному руководству с просьбой рассмотреть вопрос о помещениях для музея. Ссылаясь на результаты обследования коллекции икон сотрудником Музея им. Андрея Рублева Н. Деминой, которая подчеркнула исключительную историческую значимость собрания и отсутствие должного хранения, директор обосновывал необходимость скорейшего решения вопроса о расширении площадей музея для показа древнерусской живописи, развертывания Отделов архитектуры и прикладного искусства³⁸. Из его аргументов следовал вывод о том, что необходимо строительство специального нового здания для музея. Кроме того, он настаивал на переводе музея из местного в республиканское подчинение.

³⁶ Ведущие художественные музеи являлись для провинциальных образцом по организации экспозиционно-выставочной работы. Так в декабре 1949 г. Третьяковская галерея организовала выставку «И.В. Сталин в изобразительном искусстве», послужившую образцом для подобных выставок по всей стране. См.: Культура и жизнь. 1949. 21 декабря.

³⁷ В конце 1948 г. в Третьяковской галерее была создана новая экспозиция Отдела советского искусства. Ориентируясь на нее, сотрудники художественных музеев страны перестраивали свои экспозиции. См.: Искусство. 1948. № 6. С. 92.

³⁸ Предлагались варианты использования старых зданий в центре города, например, здания Облздравотдела на улице Комитетской (ныне — ул. Максимова).

За помощью в разрешении вопроса о расширении площадей музей обращался и в вышестоящие инстанции — Комитеты по делам искусств РСФСР и СССР. Вероятно, такие настойчивые просьбы возымели действие, поскольку облисполкомом был разработан проект письма на имя председателя Совета министров РСФСР А.М. Пузанова, в котором обосновывалась необходимость строительства в Ярославле в 1954 г. нового здания для Художественного музея, поскольку подходящего здания в городе найти не могли.

В 1953 г. было создано Министерство культуры СССР. В его структуре стали работать Управление культурно-просветительных учреждений и Управление изобразительных искусств и охраны памятников. В ведении второго были художественные музеи. С 1963 г. в обоих управлениях музеями стали заниматься специально учрежденные Музейные отделы. При Министерстве культуры работали Научно-методический совет и Всесоюзный межведомственный совет по работе музеев. На местах вопросами музейного дела стали заниматься областные Управления культуры.

В изменившихся условиях В.П. Митрофанов стал обращаться уже к новым государственным управленческим структурам с просьбами о расширении музейных площадей, снова аргументируя это тем, что из всего музейного собрания на экспозиции можно разместить менее 10 % экспонатов. Но положительного ответа музей так и не получил. Эти трудности не отражались на активной экспозиционной и фондовой работе.

В 1954 г. было принято постановление Совета Министров РСФСР «О серьезных недостатках в работе краеведческих и мемориальных музеев Министерства культуры РСФСР и мерах улучшения их деятельности»³⁹. И хотя оно напрямую не касалось художественных музеев, большинство его положений было воспринято как руководство к действию. Особенно это касалось организации Отделов советского и дореволюционного периодов, учета и хранения музейных ценностей, их научного описания, организации выставок-передвижек.

Ярославский художественный музей через областное Управление культуры продолжал пополнять свои коллекции произведениями русской живописи, хранившимися в районных музеях. Для решения вопросов, связанных с полонением фондов, при музее создавалась Закупочная комиссия, в которую вошли ведущие научные сотрудники, начал работать Музейно-краеведческий совет. Был открыт целый ряд выставок: украинских художников, народного искусства, ростовской финифти, ярославских художников. Значительно расширялась постоянная экспозиция.

Под руководством В.П. Митрофанова в музее активизировалась научная работа. Прежде всего, при помощи известных искусствоведов, коллег из других музеев изучались коллекции живописи, проводилась атрибуция картин, поступивших в музей еще в начале формирования коллекции. Результатом этой работы стала подготовка каталога произведений живописи, графики, скульптуры, хранящихся в музее, краткого путеводителя и брошюры о художниках.

Изменение отношения к памятникам архитектуры на государственном уровне имело большое значение для музея. В июне 1957 г. было принято постановление Совета Министров РСФСР «Об улучшении дела охраны и реставрации памятников культуры в РСФСР». Местным органам власти предписывалось «установить строгий контроль за сохранностью указанных памятников» и принять меры для проведения ремонтно-восстановительных работ. Этот документ имел важные последствия для музея, расположенного

³⁹ См.: Систематическое собрание законов РСФСР, указов Президиума Верховного Совета РСФСР и решений правительства РСФСР. М., 1969. С. 613–614.

в здании, отнесенном к историческим памятникам. В Соборном доме срочно был проведен ремонт, позволивший перестраивать экспозицию.

В 1957 г. было принято «Положение о художественных музеях, картинных и художественных галереях, музеях изобразительных искусств системы Министерства культуры РСФСР», по которому музеям давалось право самостоятельной закупки произведений искусства на средства, выделяемые областными Управлениями культуры.

Конец 1950-х гг., с точки зрения пополнения коллекций, оказался очень плодотворным для музея. Происходил обмен произведениями с Русским музеем, покупались произведения ярославских художников, поступали работы через Министерство культуры. Важным событием стал дар музею картин К.А. Коровина и Ф.А. Малявина Г.Н. Соловьевой-Барбизан.

Активной была и выставочная деятельность. Помимо собственно музейных выставок, посвященных отдельным художникам, народному творчеству, устраивались передвижные выставки репродукций в театрах, библиотеках, кинотеатрах. На агитационных машинах сотрудники музея вывозили такие вставки в сельскую местность во время посевных работ. Довольно активно велась лекционная работа.

Характер научной работы в музее практически не менялся. Сотрудники занимались атрибуцией картин из музейной коллекции, а также вели сбор материалов о жизни и творчестве ярославских живописцев. Особенно интересовали музей художники XIX в. Н.Д. Мыльников и Е.С. Сорокин. Готовились к публикации статьи, обзоры выставок, каталоги, организовывались консультации для работников районных музеев.

Важным этапом в развитии музейного дела в стране стало создание музеев-заповедников⁴⁰. Они появились в городах, где стояла проблема сохранения древнерусского архитектурного наследия. В их число попадали Ярославль и Ростов Великий. По распоряжению Совета Министров РСФСР и по приказу Министерства культуры в июне 1959 г. Управление культуры Ярославского облисполкома подписало приказ о создании Государственного Ярославско-Ростовского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Наряду с областным Краеведческим музеем в него вошли Ростовский районный музей, Мемориальный музей Н.А. Некрасова в Карабихе и Областной художественный музей. Исполняющим обязанности директора музея-заповедника был назначен М.Г. Мейерович⁴¹. С этого времени Художественный музей стал отделом, которым руководил В.П. Митрофанов. Храмы, которые были в ведении Художественного музея, переходили во вновь созданный Историко-архитектурный отдел музея-заповедника, которым руководила Э.Д. Добровольская. Начинался новый этап в истории музея.

В истории создания и развития Ярославского художественного музея наглядно отразились те основные тенденции в развитии музейного дела в стране, которые имели место на протяжении XX в. Несмотря на осознание необходимости такого музея еще до революции, только революционные события 1917 г. положили начало практической работе по его созданию. Целая серия декретов об охране памятников искусства и старины,

⁴⁰ См.: Охрана памятников истории и культуры. Сборник документов. М., 1973.

⁴¹ В своих мемуарах М.Г. Мейерович писал: «Инициатива исходила от нас, ее поддержали областное Управление культуры (особенно заместитель начальника Д.С. Антонов), облисполком и обком партии. Подготовку всего проекта, его документацию поручили мне. И я взялся за это дело <...> Когда все было готово, меня послали в Москву получить все необходимые визы: в республиканском и союзном Министерствах культуры, в Совете Министров РСФСР <...> в конце концов я с этим справился, было это глубокой осенью 1958 г. ...». См: *Мейерович М.Г.* У меня появилась мечта ... Ярославль, 2004. С. 161.

о регистрации произведений искусства и запрещении вывоза за границу художественных ценностей означала формирование государственной музейной политики. Огромное количество художественных ценностей из самых разных источников стало основой новых музеев, в том числе в провинции. Возникновение Государственного музейного фонда явилось гарантией не только существования, но и постоянного пополнения музейных коллекций на протяжении всего периода.

Начиная с 1930-х гг. Ярославский художественный музей прочно вошел в государственную систему музейного дела, следовал всем изменениям политики в этом вопросе. В своей разнообразной деятельности он, безусловно, выполнял функции политико-просветительского учреждения. Вместе с тем, деятельность художественного музея всегда была значительно шире этой узкой партийно-политической задачи. Его коллектив осуществлял не очень заметную исследовательскую работу и масштабную просветительскую работу и в период индустриализации, и в годы Великой Отечественной войны, и в период послевоенного восстановления и развития. Именно эта деятельность сделала его одним из самых заметных культурных центров всего Верхневолжского региона.

Список литературы

Андреева М.С. Вопросы научно-просветительной деятельности музеев в журнале «Советский музей» в 30-е гг. // Музееведение. Из истории охраны и использования культурного наследия в РСФСР. М.: НИИК, 1987. С. 192–219.

Горелова С.И. Реставрационное дело в Государственной Третьяковской галерее (1934–1941 гг.) // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. Москва: ГОСНИИР, 1983. Вып. 8. С. 3–22.

Мейерович М.Г. У меня появилась мечта ... Ярославль: Изд-во Александра Рутмана, 2004. 284 с.

Салова Ю.Г. История культуры Ярославского края (XIX–XX вв.). Ярославль: ЯрГУ, 2004. 260 с.

Салова Ю.Г. Ярославский краеведческий музей в 1930-е годы (по материалам протоколов партсобраний) // XIV Тихомировские чтения. Материалы научной конференции. Ярославль: ИД «Канцлер», 2014. С. 323–334.

Фатигарова Н.В. Музейное дело в годы Великой Отечественной войны (аспекты государственной политики) // Музей и власть. М.: [Б. и.], 1991. Ч. 1. С. 173–225.

Юренева Т.Ю. Подготовка музейных кадров в 1930-е гг. (Институт музейной аспирантуры) // Музей и власть. М.: [Б. и.], 1991. Ч. 2. С. 124–140.

Ярославская область в годы Великой Отечественной войны. Ярославль: Индиго, 2010. 400 с.

References

Andreeva M.S. Voprosy nauchno-prosvetitel'noj deyatel'nosti muzeev v zhurnale «Sovetskij muzej» v 30-e gg. [The questions of scientific-educational activities of museums in the journal «Soviet Museum» in 1930th], in *Muzeevedenie. Iz istorii okhrany i ispol'zovaniya kul'turnogo naslediya v RSFSR*. Moscow: NIIK Press, 1987. P. 192–219. (in Rus.).

Gorelova S.I. Restavratsionnoe delo v Gosudarstvennoj Tret'yakovskoj galeree (1934–1941 gg.) [The restoration works in the State Tretyakov Gallery (1934–1941)], in *KHudozhestvennoe nasledie. KХranenie, issledovanie, restavratsiya*. Moscow: GOSNIIR, 1983. Vol. 8. P. 3–22. (in Rus.).

Mejerovich M.G. *U menya poyavilas' mechta ...* [I had a dream ...]. YAroslavl': Press of Aleksander Rutman, 2004. 284 p. (in Rus.).

Salova YU.G. *Istoriya kul'tury YAroslavskogo kraja (XIX–XX vv.)* [The history of culture of the Yaroslavl Region (XIX–XX centuries)]. YAroslavl': YArGU Press, 2004. 260 p. (in Rus.).

Salova YU.G. YAroslavskij kraevedcheskij muzej v 1930-e gody (po materialam protokolov partsobranij) [Yaroslavl Museum of Local Lore in the 1930th (based on the materials of the party meetings protocols)], in *XIV Tikhomirovskie chteniya. Materialy nauchnoj konferentsii*. YAroslavl': ID «Kantsler» Press. 2014. P. 323–334. (in Rus.).

Fatigarova N.V. Muzejnoe delo v gody Velikoj Otechestvennoj vojny (aspekty gosudarstvennoj politiki) [The museum field in the years of the Great Patriotic War (aspects of state policy)], in *Muzej i vlast'*. Moscow: [without name of publisher], 1991. Vol. 1. P. 173–225. (in Rus.).

YUreneva T.YU. Podgotovka muzejnykh kadrov v 1930-e gg. (Institut muzejnoj aspirantury) [The training of museum personnel in the 1930th. (Institute of Museum Postgraduate Studies)], in *Muzej i vlast'*. Moscow: [without name of publisher], 1991. Vol. 2. P. 124–140. (in Rus.).

YAroslavskaya oblast' v gody Velikoj Otechestvennoj vojny [Yaroslavl region during the Great Patriotic War]. YAroslavl': «Indigo» Press, 2010. 400 p. (in Rus.).

Иванова Е.В.

ВЫСТАВКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
В МУЗЕЙНЫХ КОМПЛЕКСАХ ГОРОДА ПУШКИНА В 1946–1950 гг.

Иванова, Екатерина Вячеславовна — специалист по учету музейных предметов, Государственный музей-заповедник «Царское Село», Россия, Санкт-Петербург, degit2406@yandex.ru.

Первое послевоенное пятилетие в истории музейной жизни пушкинского дворцово-паркового комплекса отмечается планомерным восстановлением экспозиционно-выставочной деятельности под эгидой Центрального хранилища Ленинградских пригородных дворцов-музеев. Уже в 1945 г., после размещения вернувшихся из эвакуации культурных ценностей в помещениях Александровского дворца, научные сотрудники Центрального хранилища приступили к подготовке первых временных выставок произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Восстановление существовавшей в стенах пушкинских музеев довоенной экспозиции в кратчайшие сроки не представлялось возможным. Именно поэтому временные выставки в первые послевоенные годы были единственно возможной формой реализации социальной функции музея. Актуальность статьи обусловлена в первую очередь отсутствием в 1940-х гг. практики издания музеем иллюстрированных путеводителей и каталогов в силу ограниченных финансовых ресурсов и более приоритетных направлений деятельности. Кроме того, в современной литературе, посвященной данному периоду музейной жизни, временные выставки не рассматриваются как самостоятельное направление деятельности Центрального хранилища. Именно поэтому, основываясь в большей степени на архивных материалах, автор статьи сконцентрировался на подробном рассмотрении временных художественных выставок, которые стали толчком для дальнейшего развития послевоенной выставочной практики в пригородных дворцах-музеях.

Ключевые слова: выставочная деятельность, пригороды Ленинграда, послевоенные выставки, музей-заповедник.

THE EXHIBITIONS OF WORKS OF FINE AND DECORATIVE ARTS
IN MUSEUM COMPLEXES OF PUSHKIN-CITY IN 1946–1950th

Ivanova, Ekaterina Vyacheslavovna — specialist in the registration of museums objects, the State Museum-Reserve «Tsarskoye Selo», Russia, Saint-Petersburg, degit2406@yandex.ru.

The first postwar five-year period in the history of museum life of Pushkin Palace and Park complex is noted by systematic restoration of exposition and exhibition activity under the auspices of the Central storage of the Leningrad suburban palaces-museums. In 1945, after placement of the cultural values which came back from evacuation in rooms of the Aleksandrovsky palace, research associates of the Central storage started preparation to the first temporary exhibitions of works fine and decorative arts. Restoration in the shortest period of time of the pre-war exposition, which was existed in the halls of Pushkin's museums, was not possible. For this reason temporary exhibitions in the first post-war years were the unique form

of realization of social function of the museum. First of all the relevance of article is caused by lack of practice of the edition by the museum of the illustrated guides and catalogs in the forties of the 20th century because of limited financial resources and more priority activities. Besides, in the modern literature devoted to this period of museum life, temporary exhibitions are not considered as independent activities of the Central storage. For this reason, being based more on archival materials, the author of article concentrated on detailed consideration of temporary art exhibitions, which became a push for further development of post-war exhibition practice in suburban palaces museums.

Key words: exhibition activity, suburbs of Leningrad, post-war exhibitions, museum-reserve.

Первые шаги со стороны государства, направленные на возрождение пригородных дворцов-музеев Ленинграда, предпринимаются еще задолго до окончания Великой Отечественной войны. С целью восстановления разрушенных дворцов-музеев уже в июле 1943 г. решением Совнаркома РСФСР при Управлении по делам искусства Ленгорисполкома был создан Отдел музеев, парков и памятников. После реорганизации Управления искусств в Отдел культурно-просветительной работы приказом от 10 мая 1945 г. было принято решение о создании Центрального хранилища Ленинградских пригородных дворцов-музеев. Новая организация должна была стать центром сосредоточения культурных ценностей, постепенно возвращавшихся из эвакуации.

Вскоре после реэвакуации музейных предметов из собраний пригородных дворцов-музеев научные сотрудники Центрального хранилища приступили к реализации экспозиционно-выставочной деятельности на территории пушкинского музейного комплекса.

Первая послевоенная выставка «Художественное убранство русских дворцов XVIII века» была открыта 9 июня 1946 г. в бывших служебных комнатах Александровского дворца. Главным художественным решением выставочных залов стало воспроизведение фрагментов интерьеров пригородных дворцов-музеев Ленинграда, находившихся после войны в разрушенном состоянии.

При разработке экспозиционного плана выставки Научный отдел Центрального хранилища ставил перед собой две основные задачи. В первую очередь, научные сотрудники стремились показать историю развития дворцовых интерьеров в России после петровских реформ. Хронологическое представление в выставочных залах воссозданных интерьеров позволило бы продемонстрировать развитие художественных стилей, характерных для этапов развития нашей страны. Кроме того, представленные в выставочных залах предметы декоративно-прикладного искусства отечественных мастеров отразили бы развитие видов национального искусства в России на протяжении XVIII в.¹

10 ноября 1946 г. выставка была закрыта и размонтирована. Уже месяцем позже, в связи с решением правительства о передаче к концу года Александровского дворца в ведение Академии Наук СССР, Центральное хранилище должно было освободить дворец и перевести культурные ценности в новое фондохранилище². Для этой цели были

¹ См. подробнее: *Иванова Е.В.* Выставка «Художественное убранство русских дворцов XVIII века» в Александровском дворце 1946 года: к вопросу возрождения музейной деятельности пригородов Ленинграда после Великой Отечественной войны // *Международный научно-исследовательский журнал*. 2017. № 3 (57). Ч. 1. С. 79–80.

² *Солдатова Л.М.* Решение проблем использования и реставрации Александровского дворца после Великой Отечественной войны // *Александровский дворец. История. Владельцы. Коллекции* (краткое содержание докладов IV Царскосельской научной конференции). СПб., 1998. С. 75.

подготовлены помещения и залы, наиболее уцелевшие в ходе пожара 1942 г.: помещения в Церковном флигеле и в северной части, прилегающей к церкви двorca.

Вскоре после размещения фондов Центрального хранилища в новых помещениях, научный отдел приступил к интенсивной подготовке к открытию в остекленном зале Камероновой галереи временной выставки «Чесменская победа». Организация выставки, явившейся откликом на сто семидесятилетний юбилей битвы и посвященной военному прошлому страны, было явлением вполне закономерным. Во-первых, на тот момент в фондах Центрального хранилища сосредоточилось большое количество культурных ценностей, способных в полной мере отразить военное сражение 24–26 июня 1770 г. Во-вторых, на фоне патриотической волны, вызванной победой в Великой Отечественной войне, появляется общественный интерес к военному прошлому страны. В связи с этим в музеях Ленинграда начинают организовываться новые и перестраиваться уже существующие выставки, посвященные военной тематике. Так, например, происходит реорганизация выставки «Героическое военное прошлое русского народа», существующей еще с 1938 г. в Государственном Эрмитаже, и экспозиции Отдела XVIII века Военно-морского и Военно-Артиллерийского музеев³. При этом важно отметить, что главным отличием новой выставки в Камероновой галерее от уже существующих стало представление Чесменской победы как самостоятельного эпизода первой Русско-турецкой войны⁴.

В основу выставки легли двенадцать полотен кисти Я.Ф. Гаккерта, повествующих обо всех этапах Чесменского сражения, и работы, раскрывающие данную тему, художника Дж. Райта из исторического собрания Петергофского Большого дворца⁵.

Помимо этих экспонатов выставочное пространство Камероновой галереи украшали портреты героев сражений И.А. Ганибала, Г.А. Спиридонова, А.Г. Орлова кисти Д.Г. Левицкого, скульптурные произведения Ф.И. Шубина. Одним из центральных экспонатов выставки стал «Чесменский ковер» ручной работы XVIII в., заказанный Екатериной II во Франции⁶.

Кроме того, научный отдел Центрального хранилища предполагал разместить в Камероновой галерее части Чесменского чернильного прибора, заказанного Екатериной Великой для размещения в зале георгиевских кавалеров в Чесменском дворце⁷. На момент составления экспозиционного плана выставки в фондах Центрального хранилища уже было четыре предмета вышеупомянутого прибора. Для экспонирования на выставке полного комплекта, Центральное хранилище сделало запрос на имя директора Государственного Эрмитажа с целью получения из фондов музея во временное пользование недостающей чернильницы работы Де-Мальи. Помимо чернильницы для экспонирования

³ Артамонова М.И. Героическое военное прошлое русского народа. Путеводитель по выставкам. М., 1953.

⁴ Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (Далее — ЦГАЛИ СПб). Ф. 387. Оп. 1. Д. 29 (Объяснительная записка к плану экспозиции выставки «Чесменская победа». 1947). Л. 3.

⁵ ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы — XV». Инв. № 1531. Воронцов М.Г. Из истории восстановления Ленинградских пригородных дворцов-музеев после Великой Отечественной войны 1941–1945 годов. Эксплуатационно-выставочная деятельность Ц.Х.М.Ф. Л. 4–5.

⁶ Беланина В.А. Центральное хранилище музейных фондов пригородных дворцов // Хранители: XI Царскосельская науч. конф. СПб., 2005. С. 457.

⁷ Реставрация Чесменской чернильницы. См. по адресу: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/support/corporate-projects/project0/?lng=ru> (ссылка последний раз проверялась 25.04.2017 г.).

в выставочных залах Камероновой галереи Государственный Эрмитаж передал Центральному хранилищу медали за сражение при Калуге, за заключение Кучук-Кайнарджийского мира, турецкие флоты и бунчуки, а также фарфор Берлинского завода со сценами Русско-турецкой войны⁸.

Кроме того, военной тематикой выставки было обусловлено размещение в витринах и выставочных шкафах галереи образцов русского и турецкого оружия из коллекций Арсенальной Галереи Гатчинского дворца и Турецкой комнаты Екатерининского дворца. Среди выставленных экспонатов встречались такие ценные образцы, как трофейные турецкие ружья, захваченные Алексеем Орловым во время Архипелагской экспедиции.

Изначально планировалось, что к моменту открытия выставки в помещениях Камероновой галереи будут проведены реставрационно-ремонтные работы, в ходе которых предполагалось полное остекление галереи. Но, несмотря на то, что уже в начале мая реставрационные мастерские Ленгорисполкома приступили к выполнению этих работ, помещения для выставки не были подготовлены к летнему сезону 1947 г. Именно поэтому открытие выставки состоялось лишь через год — 30 мая 1948 г.⁹

В 1949 г. выставка «Чесменская победа» была частично реорганизована. Для дополнения выставочных залов были получены еще пятьдесят два экспоната из фондов Государственного Эрмитажа и Артиллерийского музея (орденские знаки, акварели, оружие и т.д.)¹⁰.

К новому летнему сезону 1950 г. торцовая стена Камероновой галереи была затянута малиновым бархатом, а для оформления заключительного раздела на тему «Военный флот Советского Союза» научными сотрудниками были просмотрены коллекции художественных плакатов в Доме книги, в магазине Воениздата и в фондах Военно-Морского музея¹¹.

Параллельно с подготовкой к открытию выставки «Чесменская победа», научный отдел Центрального хранилища активно занимался отбором экспонатов для предстоящей выставки, посвященной русскому художественному фарфору. Открылась выставка летом 1947 г. в Церковном флигеле Екатерининского дворца, а спустя год возобновила свою работу с уже расширенным разделом, посвященным советскому фарфору.

Работы по отбору экспонатов начались уже в ноябре 1946 г. согласно Приказу № 71 по Центральному хранилищу¹². Из восьмидесяти четырех вскрытых ящиков с культурными ценностями для будущей выставки было изъято две тысячи пятьсот пятьдесят шесть предметов. На выставку пошло порядка девятисот двадцати семи предметов, остальные же были направлены на открытое хранение или вновь упакованы в ящики¹³.

Всего в выставочных залах разместилось более двух тысяч уникальных произведений искусства, выполненных отечественными мастерами. Выставочные залы украшали декоративные вазы и витрины с многопредметными сервизами («Собственный», «Гербовый», «Орденский», «Банкетный»). На выставке также можно было встретить вещи,

⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 387. Оп. 1. Д. 51 (Переписка с Эрмитажем). Л. 42.

⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 387. Оп. 1. Д. 29 (Объяснительная записка к плану экспозиции выставки «Чесменская победа». 1947). Л. 6.

¹⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 387. Оп. 1. Д. 84 (Отчет о работе научного отдела Центрального хранилища музейных фондов за 1949 год). Л. 6.

¹¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 387. Оп. 1. Д. 103 (Отчет о работе Центрального хранилища музейных фондов пригородных дворцов за первое полугодие 1950 г.). Л. 6–7.

¹² ЦГАЛИ СПб. Ф. 387. Оп. 1. Д. 16 (Приказы по центральному хранилищу). Л. 15.

¹³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 387. Оп. 1. Д. 39 (Отчеты научных сотрудников о работе за 1947 год). Л. 22–23.

роспись которых отражала героическое военное прошлое страны. Например, в одной из настенных витрин был размещен прибор для завтрака «Итальянские крепости», посвященный военному походу А.В. Суворова¹⁴. Он был выполнен Императорским Фарфоровым заводом в 1799 г. и в свое время украшал Овальный зал Гатчинского дворца¹⁵.

На столе фантазийной формы разместился Гурьевский сервиз, поражающий посетителей декоративностью и монументальностью настольных украшений, разнообразием и количеством предметов¹⁶.

В 1948 г. научными сотрудниками секции фарфора были произведены командировки в Таллиннский городской музей с целью отбора фарфора частных фабрик для недостающего раздела выставки. Всего в ходе командировки было отобрано и привезено тридцать предметов фигурного фарфора завода Гарднера середины XIX в., двадцать два из которых были помещены на выставку¹⁷.

Годом позже на выставке «Русский художественный фарфор» заново был смонтирован заключительный раздел, посвященный искусству Советского периода. Связано это было в первую очередь с тем, что экспонаты, находившиеся на выставке в 1948 г., были возвращены согласно договору на Ленинградский фарфоровый завод по окончанию летнего сезона¹⁸.

Одновременно с двумя вышеописанными выставками в июле 1948 г. в Агатовых комнатах была открыта выставка «Творчество русских мастеров искусства XVIII–XIX веков». Главной задачей научного отдела было показать высокие достижения русских мастеров данного периода в области живописи, скульптуры, архитектуры и прикладного искусства. Кроме того, в ходе экскурсионного обслуживания выставки важной задачей стало отразить роль русских мастеров XVIII в. в развитии советского социалистического искусства¹⁹.

На выставке экспонировались произведения из русского цветного камня, тульские стальные изделия, деревянная резьба, мебель охтинских резчиков, мраморная и бронзовая скульптура, ткани и другие произведения прикладного искусства. Главным экспонатом центрального зала, посвященного русской скульптуре второй половины XVIII в., была работа М.П. Мартоса «Актеон», украшавшая в довоенное время Большой каскад в Нижнем парке Петергофа. Затем экскурсовод переключал внимание посетителей на работы М.И. Козловского «Спящий амур», «Аполлон — охотник», «Мальчик у воды», а также работы более позднего периода творчества мастера «Геркулес на коне» и модель памятника Суворову 1801 г.

Экспозиция художественного зала была посвящена показу творчества мастеров живописи XVIII в. Начинаясь отдел с произведений художников петровской эпохи и в первую очередь с портрета Петра I кисти И. Никитина. Новый расцвет русской живописи

¹⁴ Архив ГМЗ «Павловск». Фотоальбом «Выставка “Русский художественный фарфор”. 1947. Инв. № 3850.

