

СОДЕРЖАНИЕ

Проблема в фокусе: Феномен провинциального музея в раннесоветский период	
<i>Уткина Н.А.</i> Строительство Нижегородского художественного и исторического музея в 1918–1924 гг.	5
<i>Гурьянов В.В., Гурьянов В.Н., Чубур А.А.</i> Провинциальные археологи-любители — создатели первых краеведческих музеев Брянской губернии	16
<i>Телина С.А.</i> Первый музей Саранска: Страницы истории 1918–1928 гг.	27
<i>Виноградова Ю.А.</i> Музейное строительство в советской провинции. История музея г. Кинешмы Ивановской области в 1919–1920-е гг.	36
Музей	
<i>Слепкова Н.В.</i> О планах преобразования Зоологического музея Зоологического института АН СССР в Ленинграде перед Великой отечественной войной 1941–1945 гг.	43
<i>Hookk D.Yu.</i> “Returnability” as a Criterion of a Successful Museum	56
<i>Чесняк М.Г.</i> Психолого-педагогические аспекты интерпретации музейного предмета посетителями музея	62
Памятник	
<i>Пудов Г.А.</i> О железных светцах из собрания Отдела народного искусства Государственного Русского музея	72
<i>Хвостова Г.А.</i> Неизвестные материалы к биографии неизвестного архитектора. Н.Т. Стуколкин в Летнем саду	82
<i>Мантуров М.В.</i> Музейная политика 1917–1935 годов: На примере коллекций Мраморного дворца	96
Наследие	
<i>Лысенко О.А.</i> Картинная рама в музейной экспозиции: Проблемы подлинности и интерпретации	103
<i>Василев Н.К., Куманова А.В., Казански Н.Р.</i> К проблеме антологизма в болгарской литературе (1910–2018 гг.) Историографо-библиографический дискурс	112
<i>Лун Цзыянь</i> Синтез материального и нематериального наследия в системе подготовки хореографов-педагогов в КНР	130
Критика и библиография	
<i>Бусыгин А.Е.</i> [Рец. на кн.:] <i>Бонами З.А.</i> Как читать и понимать музей. Философия музея. М.: АСТ, 2018. 224 с. ISBN: 978–5–17–098517–3	136

Редакционная коллегия:

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

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

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

Международный редакционный совет журнала:

Михаил Борисович Пиотровский, действительный член РАН, действительный член РАХ, директор Государственного Эрмитажа, зав.кафедрой музейного дела и охраны памятников Санкт-Петербургского государственного университета (Россия) (председатель);
Александр Михайлович Шолохов, президент Российского комитета Международного совета музеев (ИКОМ России);
Барбара Киршенблат-Гимблет, Ph.D., почетный профессор Нью-Йоркского университета, почетный доктор Университета Хайфы, главный куратор экспозиции и советник директора Музея истории польских евреев (Польша);
Дарко Бабич, Ph.D., доцент, руководитель направления музеологии и наследия, Университет Загреба, президент Международного комитета по подготовке персонала (ИКТОП) Международного совета музеев (ИКОМ) (Хорватия);
Кирилл Евгеньевич Рыбак, д-р культурологии, Советник Министра культуры РФ (Россия);
Кристина Крепс, Ph.D., ассоциированный профессор, руководитель программы музейных исследований и исследований в области наследия, директор Музея антропологии, Денверский университет (США);
Леонтина Мейер-ван Менш, программный директор Еврейского музея в Берлине, член исполнительного совета Международного совета музеев (ИКОМ) (Германия);
Татьяна Павловна Калугина, д-р филос. н., зав.отделом переводов для изданий, Государственный Русский музей (Россия);
Франсуа Мересс, Ph.D., профессор, университет Новая Сорбонна—Париж 3, президент Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ) Международного совета музеев (ИКОМ) (Франция).

*Подписано в печать: 28.04.2019 г.
Формат: 70 × 100/16
Усл. печ. л.: 11,37*

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

© Обложка, Волкова А., Войтекунас В., Tsilaga L., 2018
© Коллектив авторов, 2019

TABLE OF CONTENTS

A Problem in Focus: A Phenomenon of Provincial Museum in Early Soviet Time	
<i>Utkina N.A.</i> The Construction of the Nizhny Novgorod Art and Historical Museum in 1918–1924	5
<i>Gyryanov V.N., Guryanov V.V., Chubur A.A.</i> The Amateur Provincial Archaeologists—the Creators of the First Local History Museums of Bryansk Province	16
<i>Telina S.A.</i> From the History of the First Museum in Saransk (1918–1928)	27
<i>Vinogradova Yu.A.</i> A Museum Work in The Soviet Province. The History of the Museum of Kineshma City, Ivanovo Region in 1919–1920 th	36
Museum	
<i>Slepikova N.V.</i> On the Plans of Reformation of the Zoological Museum of the Zoological Institute by RAS in Leningrad Before the Great Patriotic War 1941–1945	43
<i>Hookk D.Yu.</i> “Returnability” as a Criterion of a Successful Museum	56
<i>Chesnyak M.G.</i> Some Psychological and Pedagogical Aspects of Interpretation of a Museum Object by Visitors of the Museum	62
Monument	
<i>Pudov G.A.</i> The Wrought Iron Items for the Lighting from the Collection of the State Russian Museum	72
<i>Hvostova G.A.</i> The Unknown Materials to the Biography of an Unknown Architect. N.T. Stukolkin in the Summer Garden	82
<i>Manturov M.V.</i> A Museum Politics of 1917–1935: A case of Collection of the Marble Palace	96
Heritage	
<i>Lysenko O.A.</i> A Picture Frame in the Museum Exhibition: Problems of Authenticity and Interpretation	103
<i>Vasilev N.K., Kumanova A.V., Kazanski N.R.</i> To the Problem of Anthologism in the Bulgarian Literature (1910–2018): A Historiographic-Bibliographic Discourse	112
<i>Long Ziyang</i> A Synthesis of Types of Heritage in the System of Training Choreographers and Teachers in Modern China	130
Reviews	
<i>Busygin A.E.</i> [Review of:] Bonami Z.A. <i>Kakchitat' iponimat' muzey. Filosofiya muzeya</i> [How to Comprehend and Understand the Museum. The Philosophy of the Museum]. Moscow: AST Publ., 2018. 224 p. ISBN: 978–5–17–098517–3	136

Editorial Board:

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

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

International Board of Journal:

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

ПРОБЛЕМА В ФОКУСЕ: ФЕНОМЕН ПРОВИНЦИАЛЬНОГО МУЗЕЯ В РАНЕСОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

Уткина Н.А.

СТРОИТЕЛЬСТВО НИЖЕГОРОДСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ В 1918–1924 гг.

Уткина, Надежда Алексеевна—кандидат исторических наук, зав. сектором экспозиционно-выставочной работы, Музей Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, Россия, Нижний Новгород, cucula86@mail.ru.

Статья посвящена основным структурным и качественным изменениям в деятельности Нижегородского городского художественного и исторического музея в 1918–1924 гг. в сравнении с дореволюционным периодом развития нижегородских музейных учреждений: участие владельцев национализированной усадьбы в организации музея, введение понятия «народный» по отношению к музею и поступавшим сюда дворянским и помещичьим коллекциям, изменение социального состава посетителей, методологических основ создания экспозиций, приглашение к руководству и сотрудничеству с музеем новых лиц, в том числе и из других городов. Источниковую базу статьи составил корпус неопубликованных ранее архивных документов.

Ключевые слова: Нижний Новгород, исторический музей, художественный музей, народный музей, реорганизация, И.С. Рукавишников, М.С. Рукавишников, Л.В. Розенталь.