¹⁵ Русский фарфор в собрании Гатчинского дворца. См. по адресу: <http://history-gatchina.ru/museum/china/china1.htm> (ссылка последний раз проверялась 25.04.2017 г.).

¹⁶ Беланина В.А. Центральное хранилище музейных фондов пригородных дворцов. С. 457.

¹⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. 387. Оп. 1. Д. 48 (Планы и отчеты о работе научных сотрудников на 1948 год). Л. 88.

¹⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 387. Оп. 1. Д. 84 (Отчет о работе научного отдела Центрального Хранилища музейных фондов за 1949 год). Л. 6.

¹⁹ Архив ГМЗ «Павловск». Инв. № 4016. Методическая разработка экскурсии по выставке «Творчество русских мастеров искусства XVIII в.».

середины XVIII в. был представлен работами А.П. Антропова и И.П. Аргунова, а вторая половина столетия — портретами Екатерины II, А.И. Шувалова и П.И. Воронцова кисти Ф.С. Рокотова. Завершала раздел портретной русской живописи XVIII в. серия работ Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского и С.С. Щукина.

Заключительный раздел выставки был посвящен характеру русской архитектуры середины и второй половины XVIII в. Данный раздел, как и все другие, был разделен на несколько тематических выставочных зон, в которых показывались работы таких архитекторов, как Ф.Б. Растрелли, его ученика С.И. Чевакинского и ярчайших представителей классицизма В.И. Баженова и И.Е. Старова. Отдельный зал Агатовых комнат был посвящен творчеству архитекторов В.И. и П.В. Нееловых, работавших в Царском Селе.

В 1949 г. выставка подверглась изменению в ином разрезе, чем предполагалось изначально по плану. Специального раздела, посвященного современному прикладному искусству, сделано не было, т.к. в фондах Центрального хранилища не оказалось вещей, раскрывающих данную тематику. Получить же их на временное хранение из других музеев не представлялось возможным. Зато выставка была пополнена изделиями из резной кости и цветного камня работы мастеров XVIII в. из собрания Государственного Эрмитажа, а также разделом, полностью посвященным творчеству М.В. Ломоносова²⁰. В 1950 г. выставка была перемещена на первый этаж Холодной бани, где открывалась каждый летний сезон до 1956 г.²¹

Уже в 1950 г. на месте выставки, посвященной русскому фарфору, в третьем этаже Церковного флигеля была открыта выставка «Декоративное искусство Китая в XVIII–XIX веках», просуществовавшая два года. Толчком для ее создания на основе имеющихся в фондах Центрального хранилища произведений искусства послужили события политической жизни Китая 1950-х гг. Главной целью выставки было познакомить советский народ с различными видами китайского прикладного искусства XVIII–XIX веков.

Одновременно с этим выдвигается и вторая еще более важная и актуальная задача — задача политического воспитания трудящихся на примере героической борьбы китайского народа за свободу и независимость.

Важно подчеркнуть, что выставка имела специфический характер, отличающий ее от остальных выставок исторического или искусствоведческого типа. Связано это было с тем, что в ней должен был сочетаться показ старого китайского искусства с раскрытием политической характеристики нового Китая через вещи, значительная часть которых не является произведениями искусства в полном смысле этого слова. Например, заключительный раздел выставки был построен, в основном на подарках китайских женщин женщинам Советского Союза, преподнесенных вовремя Конференции женщин стран Азии в Пекине в 1949 г. Данные подарки были переданы для выставки Центральному хранилищу Антифашистским Комитетом советских женщин.

Помимо этого, практически все разделы выставки, особенно вводные и заключительные залы, были оформлены схемами, картами, диаграммами, цитатами и фотографиями политических деятелей Советского союза и Китайской Народной Республики.

²⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 397. Оп. 1. Д. 84 (Отчет о работе научного отдела Центрального Хранилища музейных фондов за 1949 год). Л. 7.

²¹ ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы — XV». Инв. № 1531. *Воронов М.Г.* Из истории восстановления Ленинградских пригородных дворцов-музеев после Великой Отечественной войны 1941–1945 годов. Эксплуатационно-выставочная деятельность Ц.Х.М.Ф. Л. 12.

При отборе экспонатов в фондах Центрального хранилища активное участие принимала заведующая отделом Востока Государственного Эрмитажа М.И. Кречетова. С ее помощью для выставки были подобраны предметы китайского прикладного искусства XVIII–XIX веков. В силу того, что Центральное хранилище не обладало обширной коллекцией китайского искусства, некоторые его виды были представлены образцами только XIX в.

Экспозиционный план предусматривал размещение экспонатов в залах выставки по отдельным видам прикладного искусства: лаки, фарфор, эмали и т.д. Название же выставки было обусловлено тем, что в собрании Центрального хранилища не было произведений живописи и скульптуры.

Ввиду большого интереса публики к истории и культуре Китая выставка начиналась с вводной комнаты, на стенах которой были размещены фотоматериалы, знакомящие посетителей с основными сведениями о Китае, его культуре и искусстве. Всего выставка разместилась в девяти комнатах Церковного флигеля, в каждой из которых раскрывались основные виды декоративно-прикладного искусства Китая. Особую значимость научные сотрудники Центрального хранилища отводили заключительному разделу выставки, посвященному демократическому Китаю 1950-х гг.²²

К открытию летнего сезона 1950 г. Центральное хранилище подготовило еще одну выставку, разместившуюся в Агатовых комнатах — «Художественные изделия из цветного камня». Использование верхнего этажа павильона в качестве выставочного пространства стало возможным благодаря проведению реставрационно-ремонтных работ 1948–1949 гг. После восстановления фасадов и внутренней отделки интерьеров, пострадавших во время Великой Отечественной войны, Агатовые комнаты, благодаря своему архитектурно-декоративному убранству полудрагоценными породами, в полной мере смогли раскрыть заданную тематику выставки.

Помимо знакомства музейных посетителей с достижениями русских мастеров-камнерезов XVIII–XIX вв., значимое место в ходе экскурсионного обслуживания отводилось демонстрации монументальных произведений камнерезного искусства советского периода. Тематически выставка начиналась с Овального кабинета Агатовых комнат, в котором посетитель ознакомился с многообразием пород цветного камня, употребляемого в гранильном производстве.

Соответственно Яшмовый кабинет, интерьер которого выполнен с использованием данной породы, был полностью посвящен демонстрации изделий из разных сортов яшмы. Кроме этого, в выставочном пространстве раскрывалась тема возникновения в XVIII в. гранильных фабрик в Петергофе, Екатеринбурге и Кольвани.

В Большом зале павильона были представлены предметы декоративного убранства, способные отразить многообразные приемы художественной обработки цветного камня в России XVIII–XIX вв. В витринах зала были размещены небольшие настольные украшения, крупные монолитные изделия, столы, украшенные мозаикой из цветного камня, предметы, выполненные в технике «русская мозаика». Последний выставочный зал, размещившийся в Агатовом кабинете, был также посвящен технике «русская мозаика»²³.

При оформлении заключительного раздела выставки, посвященного советскому камнерезному искусству, в качестве основного экспоната предполагалось использовать герб

²² Архив ГМЗ «Павловск». Инв. №4007. Экспозиционный план выставки «Декоративное искусство Китая XVIII–XIX века». Л. 1–6.

²³ Архив ГМЗ «Павловск». Инв. № 4006. Экспозиционный план выставки «Художественные изделия из цветного камня работы русских мастеров XVIII–XIX века». Л. 1–13.

одной из союзных республик. Гербы вместе с мозаичным панно «Индустрия социализма» были сделаны из различных пород цветного камня на ленинградском заводе «Русские самоцветы» для Всемирной выставки в Париже²⁴. Однако, переговоры представителей Центрального хранилища с директором Государственного Эрмитажа И.А. Орбели не привели к реализации данной задумки²⁵.

Таким образом, за первое послевоенное пятилетие в сохранившихся павильонах и интерьерах пушкинских дворцов-музеев было организовано шесть крупных временных выставок. Кроме того, в июне 1950 г. в первом этаже Холодной бани была открыта выставка живописи, которая просуществовала всего один месяц и из-за сырости в помещениях была демонтирована²⁶.

Именно временные выставки на тот момент были единственно возможным способом презентации сохранившихся музейных коллекций, т.к. восстановление и открытие постоянно действующей экспозиции потребовало много усилий и значительного времени. О популярности первых послевоенных выставок среди ленинградцев и гостей города свидетельствует статистика посещаемости за летний сезон 1949 г. Например, изначально посещаемость всех трех выставок «Чесменская победа», «Русский художественный фарфор» и «Творчество русских мастеров искусства XVIII века» планировалась в количестве сорок девять тысяч семьсот человек, а фактически с 22 мая по 9 октября по выставкам прошло чуть больше семидесяти тысяч человек²⁷.

Примечательно, что научный отдел Центрального хранилища при организации выставок не ограничивался культурными ценностями пригородных дворцов, сохранившимися во время эвакуации. Для полного отражения заданных тематик выставок руководством Центрального хранилища активно привлекались к участию предметы крупных музеев и организаций Ленинграда, таких как Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Государственный фарфоровый завод им. Ломоносова, треста «Русские самоцветы» и т.д.

Зачастую недостающие разделы выставок восполнялись культурными ценностями, приобретенными или отобранными научными сотрудниками в ходе местных командировок и командировок в союзные республики. Такая кропотливая работа научного отдела в ходе подготовки выставочных проектов позволяла постепенно исследовать местоположения предметов из собраний пригородных дворцов-музеев, не вернувшихся после войны на свое историческое место. Кроме того, анализ отчетов научных сотрудников Центрального хранилища, экспозиционных планов и паспортов выставок свидетельствует о масштабной научно-исследовательской работе в ходе подготовки выставочных проектов.

Если обратиться к тематикам первых послевоенных выставок, то, безусловно, профиль музея определял главную линию его выставочной деятельности. Именно поэтому все выставки, организованные в первое послевоенное пятилетие, были посвящены видам художественного и декоративно-прикладного искусства.

²⁴ См. по адресу: http://www.vsegei.ru/ru/structure/information/museum/museum-exposure/mosaic_map/ (ссылка последний раз проверялась 25.04.2017 г.).

²⁵ Архив ГМЗ «Павловск». Инв. № 4006. Экспозиционный план выставки «Художественные изделия из цветного камня боты русских мастеров XVIII–XIX века». Л. 15.

²⁶ ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы—XV». Инв. № 1531. *Воронов М.Г.* Из истории восстановления Ленинградских пригородных дворцов-музеев после Великой Отечественной войны 1941–1945 годов. Эксплуатационно-выставочная деятельность Ц.Х.М.Ф. Л. 12.

²⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. 387. Оп. 1. Д. 84 (Отчет о работе научного отдела Центрального хранилища музейных фондов за 1949 год). Л. 1.

Следует отметить, что, несмотря на зависимость выставочной тематики от профиля музея, сотрудники Центрального хранилища старались не ограничиваться просто показом культурных ценностей, вернувшихся из эвакуации. Через произведения искусства в выставочных залах раскрывались темы, актуальные для первых послевоенных лет. На отдельных выставках, связанных с военными событиями, раскрывалась тема человеческих переживаний и страданий, на выставках, посвященных отдельным видам декоративно-прикладного искусства, предметы с росписью на военную тематику демонстрировались, как символы героического прошлого страны.

Кроме того, следует отметить, что характерная послевоенная тенденция контроля государством культурного сектора, отразилась и на процессе проектирования первых выставок. Так, например, на выставках, посвященных декоративно-прикладному искусству, со временем открывались и расширялись отделы советского искусства. Образцы декоративно-прикладного искусства и художественные произведения мастеров XVIII–XIX вв. в ходе экскурсионного обслуживания старались трактовать через призму советской догматики и в свете ленинского учения о культурном наследии. Практически в каждой временной выставке данного периода просматривалась практика представления культурного прошлого страны в неразрывной связи с советскими искусствоведческими и культурными тенденциями. В 1950-е гг. начинают организовываться выставки, полностью посвященные актуальным политическим событиям.

Таким образом, первые послевоенные выставки стали отражением постепенного возрождения музейной жизни в пригородных дворцах-музеях Ленинграда. Благодаря совместным усилиям научных сотрудников Центрального хранилища и ведущих музеев города, становится возможным в уцелевших помещениях и павильонах музейных комплексов организовать выставочные проекты, явившиеся единственно возможной на тот момент формой реализации социальной функции пригородных дворцов-музеев.

Список литературы

Артамонова М.И. Героическое военное прошлое русского народа. Путеводитель по выставкам. М.: Искусство, 1953. 44 с.

Беланина В.А. Центральное хранилище музейных фондов пригородных дворцов // Хранители: XI Царскосельская науч. конф. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. С. 449–463.

Иванова Е.В. Выставка «Художественное убранство русских дворцов XVIII века» в Александровском дворце 1946 года: к вопросу возрождения музейной деятельности пригородов Ленинграда после Великой Отечественной войны // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 3 (57). Ч. 1. С. 79–80.

Солдатова Л.М. Решение проблем использования и реставрации Александровского дворца после Великой Отечественной войны // Александровский дворец. История. Владельцы. Коллекции (краткое содержание докладов IV Царскосельской научной конференции). СПб.: Издательство Государственного музея-заповедника «Царское Село», 1998. С. 74–77.

References

Artamonova M.I. Geroicheskoe voennoe proshloe russkogo naroda. Putevoditel' po vystavkam [The heroic military past of the Russian people. Guide of exhibitions]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1953. 44 p. (in Rus.).

Belanina V.A. Central'noe hranilishhe muzejnyh fondov prigorodnyh dvorcov [The Central storage of museum collections of suburban palaces], in *Hraniteli: XI Carskosel'skaja nauch. konf.* Saint-Petersburg: The State Hermitage Press, 2005. P. 449–463. (in Rus.).

Ivanova E.V. Vystavka «Hudozhestvennoe ubranstvo russkih dvorcov XVIII veka» v Aleksandrovskom dvorce 1946 goda: k voprosu vrozozhdenija muzejnoj dejatel'nosti prigorodov Leningrada posle Velikoj Otechestvennoj vojny [The exhibition «Art decoration of the Russian palaces of the XVIII century» in the Aleksander palace in 1946: to the question of revival of museum activity in suburbs of Leningrad after the Great Patriotic war], in *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal*. 2017. Vol. 3 (57). Is. 1. P. 79–80. (in Rus.).

Soldatova L.M. Reshenie problem ispolzovaniya i restavratsii Aleksandrovsckogo dvortsa posle Velikoy Otechestvennoy vojny [The solution of the problems of using and restoration of the Alexander Palace after the great Patriotic war], in *Aleksandrovsckij dvorec. Istorija. Vldel'cy. Kollekcii (kratkoe sodержanie dokladov IV Carskosel'skoj nauchnoj konferencii)*. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Muzeya-zapovednika «Tsarskoe Selo» Press, 1998. P. 74–77. (in Rus.).

ПАМЯТНИК

Dhingra M.

AN INSIGHT TO REMNANT HUES OF SOUTH EAST ASIA, CASE EXAMPLE OF INDIA

Dhingra, Mohit—Conservation Architect, State Coordinator, National Institute of Urban Affairs, India, New Delhi, mdhingra@niua.org.

A unique traditional ceramic technique, which transformed the architecture of Iran and Central Asia, displayed its influence in Pre Mughal (1206–1526) and Mughal era (1526–1857) thus forming the integral part of architectural vocabulary of Indian subcontinent. It represents a significant period when craftsmen largely came from Central Asia. The existing remains of glazed tile works on structures along the trade routes linking India, Pakistan, Afghanistan, Uzbekistan and other countries strengthens the historic cultural linkages with the Central Asian countries. There is deficient documentation and research regarding culture and performance of ceramic glazed tiles in reference to the Indian context. Thus, this paper attempts to fill in the existing gaps and would present a comprehensive picture through the chronological journey of the art from with special emphasis on its present condition by means of analysing issues related to the art form. It would also formulate a statement of significance to create an avenue of awareness towards this lost craft.

Key words: kashi, binai, under glaze, bisque, premughal, Mughal, Timurid.

Evolution of architectural ceramics in India

An overview of historical evidence suggests that development of architectural ceramic is closely related to the development of utilitarian pottery. Since terracotta is considered impure in Hindu tradition and can be used only once¹, ceramic tiles had little or no role to play in Indian Hindu architecture. Secondly, Indian architecture was primarily built in stone and therefore preferred decoration in masonry unlike the brick architecture of Persia where workmen and infrastructure already existed leading to the development of separate glazed tile workshops, which gradually emerged as the primary decorative element.

Although glazed tile technique is established to be of Iranian origin, traces of tile work in Indian subcontinent can be traced back to Kushan period (late first to third dynasty A.D.), concrete evidence of which can be drawn with the findings of glaze brick with inscriptions in Kharosthi script during archaeological excavations at Shah ji ki Dheri near Peshawar, present day Pakistan².

The application of glazed tile work as an architectural element was intermittent before the spread of Islam in India and only took over after the synthesis of Indo–Persian culture in art and architecture where architectural elements like decorative brackets, balconies, pendentive decorations were borrowed from traditional Indian style and Persian decorative art forms

¹ Degeorge G., Porter Y. *The Art of Islamic Tile*. Paris, 2002. P. 224.

² Ibid.

like that of glazed ceramics came into use to liven up the facades. Earliest, in situ glazed architectural ceramics in India can now only be traced back to the 13th century and the establishment of Delhi Sultanate, due to fragmented array of evidences left by continuous invasions and raids over the Indian subcontinent, thus leaving the art form catalogued under Pre Mughal (1206–1526) and Mughal era (1526–1857).

Traces of tile work during Pre Mughal era (1206–1526):

Tile work under Delhi Sultanate

The Delhi Sultanate is a term used to cover five short-lived dynasties, namely Mamluk dynasty (1206–1290); the Khilji dynasty (1290–1320); the Tughlaq dynasty (1320–1414); the Sayyid dynasty (1414–1451); and the Afghan Lodi dynasty (1451–1526).

Initiation of ceramic glazed tile during the Pre Mughal era work began under the reign of Ala-ud-din Khilji and can be seen at *idgah* Ala-ud-din at Rapri³, Haryana but the prime examples of ceramic glazed tile work in Delhi can be found under the following Tughlaq and Lodi dynasties. The earliest example of ceramic works under the leadership Ghiyas-ud-din Tughlaq can be seen in Rukn-i-Alam (1320–1324) in Multan, southern part of Punjab and modern day Pakistan.

19th century historian Zafar Hassan in his work describes the presence of glazed tile works in Begumpuri Mosque (1325— incomplete) constructed under the reign of Ferozshah Tughlaq. It is undoubtedly the first building in Muslim India to adopt Iranian four-*iwān* arch plan with small turquoise ceramic tiles to enliven the construction.

Shish Gumbad (fig. 1) with its alternate cobalt and turquoise blue tile band, Tomb of Sikander Lodi, Bhure Khan ka Gumbad, Moth ki Masjid, Pavilion tomb near Rajaon ki Baoli, Chotte Khan ka Gumbad represents the few examples of ceramic glazed tile work during the Lodi period most of which is now lost and can be seen only in fragments.

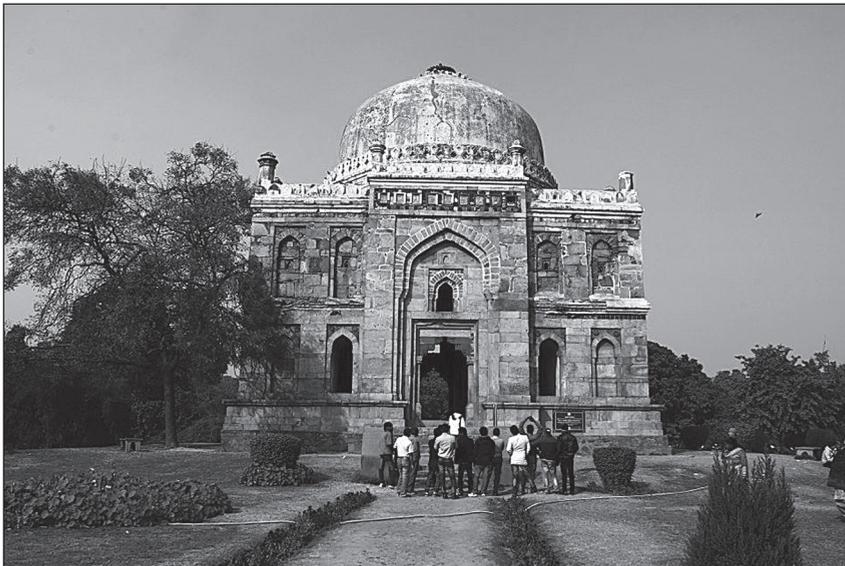


Fig. 1 Shish Gumbad with alternate cobalt and turquoise tile bands, Delhi, 2013.
(Photograph by: Author, February 2013)

³ Ibid. P. 228.

Another magnificent example during the reign of Sikander Lodi can be seen in Man Mandir Palace fort Gwalior, built under Maharajah Man Singh where turquoise, yellow and green coloured ceramics can be found inlaid in the masonry walls and yellow duck friezes over turquoise ground, appears in the centre of the wall of the main façade. Ceramics also appeared in the palaces' central court in smaller quantities above the openings. Introduction of ceramics in conjunction with masonry can also be seen in Rajput palaces of Orchha c. 1600 and Datia (c. 1620) as well as fort of Ranthambore⁴.

Tile work under Independent Sultanates

Late 14th century invasion by Timur led to the fall of Delhi Sultanate and emergence of many princely states that thrived to establish their own identity, especially in the fields of art and architecture. Few stunning examples of ceramic glazed tiles of this era can be seen in the tombs and palaces in Bengal, Deccan and Malwa regions. Unfortunately, most of this is now lost owing to negligence and poor conservation efforts.

Bengal Sultanate

Ceramic glazed tile decoration was widespread in Gaur Sultanate of Bengal. As brick was already the primary construction material and familiar to the workmen, the stage was already set for this decorative art form. The earliest example of glazed tile decoration can be seen in Eklakhi Tomb of Sultan Jalal-ud-Din of Gaur (1415–1431)⁵.

Bengal tiles showed striking similarity with that of Timurid tiles both in terms of manufacturing and decorative techniques. Some of these tiles were molded in relief and under glaze painted; while others were made specifically to cover architectural moldings, painted blue and white like they were once presumed to cover Firuz Minar at Gaur.

Final typology of Gaur tile represents tiles in the shape of niche or spandrel, on an even ground and polychrome decoration of 'black line type'⁶. Evidence of similarity in manufacturing techniques of Gaur ceramics to that of Timurid tradition can also be drawn from the archaeometric analysis carried out by researchers at University College of Arts London on Gaur and Pandua tiles⁷, published in July 2005 which indicates the low flux tin alkali glaze and firing through bisque technique clearly signifying the Iranian origin. Mosques of Tantipara and Lotan are few other examples of ceramic decorations in Bengal⁸.

Deccan Sultanate

The Qutab Shahi dynasty was established following the disintegration of the ruling Bahamani Kingdom into five Deccan Sultanates: Bijapur, Ahmednagar, Berar, Bidar and Golconda. Out of these provinces of Bidar and Golconda occupy major part of ceramic glazed tile ensembles. Madrasa of Mahmud Gawan built in 1417 at Bidar displays extensive use of glazed tile ceramics in binai technique similar to that of Timurid period⁹. Another significant example at Bidar but currently in a state of complete disrepair is at the palace and mausoleum of Ala-al-Din Ahmed II (1436–1458), the spandrels of the entrance were decorated with lion

⁴ Ibid. P. 236.

⁵ Porter V. Islamic tiles. London, 1995. P. 87.

⁶ Degeorge G., Porter Y. The Art of Islamic Tile. P. 237.

⁷ Ghosh S., Khaladkar V. Polychrome Enamelled Bricks of Pre-Mughal Sutanate Bengal (paper presented at conference of European association of South Asian archaeologists, July 4–8 2005. London, University College London, 2005). P. 3. URL:<http://www.ucl.ac.uk/southasianarchaeology/Pre-Mughal.pdf> (last visit 09.12.2017).

⁸ Degeorge G., Porter Y. The Art of Islamic Tile. P. 237.

⁹ Porter V. Islamic tiles. P. 87.

and sun motifs making a striking similarity to Shir-dar madrasa at Samarkand, where these motifs are that of tiger¹⁰.

Moving from Bidar to Golconda, one of the finest examples of cut mosaic work can be seen at the Tomb of Ibrahim Quli Qutub Shahi which forms the part of Qutub Shahi Tombs, all of which are world heritage sites and most of which can be only seen in fragments. Ashur Khana built in 1598 is known for its vibrant turquoise, green, yellow glazed and Chini ka Mahal or porcelain palace with blue and white claddings, at Daulatabad are few magnificent examples of the art form.

Malwa Sultanate

Malwa Sultanate, the present day Madhya Pradesh presents supreme examples of *kashi* work in Mandu. Ceramic glazed tiles in Mandu like in Delhi were square monochromatic tiles mainly turquoise and cobalt blue in color; polychromatic effects were achieved through various combinations:

Stone work and ceramics tile combinations—This type of decoration was achieved through insertion of ceramic in architectural niches, found in Friday Mosque and Malik Mugliths mosque and Jal Mahal.

Combination of turquoise, cobalt, yellow, white and green coloured ceramic tiles, found in Jahaz Mahal (mid-15th century) and Dai-ka Mahal. Rarest form of tile work found in Mandu and Central India is painted and can be seen in Chisthi khan kamahal and at Malkom ki kothi.

Traces of tile work during Mughal era (1526–1857)

Ceramic glazed tile art flourished with greater elegance under Mughals than the Sultans. Soon this Indo-Persian style became the integral part of Mughal architectural vocabulary and was popularly known as Mughal School of Architecture. Initiation of glazed tile work during early Mughal era was considerably centered on Humayun, one of the earliest monuments decorated with Mughal ceramics is that of poet Shaikh Fazlu'llah, popularly known as tomb of Jamali Kamali situated in Mehrauli archaeological park near Qutab Minar. Talaqi *Darwaza* (gate) to Puranaqila and Tomb of martyrs of Humayun's campaign in Gujarat and Hisar (1557–1558) are worth mentioning examples of early Mughal ceramic work. Humayun was soon overthrown by Afghan general Sher Shah Suri who founded the Suri dynasty (1540–1555) and established his control in Bihar, Bengal and Delhi. Splendid examples of ceramic glazed work can be seen in Isa Khan mosque and Isa Khan's tomb, gateway of Qila-i-Kuhna at Delhi and in his own mausoleum at Sasaram, Bihar.

Humayun regained his empire in 1555 and also brought artists and craftsmen during his exile in Persia and particularly a dome builder (*gumbad saaz*) from Persia, thus reflecting splendid ceramic decorations on a double dome firstly on Subz Burj (Green Tower) and later on chattris at mausoleum of Humayun in Delhi. There are several other monuments covered with glazed ceramics adjoining Humayun's Tomb world heritage site of which, Nila Gumbad with its dome covered with turquoise blue tile, is the earliest.

Arab Serai gateway built in 1560 situated south west to Humayun's Tomb world heritage site demonstrates varied colors of glazed ceramics on *jharokhas*. It is an entrance gateway to the enclosure which used to house Persian craftsmen who came to built Humayun's Tomb and shelter Arab monks coming from Mecca. It was built under Akbar's reign who succeeded Humayun in 1556 and marked the Golden era of Mughal Empire and greatly influenced art and architecture. Soon Lahore, Agra and Delhi became significant centre of art.

¹⁰ Degeorge G., Porter Y. The Art of Islamic Tile. P. 237.

Influential traces of tile work can also be found in Tomb of Atgah Khan (1566–1567), Gateway of Bu Halima and Barbers Tomb in Delhi, Ajmer fort (1564–1573) in Rajasthan, on doorways at Fatehpur Sikri, Agra and Tomb of Sheikh Musa Ahangar's at Lahore, present day Pakistan. Glaze ceramic work can also be found in considerable amount during Jahangir's reign (1605–1627) at Akbar's Tomb and Kaanch mahal, at Sikandra near Agra. Most of the tile works on the chattris of Akbar's Tomb is now lost. Shah Jahans reign (1628–1657) continued the legacy of cut tile art through polychromatic panels of Amar Singh gate at Red fort and a masterpiece in form of Chini ka Rauza, Agra.