THE CONSTRUCTION OF THE NIZHNY NOVGOROD ART AND HISTORICAL MUSEUM IN 1918–1924

Utkina, Nadezhda Alekseevna—Candidate of Science in History, the Head of the Department of Exhibitions, the Museum of the Nizhny Novgorod State University named after N.I. Lobachevsky, Russian Federation, Nizhny Novgorod, cucula86@mail.ru.

The article is devoted to the main structural and qualitative changes in the activities of the Nizhny Novgorod City Art and Historical Museum in 1918–1924 in comparison with the pre-revolutionary period of the development of Nizhny Novgorod museum institutions: the participation of the owners of the nationalized estate in the organization of the museum, the introduction of the concept of “folk” in relation to the museum and collections of landowners and nobles which were brought here, changing the social composition of visitors, methodological foundations for creating exhibits, inviting leadership and cooperation with a museum of new faces, including from other cities. The article was based on a corpus of previously unpublished archival documents.

Key words: Nizhny Novgorod, historical museum, art museum, public museum, reorganization, I.S. Rukavishnikov, M.S. Rukavishnikov, L.V. Rosental.

Музеями Нижнего Новгорода до 1917 г. был проделан долгий путь, который комплексно осмысливается лишь в последнее время¹. Открывшееся разнообразие музеев и форм их работы, степени участия в их создании и развитии широкого круга заинтересованных лиц, включая профессора Санкт-Петербургского университета В.В. Докучаева, писателя В.Г. Короленко, профессора Академии художеств Н.А. Кошелева и др., позволило констатировать, что музейная составляющая нижегородской культуры формировалась поступательно с другими социальными процессами: образованием, наукой и просветительством, художественным творчеством, кустарными промыслами. Первые нижегородские музеи создавались людьми, изучавшими город и губернию: их историю, природу, социально-экономические процессы, достопримечательности, фольклор, обрядность. Именно из потребности «знать» у нижегородцев выросла потребность «сохранить», названная в музейной науке «музейной потребностью»². Сохранить вещь или нематериальный результат человеческой деятельности, дополнив их утилитарные смыслы другими — неосязаемыми, но столь важными для осмысления истории своего края, быта и духовности своих предков. Здесь необходимо вспомнить имена первых исследователей истории Нижегородского края: П.И. Мельникова (Андрея Печерского), Н.И. Храмцовского, А.С. Гациского и др.

Институциональное оформление стремления просвещенной части нижегородского сообщества обрели только в середине 1880-х гг., когда губернское земство поддержало идею профессора В.В. Докучаева сохранить результаты почвенно-геологической экспедиции по Нижегородской губернии, создав Земский естественно-исторический музей (1885 г.). В 1890-х гг. при поддержке губернатора Н.М. Баранова³ подыскали помещение для историко-археологической коллекции, до этого ютившейся в помещении Нижегородской губернской ученой архивной комиссии (далее — НГУАК) в Ивановской башне кремля и на квартирах членов комиссии. Предметы, накопленные в ходе экспедиционной и собирательской деятельности членов НГУАК и Губернского статистического комитета, а также присланные местными жителями из уездов, разместились в знаменитом «домике Петра» — здании XVII в. на Почаинской улице, в котором, по преданию, останавливался Петр Великий, совершая Азовский поход 1695 г.

Большое влияние на создание целого ряда музеев в Нижнем Новгороде оказала XVI Всероссийская художественная и промышленная выставка, состоявшая здесь в 1896 г. Городские власти приняли решение реставрировать Дмитровскую башню кремля, чтобы разместить в ней Художественный музей и исторические коллекции. Организатором Художественного музея выступил председатель Общества художников исторической живописи, уроженец Нижнего Новгорода А.А. Карелин при поддержке Академии художеств и целого ряда таких художников, как Н.А. Кошелев, А.П. Боголюбов, Н.П. Безверхов, А.П. Рябушкин, Н.Н. Харламов, К.Б. Вениг, А.Н. Новоскольцев, В.В. Перов и др. Они не только приняли участие в выставке, приуроченной к открытию музея (это произошло 25 июня (7 июля) 1896 г.), но и передали в дар свои живописные, графические и скульптурные

¹ Уткина Н.А. Нижегородский музейон: основание. История возникновения и деятельности музеев г. Нижнего Новгорода в 1860-х — 1917 гг. Нижний Новгород, 2017. 404 с.

² Термин музеолога З. Странского. Подробнее на примере Нижнего Новгорода см.: Там же. С. 11–13.

³ Николай Михайлович Баранов (1836–1901) — морской офицер, изобретатель винтовки «системы Баранова», возглавлял Модель-камеру и Модельную мастерскую Санкт-Петербургского порта (1864 г.), градоначальник г. Санкт-Петербурга (1881 г.), нижегородский губернатор (1882–1897 гг.).

произведения⁴. Сюда же, в Дмитровскую башню кремля, были перенесены и исторические коллекции из домика Петра, что позволило музею отразить основные этапы истории города, его художественные богатства перед гостями Выставки, в числе которых была и Императорская чета, посетившая музей 18 июля 1896 г.

По Уставу 1901 г., музей находился в ведении городской думы и управлялся особым Комитетом, состоящим из гласных думы, членов НГУАК, общественных деятелей, художников. Пополнение музейных фондов происходило путем экспедиций по губернии, дарений, передачи коллекций после смерти владельца. Единичные вещи жертвовали представители промышленной элиты, педагоги, торговцы, служащие, простые нижегородцы. Художественные произведения поступали в дар музею от авторов, благодаря авторитету А.А. Карелина, имевшего «связи» в Академии художеств. К 1 января 1915 г. в художественном отделе значилось 1 849 предметов, в историческом — 5 689⁵.

Комитет по управлению музеем нижегородского образца, по свидетельству современников, собирался лишь «пить чай и утвердить смету»⁶, не решая вопросов пополнения и учета фондов, выставочной деятельности, работы с посетителями. Тревогу забила и НГУАК, отстраненная от участия в экспертизе предметов исторического отдела. Чашу терпения переполнило состояние Дмитровской башни, подвалы которой периодически заполнялись водой, дававшей испарения в залы музея. В дождливую погоду протекала и крыша башни, что делало невозможным экспонирование живописи и предметов материальной культуры из ткани, дерева, бумаги.

Общими усилиями членов НГУАК и художников было возбуждено ходатайство перед городской думой, которая в 1912 г. приняла решение о найме для музея нового помещения — в Доме Дворянского собрания (ул. Большая Покровская, 18). Однако здесь тоже не удалось разместить коллекции в полном объеме и с удобством для осмотра. Исторический отдел решил вернуться в Дмитровскую башню после ремонтных работ.

С 28 мая 1914 г. городской музей был разделен на два самостоятельных отдела — художественный (в Доме Дворянского собрания) и исторический (в Дмитровской башне). Отныне музей находился под управлением не только общего Комитета, но и двух комиссий (художественной и исторической), члены которых занялись разработкой новой экспозиционной структуры, наметили пути пополнения коллекций, формы экскурсионной работы.

Был ли музей востребован? Исходя из нижегородских реалий, заметим, что в те годы посещение музеев было занятием элитарным. Не все могли себе позволить вносить входную плату (20 коп.)⁷, да и «простое» население испытывало трепет перед учреждениями, расположенными в кремле и на главных улицах города. Музей посещали учащиеся под руководством педагогов, гости города. Жители уездов предпочитали более «полезные» музеи — естественноисторический и кустарный. С 1 сентября 1897 г. по 1 января 1899 г. музей посетило 9 807 чел.⁸, в последующие годы цифра колебалась от 6 181 чел. (1908 г.) до 12 162 чел. (1912 г.). Содержался музей на субсидию от городской думы, средства от продажи каталогов и открыток. Входная плата расходовалась на развитие

⁴ Уткина Н.А. Нижегородский музейон: основание. С. 190–192.

⁵ Отчет о состоянии Нижегородского городского художественного и исторического музея за 1914 год. Нижний Новгород, 1915. С. 21, 27.

⁶ О художественно-историческом музее // Нижегородский листок. 1912. 19 марта.

⁷ Дневной заработок рабочего Сормовского завода в то время составлял 50 коп.

⁸ Отчет комитета по управлению Нижегородским городским художественным и историческим музеем за время с 1 сентября 1897 г. по 1 января 1899 г. Нижний Новгород, 1900. С. 19.

музея лишь частично. Заведующему приходилось решать финансовые и хозяйственные вопросы, проводить экскурсии, заниматься описанием предметов практически в одиночку. В тревожные месяцы 1917 г. музей работы не прекращал, чувствуя ответственность за сохранность коллекций. За год было принято 12 645 чел., в октябре — 779 чел.

По итогам работы Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде возникли также Педагогический музей при Дирекции народных училищ (на материалах учебно-научного отдела), Кустарный склад-музей (на материалах кустарного отдела), пополнился экспонатами Земский естественно-исторический музей. Дальнейшее развитие нижегородской музейной сети шло во многом в ответ на потребности времени: в начале XX в. появился Земский музей наглядных пособий, Музей по борьбе с пьянством, Музей истории кадетского корпуса с трофеями «Великой Европейской войны» и некоторые другие.

История каждого из них, после Октября 1917 г. перешагнувшего в новую эпоху, либо не нашедшего себе места в ней и растворившегося в пучине административного хаоса, уникальна и интересна. Хочется думать, что для истории музейного дела, при всех ее обоснованных попытках выйти на уровень выявления общих тенденций и закономерностей, ценна и важна «жизнь» всякого музейного учреждения, в основание которого заложены неповторимые местные условия, локальные смыслы, усилия множества людей разного статуса и рода занятий.

Первые послереволюционные годы, при всей их тревожности и сумбурности, обилии противоречивых решений и человеческих трагедий, полны творческой свободы, молодой энергии созидания, интуитивных и сознательных поисков новых форм бытия культуры. Именно события тех лет содержат в себе ответы на многие вопросы о том, каким задумывался советский музей, в каких условиях он формировался и что оставил нам в наследство. Попробуем начать осмысление нижегородской музейной истории тех лет на материалах Городского художественного и исторического музея.

С начала 1918 г. в жизни музея начались судьбоносные перемены. Наряду со множеством неотложных задач, которые приходилось решать новым органам управления городом и губернией, проблемы судеб памятников искусства и старины, как уже собранных в музеях, так и рассеянных по частным усадьбам в виде предметов домашнего обихода, рассматривались оперативно, что позволило в значительной степени предотвратить разграбление. Нужно признать, что в те годы удавалось сочетать классовую ненависть к высшим слоям общества с пониманием музейной ценности их домашних собраний, которые должны были стать «народным достоянием». 26 (13) февраля 1918 г. увидело свет постановление Исполкома Нижегородского Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов о переводе художественного и исторического музея в подлежащий реквизиции дом (в городе его называли «палаццо», «дворец») купцов Рукавишниковых на Верхне-Волжской набережной, 10⁹. Управление музеем передавалось в ведение Губернского отдела народного образования (Губоно), а дело организации «научно-художественного музея в реквизированных помещениях дома Рукавишниковых» поручалось «гражданам И.С. и М.С. Рукавишниковым за полную ответственностью и наблюдением Губернского комиссара по народному образованию А.И. Таганова»¹⁰.

Налицо важнейшая примета времени: допущение бывших владельцев к процессу музеефикации своей усадьбы и к управлению музеем нового образца. Несмотря на то,

⁹ Сегодня здесь располагается Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник (филиал — Усадьба Рукавишниковых).

¹⁰ Центральный архив Нижегородской области (далее — ЦАНО). Ф. Р 120. Оп. 2. Д. 38. Л. 4.

что вплоть до 1919 г. действовал дореволюционный Комитет по управлению музеем, организацией музея в новом здании занялась специальная комиссия. В нее вошли представители младшего поколения (сыновья) тех, кто возглавлял эту работу прежде. Помимо наследников купца С.М. Рукавишникова, поэта-символиста Ивана¹¹ и скульптора Митрофана¹², это были сын первого нижегородского краеведа, писателя и этнографа П.И. Мельникова-Печерского Андрей, фотографа А.О. Карелина—Рафаил, историка С.М. Парийского—Михаил. Уже на первом совместном заседании по вопросу о перемещении музея они встали в оппозицию Комитету. И.С. Рукавишников «обвинил администрацию музея в бездеятельности», вменив им в вину: «1) отказ от пожертвованной Ф.М. Каменским¹³ целой коллекции картин, которые были переданы в Пермский музей, где их охотно приняли как ценный дар; 2) комитет музея до сего времени не мог приобрести коллекцию Карелина¹⁴ и выставить ее для осмотра публикой. Коллекция эта по настоящее время лежит в ящиках в неразобранном виде; 3) за все свыше 20-летнее существование музея комитет не позаботился об открытии при музее художественной школы»¹⁵. Это значило, по его мнению, что «среди членов Комитета есть люди бесполезные и даже вредные, вместе с которыми он с братом работать не желает»¹⁶. И.С. Рукавишников поддержал А.П. Мельников, сказав, что он тоже из собравшихся «не с каждым согласился бы работать»¹⁷.

В итоге в члены комиссии по организации музея вошли И.С. и М.С. Рукавишниковы, А.П. Мельников, Р.А. Карелин и бессменный хранитель городского музея с 1896 г. П.И. Крылов. Дискутировался также вопрос об открытии художественной школы, на чем настаивали Рукавишниковы, выступавшие также и за то, что переносить нужно «только ценные в художественном и научном отношениих <...> картины и историко-археологические предметы»¹⁸, а остальное поместить в отдельном здании в другой (нижней!) части города. В итоге большинство высказалось за недробление сложившейся коллекции музея и размещение тех предметов, которые не будут выставлены, в упакованном виде в помещениях усадьбы.

¹¹ Иван Сергеевич Рукавишников (1877–1930)—русский поэт-символист, прозаик. Автор биографического романа «Проклятый род» (1912). В 1919–1921 гг. был основателем и директором Дворца Искусств в Москве, с 1921 г.—профессор Московского высшего литературно-художественного института.

¹² Митрофан Сергеевич Рукавишников (1887–1946)—скульптор, график, театральный художник, ученик С.Т. Коненкова. Автор монументально-декоративных композиций в Москве. Основатель знаменитой династии скульпторов Рукавишниковых.

¹³ Федор Михайлович Каменский (1876–1924)—представитель пермско-нижегородского рода парходчиков Каменских. С супругой О.И. Каменской проживали в г. Нижнем Новгороде на Верхне-Волжской наб., 11, в собственном доме. Город покинули в 1918 г. В 1974 г. при ремонте дома был обнаружен «клад Каменских», состоящий из предметов декоративно-прикладного искусства XVIII–XIX вв., семейных фотоальбомов и дневников владельцев дома.

¹⁴ Имеется в виду собрание предметов русской старины А.О. Карелина. Андрей Осипович Карелин (1837–1906)—живописец, выпускник Академии художеств, знаменитый нижегородский фотограф, один из основоположников художественной фотографии. Неоднократный призер международных фотографических выставок: высшая награда—большая серебряная медаль на выставке Французского Общества в Париже (1876 г.), бронзовая медаль всемирной выставки в Филадельфии, золотая медаль за лучшую вещь на всемирной фотографической выставке в Эдинбурге (1877 г.) и др.

¹⁵ ЦАНО. Ф. Р 1684. Оп. 1. Д. 3. Л. 2.

¹⁶ Там же. Л. 3.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. Л. 2.