Aurangzeb's reign (1658–1707) thereafter lastly displayed the art form on the arch opening of Bibi ka Maqbara (1678), Tomb of his wife in Aurangabad and in Dargah of Qutab sahib in Delhi, of which that of in Delhi is in a dilapidated state.

The invasions of Nadir shah finally seized the Mughal domination and art was later transferred to that of Rajputana clans, but was not able to regain its position as a significant art form before nearly going into complete eclipse under British rule.

Sincere efforts like that of establishment of 19th century Jaipur School of art by Maharajah Sawai Ram Singh II (1835–1880) can be still felt in vain considering the current scenario.

Formulating Statement of significance

Ceramic glazed tile work is a significant cultural resource holding immense historical, cultural and architectural values, both as a building material and as an embellishment. The assessment of glazed tile work in the present context, the statement of significance formulated depends on

numerous factors like pathological observations, degree of acceptable conservation/restoration, technology, historical background and site surveys. The statement of significance for glazed ceramic tile work can now be formulated as follows:

Historical and Cultural Significance

Islamic glazed tile work is of high historical significance due to its association with the two significant periods i.e. the Pre Mughal era (1206–1526) and the Mughal era (1526–1857) which shaped the stylistic development of Indo-Islamic art and architecture in various parts of Indian subcontinent.

Cultural significance of Islamic glaze ceramic tile works is associated to the tradition which was transferred from one generation to the other, reviving which would lead to continuity of art form long lost.

Islamic tile work of Pre Mughal and Mughal era is the representative of strong association uniting Indian Islamic and Persian Islamic architecture. The exchange of art and craft, their adaptation and regional transformation traces the reinforcement of the physical

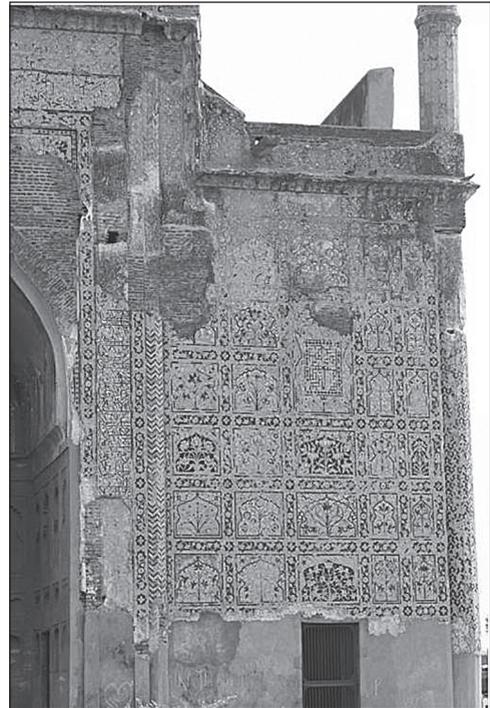


Fig. 2 Cut tile mosaic work at Chini ka Rauza, Agra, 2013 (Photograph by: Iqtedar Alam, 2013)

and the intangible linkage between India and Persia, thus making the art form culturally significant.

Research Significance

Islamic glazed tile ceramics work possesses educational significance and can be considered valuable in opening up new research avenues in reference to materials, techniques and related scientific studies.

Significance of Islamic glazed ceramic tile work lies in the knowhow of its techniques, presently not found in Indian craft practices. Familiarity with these processes involved in preparation of architectural ceramics is considered as a helpful tool during conservation or restoration works.

Architectural and Aesthetic Significance

The glazed tile work came to be recognized as one of the most significant architectural embellishment of the buildings of Pre Mughal and Mughal era, adorning mosques, palaces, fountains and other buildings and landscape features, loss of which disfigures the historic architectural character/integrity.

In many significant Pre Mughal and Mughal historic complexes, the manner in which glazed tile material has performed through the passage of time sheathing brick as well as stone structural material is a testimony of its protective and aesthetic functions.

Many significant Pre Mughal and Mughal monuments possess various stylistic patterns like tree of life, star mazes, Quranic calligraphy decorated in various colours, making the art form aesthetically significant.

Some of the exemplary monuments often treated as icons or identification landmarks for a particular city have conceived their name either from the art form or the color of the ceramic glaze existing on the monument. For example: Chini ka Rauza a funerary monument at Agra is derived from two Persian words Chini (glazed tiles) and Rauza (tomb), similar examples can be found in Delhi like Subz Burj (Green Tower), Neela Gumbad (Blue dome) etc. Essence of preserving glazed tile works should be realized in a wider context as an urban element and a visual representative of its monument when viewed from greater distance.

Economic Significance

Importance of preserving glazed tile work has the added benefit of promoting crafts as a part of sustainable development and as a means of generating employment. Opportunity to preserve glazed tile works should also be considered as the catalyst in the process to collaborate with various governmental and non-governmental organizations within and outside the national boundaries.

Identifying and analyzing issues related to ceramic glazed tiles in India

A ceramic tile scheme may be highly valued by virtue of its historical, aesthetic or technological significance. But its presentation in the present context and in the future can be determined by how it performed as a building material in the past, the effects of natural aging and how it was maintained or repaired over the due course of time. These factors measure the extent of decay of the art form and bring new meaning to the larger debate whether to conserve or restore the dying art and whether to respect material authenticity or artistic unity. Since most of the actions taken or to be taken towards the conservation of this traditional art form is circumstantial, it is beyond the scope of this paper to list them all. The following is an attempt to bring forth some unique cases to identify the critical issues pertaining towards the conservation of this art form.

Issues related to Conservation Ethics and Authenticity

The notion of conservation of cultural heritage has been evolving since the nineteenth century. The initial approach was to focus on restoration of works of art, ancient monuments and historic buildings which was reflected in the conservation policies of several countries and the creation of state organizations for their protection.

The legislative framework concerning conservation and protection of monuments in India after independence is governed by the Ancient Monuments and Archaeological Sites and Remains Act, 1958, which involves Archaeological survey of India (est. 1861) and State department of archaeology as principal implementing agencies. The act promotes «museumification» of monuments and is not concerned with the context in which the monument is situated. Moreover, the act itself is prohibitive in nature, and bars public, private sector and NGOs to participate in conservation efforts, as a result implementing agencies has been lagged behind in terms of developments taking place in the field of conservation and also in technical expertise and use of obsolete technology probably because of severe financial constraints.

References can be drawn from 1980's restoration work at Subz Burj, an early Mughal structure constructed in 16th Century, in Central Asian style and the earliest example of double dome construction in Delhi.

Cobalt Blue tiles presently covering the dome (fig. 3) is considered as the crass choice of colour as dome was originally covered with turquoise blue tiles, concrete evidence of which can be drawn through the close visual inspection, which demonstrates the presence of turquoise blue tiles in between the lotus cresting surmounting the dome and was surely the repetitive color for the whole dome as in case of Barbers Tomb a Mughal structure in the nearby Humayun's Tomb complex.

The restoration of tile work also included removal of remaining original tiles to create a continuous effect of cobalt blue over the dome, what we can see today.

The Subz Burj restoration not only resulted in the loss of integrity of design scheme as a whole but equally questionable is the quality of tiles inserted. Apparently, a product similar to the original was cheaply and readily available and was considered the preferred option, instead of reviving the traditional techniques and authentically producing the material which certainly would have been more expensive.

Restoration work at Subz Burj was criticized for several years and led to a more restrained approach being adopted for the restoration of tile work, which unfortunately only caused in deteriorating the art form. The conservation and restoration approach for ceramic glazed tile works made a makeshift with now only preferring to repair the historic wall surfaces of many significant

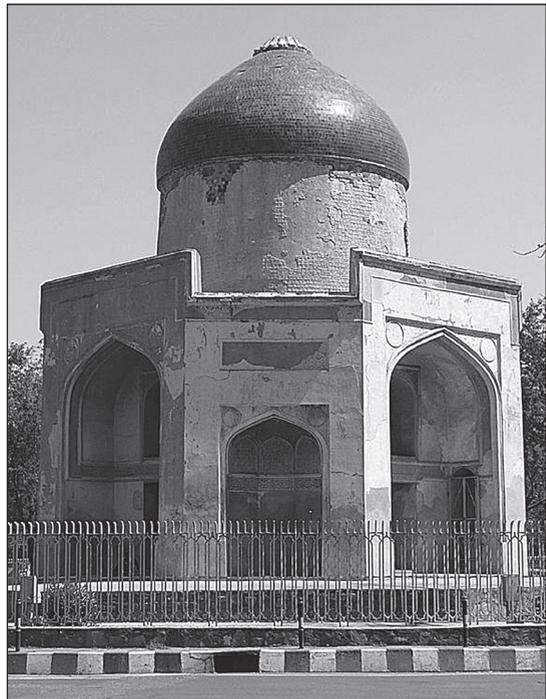


Fig. 3 Subz Burj with cobalt blue tiles, 2011
(Photograph by: Author, June 2011)

monuments with cement or lime plaster where the tile work was lost. Most severe example of which can be seen on the chattris at the third floor of Tomb of Akbar's at Sikandra near Agra, a world heritage site, which once demonstrated one of the finest tile works as illustrated in the works of E.W. Smith. In this case even the existing fragments of tile were covered with unsympathetic material, overall effect of which was relatively poor.

Similar repair works were also found on canopies of Humayun's Tomb, a world heritage site and surfaces of surrounding monuments during in situ condition analysis conducted in the year 2009–2012. Conservation works of this degree are completely irreversible and only resulted in the loss or deterioration of original tile work and its artistic qualities. Tiles which had fallen from historic surfaces were neither documented nor preserved in the protected environment whatsoever. Instead, an unusual strategy was employed during 20th century conservation work at Tomb of Sher Shah at Sasaram, Bihar leading to the removal and replacement of decayed tiles from kiosks, and applying enamel paint instead in the similar pattern on the surface from where the tiles were removed (fig. 4).



Fig. 4 Enamelled canopy of Tomb of Sher Shah Suri at Sasaram, Bihar, 2010
(Photograph by: Bikramjit Chakraborty 2010)

Ironically, discolored white tiles on other canopies on the exterior and fragments of cut tile mosaic work in the interior are still prevalent. Conservation strategy employed in this particular case was sympathetic to some extent by not initiating any decay to the surrounding materials and to the structure itself but was unsympathetic to its aesthetic purpose since overall design integrity of the architectural scheme and visual interpretation of its viewers in the urban environment was still lost. «Work of art was still not considered as the work of art»¹¹ as Cesare Brandi suggests in his theory of restoration that it should be.

¹¹ See more on his theory: *Brandi C. Theory of Restoration*. Florence, 2005.

Chemical cleaning also made its way into the process in the year 2001–2002 during conservation works carried on glazed tiles works at Tomb of Isa Khan Niyazi¹² (built in 1547–1548). Chemical cleaning on one hand resulted in discoloration of tiles whereas mechanical impact caused due to installation of lightning conductor which involved application of aluminum strips and iron nails over glazed tile work resulted in damage to glaze layer and loss of tiles at few places.

Analysing the above situations clearly states that neither the research value nor the aesthetic value in terms of artistic unity of the original design scheme or the authenticity of material in terms of its components and craftsmanship has been realized.

But the more important question is why? Was it due to economic constraints or due to simple lack of understanding of the significance of the art form or due to the fact that architectural integrity of Indo Islamic architecture is dominated by the use of red sandstone and white marble in India that the conservation professionals, scholars and state implementing agencies have simply decided to ignore this form of architectural decoration?

Issues related to craft and craftsmanship

Following section deals with various issues that came forward during preparation of glazed ceramic tiles for canopies at Humayun's Tomb, where author was the part of team involved with the conservation of tile works. These issues can be considered generic while considering ceramic glazed tile conservation work elsewhere. The problems addressed below are inevitable at one stage or the other and can be considered as a part of evolving process, but if addressed initially would create a product with desirable qualities.

Issues related to material availability and its continuity

Availability of raw materials required for traditional ceramic glazed tile recipes is quite fragmented and confined to handful of companies in India, which are as obvious secretive about the location of their sources.

Raw material bought during the experimentation stage for color matching turned out to be different if production didn't follow the experimentation, which is quite significant factor as the slightest change in raw material would affect the desired colour recipe as experienced on site.

Workmanship issues related to manufacturing process

Degradation factors associated with the quality of tile produced are directly associated to the skill and competency of the craftsmen and can be stated as follows:

Appropriate mixing and folding of clay paste comprising of ball clay, quartz sand water is the deciding factor for the quality of tile bodies produced therefore incomplete mixing and folding of clay paste comprising of clay, quartz, sand and water results in forming fractured and weak tile bodies.

Another factor deciding the quality of tile bodies is the relationship between clay and water. Nature of added water must be understood to comprehend the property of plasticity which upon addition of limited amount of water allows clays to be shaped by pressure and to retain that form when pressure is released. Presence of excess amount of water leads tile body to move beyond its plastic state resulting in soft and weak bodies. Similar instances were observed on site initially due to lack of work experience and later due carelessness or lack of supervision.

¹² Nanda R. Conservation plan for Isa Khan—Bu Halima enclosure at Humayun's tomb world heritage site (report for external peer). New Delhi, 2010. P. 31.

Drying methods like dehydrating clay in direct sunlight were quiet prevalent onsite and affects the overall strength of tile although not visible at initial stage but later can be seen in form of cracks.

Face of tile bodies if not flipped at regular intervals during natural drying method would result in over drying of one face or the other consequence of which can be seen as bent tile bodies.

Other issues associated with tile bodies varied from unlevelled tiles surfaces and production of tile bodies of irregular of size and thickness.

Issues related to preparation of glaze recipes at instances varied from incorrect measured proportions to incomplete mixing and improper crushing of glaze components. Uneven application of glaze layer was also witnessed many a times and can be understood as follows: a thin layer of glaze when fired demonstrated the clay body in the background whereas bubble formation occurred where the glaze layer was thick, both leading to accumulation of ceramic waste.

Technical issues related to manufacturing process

Degradation factors associated with production techniques varies from the choice of kiln and the manner by which it is handled and can be described as follows:

Heat generated through elements in the electric kiln is not equally distributed, thus affecting the colors in the same batch.

Defects in kiln design lead to considerable amount of heat loss from chamber door and walls leading to incomplete glaze reaction.

Interrupted power supply in between the glaze firing process leads to incomplete reaction, effects of which are irreversible as glaze components won't react when fired again especially during the preparation of turquoise glazes, thus accumulating the waste.

Kiln temperature performs a very important role in deciding the final quality of tile base and glaze, over fired or under fired tile bodies and glazed tiles are irreversible in their actions. Over fired tile bodies at site were found as bent and darker in appearance whereas under fired tiles were found to be soft and fragile.

In reference to glaze maturing temperature phenomenon, high firing temperature leads to glaze runoff from tile body and rapidly fired glaze may develop bubbles (fig. 5). Under fired glazes are rough to touch and dull in appearance and prevents glaze from bonding properly to the clay body leading to shedding of glaze fragments especially from the edges.

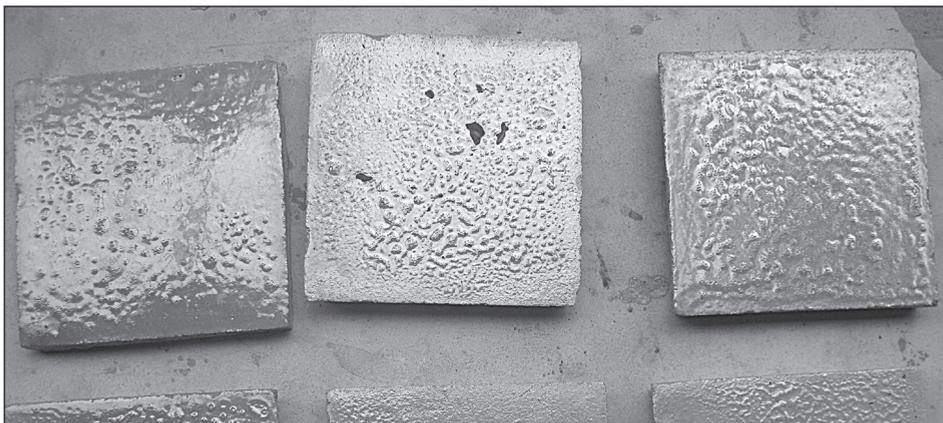


Fig. 5 Rapidly fired glaze during production, 2012 (Photograph by: Author, 2012)

It is equally hazardous to work with electric kiln as insulating ceramic fibres and fire bricks in loose form can be of reasonable size to be inhaled, leads to various respiratory problems.

Lastly it is also extremely important to understand that all theoretical and conceptual problems in restoration run parallel to technical and scientific problems. Technical issues, if not addressed through appropriate measures and at appropriate time would again open the path for deterioration of the art form.

Conclusion

Islamic ceramic glazed tiles as identified possess certain values namely cultural, aesthetic, research, functional, material, technical, and economic. But more important is how these values will be reflected in decision making? Which aspect should be given priority over the other for appropriate interventions? Lastly, for whom these principles should be developed?

Analyzing various aspects of glazed tile work, their significance, present state of preservation and approach towards their conservation reveals that any conservation strategy employed at first instance therefore, should be preventive in nature to minimize any further loss of tile work, followed by a more action based approach certainly guided by theoretical and technical principles.

The responsibility has to be mutually shared between various stakeholders ranging from the custodians to the professional to the immediate community. Each should have a significant contributing role to play ranging in the conservation process. The informed and strong decisions at the policy level from state department organizations combined with technical expertise from conservation professionals and sincere contribution at the community level in the conservation process would secure the future of this rare artwork.

References

- Brandi C. *Theory of Restoration*. Florence: Nardini Editore, 2005. 186 p.
- Degeorge G., Porter Y. *The Art of Islamic Tile*. Paris: Flammarion, 2002. 288 p.
- Porter V. *Islamic tiles*. London: British Museum Press for the Trustees of the British Museum, 1995. 128 p.
- Nanda R. *Conservation plan for Isa Khan—Bu Halima enclosure at Humayun's tomb world heritage site (report for external peer)*. New Delhi: Aga khan trust for culture, 2010. 89 p.

Гафарова Г.

ДОМ ШЕКИХАНОВЫХ — МАЛОИЗВЕСТНЫЙ ПАМЯТНИК НАРОДНОГО ЗОДЧЕСТВА АЗЕРБАЙДЖАНА

Гафарова, Гюнай Низами-кызы — д-р искусствоведения, доцент, Азербайджанский университет туризма и менеджмента, Азербайджан, Баку, gunay_gafarova@mail.ru.

Статья посвящена малоизвестному памятнику архитектуры, созданному народными зодчими Азербайджана, Дому Шекихановых. Оставаясь в тени более известного памятника, Дворца Шекинских ханов, он лишь в последние несколько лет стал объектом крупных исследований и многочисленных посещений. Дом Шекихановых расположен в центре Шеки несколько севернее центрального базара и ниже ханского дворца. По большому сходству в архитектуре и планировке, а также декоративному оформлению дом Шекихановых повторяет ханский дворец, но значительно проще его и меньше по масштабу. При этом он еще больше связан с традициями жилой народной архитектуры Шеки. По всем стилистическим признакам строительство дома Шекихановых относится также к концу XVIII в. Как и ханский дворец, этот дом подвергался значительным перестройкам и переделкам. Так, большой переделке подверглась фасадная стена, где раньше во втором этаже было почти сплошное витражное окно. Есть сведения о том, что дом был реставрирован в XIX в. мастером, получившим образование в Тебризе. Позднее 1967–1968 и 1985–1986 гг. проводились незначительные реставрационные и консервационные работы. Данный исторический памятник находится в махалле под названием «Отақ еҗиуі мѧһѧлѧси» и на улице Гадирбекова, зарегистрирован под инвентарным номером 313. Начиная с 1968 г., дом Шекихановых включен в состав заповедника «Үхуагѧбаҗ Qоруқ Əгразиси». В доме до 1967 г. жили потомки построившего его Гусейн-хана, позднее он был выкуплен у них государством, с целью создания в нем музея. С момента приобретения его у бывших владельцев дома, этот памятник, имеющий огромную историческую и художественную ценность, входил в перечень «остро аварийных объектов истории» Министерства культуры. В 1991 г. Дом Шекихановых был продан с разрешения шекинского исполкома частному владельцу Ашрафу Джафарову, потомку последнего шекинского хана. После долгих тяжб была доказана незаконность действий местных властей, и памятник архитектуры был вновь возвращен государству. Памятник по решению Кабинета министров Азербайджанской республики от 02 августа 2001 г. (приказ под номером 132) причислен к категории памятников архитектуры республиканского значения.

Ключевые слова: Азербайджан, Шеки, дом Шекихановых, народное зодчество, памятник архитектуры, архитектура XVIII века.

SHEKIHANOV'S HOUSE — UNKNOWN MONUMENT OF AZERBAIJANI FOLK ARCHITECTURE

Gafarova, Gunay Nizami-qizi — Doctor of Art History, Associate Professor, the Azerbaijan University of Tourism and Management, Azerbaijan, Baku, gunay_gafarova@mail.ru.

The article is dedicated to the Shekihanovs' House — little-known monument of architecture created by the people's architects of Azerbaijan. Being in the shadow of the more famous

monument of the Palace of the Sheki Khans, it is the object of large-scale research and numerous visits over the past few years. Shekihanovs' house is located in the center of the city Sheki, a bit to the North from the Central bazaar and below the Khan's palace. The Shekihanovs' house or the Sheki khans' house was built in 1765–1766 by the ruler Mohammed Huseyn Khan. It is located relatively far from the palace of Sheki Khans and much smaller than it in size. The Shekihanovs' house repeats the khan's palace by the great similarity in architecture and planning, as well as decorative design, but it is much simpler and smaller in scale. However, it is more connected with the traditions of the residential folk architecture of Sheki. According to all the stylistic features, the construction of the Shekihanovs' house also belongs to the end of the XVIII century. Like the khan's palace, this house was subjected to significant alterations and changes. For example, the facade wall of the second floor which had a continuous stained-glass window underwent a big alteration. There is information that the house was restored in the XIX century by the master educated in Tabriz and later minor restoration and conservation works were carried out in 1967–1968 and 1985–1986. This historical monument is located in the mahalla (quarter) called «Otaqəşiyiməhəlləsi» and on the street «Gadirbayov», registered under the inventory number 313. Since 1968 the Shekihanovs' house has been included in the reserve «Yuxarıbaş Qoruq Ərazisi». The descendants of Huseyn-khan, who built this house, lived there until 1967, when this house was purchased by the state for with the purpose of creating a museum in it. Since the acquisition of it from former owners of the house, this monument, which has a huge historical and artistic value, was included in the list of «accident-prone objects of history» of the Ministry of Culture. In 1991 the Shekihanovs' House was sold with the permission of the Sheki Executive Committee to the private owner Ashraf Jafarov, the descendant of the last Sheki Khan. After long litigations, the illegality of the actions of local authorities was proved and the architectural monument was again returned to the state. The monument is classified as a monument of architecture of national importance under the decision of the Cabinet of Ministers of the Republic of Azerbaijan dated August 2, 2001 (order number 132).

Key words: Azerbaijan, Sheki, Shekihanovs' house, folk architecture, architectural monument, architecture of the XVIII century.

Дом Шекихановых является характерным и ценнейшим памятником со стенными росписями Азербайджана XVIII в. Однако, он изучен в меньшей степени, чем, например, ханский дворец, расположенный в том же самом г. Шеке. Иногда при описании памятников некоторые исследователи даже путают их росписи. Уникальность данного памятника в том, что он не содержит позднейших наслоений. Первые сведения о данном памятнике можно найти в работах Д.Шарифова¹ и Л.С. Бретаницкого «Архитектура жилого дома г. Нухи XVIII–XIX веков»². Кроме того данный памятник архитектуры являлся объектом исследований А. Саламзаде, Д.А. Мотиса и других архитекторов, которые изучали архитектуру жилых домов г. Шеки XVIII–XIX вв. В их работах большое место отводится и изучению архитектуры дома Шекихановых, причем авторы достаточное внимание уделяли также стенным росписям памятника, как лучшим образцам строгого подчинения

¹ Шарифов Д. Некоторые памятники искусства и древности Нухинского уезда // Известия Общества обследования и изучения Азербайджана. Баку, 1926. Вып. 2. С. 34–54.

² Бретаницкий Л.С.: 1) Архитектура жилого дома г. Нухи XVIII–XIX веков // Сообщения Института истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР. М., 1944. № 4. С. 45–64; 2) К изучению архитектурного ансамбля г. Нуха // Известия Азербайджанского Филиала Академии наук СССР. Баку, 1948. № 12. С. 54–68.

живописи архитектуре здания³. Краткое упоминание о росписях дома содержится также в исследовании И. Щелыкина⁴, опубликовавшего несколько репродукций памятника.

Памятник привлек к себе внимание в 1937 г., когда шла подготовка к выставкам, посвященным великим поэтам Шота Руставели и Низами Гянджеви. Именно в росписях этого дома можно найти изображения героев произведений Низами. Тогда же на памятнике стала проводиться целенаправленная исследовательская работа, но при этом были выдвинуты и ошибочные версии относительно содержания росписей. Например, изображение семи портретов из поэм Низами почему-то были отнесены к произведению «Семь красавиц», хотя женских портретов в доме Шекихановых всего четыре.

Дом Шекихановых представляет собой двухэтажное, выложенное из кирпича-сырца здание с двухскатной черепичной крышей. Обычную в жилых домах Шеки открытую веранду здесь заменяет площадка из обожженного кирпича, напоминающая выступающий фундамент высотой и шириной в один метр. Площадка эта идет вдоль фасадной стены. Таким образом, входные двери расположены довольно высоко. Дом имеет чердачное помещение для хозяйственных нужд (Рис. 1). Как отмечала Н. Миклашевская: «Выходящий на улицу фасад полностью лишен каких бы то ни было проемов. Зато главный фасад Дома Шекихановых, обращенный во двор, представляет особый интерес. Пятичастный витраж — “шебеке” подчеркивает центральную ось фасада. Нижняя часть фасада решена относительно скромно, однако все детали ее тщательно проработаны. Главная художественная ценность дома заключается в отделке его внутренних поверхностей»⁵ (Рис. 2).



Рис. 1 Балочное перекрытие с росписями

Главная фасадная стена имеет две входные двери в боковые и центральные помещения первого этажа, а второй этаж — лестницы. Планировка помещений второго этажа

³ См.: Памятники архитектуры Азербайджана: сборник материалов. М.; Баку, 1946.

⁴ Щелыкин И. Памятники азербайджанского зодчества эпохи Низами (Материалы). Баку, 1943.

⁵ Миклашевская Н.М. Стенные росписи Азербайджана XVIII–XIX веков. Диссертация кандидата искусствоведения. Л., 1948. С. 145.

симметрична первому (по три помещения). Все жилые дома города Шеки делятся на хозяйственную, жилую часть — первый этаж и парадную — второй этаж. Это сказывается и на отделке помещений: обычно помещения первого этажа имеют простую штукатурку и побелку, а ниши, «бухары», рэф без декоративных украшений. Помещения же второго этажа всегда богато украшены резным орнаментом по гаже, а передние комнаты некоторых домов в большей или меньшей степени покрыты росписями.