Перевозка предметов началась 2 апреля (20 марта) при помощи воспитанников Учительского института. Рукавишниковы предоставили для перевозки «своих людей и лошадей», а также упаковочный материал (брезенты, рогожи и т.п.), руководили приемкой на месте. Все предметы были приняты по описи и под расписку об их сохранности. Под музей во дворце была реквизирована лишь часть помещений: парадный ход с широкой мраморной лестницей, три больших комнаты в первом этаже, двусветный зал, гостиная и бывшая читальня во втором этаже. Рукавишниковым из Наркомпроса РСФСР были присланы охранные грамоты на «предметы живописи и скульптуры, библиотеку, обстановку и декоративные предметы» их мастерских, находящихся в здании усадьбы.

Нужно заметить, что семья Рукавишниковых стала одной из немногих в городе, кто сделал попытку пойти на взаимодействие с новой властью. В выданных им удостоверениях было записано: «выполняет общественно-полезные функции неся советскую работу»¹⁹. Сложно судить о том, что же двигало ими. Возможно, Рукавишниковы заботились о сохранении дома и имущества, предполагая, что очень скоро нарушенный ход жизни вернется в привычное русло. Они даже предлагали для обустройства музея воспользоваться предметами и материалами, находящимися в их загородном имении Подвязье²⁰ Горбатовского уезда, где имелось «немало и чисто художественных предметов музейного характера»²¹. С другой стороны, по воспоминаниям современников, Иван и Митрофан Рукавишниковы были людьми совершенно другого склада, нежели их купеческая родня. Неоднократно бывавшие в Европе, вращавшиеся в богемных кругах поэтов и писателей Серебряного века, чье творчество пронизано символизмом и мистицизмом, они были людьми, далекими от того, чтобы дорожить объектами материального мира.

Тетка Рукавишниковых В.М. Бурмистрова (в девичестве Рукавишникова) также осталась жить в своем доме на ул. Жуковской, 26²², одном из самых красивых в городе, с оранжереей и садом, выходящим на волжский Откос. Ввиду недостатка площадей, отношением Губоно от 11 сентября 1918 г. сюда решено было переместить Исторический музей. Про хозяйку говорилось, что она, будучи почетным членом Комитета по управлению музеем с 1914 г., «любезно уступила» помещение в своем доме (а могла ли она поступить иначе?).

Еще одна важная примета времени — создававшийся на основе дореволюционных коллекций музей получил название «народный». Музей в залах дворца Рукавишниковых называли «Народным художественным» (и даже «Народным Советским художественным»), а над входом в особняк Бурмистровой появилась вывеска «Народный исторический музей»²³. В этом определении звучало отношение к коллекциям и помещению для музея как к народному достоянию. Вспомним слова героя рассказа М.А. Булгакова «Ханский огонь», владельца усадьбы А.И. Тугай-Бега: «... пишут мне из Москвы, что дворец цел, что его берегут как народное достояние... На-а-родное... Народное — так народное, черт их бери. Все равно. Лишь бы было цело ...»²⁴.

¹⁹ ЦАНО. Ф. Р 120. Оп. 2. Д. 49. Л. 49.

²⁰ Ныне Богородский район Нижегородской области.

²¹ ЦАНО. Ф. Р 1684. Оп. 1. Д. 5. Л. 2.

²² Сегодня в здании располагается Литературный музей А.М. Горького (ул. Минина, 26).

²³ Галай Ю.Г. Первые шаги Нижегородского художественного музея // Нижегородский музей. 2008. № 15. С. 6.

²⁴ Булгаков М.А. Ханский огонь. Повести и рассказы. М., 1988. С. 30.

Народный художественный музей открылся 21 июля 1918 г., заведовать им стал Митрофан Рукавишников, Исторический — 1 октября 1918 г. под началом П.И. Крылова. Вначале вход в музей был бесплатным, потом ввели плату в 50 коп. Количество посетителей росло с каждым годом: в 1919 г. — 10 580, в 1920 г. — 17 200, в 1921 г. — 12 046, в 1922 г. — 13 489, в 1923 г. — 15 508.

Разумеется, в музей пришел совершенно новый посетитель. Большинство экскурсантов отныне составляли учащиеся школ и других учебных заведений, слушатели курсов для учителей, детдомовцы, рабочие, красноармейцы. Помимо экскурсий в музее в первое время читались лекции по истории искусств, готовились для продажи каталоги и фотографии экспозиции.

Уже в 1919–1920 гг. начался приток культурных ценностей из дворянских и помещичьих имений — один из новых способов пополнения музея. Это были вещи из усадеб Абамелек-Лазаревых, Пашковых, Шереметевых, Орловых-Давыдовых и др., которые распределялись между художественным и историческим музеями. Задачей сотрудников стало включение их в экспозицию и текущую просветительную работу.

Незыблемыми при новой власти остались бытовые и финансовые проблемы музея (обоих его зданий): охрана и отопление (зимой температура в помещениях опускалась ниже нуля), ремонт крыш, замена водопровода и электропроводки, оплата телефона, приспособление жилых комнат под музейные залы, обустройство быта сотрудников. В условиях беспокойного времени личные револьверы И.С. Рукавишникова признавались необходимыми для охраны музея. Исторический музей, также вскоре оставшийся без охраны со стороны городской милиции, тревожился по поводу нежелательного соседства: в бывшем саду В.М. Бурмистровой Комитет помощи красноармейцам открыл летний сад-театр «Северный Фиорд», а при нем буфет «с продажей вин и обедов», что было небезопасно в пожарном отношении и для сохранности музейных предметов²⁵.

Однако над теми, кто взялся переводить музейную работу на новые рельсы, продолжала висеть угроза политической расправы. Так, уже осенью 1918 г. в доме по Верхне-Волжской наб. начались обыски и аресты по ордерам Чрезвычайной комиссии по борьбе с контрреволюцией. Были арестованы член комиссии по организации музея Г.О. Ордиони²⁶ и жена И.С. Рукавишникова Нина Сергеевна. «Обыски оканчиваются поздней ночью, производятся выемки. При таких условиях Худож. Комиссия не имеет физической ни тем более моральной возможности планомерно работать по делам Музея», — значилось в заявлении на имя Губернского комиссара по народному образованию²⁷. Братья Рукавишниковы покинули родной Нижний Новгород летом 1919 г., уехав в Москву, как оказалось, навсегда. В августе заведующим Художественным музеем был назначен Л.В. Розенталь²⁸, тогда 25-летний студент Историко-филологического факультета Петроградского университета, волею судьбы вместе с супругой оказавшийся в Нижнем, восстанавливая здоровье после перенесенного «сыпняка».

²⁵ ЦАНО. Ф. Р 1684. Оп. 1. Д. 3. Л. 17 об.

²⁶ По воспоминаниям художника Ф.С. Богородского: Георгий (Джорджио) Ордиони — итальянский пианист, приехавший в 1914 г. из Рима с Митрофаном Рукавишниковым. Несколько лет жил в Нижнем Новгороде.

²⁷ ЦАНО. Ф. Р 1684. Оп. 1. Д. 3. Л. 32.

²⁸ Лазарь Владимирович Розенталь (1894–1990) — российский и советский искусствовед, педагог, теоретик и практик экскурсионного дела. Научный сотрудник Государственного Эрмитажа и Третьяковской галереи, заведующий Нижегородским народным художественным музеем (1919–1922 гг.).

На нового заведующего, поселившегося здесь же, в «палаццо», сразу свалились все заботы: «Я рвался очистить музей от скверны наполнявшей его безвкусицы и переделать всю экспозицию. А надо было прежде всего, вопреки ослепительности еще жаркого солнца, ломать голову над тем, как бы раздобыть дров на зиму», — вспоминал Розенталь²⁹. Кроме него в штате музея числились хранитель А.Е. Ильина, два смотрителя, вахтер, истопник и ночной сторож.