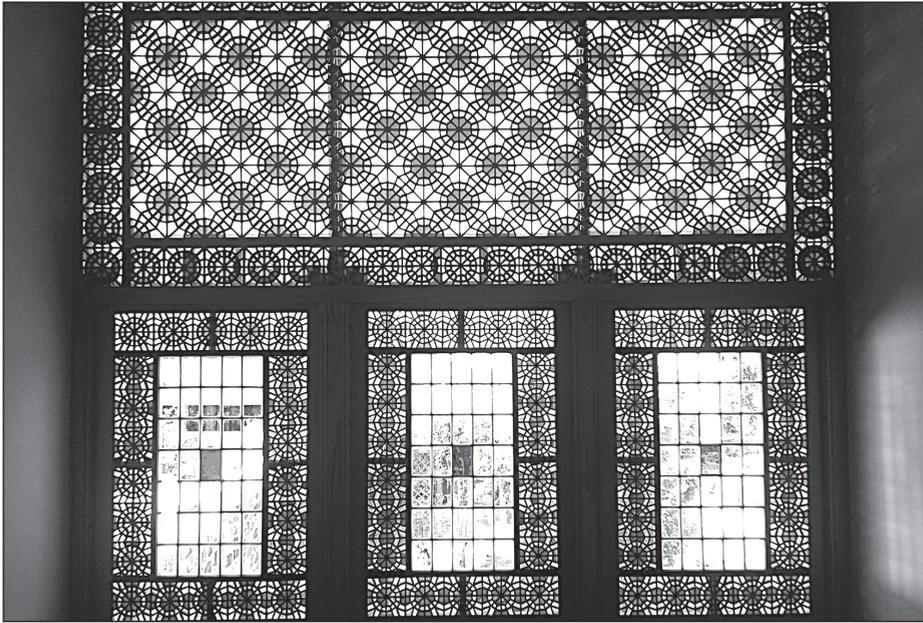


Рис. 2 Витраж — шебеке

На боковых стенах в доме Шекихановых расположено по три ниши, средняя из которых шире двух других. Простенки между нишами украшены рельефными орнаментами. Верхний ярус над камином разделен на пять ниш, средняя из которых также шире остальных. Потолок, камин, двери также расписаны. Роспись комнаты поражает богатством красок и их прекрасным сочетанием. Краски в основном локальных тонов: синего, розового, красного, зеленого, желтого и др.

В росписях преобладает растительный и стилизованный орнамент, иногда переходящий в геометризованный узор. Следует отметить, что расписывавший дом художник или художники достигли успехов в композиционном размещении орнаментов и панно в плоскостях стен и ниш. Они отличаются стройностью и завершенностью узоров. Симметричность орнаментов, повторение их в композиции, цвете и мотивах придают росписям этого парадного зала дома Шекихановых единый декоративный характер. Главное место в декоративной орнаментации зала занимает плоский орнамент — живопись, затем — рельефные орнаменты (чаще по зеркалу) и меньше — вдавливание, тисненые орнаменты (гяжа).

По словам Н. Миклашевской: «Панель выполнена в более темных тонах и композиция ее отличается тем, что на протяжении всего периметра комнаты по цвету и орнаменту они одинаковы: по серо-голубому бархатистому тону исполнен как бы шпалерный рисунок в виде геометризованных розеток, расположенных симметрично рядами, входящими друг

в друга. В центре каждой розетки — цветок, цвет которого чередуется по рядам (розовые и охристые). Контур розеток и листьев цветов бронзовый. Общее сочетание красок панели очень приятны по своей живописности. Панель заканчивается пятисантиметровым бордюром крупных бело-розовых цветов, переплетающихся с зелеными листьями, узор исполнен по кремовому фону ...»⁶. Центральные расписные помещения являются расположенными выше в восьми нишах, все же остальные мотивы, как бы обрамляют их.

Парадный зал дома — центральная комната второго этажа — покрыта росписями, остальные же помещения дома росписей не имеют. Общий архитектурный и живописный стиль этой комнаты — типа ханского дворца: фасадная стена — сплошное цветное окно «шебеке», открывающееся при помощи вертикальных подъемных рам кверху. Стык стен с потолком декорирован зеркальными сталактитами. Комната имеет две двери, расположенные на торцовых стенах и выходящие в коридоры. В средней части стены, противоположной шебеке, расположен камин «бухары». Стены, плафон, бухары, а также двери комнаты покрыты росписью.

Предполагается, что росписи парадного зала второго этажа выполнены мастером-художником Фирузом в конце XVIII в. Сопоставив архитектурные особенности, тематику росписей и их технику, можно с уверенностью утверждать, что дом Шекихановых и дворец Шекинских ханов были построены в один и тот же период. При этом дом Шекихановых был оформлен скромнее. Здесь расписан только один парадный зал. В записях Мухаммед Гусейн хана незадолго до казни записано, что его расписная комната досталась врагу⁷. Это еще раз подтверждает тот факт, что в доме была расписана лишь одна комната (Рис. 3).



Рис. 3 Фрагмент парадной комнаты

Есть сведения, что дом реставрировался в XIX в. мастером, получившим образование в Тебризе, а позднее (в 1967–1968 и 1985–1986 гг.) здесь проводились лишь незначительные реставрационные и консервационные работы.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 151.

Особый интерес в росписях дома Шекихановых представляют мотивы изображений человека почти в портретной форме, — это персонажи из поэм Низами. Как отмечала Н. Миклашевская: «В семи нишах художником даны композиции в двух видах изображения человека на фоне пейзажа. Три изображения во весь рост — в овалах, ниже пояса. Овалы же обрамлены ветками одинаковых по композиции различных цветов. Внизу композиция цветов заканчивается стоящими двумя гусями с повернутыми друг к другу головками. По местным преданиям человеческие фигуры являются изображением героев поэм великого Низами <...> Фархада, Ширин, Хосров, Лейли и Меджнун, славянская красавица и еще одна девушка, по-видимому, также принцесса из числа семи красавиц»⁸. Бесспорным по своему облику является только один образ — Фархада. Помимо этого там есть изображение Меджнуна, Хосрова и неизвестного персонажа.

Интересно расположение героев в нишах: от входной двери направо изображен Фархад, на стене, идущей от угла, рядом с Фархадом — Хосров и Ширин, затем расположены бухары, следующее изображение в нише — Меджнун, далее — безымянная красавица. В восьмой нише художник дает в интересной трактовке натюрморт, при этом трактовка натюрморта примитивна. Следует отметить, что это первый натюрморт в истории национальной живописи Азербайджана. Интересен также тот факт, что там изображен огурец, который на Востоке, в частности в Иране, считается фруктом, а не овощем.

Композиция натюрморта очень интересна по своему исполнению: внизу надрезанный арбуз и дыня, выше яблоко и две черешни. Дальше немного вправо на тарелке пиала с цветами, над арбузом помещены два перекрещенных огурца в вертикальном положении, выше две большие груши с листочками. По всему фону мастерски разбросаны кустики травы.

На противоположной стене от входной двери во весь рост изображены условно именуемые «Славянская красавица» и «Лейли». Фигуры девушек изображены анфас, а лица немного повернуты в сторону дверей, т.е. друг к другу. В ту же сторону слегка протянуты и руки: у Лейли — правая, у Славянской красавицы — левая. Другая рука каждой лежит на поясе. Ноги, обутые в восточные башмаки с загнутыми носками, изображены у обеих фигур в профиль.

Костюмы разные, как по фасону, так и по цвету: Лейли одета в зеленый, перехваченный оранжевым поясом архалук и розовую юбку, украшенную каймой. Голову покрывает длинный шарф, один конец которого перекинут через плечо. Шарф расцвечен желтыми и зелеными продольными полосами с разбросанными розовыми цветочками. На голове, помимо шарфа, маленький арахчин и ветка цветов розы. Этот элемент можно встретить в иранской живописи XIX в., особенно часто этот элемент использовался в кадjarской живописи. Волосы заплетены в косу. Из под архалука видна тонкая сорочка с глубоким вырезом на груди и воротник, скрепленный у шеи заколкой. Слегка овальное лицо, красиво изогнутые и пушистые брови придают образу миловидность.

Так называемая «Славянская красавица» одета в длинное темно-желтое платье с разбросанными по фону довольно крупными «Бута». Узкую талию охватывает широкий, закрученный без концов пояс, на голове шляпа с заломленными полями. Выражение лица спокойное, взор широко открытых глаз устремлен вперед. В протянутой руке девушка держит цветок. Следует отметить, что это, скорее всего, изображение Меджнуна, а не славянской девушки. Композиция составлена так, что двое влюбленных стоят друг против

⁸ Там же. С. 154.

друга, у каждого в руках цветов. Описанная выше одежда была характерна и для мужчин, о чем свидетельствуют многочисленные миниатюры XIII–XIX вв.

На стене камина в четырех нишах даны портреты в овальных формах. По левую сторону, так называемый Меджнун. Следует отметить, что вокруг головы Меджнуна изображены языки пламени. Меджнун изображен со сложенными руками и спокойным взглядом. Одним из первых опроверг версию об изображении на данном портрете Меджнуна профессор Амиранишвили и мы полностью его поддерживаем. Он выдвинул версию, что, скорее всего, это изображение Юсифа, главного героя поэмы Джами «Юсиф и Зулейха». Он также является страдающим персонажем данной поэмы. Традиционное изображение Юсифа в средневековых миниатюрах дает аналогию символическому бронзовому пламени над головой.

Третьим героем поэмы Низами, изображенным во весь рост, является Фархад. Образ Фархада привлекает внимание зрителя коленопреклоненной позой и уставшим, грустным взглядом. Он дан во время работы над статуей Ширин. Под впечатлением от полученного ложного известия о смерти Ширин, мастер создает образ возлюбленной, а после завершения работы совершает самоубийство. Следует отметить, что портрет Фархада не лишен реалистичности, что само по себе увеличивает его художественное значение. По словам Н. Миклашевской: «Мастер изображен в одежде простолудина-каменщика. На нем желтый с загнутыми назад полями камзол, по полю которого разбросаны в известной симметрии розовые цветочки с черными листками, шаровары розовые, на ногах белые джорабы, доходящие почти до колен чарыки с обмотками, которые охватывают ноги вдоль чулок. От пояса спускается оранжевый, видимо, рабочий передник. На бритой голове арахчин. Мужественность Фархаду придают длинные усы, широкие плечи и шея. Художник замечательно вкомпоновал Фархада в плоскость; если с правой стороны дан выступ скалы, то с левой, за спиной, дано дерево»⁹.

Дальше расположены две ниши по правую сторону камина. В этих нишах изображены Хосров и Ширин: «Хосров изображен в нише ближе к Фархаду. Молодой шах изображен в темно-зеленой, расшитой жемчугом и драгоценными камнями одежде, на голове корона с плюмажами, левой рукой опирается на находящийся за поясом кинжал. Следует отметить, что данные изображения напоминают иранскую живопись XVIII–XIX веков. На лице несколько самодовольная улыбка <...> Хосров и Ширин даны в одинаковых по цвету и украшениям одеждах, у обоих одинаковые расшитые жемчугом нарукавники, а выше локтя на левой руке надеты украшения в виде браслетов с двумя кистями. На голове Ширин диадема, заканчивающаяся бутой с сильно загнутым концом. Основная одежда Ширин — архалук темно-синего цвета. Узкую талию перехватывает оранжевый пояс, по полю которого разбросаны мелкие черные цветочки. Спереди пояс завязан узлом, за опускающийся конец которого Ширин придерживается рукой. В левой, приподнятой до уровня головы руке Ширин держит розу, пальцы рук украшены хной. На голове шарф того же цвета, что и шарф Лейли. Прическа Ширин также напоминает прическу Лейли. Лицо Ширин малоинтересно и, видимо, не удалось художнику»¹⁰.

Все восемь ниш нижнего яруса имеет одинаковые росписи по боковым плоскостям и сталактитам, являющиеся как бы пышным обрамлением центральных росписей — изображений героев. Непосредственно прилегающий к плоскости портретов растительный орнамент из бронзовых цветов по синему фону, угловой орнамент составлен из плавно

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 155.

переплетающихся веток разных цветов по кремовому фону: «Так в построении большого количества узоров как Дома Шекихановых, так и Дворца Шекинских ханов употреблен очень распространенный, особенно в классических узорах, прием построения узоров на основе использования схемы разветвления спиральной линии. Она многократно нарушена в узорах Дворца, особенно многократно в таком из значительных, в убранстве памятника композициях, как орнамент плафона.

Орнаменты Дома Шекихановых более правильны по схемам построения, а также форме трактовке элементов заполнения. Цветочные и лиственные формы в орнаментации Дома Шекихановых хоть и трактованы в большинстве своем так же реалистично как во Дворце, однако здесь редки объемные букеты»¹¹.

Все верхние одиннадцать ниш имеют одинаковую стрельчатую форму без сталакти-тов, основание их идет по линии рэфа. По композиции, орнаменту и цвету росписи ниш в основном одинаковы, внутри каждой изображены букеты цветов в вазах. Этот мотив изобразительного искусства можно было видеть и во дворце Шекинских ханов. Помимо этого данный мотив встречается в народной вышивке (Рис. 4).

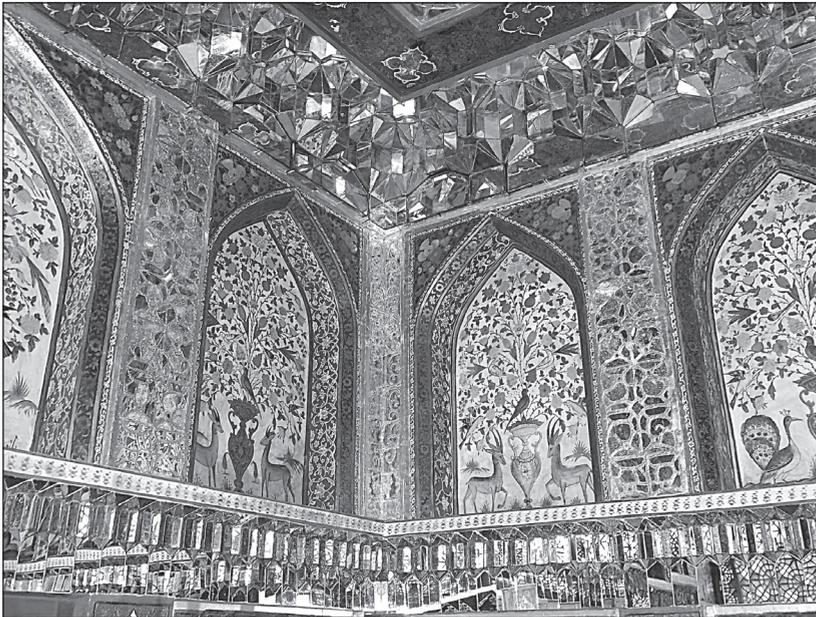


Рис. 4 Фрагмент верхних ниш

В рассматриваемом доме эти изображения цветов в вазах в основном даны только в указанных нишах: «Имеются также и существенные отличия в росписях ниш: вазы по форме одинаковы, но по цвету чередуются синие и кремовые; контуры и орнаменты их бронзовые. В трех нишах над входной дверью на цветах нет птиц, в остальных же изображено по пяти птиц. Во всех нишах у основания по сторонам ваз имеются изображения животных или птиц. В этих же трех нишах изображены замечательные крупные ирисы. Внизу по фону симметрично изображены кустики травы и по одному маленькому кипарису»¹². Композиция букета составлена с большим вкусом и содержит массу разнообразных

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 165.

цветов. Симметрия художником соблюдена строго: в каждом букете по два ириса, по два желтых тюльпана и по пять крупных красных цветов. Кроме того, «звери и птицы у основания изображены в следующем порядке: в нише над Хосровом птицы из породы попугаев, над Ширин — косули, щиплющие траву, в большой нише над камином — лежащие львы, над Медждуном — павлин, над дверью и “Славянской красавицей” — олени. Все животные и птицы изображены с головами, обращенными к вазам»¹³.

Замечательна по своей выразительности композиция с оленями в нише над входной дверью: по бокам вазы симметрично изображены две фигуры оленихи с сосущим ее олененком. Подобный мотив росписей был широко распространен в XIX в. Примером также может служить дом Мехмандарова в Шуше, расписанный художником Уста Гамбаром. К сожалению, его росписи были утрачены. Боковые стороны и края стрельчатой арки ниши украшены растительным орнаментом.

Интересен и своеобразен потолок, который также весь покрыт живописью и рельефным растительным орнаментом.

Центральную площадь потолка окаймляет очень интересный орнамент похожий на ковровый орнамент ислими. В этот сказочно красивый орнамент введены фигуры крылатых ангелов в образе девушек. По синему фону разбросаны мелкие цветы, а также расположенные на некотором расстоянии друг от друга ярко красные медальоны с белым контуром. В главном медальоне композиции расположены фигуры четырех полубогаженных парящих ангелов. Они держат в руках растительные стебли, из которых и переплетается основной орнамент медальона, образуя своими завитками круги разной величины. Отдельные цветы на плафоне изображены несколько крупнее. На ветках во многих местах даны сидящие птицы. Фигуры парящих ангелов одеты в коротенькие одеяния в виде юбочек с симметрично развивающимися крыльями-боками. Крылья и юбки по цвету почти одинаковы: розовые, голубые, зеленые и красные. Образы ангелов напоминают позднюю иранскую живопись, которая старалась сочетать в себе европейскую живопись и традицию восточной миниатюры (Рис. 5).

Особый интерес представляют бухары — камины. Топочное отверстие их оформлено сложно прорисованной аркой, а внутренние стенки также покрыты живописью в виде орнаментов из крупных цветов. Верхняя часть камина завершается маленькими сталактитами, которые покрыты различными несложными орнаментами белых, зеленых, окристых и золотых тонов. Выше сталактитов изображены букеты цветов в вазах. Букеты по композиции вытянуты вверх и по бокам ваз изображены павлины. Стрельчатую арку камина обрамляет довольно крупный растительный орнамент, который расположен как по вертикали, так и в углах.

Следует отметить, что долгое время памятник был вне поля зрения ученых — исследователей и реставраторов, т.к. являлся частной собственностью. В 1970-х гг. памятник был выкуплен государством, но в конце прошлого столетия прежние владельцы, предъявив иск, восстановили свои права на владение домом. В результате, памятник архитектуры вновь попал в частные руки и остался бесхозным. Новые владельцы были не в состоянии содержать и реставрировать памятник, поэтому он пришел в еще больший упадок. Росписи были на грани утраты, а сам дом находился в плачевном состоянии.

Росписи дома Шекинских ханов, хотя и уступают по количеству росписей дворцу Шекинских ханов, но по орнаментальному мотиву они более разнообразны. В одной только

¹³ Там же.

комнате насчитывается до ста разных мотивов орнаментов. Как мы уже отмечали выше, преимущество данных росписей в том, что они не подвергались позднейшей переписке, чего нельзя сказать о росписях ханского дворца. Следует особо отметить, что некоторые росписи по своему исполнению более красочны и оригинальны, чем в ханском дворце. Например, украшение плафона потолка парадной комнаты. В 1940 г. реставраторам, работавшим во дворце Шекинских ханов, удалось установить, что слой живописи там по тону и художественному исполнению аналогичен росписи дома Шекихановых.

При близком рассмотрении методики работы мастера Фируза можно уловить интересные приемы. Например, при тщательном осмотре росписей установлено, что исполненные черной краской контуры рисунков орнамента и контуры зелени панно художник наносил прежде, чем сделан был рисунок в красках. Этим достигалась игра в линиях и устранялась грубость и резкость в контуре. В настоящее время, к сожалению, чаще применяется метод нанесения контура на орнамент после его живописной проработки. Живописная трактовка в росписях дома Шекихановых, мотивы цветов, животных и человека, конечно, в основном стилизованы. Они также подвержены влиянию миниатюрной живописи, а также иранской живописи XVIII–XIX вв.

Проводившие в 1940-х гг. осмотр дома специалисты отмечали, что ниши, в которых изображены так называемые герои Низами, имеют крупные осыпи, а наверху во многих местах сталактиты покрыты копотью. Это было связано с тем, что в эти ниши ставились личные вещи и горящие лампы. Также довольно большие трещины имелись на потолке и стенах. В некоторых местах панель «реставрировалась» самым примитивным образом, — трещины просто замазывались глиной. На живописи есть несколько крупных, глубоких царапин.

В интерьере и на фасаде здания под воздействием влаги обвалилась штукатурка, а парадная комната находилась в плачевном состоянии. Некоторые ее росписи обвалились, другие были почти на грани исчезновения.

В 2006 г. по распоряжению Министерства культуры и туризма Азербайджана дом был полностью осмотрен и изучен. В результате обследования выяснилось, что замененная железом крыша прохудилась и местами подверглась коррозии, поэтому атмосферные осадки, попадая внутрь, повредили деревянные перекрытия. Крыша была на грани обвала.

Дом был отреставрирован научно-исследовательским центром «Азербарпа». Целью была полная реставрация дома Шекихановых и воссоздание их образа жизни. Площадь



Рис. 5 Потолочная роспись

дома составляет 700 кв.м. Реставрационные работы начались в 2012 г. В первую очередь дом вновь был тщательно осмотрен, были приняты определенные меры по укреплению фундамента, стен, а также перекрытий между этажами. Лишь после этого была проведена реставрация интерьера дома, который приобрел былую красоту. Пол в парадной комнате покрыли деревянными досками.

Реставрация стенных росписей была начата в 2013 г. После проведения научно-исследовательских работ и выявлений механических, технических повреждений и восстановления состава красок реставраторы приступили к работе. В результате проведенных работ выяснилось, что в доме никогда не проводилась тщательная реставрация. Также удалось установить, что росписи были выполнены по сухой штукатурке. Реставрация, консервация и реконструкция проводились местными специалистами во главе с заслуженным художником Республики, известным реставратором Натиком Сафаровым.

В заключении хотелось бы отметить, что выявление и сохранение памятников народного зодчества способствует изучению нашего культурного наследия. В XX в. утрачен был целый пласт памятников народного зодчества по всему Азербайджану. Они были утрачены по объективным и субъективным причинам, а чаще всего по невежеству. Поэтому изучение, реставрация, консервация и пропаганда сохранившихся памятников является нашей важнейшей задачей.

Список литературы

Бретаницкий Л.С. Архитектура жилого дома г. Нухи XVIII–XIX веков // Сообщения Института истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР. М.: Издательство Академии архитектуры СССР, 1944. № 4. С. 45–64.

Бретаницкий Л.С. К изучению архитектурного ансамбля г. Нуха // Известия Азербайджанского Филиала Академии наук СССР. Баку: Издательство АЗФАН, 1948. № 12. С. 54–68.

Миклашевская Н.М. Стенные росписи Азербайджана XVIII–XIX веков. Диссертация кандидата искусствоведения. Л.: [Б. и.], 1948. 255 с.

Памятники архитектуры Азербайджана: сборник материалов. М.; Баку: Государственное архитектурное издательство, 1946. 226 с.

Шарифов Д. Некоторые памятники искусства и древности Нухинского уезда // Известия Общества обследования и изучения Азербайджана. Баку: О-во обследования и изучения Азербайджана, 1926. Вып. 2. С. 34–54.

Щеблыкин И. Памятники азербайджанского зодчества эпохи Низами (Материалы). Баку: Издательство АЗФАН, 1943. 94 с.

References

Bretanickij L.S. Arhitektura zhilogo doma g. Nuhi XVIII–XIX vekov [Architecture of an apartment house in the city of Nukha of the XVIII–XIX centuries], in *Soobshhenija Instituta istorii i teorii arhitektury Akademii arhitektury SSSR*. Moscow: Izdatel'stvo Akademii arhitektury SSSR Press, 1944. № 4. P. 45–64. (in Rus.).

Bretanickij L.S. K izucheniju arhitekturnogo ansamblja g. Nuha [To the study of the architectural ensemble of the Nukha city], in *Izvestija Azerbajdzhanskogo Filiala Akademii nauk SSSR*. Baku: Izdatel'stvo AZFAN Press, 1948. № 12. P. 54–68. (in Rus.).

Miklashevskaja N.M. *Stennye rospisi Azerbajdzhana XVIII–XIX vekov. Dissertacija kandidata iskusstvovedenija* [The wall paintings of Azerbaijan of XVIII–XIX centuries. Ph.D. thesis in art history]. Leningrad: [without name of publisher], 1948. 255 p. (in Rus.).

Pamjatniki arhitektury Azerbajdzhana: sbornik materialov [The monuments of architecture of Azerbaijan: a collection of materials]. Moscow; Baku: Gosudarstvennoe arhitekturnoe izdatel'stvo Press, 1946. 226 p. (in Rus.).

Sharifov D. Nekotorye pamjatniki iskusstva i drevnosti Nuhinskogo uezda [Some monuments of art and antiquity in Nukha district], in *Izvestija Obshhestva obsledovanija i izucheni-ja Azerbajdzhana*. Baku: O-vo obsledovanija i izucheniya Azerbajdzhana Press, 1926. Vol. 2. P. 34–54. (in Rus.).

Shheblykin I. *Pamjatniki azerbajdzhanskogo zodchestva jepohi Nizami (Materialy)* [The monuments of architecture of Azerbaijan in the age of Nizami]. Baku: Izdatel'stvo AZFAN Press, 1943. 94 p. (in Rus.).

Лобзова Р.В., Ярош В.Н.

ИССЛЕДОВАНИЕ СТРОИТЕЛЬНЫХ И ОТДЕЛОЧНЫХ МАТЕРИАЛОВ БОЛЬШОГО МОСКВОРЕЦКОГО МОСТА ДЛЯ РАЗРАБОТКИ ПРОЕКТА ЕГО РЕСТАВРАЦИИ

Лобзова, Раиса Викторовна—канд. геол.-минер. наук, ведущий научный сотрудник, Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Россия, Москва, lobzovarv@mail.ru;

Ярош, Валерия Николаевна—канд. хим. наук, независимый исследователь, Россия, Москва, yaroshvn@mail.ru.

В преддверии открытия парка «Зарядье» в процессе разработки проекта реставрации Большого Москворецкого моста были проведены работы по обследованию его строительных и отделочных материалов. В представленной работе рассматривается история Москворецкого моста, оценено современное состояние его каменной облицовки, шовных растворов и восполнений. Исследованы методом петрографии и электронной микроскопии разные виды гранита, искусственные материалы вставок и шовных выполнений, а также современные новообразования. Москворецкий мост—выстроен на месте старейшей переправы через Москва-реку. Это единственный из ближайших к Кремлю мостов через Москва-реку, который во все времена оставался на своем историческом месте. Конструкция моста менялась. Вначале—наплавной, затем—свайный деревянный, позднее деревянный на каменных быках и, наконец, железобетонный трехпролетный. На большей части облицовки моста сохранились исторические блоки красного гранита, реже использован был светло-серый гранит. Поверхность гранитных блоков шлифованная. В нижней части юго-восточного цоколя выявлены блоки лабрадорита. Многочисленные механические повреждения и утраты камня на гранитных облицовочных блоках связаны, в основном, с ремонтно-реставрационными работами, эксплуатацией и ненадлежащим уходом за мостом.

Ключевые слова: гранит, растворы, цемент, покраски, высолы, оксиды железа, минералогия, петрография, электронная микроскопия.

RESEARCH OF STRUCTURAL AND FINISHING MATERIALS OF THE MOSKVORETSK BRIDGE FOR DEVELOPMENT OF THE PROJECT OF ITS RESTORATION

Lobzova, Raisa Victorovna—Candidate of Science in Geology-Mineralogy, The Leading Research Fellow, the State Research Institute for Restoration, Russia, Moscow, lobzovarv@mail.ru;

Yarosh, Valeria Nikolaevna—Candidate of Science in Chemistry, Independent Researcher, Russia, Moscow, yaroshvn@mail.ru.

In anticipation of the opening of the Zaryadye Park, the process of developing the restoration project of the Bolshoy Moskvoetsky Bridge, work was carried out to survey the building and finishing materials of the bridge. In the presented work the history of Moskvoetsky bridge is considered, the modern condition of its stone facing, seam solutions and replenishments is estimated. Petrography and electron microscopy have been used to study different types of granite, artificial inserts and sutures, and modern neoplasm. Moskvoetsky bridge was built

on the site of the oldest crossing over the Moscow river. This is the only one bridge which is the closest to the Kremlin over the Moscow river, which at all times remained in its historic location. The design of the bridge had been varied. In the beginning filler, then pile wood, later wood on the stone piers and finally, reinforced concrete three-span. On the most part of the bridge's surface historic blocks of red granite are survived, less often were used light gray granite blocks. The surface of granite blocks is polished. In the lower part of the South-Eastern base are identified blocks of labradorite. Numerous mechanical damage and loss of stone on the granite facing blocks are associated with the repair and restoration work, exploitation and improper protection of the bridge.

Key words: granite, solutions, cement, painting, iron oxides, mineralogy, petrography, electron microscopy

Москворецкий мост — один из первых мостов через Москва-реку, его название дано по Москворецкой улице, расположенной на левом берегу реки и поднимавшейся от Подола на горку недалеко от восточной стены Кремля. По Подолу вдоль русла реки шла Великая улица. Этот участок был местом торговли, причала судов, идущих с юга и поднимавшихся вверх по течению к Кремлю. Мост вначале был наплавной, затем — свайный деревянный, позднее деревянные сваи были заменены каменными быками и, наконец, появился железобетонный трехпролетный мост (Рис. 1). История создания, конструктивные особенности и художественные образы Москворецкого моста подробно рассмотрены в работах Е. Симонова¹, Б.М. Надеждина², В.Н. Носарева и Т.А. Скрыбина³, а также в ряде архитектурных, искусствоведческих и художественных изданий. Нами основное внимание было уделено состоянию облицовочного материала моста, его текстурно-структурным особенностям, минеральному составу и характеру поверхностного изменения.

Основываясь на данных предыдущих исследователей, приведем краткую справку по истории Большого Москворецкого моста. Москворецкий мост выстроен на месте старейшей переправы. Это единственный из ближайших к Кремлю мостов через Москва-реку, который во все времена оставался на своем историческом месте. Он соединял центр Москвы — Кремль и Китай-город с Замоскворечьем, Серпуховскую (южную) и Тверскую (северную) дороги.

Как отмечал Б.М. Надеждин: «История моста — это история Кремля, история самой Москвы. В XIV веке район Китай-города назывался торговым посадом. Посад вытянулся вдоль берега Москвы-реки и под самым Кремлем, где находилось так называемое пристанище для разгрузки речных судов. С этого пристанища — от церкви Николы Мокрого, покровителя мореплавателей <...> со стороны Зарядья были расположены торговые помещения»⁴. Во время строительства парка «Зарядье» археологическими раскопками были обнаружены остатки древнейшей улицы — Великой, которая датирована XII в. (по Л.А. Беляеву). Улица проходила вдоль реки от Беклемишевской башни в юго-восточном углу кремлевской стены до пристани. Церковь в Зарядье стояла у пристани еще в XIV в. (примерно на месте южного вестибюля гостиницы «Россия»). Из стоявших здесь церквей, церковь Николы Мокрого упоминается в летописях под 1468 и 1547 гг., здание, выстроенное в 1695–1697 гг., было снесено в 1932 г. До нашего времени на этой территории

¹ Симонов Е. Мосты и набережные столицы. М., 1938.

² Надеждин Б.М. Мосты Москвы. М., 1979.

³ Носарев В.А., Скрыбина Т.А. Мосты Москвы. М., 2004. С. 94–101.

⁴ Надеждин Б.М. Мосты Москвы. С. 63.

сохранилась лишь одна церковь — Зачатия Анны. Первоначально, когда Красная площадь походила на рыночную, она называлась «Торгом». После возведения Китайгородской стены (1535–1538 гг., Петрок Малый) площадь стала называться «Красной». Вдоль восточной стены Красной площади был выкопан ров (Алевизовский ров, 1508 г.), который соединял Москву-реку с р. Неглинной. Через ров шириной от 36 м в верхнем течении до 30 м в нижнем и глубиной от 8,5 до 13 м были устроены деревянные мосты. У восточной стены Китай-города был выкопан подобный же ров шириной 16 м и глубиной от 4 до 8 м.



Рис. 1 Вид части Москворецкого моста и Кремля, 2016 г.

«Мостовики» принадлежали к особому сословию военных строителей и вместе с квалифицированными плотниками ими были освоены многие «способы постройки мостов из дерева: с опорами в виде срубов, городней и бревенчатым настилом полотна <...> Дальнейшей ступенью развития были мосты с режевými опорами из бревенчатых сплошных срубов, заполненных камнем»⁵. Прежние деревянные мосты стали заменять арочными из камня, один из первых каменных мостов из кирпича Троицкий сохранился, он соединяет Троицкие ворота с отводной Кутафьей, стоит на сухом месте, а ранее пересекал реку Неглинную, ныне заключенную в трубу⁶.

Москворецкий мост в конце XV в. был наплавным. Он соединял два берега реки в ее самом узком месте. Переправа была одна из самых близких к Кремлю и наиболее удобная. Каким был мост в раннюю свою историю можно видеть на рисунках и картинах А.М. Васнецова.

⁵ Там же. С. 11.

⁶ См.: «Обычной конструкцией средневековых каменных мостов Европы были своды, выложенные из тесаных блоков клиновидной формы, опирающиеся на массивные речные опоры — быки <...> высота проезжей части и ее уклоны определялись размерами пролетов и очертанием сводов. На берегах мост заканчивался устоями. Такими же были и каменные мосты, которые стали строить на реках России, начиная с XVII века». Там же. С. 12.

В конце XVIII в. плавучий Москворецкий мост заменили деревянным на сваях, «... на перекрытие пролетов свайного моста поставили деревянные балки на подкосах, а над проезжей частью устроили перила»⁷. При перестройке моста изменили его конструкцию.

В первой трети XIX в. деревянные сваи моста были заменены каменными быками — опорами. На опоры опирались все еще деревянные арочные 28-метровые строения. К этому времени были уже построены набережные: Москворецкая, Софийская, Кремлевская, Раушская. Стенки набережных были облицованы татаровским камнем — песчаником. Они венчались валом, а наверху были ограждения в виде чугунных решеток с каменными тумбами. В тело набережных были заглублены ведущие к реке сходы и спуски для лошадей.

В 1872 г. вместо сгоревших пролетных строений на тех же опорах были устроены металлические арочные пролетные строения.

Возведение ныне существующего Москворецкого моста (1938–1939 гг.) было предусмотрено Генеральным планом реконструкции Москвы, принятым в 1935 г. Согласно этому плану Москворецкую излучину должны были пересекать пять мостов: Большой Каменный, Крымский, Большой Устьинский, Большой Краснохолмский. Идущие от них дороги должны были сходиться в Замоскворечье на Серпуховской (ныне Добрынинской) площади.

Большой Москворецкий мост отличается от остальных мостов красным цветом гранитной облицовки. Такая же облицовка красным гранитом была применена для его продолжения — Малого Москворецкого моста, устроенного в 1937 г. через Водоотводной канал.

Из нескольких предложенных проектов был одобрен проект инженера В.С. Кириллова, архитектора А.В. Щусева при участии П.М. Сардаряна.

По одному из проектов Москворецкий мост должны были украшать скульптуры работы В.И. Мухиной, но они не были установлены (по одной из версий — из-за нехватки средств). Из моделей четырех скульптур В.И. Мухиной были отлиты в металле только скульптуры «Вода» и «Земля», которые в настоящее время можно видеть в Лужниках по обе стороны Престижной набережной (Лужнецкой), но в уменьшенном варианте и на постаменте из серого диорита⁸.

Красный гранит для облицовки моста был выбран не случайно. На Красной площади находятся два памятника: в дореволюционный период первым крупным сооружением, в котором использовался красный гранит, стал памятник Минину и Пожарскому (скульптор И.М. Мартос, 1818 г.), в советский период — ныне существующий Мавзолей В.И. Ленина (архитектор А.С. Щусев с коллективом авторов, 1929–1930 гг.). Красный гранит крупных блоков пьедестала памятника Минину и Пожарскому добывали на побережье Финского залива, вблизи Выборга. По данным М.С. Зискинда для монументального сооружения Мавзолея камень завозили из двух регионов СССР: красные граниты Лезниковского месторождения (Украина), черный лабрадорит Турчинского месторождения (Украина), малиново-красный кварцит («шокшинский порфир») Шокшинского месторождения (Карелия); вымостка площади брусчаткой из габбро-диабазов Ропручейского месторождения (Карелия)⁹. Также в 1930-е гг. в Карелии разрабатывалось Ванжозерское месторождение красновато-серых гранитов, ими были облицованы цоколь и порталы Дома

⁷ Там же. С. 54.

⁸ Реставрация скульптур проведена в 2017 г. под руководством Е.И. Антоновой, заведующей Отделом Монументальной скульптуры Государственного научно-исследовательского института реставрации (Москва, Россия).

⁹ См.: Зискинд М.С. Декоративно-облицовочные камни. Л., 1989.

Совета Министров СССР (1934 г.), ныне—Городская Дума. Как пишет М.С. Зискинд: «В 1930-е годы дополнительным источником камня в Москве служили здания различного назначения, подвергшиеся разборке в связи с осуществлением реконструкций улиц и площадей, а также блоки камня, завезенные на склады Москвы, оставшиеся неиспользованными из-за начала Первой Мировой войны»¹⁰. Москва становилась главным центром потребления декоративного камня, поставляемого из многих районов страны. Красный гранит в облицовке Большого Москворецкого моста гармонировал с символическими постройками из красного и черного камня Красной площади.

Обследование состояния объекта

Натурное обследование элементов архитектурно-художественного оформления моста—гранитных блоков парапета пешеходной части, барьерного ограждения проезжей части, смотровых площадок, облицовки стен лестниц, сводов арок под береговыми пролетами моста, а также разновременных реставрационных материалов (вставок на граните, заделок швов) позволило выявить следующее:

1. На большей части облицовки моста сохранились исторические блоки красного гранита, блоки определенных размеров и форм, а также цвета, фактуры и строения камня. Поверхность гранитных блоков шлифована. В каменной облицовке есть большое количество гранитных блоков светлого, оранжево-красного цвета, с крупными полевошпатовыми включениями, жилами и овоидами, характерными для Выборгских гранитов. Реже на парапете пешеходной части, на стенах и валиках сходов-лестниц моста встречаются гранитные блоки светло-серого цвета с холодным лиловатым оттенком. Кроме того, в облицовке моста встречаются отдельные блоки и группы гранитных блоков, отличающиеся от исторических как по цвету и строению, так и по тщательности обработки поверхности блоков. Скорее всего, это примеры разновременных ремонтных работ, которые проводились, в том числе, по переборке парапетов, карнизов и облицовки стен (например, известны ремонтные работы 1988–1989 и 1996–1997 гг.).

2. На гранитных блоках замечены разрушения механического характера: трещины разной глубины и толщины, царапины и отслоения, сколы, полости, отверстия и утраты разной величины. Большие отверстия, сколы и царапины, вероятно, являются результатом антропогенного воздействия, а образование трещин, отслоения и выкрошки зерен породы—скорее всего, следы действия природных факторов

3. Кроме следов переборки гранитных блоков и замены разрушенных блоков облицовки во многих местах видны небольшие реставрационные вставки искусственного камня, сделанные в местах повреждений или сколов исторического гранита, по цвету и фактуре близкие к природному камню, а также разновременные заделки швов.

4. Следует отметить различный характер намокания облицовочной кладки, максимально проявленный около швов. Материал швов выветривается быстрее, чем гранит. С вымыванием материала кладочных растворов и штукатурок связано появление минеральных новообразований на поверхности гранитной облицовки.

5. Минеральные новообразования представлены белыми «высолами», часто покрытыми буроватым налетом и коричневыми пятнами ржавчины в местах стальных крепежных элементов—анкеров.

6. Своды проездной арки берегового пролета между Софийской и Раушской набережными оштукатурены и покрашены белой краской. На гранитных блоках стен

¹⁰ Там же. С. 167.

арки — конденсат, высолы, пятна ржавчины. Поверхность сводов арок и их оснований, расположенных на береговых пролетах моста у Васильевского спуска и у Москворецкой набережной, оштукатурены и покрашены краской яркого красного цвета. В целом, состояние отделочных материалов — неудовлетворительное. Штукатурка и покраски потрескались, материалы разрушены и местами утрачены.

7. На участке пешеходной зоны моста с выходом к ул. Балчуг (Замоскворецкий подход моста) нами обнаружена облицовка цоколя парапета полированными темными плитами — лабрадоритом. Эти небольшие блоки скреплены двумя типами цементного раствора. Это участок исторической кладки, который необходимо сохранить. Видимо такой же тип завершения моста был и на противоположной стороне, но уничтожен при неоднократном проведении строительных работ монтажа и демонтажа зданий.

Исследование материалов естественнонаучными методами

Нами было проведено детальное минералого-петрографическое и электронно-микроскопическое исследование различных видов гранита, цементных вставок, разновременных шовных заделок и минеральных новообразований в виде солевых выцветов. Проведенные исследования каменной облицовки моста выявили различный минеральный состав использованных гранитов.

Различаются следующие текстурные разновидности красного гранита:

1. В бордюрном ограждении проезжей части моста выявлены два типа красного гранита — гранит красный массивный крупнозернистый с редкими овоидами и гранит среднезернистый малинового оттенка с прожилками крупнозернистой породы. Встречаются также блоки гранита трахитоидной структуры. Блоки небольшие, со следами их вторичного использования.

2. В парапете-ограждении пешеходной зоны моста со стороны реки встречаются блоки красного гранита разных цветовых оттенков (от оранжевого и красного — до малинового) и разных текстурно-структурных особенностей. Для красного гранита парапета характерна крупная и средняя зернистость, массивная или однородная текстура, реже — ориентированная, неравномерно зернистая, участками порфиоровидная, обусловленная крупными до 3–3,5 см таблицами калиевого полевого шпата и очень редко — овоидная. В красном граните парапета отмечено наличие пегматоидных жил, прожилков и гнезд, а также — в небольшом количестве — скопления, обогащенные темноцветными минералами.

3. В облицовке устоев и декоративном фонтане на набережной использовались также различные типы красного гранита. На граните в облицовке устоев моста имеются многочисленные «солевые» потеки, удалять которые следует очень осторожно, т.к. красный полевой шпат гранита может изменить свой цвет на бурый и даже обесцветиться.

4. В целом, минеральный состав красных гранитов облицовки моста довольно однообразен: главные составляющие минералы — кварц и полевой шпат, в основном представленный микроклином и олигоклазом, второстепенные — биотит, акцессорные — флюорит, циркон, монацит. В небольшом количестве присутствуют вторичные минералы — хлорит, кальцит, оксиды железа, окрашенные в бурый цвет, глинистые смешанно-слоистые образования, приуроченные к калиевому полевоому шпату. В шлифах наблюдается выветривание поверхностное по трещинам спайности полевого шпата. Наибольшим изменениям подвергались темноцветные минералы, в местах их деструкции образовались мелкие впадины, в которых скапливалась вода и пылевидные частицы.

5. Электронно-микроскопические исследования выявили наличие минералов, содержащих в своем составе редкоземельные элементы группы лантаноидов.

6. Серый гранит. Иногда блоки красного и серого гранита находятся рядом, например, на парапете (Рис. 2), валиках декора лестничного проема. Серый гранит, в отличие от красного, более однообразен, как по цвету, так и по текстурно-структурным особенностям и минеральному составу. Он сложен полевыми шпатами, главным образом плагиоклазом (олигоклаз до андезина), кварцем, и темноцветными минералами (биотит, роговая обманка, редко пироксен). Местами отмечается наличие тонких темных прожилков, сложенных темноцветными минералами—это так называемые «залеченные» трещины. При реставрации они не должны быть раскрыты, т.к. не представляют опасности в отличие от трещин открытых, которые в блоках встречаются редко.



Рис. 2 Вид части Замоскворецкого подхода моста, выход к Балчугу. Блоки красного и серого гранитов, отделка цоколя лабрадоритом, 2016 г.

Лабрадорит темного цвета, крупнозернистый, сложен таблитчатыми полисинтетически-сдвойникованными кристаллами лабрадора. Местами отмечается иризация в синих тонах.

Бетонные вставки и швы. Вставки, имитирующие красный гранит. Фактура и цвет бетона были подобраны так, чтобы он мог конкурировать с камнем. Сохранность их хорошая, прочность высокая, несмотря на солидный возраст. Они изготовлены из красной гранитной крошки и цементированы гидравлическим цементом (Рис. 3).

Кроме красных вставок имеются шовные заполнения, различающиеся как по качеству заполнителя, так и виду вяжущего. В более ранних растворах среди песчаного заполнителя, кроме преобладающих кварцевых зерен, встречается известняковая крошка с фауной типичной для местных известняков (Рис. 4). В поздних шовных заделках песчаный заполнитель не сортирован. Вставки выполнены на основе цементного раствора с заполнителями.

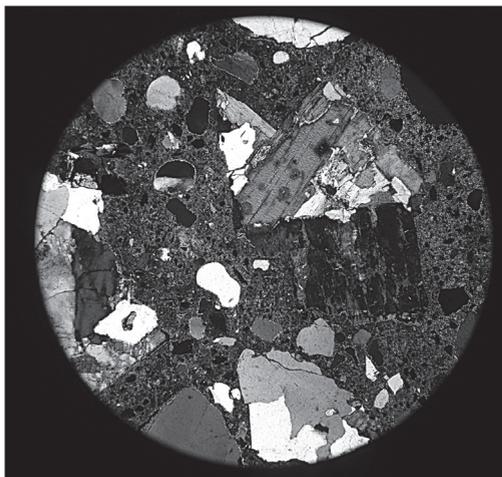


Рис. 3 Микрофотография красной вставки под гранит. Крупная гранитная крошка в заполнителе. Шлиф с анализатором

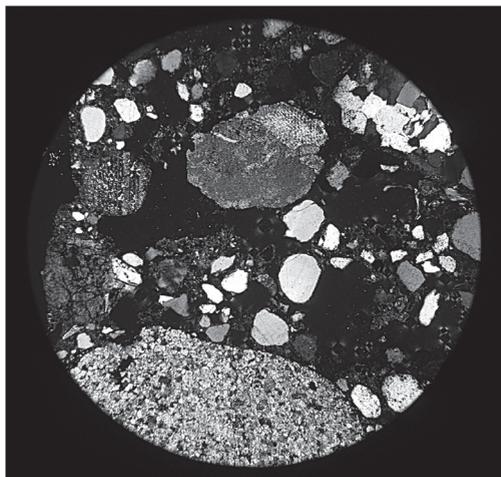


Рис. 4 Микрофотография шовного раннего раствора. Крупная крошка известняка в заполнителе. Шлиф с анализатором

Минеральные новообразования — многочисленны, особенно в проемах южной части моста. Они представлены пористыми известковыми отложениями различной толщины. Известковые во внутренней (нижней, прилегающей к камню) части, они постепенно сменяются светло-бурыми и бурыми, окрашенными окислами железа. Это явление свидетельствует о внутренней коррозии железобетонных элементов. Белесые потеки около швов появляются в результате вымывания извести из некачественного цемента и раскрытия швов.

Заключение

1. Историческая кладка облицовочного камня является образцом высокого технологического мастерства. Блоки тщательно шлифовались и подгонялись один к другому. Кладочный раствор готовили необходимой консистенции, использовали цемент высокой марки и чистый, без вредных примесей, песок. Сохранившиеся кладочные швы тонкие (не более 2–3 мм), в некоторых местах — с подрезкой. Раствор никогда не оставался на поверхности камня. На участках кладки рельефных элементов декора швы и раствор почти не видны, создается впечатление целостного декоративного каменного рельефа (например, на деталях оснований архивольтов арок).

2. В отношении состояния гранитной облицовки можно отметить следующее. Гранит — одна из долговечных пород, наиболее устойчивых к воздействию внешней агрессивной среды мегаполиса. Но в течение почти 80 лет эксплуатации в непосредственной близости к воде и к некоторым промышленным предприятиям (в т.ч. МОГЭС), в условиях нашего климата с переменными температурами от замораживания до оттаивания воды, камень подвергался активному, разрушительному воздействию всех факторов окружающей среды. Подобные явления выветривания гранитной облицовки архитектурных объектов наблюдались в Санкт-Петербурге и описаны в работах исследователей¹¹. По

¹¹ См.: Булах А.Г., Власов Д.Ю., Золотарев А.А. Экспертиза камня в памятниках архитектуры: основы, методы, примеры. СПб., 2005; Строительный камень: от геологии до архитектуры. Отв. Ред. Е.Н. Кузьминых. Петрозаводск, 2015; Оценка состояния гранита в памятниках архитектуры. Под ред. Е.П. Пановой, Д.Ю. Власова. СПб., 2015.

мнению Б.П. Беликова долговечность гранитов и лабрадоритов оценивается сотнями лет¹². Начало разрушения 220–350 лет, угрожающее состояние 220–1070 лет¹³. Таким образом, основным материалом облицовки парапета пешеходной зоны и смотровых площадок Московского моста является красный гранит, довольно устойчивый к выветриванию.

3. Многочисленные механические повреждения и утраты камня на гранитных облицовочных блоках связаны, в основном, с ремонтно-реставрационными работами, эксплуатацией и ненадлежащим уходом за мостом. Уборочная техника, оснащенная металлическими приспособлениями, жесткими щетками и антигололедными реагентами, оставляет след на материалах моста. Пылевые, почвенные загрязнения, биопоражения, следы высолов белого и бурого цвета, отложения ржавчины коричневого цвета, а также надписи фломастером, пятна масел, капли и брызги масляных красок, птичий помет и др. также не способствуют сохранности облицовочного камня и портят внешний вид этого гранитного «краснокаменного» моста.

4. Проведенные нами исследования позволяют дать некоторые рекомендации при проведении реставрационных работ. Основное внимание при реставрации кладки гранитных блоков надо уделять качеству кладочного раствора и цементным вставкам (пример подражания — исторические вставки в красном граните). Для предотвращения появлений пятен ржавчины следует применять антикоррозионную обработку металлических крепежных элементов или использовать элементы из нержавеющей стали.

Список литературы

Булах А.Г., Власов Д.Ю., Золотарев А.А. Экспертиза камня в памятниках архитектуры: основы, методы, примеры. СПб.: Наука, 2005. 198 с.

Григорович М.В., Немировская М.Г. Месторождения минерального сырья для промышленности строительных материалов. М.: Недра, 1987. 145 с.

Залесский Б.В., Беликов Б.П. Физико-механические исследования и опыт определения долговечности главнейших типов облицовочных камней из месторождений СССР // Труды ИГЕМ АН СССР. 1948. Вып. 89. С. 21–28.

Зискинд М.С. Декоративно-облицовочные камни. Л.: Недра, Ленинградское отделение, 1989. 255 с.

Надеждин Б.М. Мосты Москвы. М.: Московский Рабочий, 1979. 112 с.

Носарев В.А., Скрябина Т.А. Мосты Москвы. М.: Вече, 2004. 256 с.

Оценка состояния гранита в памятниках архитектуры. Под ред. Е.П. Пановой, Д.Ю. Власова. СПб.: Наука, 2015. 190 с.

Симонов Е. Мосты и набережные столицы. М.: Московский рабочий, 1938. 62 с.

Строительный камень: от геологии до архитектуры. Отв. Ред. Е.Н. Кузьминых. Петрозаводск: КНЦ РАН, 2015. 180 с.

References

Bulakh A.G., Vlasov D.Yu., Zolotarev A.A. *Jekspertiza kamnja v pamjatnikah arhitektury: osnovy, metody, primery* [Examination of stone in monuments of architecture: bases, methods, examples]. Saint-Petersburg: Nauka Press, 2005. 198 p.

¹² Залесский Б.В., Беликов Б.П. Физико-механические исследования и опыт определения долговечности главнейших типов облицовочных камней из месторождений СССР // Труды ИГЕМ АН СССР. 1948. Вып. 89. С. 21–28.

¹³ Григорович М.В., Немировская М.Г. Месторождения минерального сырья для промышленности строительных материалов. М., 1987. С. 113.

Grigorovich M.V., Nemirovskaya M.G. *Mestorozhdenija mineral'nogo syr'ja dlja promyshlennosti stroitel'nyh materialov* [The deposits of mineral raw materials for the building materials industry]. Moscow: Nedra Press, 1987. 145 p.

Nadezhdin B.M. *Mosty Moskvy* [The bridges of Moscow]. Moscow: Moskovsky rabochiy Press, 1979. 112 p.

Kuzminykh E.N. (Eds.). *Stroitel'nyj kamen': ot geologii do arhitektury* [Building stone: from geology to architecture]. Petrozavodsk: KSC RAS Press, 2015. 180 p.

Nosarev V.A., Skryabina T.A. *Mosty Moskvy* [The bridges of Moscow]. Moscow: Veche Press, 2004. 256 p.

Panova E.P., Vlasov D.Yu. (Eds.). *Ocenka sostojanija granita v pamjatnikah arhitektury* [The evaluation of the state of granite in monuments of architecture]. Saint-Petersburg: Nauka Press, 2015. 190 p.

Zalessky B.V., Belikov B.P. Fiziko-mehanicheskie issledovanija i opyt opredelenija dolgovechnosti glavnejshih tipov oblicovochnyh kamnej iz mestorozhdenij SSSR [The physical and mechanical studies and experience in determining the durability of the main types of facing stones from the USSR deposits], in *Trudy IGEM AN SSSR*. 1948. Vol. 89. P. 21–28.

Ziskind M.S. *Dekorativno-oblicovochnye kamni* [A decorative facing stones]. Leningrad: Nedra Press, Leningrad Branch, 1989. 255 p.

НАСЛЕДИЕ

Katsaridou I.

«MARE NOSTRUM» REVISITED:
PHOTOMED'S DISCOURSES ON MEDITERRANEAN PHOTOGRAPHY

Katsaridou, Iro—PhD in Art History, Curator, Museum of Byzantine Culture, Greece, Thessaloniki, akatsaridou@culture.gr.

Born in Sanary-sur-mer, on the Var coast of France in 2011, the Photomed festival is an annual event devoted to Mediterranean photography. Result of a collaboration between various institutions (municipality of Sanary, department of Var, province of Provence) and the *Cultural Council of the Union for the Mediterranean*, the festival was meant to present each year photographers and visual artists using a variety of modes of photographic expression, from documentary testimonials to pure artistic creation, with sole aim «to showcase and highlight Mediterranean beauty». Following the success of the Sanary event, a Lebanese edition of the festival, the Photomed Liban, has been created in 2014 in Beirut. As its mission statement mentions, it is an event that «beyond the political, social, and religious upheavals that occur», seeks to promote the Mediterranean as «a region full of life and movement». First, the paper will seek to shed light on the reinvention of the «myth of the Mediterranean», exemplified by stereotypical cultural repertoires such as «Mare Nostrum», the «oldest cradle of civilizations» or the «homeland of the three monotheist religions». On a second level, an association will be attempted with the main aspects of Mediterraneanism, a general discourse that, according to anthropologist Michael Herzfeld among else, shares similarities with Edward Said's Orientalist romanticism, reflecting the power relations between authoritative Western (neo) colonial powers and the Mediterranean people. The analysis aspires to address its political implications, among which the creation of the «Union for the Mediterranean» organization along with its subsequent failure to develop an active role or the most recent refugee crisis.

Key words: photographic festivals, Mediterranean photography, Mediterraneanism, Union for the Mediterranean, neocolonial discourse, art and refugee crisis

Introduction: a festival for Mediterranean photography

«Founded in Sanary on the Var coast of France, Photomed has endeavored to embrace its coastal roots by inviting artists from Mediterranean countries to participate in its yearly event. For the past six years, Photomed Festival has been showcasing and highlighting Mediterranean beauty. From documentary testimonials to pure artistic expression, photography is a way to register and comprehend the world from several points of view. Beyond political, social, and religious upheavals, the Mediterranean is, above all, a region full of life and movement: it is similar to Photomed Festival which every year brings together young talents and well known artists and photographers»¹.

¹ <http://photomedliban.com/en/about-us/> (last visit 14.12.2017). The majority of the texts quoted in this article were retrieved from the websites of *Photomed Liban* and *Photomed* in Sanary-sur-mer:

The above excerpt forms part of the call for contributions to this year's edition of *Photomed Liban*, the annual festival that has been taking place in Beirut since 2014, showcasing photography exhibitions dedicated to Mediterranean photography. The festival was launched as an extension of the *Photomed* photographic festival, which has been taking place in Sanary-sur-mer, Toulon, since 2011. Created by Philippe Heullant, publisher and Philippe Sérénon, consultant in the photo industry, the festival, at least according to the founders, was intended to fill a gap in photographic events, and has become an institution dedicated to «Mediterranean photography». Already since its inaugural edition, *Photomed*'s founders have staged more than fifteen exhibitions, as well as photography workshops, portfolio reviews, aspiring to give «a global dimension» to the event, and to reinforce interactions between the citizens of Sanary, the visitors, and also, the internet users².