В 1920 г. Л.В. Розенталь лично ездил осматривать коллекции в усадьбе Шереметевых в Юрино³⁰, отмечая нехватку собственных познаний для определения ценности и подлинности вещей: «Парадные комнаты были битком набиты всевозможными художественными произведениями. И подлинными, и весьма сомнительного качества. Поди разберись в них! <...> Итальянская майолика, испано-мавританские блюда, камин, украшенный вывезенными из Помпеев скульптурами, всяческие ковры, ткани, что я понимал во всем этом? Может быть и барахло, может быть и настоящее?»³¹.

Говоря о деятельности Л.В. Розенталя на посту заведующего Нижегородским художественным музеем, необходимо отметить еще одну приметку нового времени — события революции и Гражданской войны действительно привели в движение огромные массы людей. Многие из тех, кто участвовал в художественной и музейной жизни Нижнего Новгорода в тот период, оказались здесь в силу разных обстоятельств: военных перемещений, семейных передраг, элементарного голода, желания быть полезным на периферии. Некоторое время в Нижнем работали искусствоведы В.Ф. Франкетти, Т.Г. Трапезников, художники А.В. Куприн, Р.Р. Фальк, К.А. Ченцов, архитектор В.А. Волошинов, скульпторы Ф.П. Макурин, Л.А. Тренина, археолог Б.С. Жуков и др.

Помимо целого ряда внешних признаков, изменения коснулись и внутреннего содержания музейной работы. Экспозиция уже не могла оставаться такой, как раньше. В отношении художественных музеев шли дискуссии о том, есть ли в них место «новому» искусству и на каких произведениях воспитывать современного посетителя, обучать студентов учебных заведений нового типа — свободных художественных мастерских. Исторические музеи искали баланс между Сциллой правильной трактовки национализированных коллекций и Харибдой создания музея «по типу музеев местного края», встроенного в систему изучения производительных сил с обязательным историко-революционным отделом.

Так, уже в конце 1919 г. в Музейный отдел Главпрофобра (главное управление профессионального образования) поступило письмо мастеров и подмастерьев Нижегородских свободных художественных мастерских (открыты в октябре 1919 г. и размещались на 3-м этаже дома Рукавишниковых) с критикой в адрес Художественного музея и его заведующего Л.В. Розенталя. По мнению авторов письма, «провинция также нуждается в истинных произведениях искусства, как старого, так и современного для воспитания подрастающего поколения художников, тогда как Ниж. Худ. Музей из 220 экспонатов, обладает лишь 2 десятками картин, представляющих художественную ценность и несколькими предметами старинной роскоши (кол. гр. Орлова-Давыдова). Остальные же работы принадлежат кисти мастеров неизвестных школ и сомнительного качества <...> Кроме

²⁹ *Розенталь Л.В.* Непримечательные достоверности. Свидетельские показания любителя стихов начала XX века. М., 2010. С. 132.

³⁰ Ныне Республика Марий Эл. Владельцами замка были Василий Петрович и Ольга Дмитриевна (родная сестра генерала М.Д. Скобелева) Шереметевы.

³¹ *Розенталь Л.В.* Непримечательные достоверности ... С. 179.

того в музее имеется еще ряд вещей ученически беспомощных по исполнению и попавших по недоразумению на стены музея. Из всего вышеизложенного явствует, что Худ. Музей в том виде, в каком он существует, не только не может служить к развитию и поднятию художественного уровня потребителя, но является учреждением мертвым и никому не нужным»³². По этому поводу состоялось заседание Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР с приглашением Л.В. Розенталя. Он рассказал, что в музее произведена «новая развеска», ведутся экскурсии для рабочих и красноармейцев. В итоге было постановлено: «Заявление учеников признать недостаточно обоснованным; считать желательным пополнение Нижегородского музея произведениями новой русской живописи»³³.

Действительно, уже в начале 1920 г., через посредство руководителя Свободных художественных мастерских В.Ф. Франкетти³⁴, в Нижний Новгород были переданы 42 произведения современной живописи для создания Музея живописной культуры. Это были картины Малевича, Кандинского, Родченко, Ларионова, Гончаровой, Розановой и др., полотна Кончаловского, Машкова, Фалька и др. Однако документов о создании здесь самостоятельного Музея живописной культуры не найдено, прослеживаются лишь поиски помещения. Сам Л.В. Розенталь впоследствии вспоминал, что эти работы выставлялись в помещении городской управы, где «вызвали нападки кое-кого из губисполкома», а уже осенью 1921 г. коллекция влилась в собрание Художественного музея. Именно эти работы составили основу нижегородского собрания русского авангарда.

В 1923 г. была создана комиссия для реорганизации Исторического музея «по типу музеев с краеведческим уклоном», в которую вошли представители Губмузея (Губернский отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины) Е.Н. Ванеева и А.И. Иконников, члены Нижегородской археолого-этнологической комиссии А.Я. Садовский и С.М. Парийский, научный сотрудник Художественного музея В.В. Фаворская, ученые из Нижегородского пединститута А.Н. Свободов и С.И. Архангельский. В разработке проекта реорганизации участвовал археолог Б.С. Жуков³⁵.

Обновленный музей должен был стать: а) «краевым» (отражать историю всего Нижегородского края³⁶ и населявших его народностей); б) «историко-бытовым» (освещать культуру, быт и хозяйство каждой из «племенных» и социальных групп населения с древнейших времен до современности); в) «историко-промышленным» (отражать

³² ЦАНО. Ф. Р 120. Оп. 2. Д. 38. Л. 11.

³³ Там же. Л. 13.

³⁴ Владимир Феликсович Франкетти (1887–1969)—художник, педагог, теоретик искусства. Сотрудник Литературно-художественного подотдела отдела Изо Наркомпроса, член Коллегии отдела Изо Наркомпроса, преподаватель Государственных художественных мастерских в Москве, уполномоченный Нижегородских государственных свободных художественных мастерских (1919–1921 гг.).

³⁵ Борис Сергеевич Жуков (1892–1934)—археолог, этнограф, антрополог. Род. в Нижнем Новгороде в семье издателя газеты «Волгарь» С.И. Жукова. Окончил Нижегородский Александровский институт (1910 г.), Московский университет по специальности «антропология» (1917 г.). В 1920-е гг.—преподаватель МГУ, Нижегородского пединститута, Нижегородского университета, член Академии истории материальной культуры, Центрального бюро краеведения, участник ряда научных экспедиций. На нижегородской земле им был предпринят ряд экспедиций по археологическому и этнографическому изучению Нижегородской губернии, открыт ряд неолитических стоянок. Участвовал в деятельности нижегородских краеведческих обществ, исторического музея. Репрессирован по «академическому делу» в 1931 г.

³⁶ Видимо, административно имелась в виду Нижегородская губерния. Нижегородский край как самостоятельная единица, включавший в себя соседние с Нижегородской губернии и автономные области, существовал с 1929 по 1932 гг.

особенности «производств» каждой из «племенных» и социальных групп, в том числе и кустарных промыслов, произведений декоративно-прикладного искусства)³⁷. Производственный отдел признавался главным в музее как отражающий базис современного общества, обязательным к организации считался также революционный отдел.

Параллельно с планами реорганизации произошла рокировка с помещениями: Исторический музей с января 1924 г. начал перемещаться в дом Рукавишниковых, а для Художественного было выделено новое здание — национализированный особняк пароходчика Д.В. Сироткина на Верхне-Волжской наб., 3³⁸. Обновленные залы Художественного музея открылись 10 марта 1924 г. в присутствии Наркома просвещения А.В. Луначарского, бывшего в Нижнем Новгороде с визитом. Первая очередь залов с исторической экспозицией — 9 ноября 1924 г. С этого года употреблялось и новое название «Нижегородский государственный областной историко-художественный музей».

К 1925 г. экспозиция выстроилась в составе отделов: 1) доисторических культур; 2) этнографии с подотделами; 3) городского, помещичьего и крестьянского быта; 4) исторический с подотделами; 5) революционный (открыт 25 января 1925 г.); 6) кустарно-экономический; 7) Нижегородской ярмарки; 8) декоративных искусств с подотделами³⁹.

Первые послереволюционные годы — один из самых малоизученных периодов в истории провинциальной культуры. Именно тогда началось приобщение «неохваченного» большинства к наследию прошлого, и музеи сыграли в этом ведущую роль. Купеческий «богатый Нижний к тому времени был повержен в прах, а убогий и нищий “рванулся” к знаниям и культурной жизни»⁴⁰, — вспоминали современники. Важнейшим событием того времени для города стало открытие 25 июня 1918 г. государственного университета, на долгие годы объединившего вокруг себя научные силы, которыми на новом уровне началось осмысление нижегородской истории и культуры, промышленного строительства, местной системы профессионального образования.

Нижегородский историко-художественный музей в те годы во многом строился заново: в число его организаторов влились новые люди (в том числе владельцы национализированной усадьбы, переданной под музей; специалисты отдела Изо Наркомпроса РСФСР); в фонды музея поступил огромный массив предметов из частных национализированных коллекций, что требовало изменения методологических основ создания художественных и исторических экспозиций, расширения масштаба научных задач музея по изучению края; пришел в залы музея и новый посетитель — неподготовленный, но жаждущий приобщиться к наследию предшествующих эпох, ставшему «народным», количество посетителей выросло до тысячи в месяц.

Несмотря на объявленную «пролетаризацию», в историко-художественном музее еще продолжали работать высококвалифицированные специалисты с классическим образованием, они оберегали вверенное им достояние от хулиганов, пожаров и грабителей, вместе со страной переживая тревоги военного времени, заботы «о пайках и дровах». Все это открывает перед нами яркую страницу не только в локальной истории нижегородской культуры, но и в истории музейного дела всей страны.

³⁷ ЦАНО. Ф. Р 1684. Оп. 1. Д. 3. Л. 37 об.

³⁸ Сегодня здесь располагается Нижегородский государственный художественный музей (отдел Западноевропейского искусства).

³⁹ ЦАНО. Ф. Р 1684. Оп. 1. Д. 3. Л. 60.

⁴⁰ *Илларионов В.* Его влекла романтика революции // Богородский Ф.С. Воспоминания. Статьи. Выступления. Письма. Сборник. Л., 1987. С. 76.

Список литературы

Галай Ю.Г. Первые шаги Нижегородского художественного музея // Нижегородский музей. 2008. № 15. С. 4–11.

Илларионов В. Его влекла романтика революции // Богородский Ф.С. Воспоминания. Статьи. Выступления. Письма. Сборник. Л.: Художник РСФСР, 1987. С. 76–79.

Розенталь Л.В. Непримечательные достоверности. Свидетельские показания любителя стихов начала XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 816 с.

Уткина Н.А. Нижегородский музейон: основание. История возникновения и деятельности музеев г. Нижнего Новгорода в 1860-х—1917 гг. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 2017. 404 с.

References

Galaj, Yu.G. Pervye shagi Nizhegorodskogo hudozhestvennogo muzeya [The first steps of the Nizhny Novgorod Art Museum], in *Nizhegorodskij muzej*. 2008. Vol. 15. P. 4–11. (in Rus.).

Illarionov, V. Ego vlekla romantika revolyucii [He was attracted by the romance of the revolution], in *Bogorodskij F.S. Vospominaniya. Stat'i. Vystupleniya. Pis'ma. Sbornik*. Leningrad: Hudozhnik RSFSR Publ., 1987. P. 76–79. (in Rus.).

Rozental', L.V. *Neprimechatel'nye dostovernosti. Svidetel'skie pokazaniya lyubitelya stihov nachala XX veka* [Unremarkable authenticity. Witness testimony of lover of poetry of beginning of the 20th century]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010. 816 p. (in Rus.).

Utkina, N.A. *Nizhegorodskij musejon: osnovanie. Istoriya vzniknoveniya i deyatel'nosti muzeev g. Nizhnego Novgoroda v 1860-h–1917 gg.* [Museion of Nizhny Novgorod: foundation. History of the development and activities of museums in Nizhny Novgorod in the 1860th–1917]. Nizhnij Novgorod: Nizhnij Novgorod University Publ., 2017. 404 p. (in Rus.).

Гурьянов В.В., Гурьянов В.Н., Чубур А.А.

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ АРХЕОЛОГИ-ЛЮБИТЕЛИ—СОЗДАТЕЛИ ПЕРВЫХ КРАЕВЕДЧЕСКИХ МУЗЕЕВ БРЯНСКОЙ ГУБЕРНИИ

Гурьянов, Валерий Николаевич—начальник отдела организации научных исследований, Брянский государственный университет им. академика И.Г. Петровского, Россия, Брянск, gurian032@mail.ru;

Гурьянов, Василий Валерьевич—аспирант, Брянский государственный университет им. академика И.Г. Петровского, Россия, Брянск, romanteg32@gmail.com;

Чубур, Артур Артурович—кандидат исторических наук, директор Научно-исследовательского центра комплексного изучения Среднедеснинского региона, Брянский государственный университет им. академика И.Г. Петровского, Россия, Брянск, fennecfox66@gmail.com.

В первые годы советской власти во вновь сформированной Брянской губернии РСФСР по инициативе энтузиастов-краеведов развернулось музейное строительство. В уездном городе Трубчевск (летописный Трубеч) ученый лесовод и археолог-любитель Георгий Михайлович Поршняков создал в приобретенном им доме Трубчевский естественно-исторический и археологический музей. Этот музей был первым на территории Брянской губернии. Вслед за ним бывший статский советник и инспектор народных училищ, историк и искусствовед Сергей Сергеевич Деев добился создания в губернском центре Брянске второго в регионе музея. Он получил название Брянский губернский музей местного края. Оба энтузиаста были назначены директорами созданных ими музеев и продолжали активно пополнять их фонды, вести просветительскую и научно-исследовательскую работу. Г.М. Поршняков начал раскопки средневекового курганного некрополя Квеутнь. С.С. Деев открыл первую в Брянском Подесенье палеолитическую стоянку Супонево. Оба занимались созданием подробных археологических карт Брянского и Трубчевского уездов. С началом сталинского «великого перелома» оба директора были уволены и изгнаны из созданных ими музеев как представители «старорежимной» интеллигенции. В статье приводятся основные биографические сведения о Г.М. Поршнякове и С.С. Дееве.

Ключевые слова: Георгий Поршняков, Сергей Деев, Трубчевский естественноисторический и археологический музей, Брянский губернский музей местного края, Брянская губерния.

THE AMATEUR PROVINCIAL ARCHAEOLOGISTS—THE CREATORS OF THE FIRST LOCAL HISTORY MUSEUMS OF BRYANSK PROVINCE

Guryanov, Valerii Nikolaevich—the Head of department of organization of scientific research, Bryansk State University named after Academician I.G. Petrovsky, Russian Federation, Bryansk, gurian032@mail.ru;

Guryanov, Vasilii Valerievich—Ph.D. student, Bryansk State University named after Academician I.G. Petrovsky, Russian Federation, Bryansk, romanteg32@gmail.com;

Chubur, Arthur Arthurovich—Candidate of Science in History, Director of the Research Center for Integrated Study of the Middle-Desna Region, Bryansk State University named after Academician I.G. Petrovsky, Russian Federation, Bryansk, fennecfox66@gmail.com.