Having realised early on the need to establish a recognisable brand name for the festival, Heullant and Sérénon proposed to Jean-Luc Monterosso, director of Paris's *Maison européenne de la photographie*, to take over the artistic directorship of *Photomed*. Monterosso is a photography theorist and exhibition curator who, since 1976, has contributed to the foundation and creation of brand name institutions. These include *Paris Audiovisuel*, *La Maison européenne de la photographie*³, *Le Mois de la Photo*, Paris⁴, the European Month of Photography⁵, and *La Biennale des Photographes du Monde Arabe contemporain* (2015). In 2011, Monterosso used his acquaintances to secure the participation of high profile photographers for the newly founded festival, and exploited his previous professional experience to establish *Photomed*'s curatorial discourse. This came with a recognisable brand name for *Photomed* as institution. Thus, for Monterosso, «*Photomed* has made a name for itself as a festival for discovery or rediscovery»⁶. In branding the new festival, Monterosso emphasizes its two main aspects. First, it is the festival of a specific region that is the Mediterranean region, which presents «a rare richness for photographers»⁷. Second, it is the festival of a specific medium that is the photography that has the capacity of mediating a «positive influence in a general negative environment»⁸. Starting from these two aspects in the context of this article

<http://photomedliban.com/>; <http://festivalphotomed.com/>. *Photomed Liban* website is bilingual (English-French), while *Photomed* website is only available in French. In the framework of this article, I use the original English quotes in the texts retrieved from *Photomed Liban*, while the quotes retrieved from *Photomed* or other French-speaking websites are my translations in English.

² <http://www.six-fours.com/photomed-les-fondateurs.html> (last visit 14.12.2017). Despite the announcements that favored the festival's visibility on the internet, the website of *Photomed* did not keep a stable presence and underwent several changes during the seven years of the festival's existence. Hence, the festival's previous editions do not appear on the current festival's website.

³ *Chapier H.* Le projet. Présentation // *Maison européenne de la photographie*. <http://www.mep-fr.org/la-maison/le-projet/presentation> (last visit 13.12.2017).

⁴ *Hébel F.* Mois de la Photographie du Grand Paris, Avril 2017 // Mois de la Photo Paris. http://moisdelaphotodugrandparis.com/wp-content/uploads/2016/11/Dossier_MoisdeLaPhoto-1.pdf (last visit 13.12.2017).

⁵ <http://www.europeanmonthofphotography.org/> (last visit 14.12.2017).

⁶ *Monterosso J.L.* *Photomed 2013: Mediterranean Photography Capital* // Art Bahrain, 28.04.2017. http://artbahrain.org/web/?os_artguide=photomed-2013-mediterranean-photography-capital (last visit 13.12.2017).

⁷ *Monterosso J.L.* Faire de *Photomed* un rendez-vous majeur // *Var Matin*, 25.05.2011. <http://archives.varmatin.com/article/arts/j-l-monterosso-%C2%ABfaire-de-photomed-un-rendez-vous-majeur%C2%BB.545152.html> (last visit 14.12.2017).

⁸ *Tempier E., Marcaggi P.* *Photo'med: l'interview de Jean-Luc Monterosso* // *L'encre de mer*, 11.05.2012. <http://www.l-encre-de-mer.fr/2012-05-11-photomed-linterview-de-jean-luc-monterosso> (last visit 13.12.2017).

I will seek to analyze the institutional discourse developed by the Photomed festival in Sanary, and its subsequent Lebanese edition, Photomed Liban.

First, I will attempt to define the term «Mediterranean» in the context of the two festivals. Thus, attempting a comparative reading of the Photomed's institutional discourse and the photographs exhibited in the festivals, this article seeks to point out how the festival's discourse reflects long established, pre-determined notions of an eternal unified Mediterranean basin, which, against recent turmoil in the area, seem to reinvent what has been commonly called the «myth of the Mediterranean»⁹.

On a second level, the paper will examine Photomed's discourse on the photographic medium. Starting from the belief that photography has the ability to communicate across boundaries of language and nation, Photomed endorses the widely-held notion of photography as universal language. Moreover, related to photography's universality is the tendency also traced in Photomed's discourse that seeks to ascribe a Mediterranean identity to the photographic medium itself. In the context of this article, I will seek to contextualise Photomed's discourses on the «Mediterranean medium of photography» within the broader social and historical framework of the last decade, with an emphasis on the recent Mediterranean policies launched by the European Union.

The ahistorical model of *Mare Nostrum*

Literally describing the geographical region around the Mediterranean Sea, the Mediterranean has long been a highly-charged term. Its varied definitions depend on the origin of the source, the period, and context in which the term is used. Likewise, a simple search of the term «Mediterranean photography» on the internet reveals thousands photographic representations of the Mediterranean landscape from the invention of photography onwards. Hence, taking into consideration the term's vagueness, many questions are raised regarding what the organizers of Photomed mean by «Mediterranean photography». Is there a certain photography that could qualify as «Mediterranean»? And if so, what are the special features that distinguish it from other types of photography?

In order to answer whether there are distinguishing features that form the regional identity of a specific photography, one should examine the broader discourse developed on «the Mediterranean». In general, one can trace the definition of the Mediterranean basin as a geographical entity back to the 19th century¹⁰. Nevertheless, the discourse on the Mediterranean as we know it was established in the mid-20th century, thanks to the work of the French historian Fernand Braudel who was affiliated with the Annales School. Writing on the period of the reign of Phillip II of Spain (1556–1598), Braudel identified the Mediterranean Sea and the lands which enclosed it as a unity. A unity that, for Braudel, was first geographical, then social; he traced the Mediterranean along the lines of the human communities that lived in those lands that were bound together, directly or indirectly, by the sea, a great unifying inland waterway¹¹. For the French historian, thus, the Mediterranean has «a history and a destiny of its own, a powerful vitality», which deserves «something better than the role of a picturesque background»¹². Having lived in Algiers for a number of years in the 1930s, Braudel was intensely influenced by the history of French colonialism, which partly defined his views on the

⁹ <http://www.macba.cat/en/the-mediterranean-to-come-shore-to-shore-dialogues-on-art-economy-and-society> (last visit 13.12.2017).

¹⁰ Ruel A. L'invention de la Méditerranée // Revue d'histoire. 1991. Vol. 32. P. 7–14.

¹¹ Trevor-Roper H.R. Fernand Braudel, the Annales, and the Mediterranean // The Journal of Modern History. 1972. Vol. 44 (4). P. 474.

¹² Braudel F. The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II. New York, 1972–1973. P. 20.

Mediterranean¹³. The colonial policies of the era advanced the vision of the Mediterranean as a space of continuity, where France and the Maghreb formed part of the same geopolitical space. In contrast, however, the belief that the area was divided along cultural and religious lines also emerged. Typical of this conception of the Mediterranean was that articulated by the Belgian historian Henri Pirenne who influenced Braudel¹⁴. According to Pirenne, there was an irreversible schism between East and West created in the 8th century as a result of the Arab conquests of the Mediterranean. He maintains that this division brought a definitive end to the Mediterranean unity¹⁵. This is an ambivalent position that, according to historians such as Ariel Salzmann¹⁶, inspired Samuel Huntington's reactionary views on the conflict between Christianity and Islam several decades later. Huntington defined the Mediterranean in terms of the tension between rival civilisations of the Christian West and the Islamic world. He also claims that cross-civilisation migration might endanger the integrity of national identity¹⁷.

This antithetical pair of a «Mediterranean of unity» and a «Mediterranean of conflicts» has constituted the basis on which the modern representation of the region has been developed in the theoretical and institutional discourse on art. More specifically, in terms of photography, indicative are the theses by Joan Fontcuberta, the Catalan photographer and photography researcher. In 1984, Fontcuberta attempted to define the character of Mediterranean photography, and resorted to stereotypical schemes that highlighted the region's singularity, a region that, in his words, «propagated such important movements as Jewish monotheism, Greco-Latin civilisation, Christianity, the Phoenicians and maritime trade, the Arabic influence on Europe»¹⁸.

A similar sense appeared in texts written within the framework of the Biennial of Young Artists from Mediterranean Europe¹⁹, a festival that first took place in 1985 in Barcelona. In the discourse developed by the Biennial, General Secretary Alessandro Stillo uses the term *Mare Nostrum* to define the Mediterranean. For Stillo, it is a region that consists of «territories where conflicts had torn souls and bodies apart, like the Balkans for example»; or of «areas where tensions are still unsolved, or rather, where they are one of the causes of instability in the contemporary world like the Middle East and the Maghreb». Despite the fractures however, as Stillo concludes, the Mediterranean, as «cradle of the old world», maintains its unified vision. Thus he returns to a Braudelian view of the sea as a communicating waterway²⁰.

Following this tradition of contested discourses on Mediterranean art and culture, the Photomed festival seems to assume the concept of the *Mare Nostrum* as the institutional discourse of

¹³ Borutta M. Braudel in Algier. Die kolonialen Wurzeln der 'Méditerranée' und der 'spatial turn' // *Historische Zeitschrift*. 2016. Vol. 303 (1). P. 1–38; *Esposito C.* The Narrative Mediterranean: Beyond France and the Maghreb. Plymouth, 2014. P. xviii.

¹⁴ Braudel F. *Écrits sur l'histoire* II. Paris, 1990. P. 9–30.

¹⁵ Pirenne H. *Mohammed and Charlemagne*. New York, 1957. P. 284–285.

¹⁶ Salzmann A. The moral economies of the pre-modern Mediterranean. Preliminaries to the study of cross-cultural migration during the long sixteenth century // *Living in the Ottoman Ecumenical Community. Essays in Honour of Suraiya Faroqi*. Ed. by V. Constantini and M. Koller. Leiden, 2008. P. 454.

¹⁷ Huntington S.P.: 1) *The Clash of Civilizations?* // *Foreign Affairs*. 1993. Vol. 7. P. 22–49; 2) *Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York, 1996.

¹⁸ Fontcuberta J. *Mediterranean Photography // European Photography*. 1984. Vol. 5 (4). P. 8.

¹⁹ The institution was later to be renamed into Biennial of Young Artists from Europe and Mediterranean; original title *Biennale des Jeunes Créateurs de l'Europe et de la Méditerranée (BJCEM)*. See <http://www.bjcem.org>

²⁰ Stillo A. Twenty years of history of the biennial. In *Biennale des Jeunes Créateurs d'Europe et de la Méditerranée (BJCEM) 2005* // http://bjcem.flyer.it/fr/original/history/history_1048.htm (last visit 12.12.2017).

the festival. The festival, thus, continues to propagate a stereotypical representation of a timeless and anti-historical Mediterranean that remains unchanged over centuries. As the mobilization of the term *Mare Nostrum* implies, the Mediterranean as a geographical space is reduced to an abstract notion that can be traced to the Roman period. That is, the definition of the Mediterranean refers to a period when, under the military control of Rome, commercial exchanges, and a common culture flourished in the basin, uninterrupted for several centuries. With this definition, the illusion of a time-space continuity of the region is created that endorses a discourse, that, in turn sees the common history of the Mediterranean basin as positive, while any conflicts, uprisings and social tensions just seem to happen, without being explained, so that at a later stage they can be silenced. Accordingly, from this perspective, Photomed's founders, Heullant and Sérénon, place the Mediterranean at the geographic centre of human activity, in a region that, since antiquity, has revealed itself as «the melting pot of our civilization», extended over «three continents, Africa, the cradle of humanity, a gigantic Asia, which today forms the economic power of the world and a “small” Europe»²¹.

The *Mare Nostrum* model of representation is strongly opposed to the reality of the recent history of the Mediterranean: the events not accounted for by this definition include the consequences of the Arab Uprisings, and ISIS attacks, the civil war in Syria, the millions of refugees to the region, the terrorist attacks, as well as the economic crisis that continues to torment Italy, Portugal, Spain and Greece. The organizers of the festival dedicate only two phrases to these events, seeking to overlook them. According to them, the purpose of the festival is to offer to every visitor a moment of evasion, poetry and beauty²².

Disregarding the Mediterranean's complex polysemic amalgam of political, linguistic, social, cultural and economic sub-systems, the use of the unified *Mare Nostrum* model in the institutional and theoretical discourse on art reduces the region into an ahistorical, vague and generalized geographical concept. Having its roots in the repudiation of the «grand narratives»²³, the disregard for historicity has been apparent since the 1980s in exhibitions that abandon the traditional chronological arrangements, a trend summarized by Deborah Meijers in what she names as «ahistorical exhibitions»²⁴. In this same line, reducing geographical regions to abstract concepts with generalized features has been a common practice in art events and biennials over the last decades. Some examples of these can be found in Dak'art, the biennial on African art in Senegal since 1992²⁵, the Guangzhou Triennial that was to incorporate the Asia Biennial in 2015²⁶, and the Cosmopolis biennale on Balkan Art, the sole edition of which took place in Thessaloniki in 2004²⁷. Photomed falls easily into the long tradition of art events and exhibitions dedicated to the Mediterranean region, such as the *Mediterranea*, the Biennial of Young Artists from European and Mediterranean²⁸, the Mediterranean Biennale of contemporary art²⁹.

²¹ <http://www.six-fours.com/photomed-les-fondateurs.html> (last visit 14.12.2017).

²² http://www.2e-bureau.com/03_culture/photomed/media/Dossier%20de%20presse/DP_PHOTOMED_2013_frBD.pdf (last visit 14.12.2017).

²³ Lyotard J.F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, 1984. P. 14–17.

²⁴ Meijers D.J. *The Museum and the Ahistorical Exhibition // Thinking about exhibitions*. Ed. by B. Ferguson, R. Greenberg, S. Nairne. London; New York, 1996. P. 5–14.

²⁵ <http://biennaledakar.org/2016> (last visit 13.12.2017).

²⁶ http://asiabiennial.gdmoa.org/home/Exhibition_information/Exhibition_2014/13/en/ (last visit 13.12.2017).

²⁷ Cârnelci M. *Cosmopolis— a Balkan Experience // Third Text*. 2007. Vol. 21 (2). P. 154–161.

²⁸ <http://www.bjcem.org/> (last visit 13.12.2017).

²⁹ <http://www.mediterraneanbiennale.com/en/> (last visit 13.12.2017).

Having established Photomed's perspective on the Mediterranean, I will show how the event's institutional discourse has developed. In particular, I investigate the concept of photography that is propagated in Photomed's discourse, and the iconography chosen to present this discourse.

Photography: a «universal language» and a «Mediterranean» medium

Regarding the medium as the second element of the festival's identity, the power of photography constitutes a concept that is often repeated in Photomed's institutional discourse. Hence, Heullant and Sérénon even proclaim their belief in photography's power to surpass conflict arguing that «art and the photographic medium in particular is a means to go beyond the limits imposed by partisan stakes». They also declare that they are «decisively optimistic» and committed to contribute «no matter how limited this contribution is, to the designation of a better Mediterranean future»³⁰.

Photography's power derives from the view of the medium as «a universal language par excellence», which can «promote the diversity and richness of Mediterranean cultures, but also to bring people together, to create common interests and to promote exchanges on the issues of this region of the world»³¹. It is this flexible «universal language» that, according to Heullant, «allows everyone to form their own idea of the representation that the creator wished through the prism of their own culture»³².

The discourse that treats photography as a universal language, as a global visual means of communication has the potential to overcome barriers of nation, language and illiteracy. The discourse can be traced to the immediate decades after World War II, within the framework of postwar reconstruction. Interwoven with the objectives of organisations such as the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation (UNESCO)³³ or the Fédération internationale de l'art photographique (FIAP)³⁴, and exhibitions such as the renowned *The Family of Man*, the ideological scheme of photography as a universal language was instrumentalised to support the apolitical narrative of the postwar liberal consensus³⁵.

In the postwar utopian demand for peace and mutual understanding between peoples, photography assumed a humanist role as a means of communication that could overcome any obstacles of nation, class, or race. This view, so vague, abstract and apolitical in stance, was in fact highly charged; it was institutionalized by the US government and the Western Allies as an ideological concept representative of the free society of the West and in stark contrast to the cultural policies of the Soviet Union³⁶. Under the pretext of photography's

³⁰ http://www.2e-bureau.com/03_culture/photomed/media/Dossier%20de%20presse/DP_PHOTOMED_2013_frBD.pdf (last visit 14.12.2017).

³¹ <http://www.six-fours.com/photomed-les-fondateurs.html> (last visit 14.12.2017).

³² <http://photomedliban.com/wp-content/uploads/2015/01/Dossier-de-Presse-Photomed-2015.pdf> (last visit 14.12.2017).

³³ *Allbeson T.* Photographic Diplomacy in the Postwar World: Unesco and the Conception of Photography as a Universal Language, 1946–1956 // *Modern Intellectual History*. 2015. Vol. 12 (2). P. 383–415.

³⁴ *Tifentale A.* The Misunderstood «Universal Language» of Photography. Summary of unpublished paper presented at the conference Art, Institutions, and Internationalism: 1933–1966 in New York City, March 7, 2017 // <http://www.alisetifentale.net/article-archive/2017/3/2/the-misunderstood-universal-language-of-photography> (last visit 12.12.2017).

³⁵ *Sekula A.* Traffic in photographs // *Photography against the Grain: Essays and Photo Works 1973–1983*. Halifax, 1984. P. 90–91.

³⁶ *Scott-Smith G.* The politics of apolitical culture. London; New York, 2002. P. 1–2.

universality, a Western or Euro-centric dimension can be traced in the use of the medium, in which the prewar history of colonialism, and also, the postwar dominance of transatlantic nations in the field of cultural production is always present³⁷. Founded in a widely-held belief that photography has the ability to communicate across boundaries of language and nation, Photomed's universal language of Mediterranean appears as a descendant of the postwar discourse on liberal consensus, aspiring to promote the diversity and the richness of the cultures in the Mediterranean³⁸.

Pertinent to the Euro-centric dimension of photography's universality is the tendency traced in Photomed's discourse that seeks to ascribe a Mediterranean identity to the photographic medium itself. «Photography owes a lot to the Mediterranean», Photomed's organisers confessed³⁹, reminding us of Fontcuberta's claim that photography is a purely Mediterranean invention, a view he based on other thinkers such as Vilém Flusser and Nelly Schnaith⁴⁰. Hence, on the official site of the Municipality of Sanary, one of institutions that co-organise Photomed, the festival is described as a: return to the roots in a basin that saw the very term photography being born long before technology and materials could permit it. Photographiein: «writing with light, as the Greeks understood that the sun could draw shapes solely by exposure to its rays»⁴¹.

The Mediterranean basin appears as a cradle of photography, not just a cradle of civilization. Within the framework of the attempt to prove the Mediterranean origin of the photographic medium, the writers of the festival's publicity material exposed a historical inaccuracy; they ascribed the use of the constructed term «photographiein» to the ancient Greeks. Photomed's discourse not only ignores the widely held view that the term photography constituted a mid-19th century neologism, likely used for the first time by Lord John Herschel⁴². It also disregards the fact that photography as a conception has an identifiable historical and cultural specificity. As Geoffrey Batchen argues, it only became possible to think of «photography» at a specific conjuncture around 1800 when the long history of different kinds of photo-experiments permitted and the desire to fix the image of the camera obscura emerged⁴³.

In the service of the Union for the Mediterranean: Photomed's reassuring iconography

What would be the photographic production chosen to present the discourse of photography used by the festival? Highly diversified in terms of style, techniques and genres, the photographs chosen for the exhibitions of the Photomed festival do not follow a single style. Documentary coexists with conceptual photography and poetic expressions; unmanipulated «straight» photography with digitally altered images. The only commonality to the images is their anodyne and reassuring iconography, as most of the photographs selected portray issues that avoid war, uprisings and social tensions that have troubled the countries of the region in recent years.

³⁷ *Allbeson T.* Photographic Diplomacy in the Postwar World. P. 410.

³⁸ <http://www.six-fours.com/photomed-les-fondateurs.html> (last visit 14.12.2017).

³⁹ <http://www.six-fours.com/photomed-les-fondateurs.html> (last visit 14.12.2017).

⁴⁰ *Fontcuberta J.* Mediterranean Photography // European Photography. 1984. Vol. 5 (4). P. 8.

⁴¹ *Normand G.* Festival Photomed du 27 mai au 12 juin 2011. <http://www.bandol.eu/festival-photomed-du-27-mai-au-12-juin-2011.html> (last visit 13.12.2017).

⁴² *Rosenblum N.* World History of Photography. New York; London; Paris, 1997. P. 27.

⁴³ *Batchen G.* Burning with desire. Cambridge, MAS; London, 1997. P. 52–53.

The texts that accompany the images mobilise an accordingly reassuring discourse. Hence, the poetic black-and-white landscapes of Martine Voyeux, for example, are addressed as forming part of an «atemporal» universe that is «inhabited by legends, myths and dreamy characters». Her images showcase «the Mare Nostrum without any make up», «from the glory of the past to the dynamism of the present»⁴⁴. Similarly treated are Nick Hannes's colored photographs of banal tourist destinations, such as beaches or seaside canteens. Philippe Sérénon, who signs the short text on Hannes's work, contextualizes the images first within the discourse of the timeless «sea in the centre of Earth». This is an allusion to the Greek definition of the term «Mesogeios», a sea that over the centuries has been the «cradle of the monotheist religions». Nevertheless, Sérénon goes on to mention the tourist explosion of the region, as well as to make a short, but reassuring mention of the recent refugee crisis: «Historically a barrier of the Fortress Europe, Mare Nostrum is not any more an obstacle to refugees coming in great numbers from countries in war»⁴⁵.

Sometimes there is a contradiction between what the viewer sees in the pictures and what their accompanying text implies. A typical example of this discrepancy can be traced in the way Massimo Vitali's large colored photographs of beaches by are addressed. Vitali's alienated views of overcrowded and banal Mediterranean beaches at first glance may point to a critical approach to the triviality of the Mediterranean tourist landscape. However, in Photomed's press kit Vitali's beaches are presented as the result of his vision that is a vision «of a Mediterranean deeply anchored in a culture that, since the Renaissance, cultivates the beautiful and the sensitive»⁴⁶.

Although quite striking when taking into account the recent turmoil in the Mediterranean, the reassuring iconography and discourse of the texts can be explained if examined within the institutional framework of the festival. The institutions that organise the Photomed festival include, among others, Conseil Culturel de l'Union pour la Méditerranée (*Cultural Council of the Union for the Mediterranean*), an institution founded within the framework of the Union pour la Méditerranée (Union for Mediterranean) in 2008. The Union pour la Méditerranée was established a result of the Paris Summit for the Mediterranean held in July 2008⁴⁷. Initially, as President Nicolas Sarkozy's press conferences and speeches during his election campaign reveal, a new «Mediterranean Union» was conceived as an institution outside the framework of the European Union, which would only consist of coastal countries of the Mediterranean⁴⁸. It may be assumed that France would informally have a kind of a «leading» role in the Union, not only due to its power, but also due to its recent colonial past in the Arab Mediterranean countries. The initiative of the French President encountered criticism at the highest levels of the European Union. The creation of a parallel organisation to the European Union was greeted with suspicion by the Northern, non-Mediterranean associates of the European Union, especially Germany. It was considered that the establishment of a «Union for the Mediterranean» would overlap, and thus, challenge existing EU policies in the region, summarized in the

⁴⁴ http://www.2e-bureau.com/01_actu/plus_infos/DPresse_PHOTOMED_2012_UK.pdf (last visit 14.12.2017).

⁴⁵ http://www.2e-bureau.com/03_culture/photomed/media/Dossier%20de%20presse/dp_PHOTOMED_2016_WEBfr.pdf (last visit 14.12.2017).

⁴⁶ http://www.2e-bureau.com/01_actu/plus_infos/DPresse_PHOTOMED_2012_UK.pdf (last visit 14.12.2017).

⁴⁷ <http://ufmsecretariat.org/history/> (last visit 14.12.2017).

⁴⁸ Emerson M. Making sense of Sarkozy's Union for the Mediterranean // Centre for European Policy Studies. 2008. Vol. 155. P. 1. <https://www.ceps.eu/publications/making-sense-sarkozys-union-mediterranean> (last visit 12.12.2017).

Euro-Mediterranean Partnership or «Barcelona Process»^{49,50}. The eventually agreed upon solution was a modest upgrading and re-branding of the Euro-med Partnership policies, still rooted firmly in an EU context and involving all EU member states⁵¹. A re-branding though that still involved few fields of interest, such as youth employability, woman's empowerment, and sustainable development. This idea gradually lost its appeal, but left its mark on organizations such as the Photomed, as Phillippe Heullant regretfully admits in his interviews⁵².

Photomed's reassuring discourse on Mediterranean photography seems to reflect the aspiration of Sarkozy's France to emerge as a dominant Mediterranean power. An heir of the Mare Nostrum model of the Roman era, the Photomed's discourse is promoted mostly in its Euro-Mediterranean dimension, ignoring that the Mediterranean is not only a broad geographical reference, but also, an ever changing construct, a constellation of socio-political and economic entities. Thus, in this Euro-centric framework, the reinvention of the myth of the unified Mediterranean functions as a cultural «excuse» for the European attempt to politically and financially invasion in the Middle East. Anthropologist Michael Herzfeld was one of the first to highlight that «Mediterraneanism» as a discourse shares similarities with Orientalism, in the sense that Edward Said has given to the term. Namely, Mediterraneanism is a discourse that reflects the power relations between authoritative Western (neo)colonial powers and the Mediterranean people⁵³.

To sum up, in Photomed's discourse the Mediterranean is not only the cradle of civilization, but also the cradle of photography. The Mediterranean identity ascribed to the medium «legitimizes» the festival's foundation itself: indicatively, the event's institutional discourse resorts to trace the origin of the term photography in the ancient Greeks, so as to consolidate itself. Integrating photography within the hegemonic «Western» canon of the modes of representation means that the medium is addressed only in its Euro-centric dimension. The medium's Euro-centrism also seems to inform the notion of photography as a universal language. A conceptual construct of the liberal «free world» societies of the West in the immediate

⁴⁹ Established in 1995, the Barcelona Process was a unique and ambitious initiative of the European Union to strengthen its relations with the countries in the Mashreq and Maghreb regions. The objectives of the Partnership included: the creation of common area of peace and stability, the reinforcement economic and financial partnerships and last, the encouragement of understanding between cultures and exchanges between civil societies. The policies of the EuroMediterranean Partnership thinned out with the enlargement of the European Union in 2004, when a struggle over the priority attached to Mediterranean policy emerged. In the end, the EU decided to integrate the Mediterranean issues into a broader European Neighbourhood Policy (ENP), of which the Mediterranean and Eastern partnerships would be the twin pillars: *Teasdale A.* Union for Mediterranean (UfM) // *The Penguin Companion to European Union*. Additional website entry. http://penguincompaniontoeu.com/additional_entries/union-for-the-mediterranean-ufm (last visit 13.12.2017).

⁵⁰ *Schäfer I.* The Cultural Dimension of the Euro-Mediterranean Partnership: A Critical Review of the First Decade of Intercultural Cooperation // *History and Anthropology*. 2007. Vol. 18 (3). P. 334.

⁵¹ *Teasdale A.* Union for Mediterranean (UfM) // http://penguincompaniontoeu.com/additional_entries/union-for-the-mediterranean-ufm (last visit 13.12.2017); *Emerson M.* Making sense of Sarkozy's Union for the Mediterranean. <https://www.ceps.eu/system/files/book/1624.pdf> (last visit 13.12.2017); *Bicchi F.* The Union for the Mediterranean: Continuity or Change in Euro-Mediterranean Relations? // *Mediterranean Politics*. 2011. Vol. 16 (1). P. 3.

⁵² *Hadjithomas Mehanna T.* Photomed: Plus qu'un Festival photo, un véritable label de partage // *Tamyras*, 15.01.2014. <http://tamyras.com/emotions/photomed-plus-quun-festival-photo-un-veritable-label-de-partage/> (last visit 13.12.2017).