In the first years of Soviet power in the newly formed Bryansk province of the RSFSR, on the initiative of local lore enthusiasts, museum construction began. In the district town of Trubchevsk (according to the chronicle—Trubech), a learned forester and amateur archaeologist Georgy Mikhailovich Porshnyakov created the Trubchevsk Natural History and Archaeological Museum in the house he acquired. This museum was the first in the Bryansk province. Following him, the former State Councilor and Inspector of Public Schools, historian and art historian Sergey Sergeevich Deev, succeeded in creating a museum in the provincial center of Bryansk. It was named the Bryansk Province Museum of the local region. Both enthusiasts were appointed directors of the museums created by them and continued to actively replenish their funds, conduct educational and research work. G. Porshnyakov began excavations of the Kveutn medieval kurgan necropolis. S. Deev opened the first Palaeolithic site of Suponevo in Bryansk Podesenye. Both were engaged in the creation of detailed archaeological maps of the Bryansk and Trubchevsk counties. Since the beginning of the Stalinist “great breakthrough”, both directors were dismissed and expelled from the museums created by them, as representatives of the “old-regime” intelligentsia. The article provides basic biographical information about G.M. Porshnyakov and S.S. Deev.

Key words: Georgy Porshnyakov, Sergey Deev, Trubchevsk Natural Historical and Archaeological Museum, Bryansk Regional Museum of the Local Territory, Bryansk Province.

Первое десятилетие советской власти было связано не только с крупными социальными, административными и территориальными реформами, но и с небывалым по масштабам музейным строительством.

Трубчевский естественноисторический и археологический музей—старейший музей Брянской губернии, созданный практически одновременно с этим, просуществовавшим 10 лет регионом. Музей был открыт «для обозрения публики» в 1919 г. Его создателем и первым директором стал Георгий Михайлович Поршняков (1868–1939)—член земской управы и ученый-энциклопедист. Музей размещался «в собственном каменном доме» и был «открыт для осмотра ежедневно с 12 до 15 часов. Вход бесплатный»¹.

Как отмечает современный исследователь: «В основе краеведческого движения—свободного объединения энтузиастов—всегда стояла и стоит личность, индивидуальность, сколь массовый размах данное движение ни приобретало»². Именно поэтому история создания и судьба первых краеведческих музеев раннего советского периода (так называемый «золотой век краеведения») представляется неразрывно связанной с биографиями их создателей—энтузиастов и подвижников. Поэтому, ведя речь о Трубчевском музее, начнем с рассказа о его создателе, построившем уездный «храм муз» сначала в мечтах, а затем в реальности.

Потомственный дворянин, Георгий Михайлович Поршняков до октябрьского переворота 1917 г. был почетным мировым судьей Орловского Окружного суда по Трубчевскому уезду и Председателем Трубчевской земской управы. Он имел в Трубчевском уезде 837 десятин земли³, но в 1908 г., как человек прогрессивных взглядов, большую часть безвозмездно передал крестьянам⁴.

¹ Государственный архив Брянской области (далее—ГАБО). Ф. 85. Оп. 1. Д. 969. Л. 106–106 об.

² Поляков Г.П. Сергей Сергеевич Деев—краевед и археолог // Песоченский историко-археологический сборник. Киров, 2000. Вып. 4. Ч. 2. С. 153.

³ ГАБО. Ф. 81. Оп. 2. Д. 221. Л. 25–30; Афонькина А.М., Наумова Н.И. Документы Госархива Брянской области о трубчевских краеведах В.П. Левенке и Г.М. Поршнякове // Летопись Трубчевского края. Материалы 1–3 чтений. Брянск, 2009. С. 106–112.

⁴ Левенок В.П. Трубчевск. Материалы из истории города и края. Рукопись. 1976. Т. 2. С. 1–12 // Научный архив Трубчевского краеведческого музея. Без номера.

Родился он в старинном городе Трубчевске в семье генерал-майора Михаила Поршнякова. Старый дворянский род брал начало, согласно «Литовской Метрике», в XIV в. от Данилы Першинича. Еще в детстве Георгию Михайловичу посчастливилось познакомиться с известным русским ученым, профессором истории и права Московского и Варшавского университетов Дмитрием Яковлевичем Самоквасовым, проводившим изыскания в Трубчевске. Именно он и привил Георгию интерес к археологии. Д.Я. Самоквасов был дружен с семьей Поршняковых и переписывался с ними, в том числе на темы поиска древностей⁵. Еще юношей Георгий начал собирать домашнюю коллекцию геологических, палеонтологических, историко-археологических предметов, старинных книг и гербарий Трубчевской округи. Коллекция быстро разрослась, хранить ее дома становилось все менее удобно. Тогда Г.М. Поршняков, отправляясь на обучение в столицу, в 1888 г. передал коллекцию Трубчевской уездной земской управе, как дар родному городу, но разместить ее должным образом оказалось негде. В те же годы по просьбе историографа рода князей Трубецких, Елизаветы Эсперовны княжны Белосельской-Белозерской (впоследствии ставшей супругой П.Н. Трубецкого) Г.М. Поршняков обследовал «земельную» церковь Спасо-Чолнского Новопечерского монастыря⁶. Все результаты изысканий Григорий Михайлович заносил в пронумерованные общие тетради, так и озаглавленные: «Трубчевские тетради». Судьба архива ученого, включая эти дневники, к сожалению, неизвестна.

По окончании Санкт-Петербургского лесного института и получении звания ученого-лесовода II разряда в 1893 г. Поршняков возвратился в Трубчевск. Здесь проходила его карьера «по гражданскому ведомству» согласно табели о рангах — от губернского секретаря (1897 г.) до коллежского асессора (1906 г.). Но круг интересов Поршнякова не замыкался служебными делами. Он являлся попечителем Семячковского начального земского училища, членом Трубчевского уездного отделения Орловского епархиального училищного совета по выбору от земства, попечителем Трубчевской земской народной библиотеки-читальни и членом попечительного совета Трубчевской женской гимназии по выбору от земства⁷. В сентябре 1917 г. он пишет прошение на имя председателя педсовета Трубчевской женской гимназии: «Узнав, что во вверенной Вам гимназии за отсутствием преподавателя не замещены уроки природоведения, имею честь довести до Вашего сведения, что я готов придти на помощь гимназии и временно давать безвозмездно уроки природоведения в 4 классе»⁸. Г.М. Поршняков был женат на Екатерине Никитичне Степановой, приехавшей с ним из Санкт-Петербурга. В семье выросли две дочери — Ксения и Александра, одна из них также была педагогом.

Со сменой эпох Георгий Михайлович возвратился к идее создания в Трубчевске музея. Ранее дело упиралось в отсутствие помещения. Решение пришло неожиданно. Бывший мировой судья и помощник уездного предводителя дворянства за свои средства приобрел подходящий дом в центре города — особняк на главной Орловской улице. Его построил в 1905 г. пожилой трубчевский мещанин Миклуха и сдавал внаем. Внук Миклухи,

⁵ В частности, курский историк С.П. Щавелев опубликовал письмо Сергея Поршнякова (брата Георгия) Д.Я. Самоквасову с пометой «лицо мной не установлено», см.: *Щавелев С.П.* Археология, история и архивное дело России в переписке профессора Д.Я. Самоквасова (1843–1911). Курск, 2007.

⁶ *Трубецкая Е.Э.* Сказания о роде князей Трубецких. М., 1891. С. 363–367.

⁷ ГАБО. Ф. 81. Оп. 1. Д. 1015. Л. 151 об.–152.

⁸ ГАБО. Ф. 486. Оп. 1. Д. 35. Л. 1.

Серафим Хомченко впоследствии помогал Поршнякову оформлять в музее отдел природы. После школы он сначала работал на метеостанции Трубчевска при музее, а затем фенологом в Сибирском филиале АН СССР⁹.

Когда здание для музея было выкуплено и передано в дар городу, Городской отдел народного образования утвердил Г.М. Поршнякова на должность заведующего музеем.