⁵³ *Herzfeld M.*: 1) Practical Mediterraneanism: Excuses for everything from epistemology to eating // *Rethinking the Mediterranean*. Ed. by W.V. Harris. Oxford; New York, 2005. P. 48; 2) The Horns of the Mediterraneanist Dilemma // *American Ethnologist*. 1984. Vol. 11. P. 439–454.

decades after World War II, photography's concept as a universal language is promoted as an unmediated global means of communication that can surpass any obstacles of race, nation or class. Ostensibly apolitical, the photography's universality becomes instrumentalised so as to enforce Western consensus in the countries of the so-called «free world» and their protégés. Photomed's institutional discourse seems to be reminiscent of this discursive scheme. It mobilizes the notion of photography as a «universal» language of images to communicate the Roman-originated model of a unified and tranquil Mare Nostrum, a model that is deprived of its historical contextualization. The ahistorical model of Mare Nostrum is illustrated through an anodyne iconography of the photographs displayed in Photomed, which choose reassuring Mediterranean themes, such as «eternal» poetic landscapes or eroticized Middle Eastern and North African cityscapes. That is a universal photographic language, an ahistorical discursive model and a reassuring iconography, all employed by the Photomed, revealing the aspirations of a neo-colonial policy of economic infiltration launched by France to the Maghreb and the Middle East.

Photomed goes East

The six editions and growing prominence of Photomed over the years have confirmed the festival's success. This can be discerned in the festival's extension in 2014, when a second version, Photomed Liban, was launched to take place every January in Beirut. According to Philippe Heullant, in Lebanon «a new photographic scene has developed». It is a new photographic production that, as he hastens to clarify, does not comprise «the great photographers that have covered the war conflicts in Lebanon»⁵⁴. It is the same model that is followed: the photography promoted by Photomed Liban steers clear of all real historical incidents, insisting on the ahistorical model of a timeless Mediterranean.

Likewise, Photomed Liban's discourse avoids all reference to Lebanon's recent and bloodied history, the impending danger of a civil or national conflict, or the refugee crisis that plagues the country⁵⁵. The festival's discourse persists in treating photography as the universal language that can cultivate dialogue. Typically, Jean-Luc Monterosso, also artistic director of this event, envisions Photomed Liban «as a festival of human dimensions, where people meet, exchange, fraternize»⁵⁶. For Heullant, «Culture can play a key role in counter-extremism and can promote the intercultural dialogue stimulated through photography. It can help raise and maintain common values against intolerance». The festival's main objective, he continues, is «to promote a positive image and debate in the Mediterranean region»⁵⁷.

⁵⁴ http://www.agendaculturel.com/Art_Le_Festival_Photomed_s_invite_a_Beyrouth_Jean+Luc+Monterosso_et_Philippe+Heullant (last visit 14.12.2017).

⁵⁵ Since its independence in 1941 Lebanon has often been at the centre of conflicts in the region, not only because of its borders with Syria and Israel, but also because of its numerous communities that make up a uniquely complex state structure. Thus, today the country's main population groups are Shia Muslims, Sunni Muslims, Christians and Druze. A fifteen-year civil war tormented Lebanon from 1975 until 1990, in which most of the neighbouring powers got implicated. Today Lebanon has to address the crucial need of handling the war in Syria. Suicide bombings, clashes at the Syrian border and political assassinations place Lebanon in the eye of the hurricane. The number of registered Syrian refugees has long surpassed one million, which corresponds to a quarter of Lebanon's permanent population, and thus placing it in the first position as the country with the highest refugee density per-capita in the world. The effects in the country's economy and public infrastructure have beset the country.

⁵⁶ http://www.agendaculturel.com/Art_Le_Festival_Photomed_s_invite_a_Beyrouth_Jean+Luc+Monterosso_et_Philippe+Heullant (last visit 14.12.2017).

⁵⁷ <http://photomedliban.com/en/announcement-of-the-3rd-edition-of-photomed-liban/> (last visit 14.12.2017).

What then is this «positive» photographic production that is capable of opposing extremism? Of special importance to the program of the 2016 edition is the exhibition of Édouard Boubat's (1923–1999) *Mediterraneo* series. The series includes photos taken by the photographer in the 1950s and 1960s. Black-and-white poetic photographs of children playing next to the sea, old seaside cities immersed in light and romantic portraits of young women in early cosmopolitan beach resorts form the majority of Boubat's views. In the text accompanying the exhibition, Boubat's image of the Mediterranean is presented as «the place of all origins» without having though anything archaeological about it; it is the place where «the sea and the sky have no time for passing fancies, capturing the youthful beauties of yesteryear to confer upon them a kind of eternity with Homeric or Hesiodian overtones». And the secret of this alchemy, the text concludes, is «an incomparable light, whose interplay and presence the photographer relentlessly pursues»⁵⁸.

Sun, light, sea, centuries-long history. The nostalgic curatorial discourse of an atemporal peaceful Mediterranean seems to be repeated in most of the exhibitions selected for the festival in Beirut. Hence, in the colored street photography of Karim Sakr, Lebanon is presented as highly diverse; taxi drivers, open air markets, colors, tastes, and forms seek to offer an image of an exoticised country. In her large-format colored Beirutopia series, Randa Mirza captures the portrait of a city, which after the end of the civil war in 1990, is seeking to renew its cosmopolitan myth at the crossroads of East and West. Her sublime cityscapes present Beirut as a modern metropolis of the Middle East.

Undoubtedly, the discourse of appeasement endorsed by Photomed takes on new implications when contextualized within the institutional framework of the festival's partners that is the Office of Tourism of Lebanon in Paris and the Byblos Bank. The Byblos is among Lebanon's most significant banks, which during the last fifteen years has been extended by founding branches in countries like Syria, Iraq, Soudan and Armenia. Byblos Bank has lately invested in the field of tourism, sharing thus the interests of the Office of Tourism of Lebanon in Paris, its co-organiser of Photomed Liban.

Since the end of the Lebanese civil war in 1990, expectations have been expressed that the revival of the Lebanon's pre-war tourism industry might lead the way to economic recovery⁵⁹. These aspirations reached their highest in 2010 when tourism corresponded to a fifth of Lebanon's economic output. However, the eruption of the civil war in Syria and the associated reappearance of sectarian tensions in Lebanon have severely shaken the industry and dissipated hopes of a return to the cosmopolitan prosperity of the 1950s and 1960s. The discourse of reassurance endorsed by Photomed implies Lebanon's, Europe's, even the West's in general, wish to disregard the political and social tensions, and to proceed with a goal of exploiting the region's economic opportunities. Hence, Photomed's reinvention of the myth of

⁵⁸ <http://photomedliban.com/en/announcement-of-the-3rd-edition-of-photomed-liban/> (last visit 14.12.2017).

⁵⁹ After Lebanon's independence, tourism has evolved into a major source of income for the country. Integrated in the discourse of the Phoenician revival, which was propagated by Christian and mainly Maronite intellectuals of the francophile Beirut bourgeoisie, for a period of almost thirty years a new tourism model was established for Lebanon. This new model was best summarized by the notion of «Lebanon, Switzerland of the East». The term occurred in texts by the French writers Lamartine and Gérard de Nerval to refer to the mountainous natural landscape, but soon mobilized to signify the «Lebanese Miracle»: banker of the region, federation of sectarian cantons and a country that exploits its natural beauty in tourism, see: *Traboulsi. F. A History of Modern Lebanon*. London; Ann Arbor, 2007. P. 92. This success story was violently interrupted when the civil war broke out in 1975.

the Mediterranean is indicative of Mediterraneanism's neocolonial discourse of the recent decades. It is a discourse with a rhetoric that aspires to serve as a cultural «excuse» for the European and, more likely in this case, the French attempt for political and financial infiltration in the Middle East.

Conclusion: towards a Euro-Mediterranean identity

«Always historicise!» Fredric Jameson's famous imperative⁶⁰ seems to emphasize the significance of historicisation for the interpretation of cultural production. This historicisation necessarily starts by disclosing the role that economic factors play in shaping cultural production.

Hence, seeking to historicise the discourse developed within the Photomed festivals, one has to inscribe it within the broader exhibition paradigm of the last decades. As already mentioned, this exhibition paradigm favors a tendency for «ahistorical exhibitions»⁶¹ that often reduce geographical regions to abstract concepts with generalized features. It is a practice that is largely interrelated with the development of post-colonial theories on art, that seeks to bring into focus regions that are outside the Western narrative.

However, this brought with it, the direct or indirect implication of institutions related with capital investments⁶². The method and praxis of neocolonialism lies in its guise to internally replicate the European and Western propagation of policies that establish their socio-economic and political dominance in areas, which used to be former colonies. Culture and art in particular has a role to play in this power relation game, a role that prima facie is not apparent; it forms the disguise under which economic control is achieved, actually the «embellishment» that renders a region attractive for further capital investments and economic exploitation.

Understood within the context of neocolonial policies, the discourse of the Photomed festivals reinvents the Mediterranean myth. This ahistorical, vague and almost mythical concept of the Mediterranean descends from the Mare Nostrum of the Roman era when a common culture developed in the Mediterranean basin, and continued uninterrupted for centuries. This model of a unified and ever peaceful Mediterranean actually prioritizes the European dimension of the Mediterranean. It disregards the fact the region constitutes an ever changing construct, a constellation of multiple socio-political and economic entities. Immersed in its imaginative endless unity of landscape, people, traditions, the Mediterranean appears as something uniquely positive, while any fractures, or political, social and cultural tensions agitating the region are silenced and, thus, appeased.

Placed within the framework set by researchers such as Michael Herzfeld, the discourse of the Photomed festivals appropriates the power relations traced in neocolonial policies of EU countries regarding the Mediterranean region. Hence, Photomed's «Mediterraneanism» is launched in the line of the policies of EU's Euro-Mediterranean Partnership adopted in the mid-1990th. According to Isabel Schäfer, there is an ambiguous logic in these policies. On the one hand, the EU prioritises the invention of a common Euro-Mediterranean identity. As no equivalent institutionalised counterpart exists outside the EU, either economically, politically or on the level of cultural cooperation, the EU's Euro-Mediterranean Partnership emerges as the only institution dealing with relations in the region. In other words, the Partnership forms the result of the EU's projection of the EU policies onto the Mediterranean space. On the other

⁶⁰ *Jameson F.* The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, New York, 1981. P. 2.

⁶¹ *Meijers D.J.* The Museum and the Ahistorical Exhibition. P. 5–14.

⁶² *Avgita L.* 4th Biennale of Contemporary Art in Thessaloniki. Everywhere but now // *Istoria tis technis*. 2014. Vol. 2. P. 168–176. (in Greek).

hand, according to Schäfer again, EU's Mediterranean policy seeks delimit the south and the east of the Mediterranean as an «antechamber» to Europe⁶³. And it is certainly this second tendency that distinguished the recent EU policies treating the recent refugee crisis that followed the War in Syria.

A descendant of the European Union's earlier policies, the discourse of the Photomed festival is inscribed within the expectations of the Union for the Mediterranean. Although never realized, at least as they were envisioned by France's foreign policy, the aspirations for a «Mediterranean unity», which prevails over any «political, social, and religious upheavals»⁶⁴ informs Photomed's discourse.

Photomed's discourse activates the concept of photography as a «universal» language of images par excellence, over and above any interpretation and explication of the complexity of the medium and the region; the abstract and anti-historical model of Mare Nostrum and an accordingly anodyne iconography. This apparently apolitical discourse is instrumentalised to serve the neocolonial policy of economic invasion of France to the Maghreb and the Middle East, and to reveal its leading role as a dominant Mediterranean power. In its Lebanese version, this same discourse of Mediterranean unity seeks to designate a peaceful Mediterranean Lebanon. This same Lebanon faces the neighbouring Syrian conflict and the subsequent refugee crisis as a geopolitical event deprived of any causality. It effectively overlooks all diversity as a means to reestablish Lebanon's status as a tourist and economic paradise.

References

Allbeson T. Photographic Diplomacy in the Postwar World: Unesco and the Conception of Photography as a Universal Language, 1946–1956, in *Modern Intellectual History*. 2015. Vol. 12 (2). P. 383–415.

Avgita L. 4h Biennale Sygchronis Technis sti Thessaloniki. Pantou alla tora [4th Biennale of Contemporary Art in Thessaloniki. Everywhere but now], in *Istoria tis technis*. 2014. Vol. 2. P. 168–176. (in Greek).

Batchen G. *Burning with desire*. Cambridge, MAS; London: The MIT Press, 1997. 273 p.

Bicchi F. The Union for the Mediterranean: Continuity or Change in Euro-Mediterranean Relations?, in *Mediterranean Politics*. 2011. Vol. 16 (1). P. 3–19.

Borutta M. Braudel in Algier. Die kolonialen Wurzeln der 'Méditerranée' und der 'spatial turn', in *Historische Zeitschrift*. 2016. Vol. 303 (1). P. 1–38. (in German).

Braudel F. *Écrits sur l'histoire II*. Paris: Arthaud, 1990. 307 p. (in French).

Braudel F. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*. New York: Collins, 1972–1973. Vol. 1. 642 p.

Cârnelci M. Cosmopolis—a Balkan Experience, in *Third Text*. 2007. Vol. 21 (2). P. 153–161.

Emerson M. Making sense of Sarkozy's Union for the Mediterranean, in *Centre for European Policy Studies*. 2008. Vol. 155. P. 1–17. URL: <https://www.ceps.eu/publications/making-sense-sarkozys-union-mediterranean> (last visit 12.12.2017).

Esposito C. *The Narrative Mediterranean: Beyond France and the Maghreb*. Plymouth: Lexington Books, 2014. 185 p.

Fontcuberta J. Mediterranean Photography, in *European Photography*. 1984. Vol. 5 (4). P. 5–17.

⁶³ Schäfer I. The Cultural Dimension of the Euro-Mediterranean Partnership: A Critical Review of the First Decade of Intercultural Cooperation // *History and Anthropology*. 2007. Vol. 18 (3). P. 337.

⁶⁴ <http://cdn.photomedliban.com/wp-content/uploads/2017/01/Press-Kit-Photomed-2017.pdf> (last visit 14.12.2017).

Herzfeld M. Practical Mediterraneanism: Excuses for everything from epistemology to eating, in *Rethinking the Mediterranean*. Ed. by W.V. Harris. Oxford; New York: Oxford University Press, 2005. P. 45–63.

Herzfeld M. The Horns of the Mediterraneanist Dilemma, in *American Ethnologist*. 1984. Vol. 11. P. 439–454.

Huntington S.P. The Clash of Civilizations?, in *Foreign Affairs*. 1993. Vol. 7. P. 22–49.

Huntington S. *Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster, 1996. 359 p.

Jameson F. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981. 305 p.

Liotard J.F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. 138 p.

Meijers D.J. The Museum and the Ahistorical Exhibition, in *Thinking about exhibitions*. Ed. by B. Ferguson, R. Greenberg, S. Nairne. London; New York: Routledge, 1996. P. 5–14.

Pirenne H. *Mohammed and Charlemagne*. New York: Meridian Books, 1957. 293 p.

Rosenblum N. *World History of Photography*. New York; London; Paris: Abbeville Press, 1997. 695 p.

Ruel A. L'invention de la Méditerranée, in *Revue d'histoire*. 1991. Vol. 32. P. 7–14. (in French).

Salzmann A. The moral economies of the pre-modern Mediterranean. Preliminaries to the study of cross-cultural migration during the long sixteenth century, in *Living in the Ottoman Ecumenical Community. Essays in Honour of Suraiya Faroqhi*. Ed. by V. Constantini and M. Koller. Leiden: Brill, 2008. P. 453–478.

Schäfer I. The Cultural Dimension of the Euro-Mediterranean Partnership: A Critical Review of the First Decade of Intercultural Cooperation, in *History and Anthropology*. 2007. Vol. 18 (3). P. 333–352.

Scott-Smith G. *The politics of apolitical culture*. London; New York: Routledge, 2002. 233 p.

Sekula A. Traffic in photographs, in *Photography against the Grain: Essays and Photo Works 1973–1983*. Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984. P. 77–100.

Stillo A. *Twenty years of history of the biennial*. In *Biennale des Jeunes Créateurs d'Europe et de la Méditerranée (BJCEM) 2005*. URL: http://bjcem.flyer.it/fr/original/history/history_1048.htm (last visit 12.12.2017).

Teasdale A. Union for Mediterranean (UfM), in *The Penguin Companion to European Union*. Additional website entry. URL: http://penguincompaniontoeu.com/additional_entries/union-for-the-mediterranean-ufm (last visit 13.12.2017).

Tifentale A. *The Misunderstood «Universal Language» of Photography. Summary of unpublished paper presented at the conference Art, Institutions, and Internationalism: 1933–1966 in New York City, March 7, 2017*. URL: <http://www.alisetifentale.net/article-archive/2017/3/2/the-misunderstood-universal-language-of-photography> (last visit 12.12.2017).

Traboulsi F. *A History of Modern Lebanon*. London; Ann Arbor: Pluto Press, 2007. 306 p.

Trevor-Roper H.R. Fernand Braudel, the Annales, and the Mediterranean, in *The Journal of Modern History*. 1972. Vol. 44 (4). P. 468–479.

Ваховская З.С., Климанова Е.С.

ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ НЕОБЫЧНОГО БУМАЖНОГО ПАЛИМПСЕСТА

Ваховская, Зинаида Станиславовна—канд. хим. наук, ведущий научный сотрудник, Российская государственная библиотека, Россия, Москва, VakhovskayaZS@rsl.ru;

Климанова, Елена Сергеевна—главный архивист, Российская государственная библиотека, Россия, Москва, trikly@rambler.ru.

Палимпсест—явление, характерное для рукописей на пергамене. Эта статья посвящена необычному бумажному палимпсесту, обнаруженному при реставрации «Жития Петра и Февронии Муромских» из собрания Е.Е. Егорова (Ф. 98. № 1652) Отдела рукописей Российской государственной библиотеки (Москва Россия). Сохранность рукописи была плохой: бумага крошилась в тексте и на миниатюрах, имела неестественный коричневый цвет. В середине XVI в., когда был написан первый текст рукописи, пергамент уже почти не использовался, бумага была дорогой, но не дефицитной. Богатое оформление рукописи (24 миниатюры на 12 листах) не дает предположить, что текст был удален для повторного использования бумаги из-за нехватки средств. Проведенные исследования помогли нам выбрать методику реставрации этого необычного документа и выяснить причины его плохой сохранности. Удаленный текст не мог быть прочитан полностью, но по фрагментарным проявлениям было сделано заключение, что эта рукопись является памятником юридической и агиографической литературы Древней Руси. Предыдущий текст был удален, написан новый нейтральный текст. Причиной является изменение и унификация законодательства того времени в России.

Ключевые слова: палимпсест, реставрация, ИК-спектроскопия.

A CASE STUDY OF RESEARCH AND RESTORATION OF UNUSUAL PAPER PALIMPSEST

Vakhovskaya, Zinaida Stanislavovna—Candidate of Science in Chemistry, Leading Research Fellow, The Russian State Library, Russia, Moscow, VakhovskayaZS@rsl.ru;

Klimanova, Elena Sergeevna—Chief Archivist, The Russian State Library, Russia, Moscow, trikly@rambler.ru.

Palimpsest is a typical phenomenon of parchment manuscripts. This article considers an untypical paper kind of palimpsest discovered during the restoration of the «Life of Peter and Fevronia of Murom» from the Egorov's collection (F. 98. № 1652) of Manuscripts Department of Russian State Library (Moscow, Russia). The safety of the manuscript was bad: the paper crumbled in the text and on the miniatures, had an unnatural brown color. In the middle of the XVI century, when the first text of the manuscript had been written, the parchment was out of use, the paper was expensive, but not scarce. The rich decoration of the manuscript (24 miniatures on 12 sheets) does not suggest that the text was deleted for paper reused due to lack of funds. The conducted researches helped us to choose a technique of restoration this unusual document and to find out the reasons of its bad safety. The deleted text could not be read completely, but according to the fragments, it was concluded that it is manuscript of the

legal and hagiographical literature of ancient Russia. The previous text was deleted, the new neutral text «Life of Peter and Fevronia of Murom» was written. The reason is the modification and unification of the legislation of that time in Russia.

Key words: palimpsest, restoration, FTIR-spectroscopy.

Введение

Традиционно считается, что палимпсест (от греч. palimpsestas и лат. palimpsestus — «стертый») — пергамен, с которого стерт первоначальный текст, чтобы можно было на нем писать заново¹. Действительно, дороговизна и прочность материала позволяла проводить манипуляции по удалению одного текста и нанесению другого, без значительного ущерба для основы. Для бумажной основы такое явление не характерно. Макулатурную бумагу использовали для подклейки разрывов в книгах, наполнения корешка и т.д.

В данной статье речь пойдет о палимпсесте на бумажной основе, обнаруженном при реставрации «Жития Петра и Февронии Муромских» из собрания Е.Е. Егорова (Ф. 98. № 1652) Отдела Рукописей Российской государственной библиотеки (далее — ОР РГБ). Рукопись поступила в ОР РГБ в 1918 г. в составе Собрания рукописных книг известного московского коллекционера, купца второй гильдии, видного деятеля Преображенской старообрядческой общины Егора Егоровича Егорова, после трагической гибели владельца. В настоящее время собрание насчитывает 2 180 единиц хранения, которые зарегистрированы под 2 138 номерами². Данная рукопись является одним из ранних приобретений Е.Е. Егорова, по данным каталога приобретений которые он вел, наиболее ранние датировки поступления рукописей относятся к 1899 г.³

Рукопись состоит из 14 листов 2° (19×27,8), в переплете из картонных крышек, оклеенных мраморной бумагой. Корешок и верхние уголки выполнены из коричневой кожи. Основную часть составляют 12 листов французской бумаги, ручного отлива, датированные 1547 г.⁴ В это время пергамен почти вышел из употребления, а бумага получила широкое распространение. Богатое художественное оформление рукописи (24 миниатюры на 12 листах) не позволяло предположить, что текст удалили для повторного использования бумаги в целях экономии. Обнаруженное на нижнем поле листа 2 кириллическое обозначение номера тетради доказывало, что листы рукописи ранее входили в состав другого, более объемного кодекса (Рис. 1). Об этом же свидетельствовали и верхние поля листов, срезанные в связи с попыткой избавиться от имевшегося в колонтитулах текста. Проведенные исследования помогли выбрать методику реставрации необычного документа, выяснить причины его плохой сохранности, а также идентифицировать уничтоженный текст.

Описание сохранности

Рукопись поступила на реставрацию в плачевном состоянии: бумага крошилась в тексте и на миниатюрах, имела неестественный коричневый цвет, похожий на загрязнения, у корешка и по центральному обрезу наблюдались следы ремонта. На листах рукописи

¹ Семеновкер Б.А. Эволюция информационной деятельности. Рукописная информация. М., 2009. Ч. 1. С. 51.

² Рукописные собрания Государственной библиотеки имени В.И. Ленина. М., 1986. Т. 1. Вып. 2. С. 61–84.

³ ОР РГБ. Ф. 98. № 2076. Л. 24 (№ 116).

⁴ Вод. зн.: «Перчатка» — типа Piccard. Т. 17. Ч. VI. № 1823 — 1547 г.

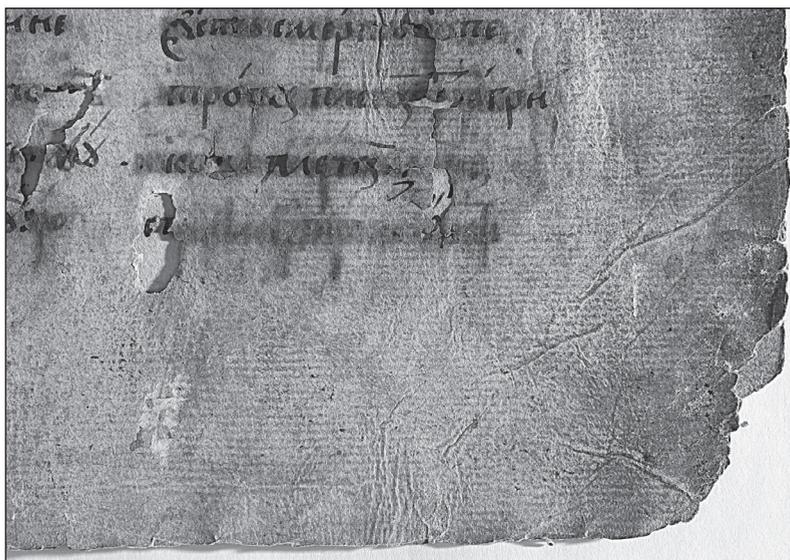


Рис. 1 На нижнем поле Л. 2 сохранился фрагмент кириллической нумерации тетради

имелись множественные мелкие утраты в тексте и на миниатюрах, более крупные у корешка. На всех 12 листах более половины страницы занимают миниатюры, под которыми написан текст коричневыми чернилами профессиональным полууставом в два столбца по 7 строк. Текст содержит довольно редко встречающуюся краткую редакцию «Жития Петра и Февронии Муромских». Миниатюры выполнены матовыми красками, в очерковой манере с последующей раскраской. Цветовая палитра состоит из пяти цветов: красного, желтого, синего, зеленого и коричневого. Предыдущие записи проявляются сквозь красочный слой миниатюр и под строками жития и не могут быть объяснены миграцией чернил с других листов, т.к. миниатюры написаны с двух сторон листа и занимают более его половины (Рис. 2). Два форзаца изготовлены из другой по качеству бумаги машинного отлива. Между вторым и третьим листами рукописи была вложена записка, написанная рукой Е.Е. Егорова: «Куплена на Нижегородской ярмарке 1899 года август третьего дня».

Инструменты и оборудование

Для определения степени сохранности бумаги, чернил, красочного слоя применялись карманный рН-метра Cheker Hanna Instrument с контактным электродом, микрометр Louis Schopper Leipzig, микроскоп БИОЛАМ-И, Vista UV handle Preservation Equipment Ltd, тесты Merckoquant, ИК-Фурье спектрометр Scimitar 2000 с ИК-Фурье микроскопом UMA 400, оснащенный приставкой НПВО (Varian Inc. USA). Условия записи спектра: диапазон 4000–400 см⁻¹, разрешение 8 см⁻¹, число сканирований 132. Элементный анализ осуществляли на настольном сканирующем микроскопе Phenom XL, предоставленном компанией «Мелитэк».

Полученные результаты

Поверхность бумаги была кислая и составляла рН=(3,2±0,2). Чернила и красочный слой миниатюр показывали хорошую водостойкость. Толщина листов основной части рукописи составляла 0,15 мм, отклонение в меньшую сторону незначительны и наблюдались

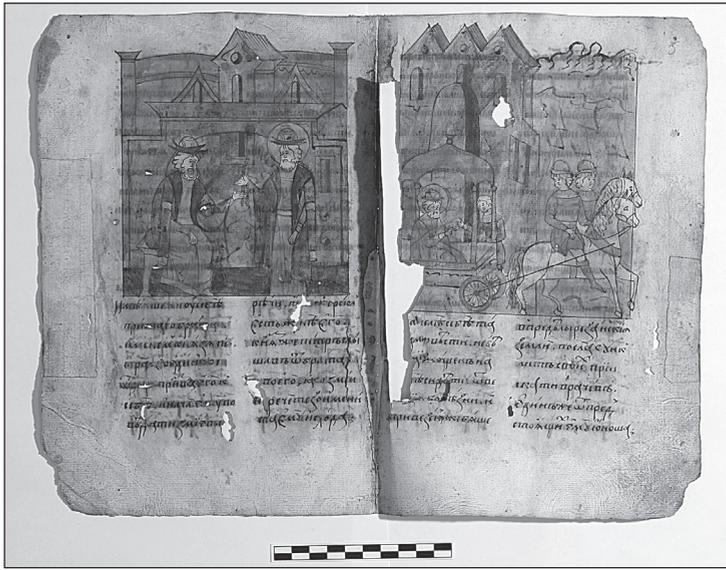


Рис. 2 Разворот рукописи с характерными повреждениями на сгибе. Сквозь красочный слой миниатюр проступают строки раннего текста

только в местах разрушения бумаги. Увеличения толщины не наблюдалось на миниатюрах, несмотря на то, что они написаны с двух сторон листа.

Предыдущий ремонт у корешка и по краям некоторых листов, был выполнен разными видами тряпичной бумаги. Анализ клеев выявил наличие двух разных составов, оба на основе природных углеводов.

Красные чернила смытого текста — киноварь, множества микрочастиц которой обнаруживаются на поверхности бумаги. Темные чернила смытого текста не видны на поверхности бумаги, состав установить не удалось. Волокна бумаги в местах, где имеется видимое проявление предыдущего текста, разрушены сильнее. Текст рукописи Жития выполнен железо-галловыми чернилами. Состав коричневой краски миниатюр идентичен по составу чернилам. Красочный слой миниатюр, содержит темперное связующее, пигментами выступают охры (красная и желтая) и берлинская лазурь.

Вызывавшая опасения зеленая краска, которая могла содержать пигменты на основе меди⁵, разрушительные для бумаги⁶, оказалась смесью желтой и синей красок. Автор миниатюр не использовал отдельно зеленый пигмент.

Исследование обнаруженного текста

Как мы уже говорили, целостность текста была сильно нарушена. Осмотр предыдущего текста в ультрафиолетовом излучении не дал заметного улучшения его читаемости. Наилучшие результаты по прочтению текста были получены при прочтении его на реставрационном столе на просвет. Максимальная читаемость предыдущего текста была на миниатюрах, особенно на синей и зеленой красках, чуть менее просматриваемым текст

⁵ Киреева В.Н., Писарева С.А., Шаранова И.С. Исследование графических памятников с зелеными красочными слоями для дифференцированного подхода к их реставрации // Исследования в консервации культурного наследия. Материалы международной научно-практической конференции. М., 2005. С. 124–129.

⁶ Писарева С.А. Медные пигменты древнерусской живописи (XI–XVII вв.) М., 1998.

был на желтой и еще хуже проявлялся под коричневой краской. Фрагменты текста под строками Жития оказались нечитаемыми. Тем не менее, удалось установить, что предыдущий текст был написан профессиональным полууставом, в два столбца по 20 строк в каждом. Художественное оформление заключалось в красных строках и малых кинноварных инициалах (Рис. 3).

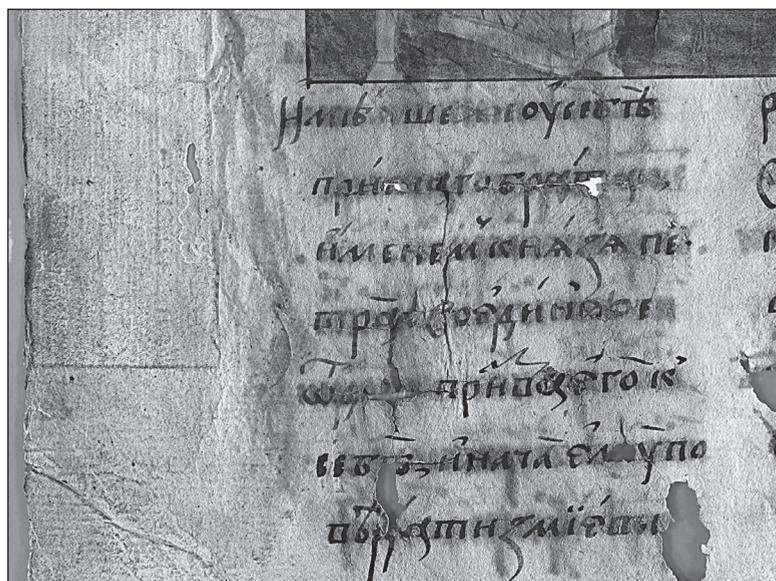


Рис. 3 Фрагмент листа рукописи с двумя текстами и следами предыдущих вмешательств

Проявление текста оказалось фрагментарным, преимущественно в виде отдельных букв и слогов, реже слов. В тексте слабо развито словоделение. Графика таких характерных букв, как ð, ʒ, ø, ʙ больше тяготеет к XV в. встречаются лигатуры: тв, тр.⁷ Обращает внимание значительное количество числовых кириллических обозначений внутри текста, написанных кинноварью и чернилами.

Больше всего пострадал текст на листах 1–2. В остальных случаях более тщательно была смыта середина столбцов, поэтому в нашем распоряжении оказались только начала и окончания строк. Лишь в нескольких местах оказалось возможным прочесть словосочетания: «и творящая мя ...и ж обеи амриевым...» (на л. 4 об. стб. 1); «пре... умрети правдо... по рж[с]тва ... отроча ражае...» (л. 7 об., 1 стб.); «яко подобает ... еретинъ ... всякъ верущь.. отпущь.. аще ж яви обрщю ... възбраня... Правило а яко подобает ү...дигтскую ересь... вема к[р]он...науча... стьх в[с]бр...на и ... павечерни (л. 12 стб. 2). Безусловно, это чрезвычайно скудная информация, чтобы на ее основании делать какие-либо однозначные выводы. И все же эти фрагменты позволяют предположить, что уничтоженный текст содержал законы церковного и гражданского права. Так, непонятное, на первый взгляд, словосочетание на л. 4 «обеи амриевы» возможно является упоминанием имени 6-го Израильского царя Амврия, военачальника, дипломата, основателя царствующей династии. В Священном Писании имя Амврия упоминается в связи с распространением

⁷ Черепнин Л.В. Русская палеография. М., 1956. С. 245.

идолопоклонства по территории Израиля. В поздней пророческой литературе Амврий и его сын Ахав выступают как символы нечестивых обычаев⁸. Возможно, первый приведенный фрагмент посвящен идолопоклонникам, т.е. «творящим [обеты или деяния] Амврий», и мерам, которые следует применить к ним, с точки зрения церковного права.

Второй фрагмент более спорный, может касаться проведения обряда крещения над беременной женщиной или матерью и младенцем. Решения по этим вопросам были закреплены в постановлениях Неокесарийского и Карфагенского соборов. Позже они нашли отражение в сочинениях Ефрема Сирина и Григория Нисского, а также вошли в состав «Кормчих книг». Например, среди дополнительных положений «Кормчей книги» Новгородско-Софийской редакции (XIII в.) исследователи отмечают наличие статьи под названием «Вопрос о жене, родившей дитя».

И, наконец, третий, наиболее полный и четкий фрагмент посвящен правилам принятия еретиков в православие. Методам борьбы с ересями был, в частности, посвящен Карфагенский собор. В упомянутой выше Новгородско-Софийской редакции «Кормчей книги» также есть чины принятия в православие.

Если предположить, что наше прочтение и трактовка фрагментов верна, то мы можем выдвинуть гипотезу о принадлежности текста к корпусу юридических памятников Средневековой Руси. Возможно, перед нами фрагмент «Кормчей книги» или, что более вероятно, выписки из произведений церковно-юридического характера⁹. В таком случае, причиной уничтожения «нижнего» текста могло стать изменение законодательства в середине XVII в. Возможно, обнаруженный нами текст был смыт по решению владельца во избежание возможных прецедентов при решении каких-либо правовых вопросов, а освободившиеся листы заполнены текстом краткой редакции «Жития Петра и Февронии Муромских». Это обстоятельство может являться датирующим признаком «верхнего» текста, написание которого следует отнести к периоду после 1653 г.

Реставрация

Реставрация данной рукописи являлась непростой задачей и была проведена реставратором высшей категории Отдела реставрации библиотечных фондов РГБ В.П. Симутиной. Необходимо было нейтрализовать кислотность, укрепить листы бумаги так, чтобы для последующих исследований читался и предыдущий текст. Без реставрационного вмешательства состояние рукописи не позволяло дальнейшее ее исследование, листы крошились и могли рассыпаться. Реставрацию начали с сухой очистки. Далее удалили следы предыдущих ремонтов, после чего характер утрат у корешка оказался одинаковой формы и накладывались один на другой, что дополнительно доказало версию об удалении тетрадей из состава другой книги. На заднем форзаце открылся владельческий знак «Финоген Гаврилов Юлин». Затем провели водную обработку. Имеющиеся утраты бумаги-основы были восполнены бумажной массой по методике¹⁰. На миниатюрах, чтобы не нарушать целостность восприятия, были сделаны тонировки. Заключительным этапом реставрации стало дублирование листов на японскую бумагу и последующее их прессование.

⁸ Амврий // Православная энциклопедия. М., 2001. Т. II. С. 110.

⁹ Белякова Е.В. К вопросу о первом издании Кормчей книги // Вестник церковной истории. 2006. № 1. С.131–150.

¹⁰ Шаранова И.С. Методика восстановления целостности документов методом доливки бумажной массой на столе с подсветом. См. по адресу: <http://art-con.ru/node/5620> (ссылка последний раз проверялась 10.03.2017 г.).

Обсуждение результатов

Значение рН после водной обработки резко возросло и составило $pH=(6,5\pm 0,2)$. Такое увеличение нельзя объяснить вымыванием продуктов естественного старения бумаги, вероятно, при смывании предыдущего текста использовали жидкость с кислой средой. Характер затеков, которые расположены очень близко к тексту и не перекрывают друг друга между столбцами, говорит о том, что предыдущий текст смывали так, чтобы сильно не мочить бумагу, и делали это только там, где был текст. Наличие большого количества серы в образцах бумаги рукописи позволяет предположить, что для этого использовали раствор серной кислоты, которая в то время уже была известна как купоросное масло. Это хорошо согласуется с типом разрушений бумаги, которая в хорошей сохранности на полях и крошится в местах затеков. Кислота осталась в бумаге и способствовала ее разрушению.

Листы двух дошедших до нас тетрадей неоднократно ремонтировали, о чем свидетельствует характер расположения подклеек, разные составы клеев и бумаги.

Красочный слой миниатюр выполнен разведенной желтковой темперой. Берлинская лазурь, которой выполнены одежды святых в рукописи, была открыта в 1704 г., в Европе появилась после 1750-х гг.¹¹ Если принять во внимание палеографию верхнего текста, которая относится к XVII в., то можно сказать, что миниатюры были раскрашены позже. Возможно, это было сделано перед продажей для увеличения цены или была предпринята попытка закрыть проявившийся текст.

В XIX в. первые две тетради, содержащие житие, были вырваны из книги, укреплены бумагой машинного производства и переплетены как самостоятельный экземпляр. В таком виде рукопись была привезена на Нижегородскую ярмарку 1899 г. и там продана Е.Е. Егорову или его представителю.

Заключение и выводы

На основании вышесказанного следует, что данная рукопись является необычным документом, который представляет собой одновременно памятник юридической и агрографической литературы. Появление этого документа связано с изменением законодательства Руси на рубеже XVI–XVII вв. Первый текст рукописи, датируемый XVI в., был удален, сверху было написано Житие. Жидкость, используемая для затирки старого текста, имела кислую среду, осталась в бумаге и способствовала ее разрушению, чем и объясняется плохая сохранность рукописи. Две дошедшие до нас тетради ранее были в составе другой книги, затем переплетены отдельно, причем для этого использовался переплет, снятый с другого блока.

Список литературы

Белякова Е.В. К вопросу о первом издании Кормчей книги // Вестник церковной истории. 2006. № 1. С. 131–150.

Киреева В.Н., Писарева С.А., Шаранова И.С. Исследование графических памятников с зелеными красочными слоями для дифференцированного подхода к их реставрации // Исследования в консервации культурного наследия. Материалы международной научно-практической конференции. М.: ГосНИИР, 2005. С. 124–129.

Косолапов А.И. Естественные научные методы в экспертизе произведений искусства Государственного Эрмитажа. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. 222 с.

¹¹ *Косолапов А.И.* Естественные научные методы в экспертизе произведений искусства Государственного Эрмитажа. СПб., 2015. С. 194.

Писарева С.А. Медные пигменты древнерусской живописи (XI–XVII вв.). М.: РИО ГосНИИР, 1998. 100 с.

Семеновкер Б.А. Эволюция информационной деятельности. Рукописная информация. М.: Пашков дом, 2009. Ч. 1. 248 с.

Черепнин Л.В. Русская палеография. М.: Политиздат, 1956. 616 с.

Шарапова И.С. Методика восстановления целостности документов методом доливки бумажной массой на столе с подсветом. См. по адресу: <http://art-con.ru/node/5620> (ссылка последний раз проверялась 10.03.2017).

References

Beljakova E.V. K voprosu o pervom izdanii Kormchej knigi [On the issue of the first edition of the Kormchaja kniga], in *Vestnik cerkovnoj istorii*. 2006. № 1. P. 131–150. (in Rus).

Cherepnin L.V. *Russkaja paleografija* [The Russian Paleography]. Moscow: Politizdat Press, 1956. 616 p. (in Rus).

Kireeva V.N., Pisareva S.A., Sharapova I.S. Issledovanie graficheskikh pamjatnikov s zelenymi krasochnymi slojami dlja differencirovannogo podhoda k ih restavracii [Research of graphic monuments with green colorful layers for a differentiated approach to their restoration], in *Issledovanija v konservacii kul'turnogo nasledija. Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoj konferencii*. Moscow: GosNIIR Press, 2005. P. 124–129. (in Rus).

Kosolapov A.I. *Estestvennonauchnye metody v jekspertize proizvedenij iskusstva Gosudarstvennogo Jermitezha* [The natural scientific methods in the examination of works of art of the State Hermitage Museum]. Saint-Petersburg: The State Hermitage Press, 2015. 222 p. (in Rus).

Pisareva S.A. *Mednye pigmenty drevnerusskoj zhivopisi (XI–XVII vv.)* [Copper pigments of ancient Russian painting (XI–XVII centuries)]. Moscow: RIO GosNIIR Press, 1998. 100 p. (in Rus).

Seменовкер B.A. *Jevoljucija informacionnoj dejatel'nosti. Rukopisnaja informacija* [The evolution of information activities. Handwritten information]. Moscow: Pashkov dom Press, 2009. Pt. 1. 248 p. (in Rus).

Sharapova I.S. *Metodika vosstanovlenija celostnosti dokumentov metodom dolivki bumazhnoj massoj na stole s podsvetom* [Method for restoring the integrity of documents using the method of refilling paper mass on a table with a highlight]. URL: <http://art-con.ru/node/5620> (last visit 10.03.2017). (in Rus).

Уляшева С.А.

ПУТИ ЭКСПОНИРОВАНИЯ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ)

Уляшева, Софья Андреевна—магистрант кафедры музейного дела и охраны памятников, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, kaqqadu@gmail.com.

Статья посвящена способам экспонирования популярной музыки в музейном пространстве. Основной фокус исследования направлен на один из ключевых вопросов, с которым сталкиваются кураторы и музейные работники, создающие экспозиции в музеях популярной музыки: нужно ли показывать звук, песню в музейном пространстве? Некоторые исследователи говорят о неразрешимом конфликте между музеем и музыкой: опыт слуховой встречи, по их мнению, невозможно представить в рамках музейной экспозиции. Однако музей, выбирающий в качестве объекта экспозиции популярную музыку, не может проигнорировать саму музыку. Как правило, музейные работники выбирают один из трех способов включить звук в музейное пространство: наушники, колонки или отдельные небольшие пространства для прослушивания музыки. Однако чтобы представить музыку в музее интересно и многогранно, необходимо включить в экспозицию звук, но не менее важной оказывается и визуальная сторона: костюмы и одежда, фотографии, видео и фильмы. Популярная музыка как объект музейной экспозиции является очень привлекательной для массового посетителя. Поэтому вопрос о том, как создать экспозицию, посвященную популярной музыке, представляется весьма актуальным.

Ключевые слова: музеи популярной музыки, экспозиция, музей, нематериальное культурное наследие.

THE MAIN APPROACHES TO EXHIBITING OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE IN MUSEUM: A CASE OF POPULAR MUSIC

Ulyasheva, Sofia Andreevna—student of Master's programme in Museum Studies, Department of museum work and preservation of monuments, Saint-Petersburg State University, Russia, Saint-Petersburg, kaqqadu@gmail.com.

The article considers the methods to exhibit popular music in museum space. The main focus of the research is aimed at one of crucial question. Organizing exhibitions in popular music museum curators and museum specialists are faced with this question: is it appropriateto display sound, song in museum space? Some scholars write on irrepressible conflict between museum and music: it is impossible to create the experience of aural encounter in the museum space. However popular music museum can't ignore music itself. As a rule, museum specialists choose one of the three methods to include music in the museum space: headphones, directional speakers or Sound booths. For presentation music in the museum it is necessary to include in the exhibit sound, but visual stuff is also important. Popular music as an object of museum exhibition is very attractive for a mass visitor. Therefore, the question of methods of exhibiting popular music in the museum space is very relevant.

Key words: museum of popular music, exposition, museum, intangible cultural heritage.

В последние годы проблема музеефикации нематериального культурного наследия стала одной из самых актуальных для современного музея. В российском музееведении эта проблема, как правило, обсуждается в связи с сохранением традиционной культуры. Само появление понятия «нематериальное культурное наследие» в научной мысли тесно связано с осознанием необходимости музеефикации культуры традиционного общества, его традиций и обычаев, языков, культурных практик и проч¹. Музыка, песня, танец и различные связанные с ними культурные практики — все это можно отнести к нематериальной культуре XX–XXI вв.

Музейный бум 1960–1970 гг. способствовал появлению огромного количества музеев, выбирающих в качестве объекта экспонирования различные феномены массовой культуры, в том числе и популярную музыку. И, несмотря на финансовые трудности, с которыми сталкиваются музеи популярной музыки, их число растет². В США появляется Музей джаза в Новом Орлеане (1961), Зал славы кантри в Нашвилле (1967), Зал и музей славы рок-н-ролла (1983), Музей Поп-культуры в Вашингтоне (2000); в Великобритании — Музей История Битлз (1990), Национальный центр популярной музыки в Шеффилде (1999); Попмузей в Праге (1998), музей Джаза в Стокгольме (1999) и многие другие.

Аргументируя целесообразность появления музеев популярной музыки, большинство исследователей заостряет внимание именно на привлекательности этой темы для широкого посетителя³. Общество на данном этапе своего развития требует постоянного обновления, совершенствования музея. Это обусловлено как развитием научно-технического прогресса, так и изменением социально-экономических условий жизни общества⁴. Музей меняет приоритеты: если раньше основное внимание уделялось музейному предмету, то теперь во главу угла ставится музейный посетитель и его интересы⁵. Музею необходимо научиться объяснять посетителю сложные вещи на простом, понятном посетителю языке, поэтому из центров хранения и изучения музейных предметов они превращаются в культурные и образовательные центры. В связи с этим тема популярной музыки как способ привлечения более широкого посетителя в музей, а также как призма, через которую можно было бы представить историю и культуру второй половины XX в. представляется вполне удачной.

Многие исследователи отреагировали на появление популярной музыки в музее весьма скептически. Причем, как правило, камнем преткновения для них становился конфликт между музыкой и статичным музейным предметом. Сам феномен музыки, для которой огромное значение имеет хронометраж, вступает в конфликт с «замороженным», статичным музейным предметом⁶.

¹ Подробнее об осмыслении проблемы традиционной культуры в российской научной мысли см.: *Каргин А.С., Костина А.В.* Сохранение нематериального культурного наследия народов РФ как приоритет культурной политики России в XXI веке // *Знание. Понимание. Умение.* 2008. № 3. С. 59–79.

² *Baker S., Istvandity L., Nowak R.* Curating popular music heritage: storytelling and narrative engagement in popular music museums and exhibitions // *Museum Management and Curatorship.* 2016. Vol. 31. Is. 4. P. 369.

³ *Leonard M.* Exhibiting popular music: museum audiences, inclusion and social history // *Journal of New Music Research.* 2010. Vol. 39. Is. 2. P. 172.

⁴ *Хрустова Е.В.* Музыкальная коммуникация в рекреационно-образовательной деятельности музея (на примере музея «Разночинный Петербург») // *Человек и образование.* 2014. № 1. С. 163.

⁵ *Мастеница Е.Н.* Новые тенденции в развитии музея и музейной деятельности // *Триумф музея?* СПб., 2005. С. 139.

⁶ *Leonard M.* Constructing histories through material culture: Popular music, museums and collect-ing // *Popular music history.* 2007. Vol. 2. № 2. P. 148.

Например, культуролог, один из крупнейших современных исследователей феномена популярной музыки, Саймон Рейнольдс выражает сомнения в способности музея показывать популярную музыку, отмечая, что ключевой аспект музыки — опыт слуховой встречи — крайне сложно, если вообще возможно, воссоздать в музейном пространстве. Для него музей — это место «тишины и приличия» и в нем уместны, в первую очередь, визуальные образы, предназначенные для созерцания⁷. Однако, музыку необходимо услышать, пережить, и только после этого ее можно понять.

Какие методы используют современные музеи для того, чтобы внедрить звук в экспозицию?

Сара Бэкер провела исследование, опросив кураторов и экспозиционеров, создававших экспозиции и выставки в музеях популярной музыки⁸. В результате исследования она пришла к выводу, что, как правило, музеи выбирают один из трех вариантов представления музыки в экспозиции.

1. Наушники. Он используется и во многих российских музеях, не связанных с музыкой. Например, Музей хлеба в Санкт-Петербурге. Американский музей джаза в Канзасе на экспозиции, посвященной истории этого жанра, тоже использует именно этот способ. Использование наушников позволяет включить несколько звуковых эффектов в пространство одной галереи⁹.

2. Отделенные от экспозиции небольшие комнаты со звукоизоляцией¹⁰, где установлены компьютеры и стереосистемы, и посетитель может по своему вкусу прослушать любую звукозапись из архива музея. Этим способом пользуется, например, Зал славы Кантри в Теннесси. Экспозиция «Dylan, Cash, and the Nashville Cats: A New Music City» включает 16 таких небольших комнаток, где посетитель может прослушать ту или иную композицию, а также прочесть о выставке, экспонатах и музыкантах.

Однако при использовании этого метода музыка как бы отделяется от экспозиции, что не позволяет посетителю сформировать целостную картину. Кроме того, что такой способ оказывается очень дорогим для музея, некоторые музеи просто не могут позволить себе разместить такие комнатки из-за ограниченного пространства.

3. Динамики. С их помощью включить звук в экспозицию планирует, например, Музей афро-Американской музыки, который должен открыться в 2019 г. в Нашвилле. Музейные работники, создающие экспозицию этого музея, отмечают, что этот способ позволяет посетителю не чувствовать себя отделенным от экспозиции, как это происходит при использовании предыдущего варианта¹¹. Кроме того, этот способ гораздо дешевле предыдущего. Однако неизбежным для него будет «перемешивание» музыки из смежных комнат.

Многие ученые, в том числе С. Рейнольдс, говорят именно о «перемешивании» музыки, как об одной из ключевых проблем экспозиций, посвященных популярной музыке¹². Однако, хотя эта проблема, безусловно, является важной, ошибочно будет утверждать, что она оказывается ключевой для музейных сотрудников. С. Бэкер, например,

⁷ Reynolds S. *Retromania: Pop Culture's addiction to its own past*. New York, 2011. P. 3.

⁸ Baker S., Istvandity L., Nowak R. The sound of music heritage: curating popular music in music museums and exhibitions // *International Journal of Heritage Studies*. 2016. Vol. 22. Is. 1. P. 74.

⁹ Ibid. P. 75.

¹⁰ Ibid. P. 74.

¹¹ Ibid.

¹² Reynolds S. *Retromania: Pop Culture's addiction to its own past*. P. 3.

отмечает, что музыка вообще никогда не звучит изолированно, она постоянно опосредуется другими звуками, которые всегда находятся где-то рядом. Современный музейный посетитель привык к тому, что одна звуковая дорожка накладывается на другую, ведь он постоянно сталкивается с этим в повседневной жизни¹³.

Некоторые исследователи отмечают, что разнообразие музейных предметов уводит посетителя от основной темы экспозиции. Об этом говорит и С. Рейнольдс. По его мнению, центральное место в музее музыки должен занимать именно звук, но на практике музеи вместо этого представляют «вспомогательный материал»: инструменты, одежду, плакаты и т.д., но не саму музыку¹⁴.

Однако популярная музыка—это не только звук. Трудно объяснить или представить популярное музыкальное наследие в музее без ссылки на другие аспекты культуры—литературу, историю, моду, язык и т.д.,—которые влияют или находятся под влиянием популярной музыки. Многие музейные работники считают, что музыка должна присутствовать в музыкальных музеях, но она не рассматривается как фундаментальная составляющая экспозиции. Для экспозиционера главное—визуальная сторона: костюмы и одежда, фотографии, видео и фильмы, а затем, конечно, сама музыка. Посетители приходят в музей, в первую очередь, чтобы получать визуальный опыт, а музыку они могут слушать не только в музее¹⁵.

Таким образом, на практике, как для посетителей, так и для кураторов гораздо более важным оказывается визуальная сторона экспозиции, а не звук, ведь одна только звуковая дорожка не позволит комплексно представить феномен популярной музыки.

Список литературы

Каргин А.С., Костина А.В. Сохранение нематериального культурного наследия народов РФ как приоритет культурной политики России в XXI веке // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 3. С. 59–79.

Мастеница Е.Н. Новые тенденции в развитии музея и музейной деятельности // Триумф музея? СПб.: [Б. и.], 2005. С. 138–145.

Хрустова Е.В. Музыкальная коммуникация в рекреационно-образовательной деятельности музея (на примере музея «Разночинный Петербург») // Человек и образование. 2014. № 1 (38). С. 163–166.

Baker S., Istvandy L., Nowak R. Curating popular music heritage: storytelling and narrative engagement in popular music museums and exhibitions // Museum Management and Curatorship. 2016. Vol. 31. Is. 4. P. 369–385.

Baker S., Istvandy L., Nowak R. The sound of music heritage: curating popular music in music museums and exhibitions // International Journal of Heritage Studies. 2016. Vol. 22. Is. 1. P. 70–81.

Leonard M. Constructing histories through material culture: Popular music, museums and collecting // Popular music history. 2007. Vol. 2. № 2. P. 147–167.

Leonard M. Exhibiting popular music: museum audiences, inclusion and social history // Journal of New Music Research. 2010. Vol. 39. Is. 2. P. 171–181.

¹³ *Baker S., Istvandy L., Nowak R.* The sound of music heritage: curating popular music in music museums and exhibitions. P. 77.

¹⁴ *Reynolds S.* Retromania: Pop Culture's addiction to its own past. P. 3.

¹⁵ *Baker S., Istvandy L., Nowak R.* The sound of music heritage: curating popular music in music museums and exhibitions. P. 77.

Reynolds S. *Retromania: pop culture's addiction to its own past*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011. 496 p.

References

Baker S., Istvandy L., Nowak R. The sound of music heritage: curating popular music in music museums and exhibitions, in *International Journal of Heritage Studies*. 2016. Vol. 22. Is. 1. P. 70–81.

Baker S., Istvandy L., Nowak R. Curating popular music heritage: storytelling and narrative engagement in popular music museums and exhibitions, in *Museum Management and Curatorship*. 2016. Vol. 22. Is. 4. P. 369–385.

Hrustova E.V. Muzykalnaja kommunikatsia v rekreatsionno-obrazovatelnoj dejatel'nosti muzeja (na primere muzeja «Raznochinyj Peterburg») [The musical communication in recreational and educational activities of the museum (on the example of «Raznochinny Petersburg» museum)], in *Chelovek i obrazovanie*. 2014. № 1 (38). P. 163–166. (in Rus.).

Kargin A.S., Kostina A.V. Sohranenie nematerial'nogo kulturnogo nasledia narodov RF kak prioritet kulturnoi politiki Rossii v XXI veke [The preservation of intangible cultural heritage of the nations of the Russian Federation as a priority of cultural policy of Russia in the XXI century], in *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 2008. № 3. P. 59–79. (in Rus.).

Leonard M. Constructing histories through material culture: Popular music, museums and collecting, in *Popular music history*. 2007. Vol. 2. № 2. P. 147–167.

Leonard M. Exhibiting popular music: museum audiences, inclusion and social history, in *Journal of New Music Research*. 2010. Vol. 39. Is. 2. P. 171–181.

Mastenitsa E.N. Novie tendentsii v razvitii muzeja i muzejnoj dejatel'nosti [A new trends in the development of the museum and museum activities], in *Triumf muzeja?* Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2005. P. 138–145. (in Rus.).

Reynolds S. *Retromania: pop culture's addiction to its own past*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011. 496 p.