Вступив в должность, Г.М. Поршняков не только стал формировать экспозицию, но и начал планомерно вести исследования древностей Трубчевска и его окрестностей, постепенно составляя археологическую карту. Одновременно он организовал сбор сведений среди учителей о памятниках старины Трубчевского уезда и наладил их регистрацию в Бюро музея—это был прообраз современных государственных служб охраны памятников истории и культуры. Продолжил он и археологические разведки. В 1919 г. он произвел обследование городища Городцы Средние в д. Городцы к северу от Трубчевска.

Музейная коллекция росла и пополнялась. Григорий Михайлович писал в 1921 г. в отчете для Уполитпросвета о проделанной работе: «1. Сотрудником бюро А.М. Романовым доставлены собранные им по р. Навле в урочищах Тарасовки и Кудеяры коллекция окаменелых раковин, отпечатков допотопных рептилий, коллекции черепков древней посуды и кремневых ножей (неолитической эпохи каменного века). 2. Сотрудником бюро Н.Н. Парганским доставлены его работы: чучело норки; картина-панорама “Прилет чибисов”; биологическая группа “хорек и ласка на охоте за мышами”. 3. Заведующим бюро Г.М. Поршняковым приготовлены к печати первые три выпуска его труда “Целебные силы местной флоры”. Совершены археологические и палеонтологические разведки. В г. Трубчевске и окрестностях им лично и под его руководством группой учащихся 2–1 ступени собраны коллекции древностей, относящихся к каменному веку и славянской эпохе, предметы утвари (черепки древней посуды), домашнего обихода (костяные иглы), украшения (стеклянные браслеты), вооружения (метательные камни, наконечники стрел и ножи)»¹⁰. Позднее экспозиция природы была пополнена чучелами, сделанными руками охотника и знатока природы трубчанина И.Н. Зайцева. В том же 1921 г. Г.М. Поршняков организовал с участием школьников раскопки близ Спасо-Чолнского монастыря в Кветуни, вскрыв два древнерусских кургана с тремя богатыми находками погребениями. Именно он первым начал археологические раскопки курганов знаменитого Кветунского некрополя¹¹.

В 1924 г. Г.М. Поршняков получил «Открытый лист» Главнауки Наркомпроса РСФСР, по которому произвел археологические разведки и изучение обнаруженного школьниками (в том числе его младшим братом) открытой в г. Трубчевске пещеры монаха-отшельника. Написанный по результатам этих работ «Краткий отчет об обследовании в Трубчевском уезде Брянской губернии в 1924 г. и об открытом в Трубчевске подземном ходе»¹² был передан в Государственную Академию истории материальной культуры, как

⁹ Чубур А.А. Василий Андреевич Падин: портрет на фоне двух веков // Падин В.А. Среднее Подесенье (Трубчевская округа) в VI в. до н.э.—XIII в. н.э. по археологическим данным. Брянск, 2004. С. 3–31.

¹⁰ ГАБО. Ф. 63. Оп. 1. Д. 284. Л. 1.

¹¹ Поляков Г.П. Трубчевский музей и его директора в 1919–1941 гг. // Археологическое изучение Центральной России: тезисы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Всеволода Протасьевича Левенка. Липецк, 2006. С. 14–18.

¹² Рукописный отдел Научного архива Института истории материальной культуры РАН (далее—РО НА ИИМК РАН). Ф. 2. Оп. 1. 1926. Д. 121.

и научные отчеты 1925, 1926 и 1927 гг.¹³ В том же 1924 г. Григорий Михайлович завершил составление «Карты памятников старины Трубчевского уезда», на которую было нанесено свыше 50 неизвестных ранее науке археологических объектов¹⁴.

О том, что собой представлял созданный Г.М. Поршняковым музей, можно составить представление по документам, сохранившимся в архиве: «В музее имеются предметы по палеонтологии, коллекция насекомых, чучел местных животных и птиц, коллекция яиц, предметы каменного и бронзового веков <...>, коллекция птичьих гнезд. При музее положено основание библиотеки». «Коллекция музея пополнилась весьма ценными в научном отношении приобретениями, например, поступила коллекция окаменелых раковин, отпечатков допотопных растений, предметы каменного века, черепки древней посуды и др., собранные по р. Навле в пределах Трубчевского уезда. От Г.М. Поршнякова поступили новые материалы по археологии и палеонтологии, коллекция древностей, относящихся к каменному веку и славянской эпохе. Имеются следующие предметы: украшения, предметы домашнего обихода и прочие материалы, добытые им при произведенных весной раскопках трех курганов Спасо-Челнского монастыря»¹⁵. Регулярно проводились экскурсии по экспозиции, включающей 16 больших деревянных витрин. При музее работал кружок «мироведения» из учащихся школ второй ступени и кружок «соревнователей по раскопкам курганных древностей, который в большинстве своем состоял из членов РКСМ».

Как вспоминал также родившийся и выросший в Трубчевске археолог В.П. Левенок, «Георгий Михайлович развернул в Трубчевске научно-просветительскую деятельность. Он организовывал бесплатные общедоступные лекции по истории и археологии Трубчевского края; агитировал за сбор, охрану и доставку в музей предметов народного творчества, книг древнего происхождения, предметов старины, экспонатов геологии и живой природы. Круг тематики лекций Поршнякова был широк. В своих лекциях он касался вопросов русской истории, истории Трубчевского края, древней русской литературы, фольклора»¹⁶. Всеволод Левенок — один из учеников Г.М. Поршнякова, заботившегося о смене поколений в краеведении. Он впоследствии почти десять лет возглавлял созданный Г.М. Поршняковым музей, продолжая исследования своего учителя¹⁷.

Создателем Брянского губернского музея стал еще один представитель «старорежимной» русской интеллигенции — Сергей Сергеевич Деев. Часть сведений об этой личности историкам удалось почерпнуть из заполненного самим Деевым «Единого анкетного листа сотрудника Брянского губисполкома» от 17 августа 1925 г.¹⁸.

Родился Сергей Деев в семье петербургских мещан 31 марта 1875 г. Отец работал курьером Министерства народного просвещения, а до этого 12 лет был гранильщиком на Императорском стекольном заводе. В столице Сергей окончил начальную народную школу и народное училище. В 16 лет одаренный юноша поступил в Учительский институт, где кроме прочего прослушал и курс археологии профессора В.А. Бернштама, весьма его увлекший. Чтобы заработать на жизнь во время обучения, Сергей Деев готовил к экзаменам

¹³ РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 1. 1925. Д. 162; 1926. Д. 132; 1927. Д. 186.

¹⁴ РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 1. 1925. Д. 131. Л. 7.

¹⁵ ГАБО. Ф. 63. Оп. 1. Д. 622. Л. 2, 20–21.

¹⁶ *Левенок В.П.* Трубчевск. Материалы из истории города и края. Рукопись. 1976. Т. 2. С. 1–12 // Научный архив Трубчевского краеведческого музея. Без номера.

¹⁷ См.: *Чубур А.А., Поляков Г.П., Наумова Н.И.* Трубчевский самородок (к 100-летию со дня рождения Всеволода Протасевича Левенка). Брянск, 2006.

¹⁸ *Поляков Г.П.* Сергей Сергеевич Деев ... С. 153.

писцов и канцелярских служащих. После четырех лет института, оконченного успешно в 1893 г., Деев окончил также педагогические курсы Петербургской Академии художеств, после чего с сентября 1897 г. преподавал в гимназиях, а с 1907 г. в ремесленном училище Санкт-Петербурга. С 1906 г. С.С. Деев стал председателем Петербургского / Петроградского Общества учителей рисования. По его инициативе в музее при Учительском институте создали Отдел графических искусств. В течение 10 лет он был на общественных началах секретарем этого отдела.

За десятилетие Сергей Сергеевич успел жениться, обзавестись сыном. В 1910 г., после Всероссийского съезда художников, Сергей Сергеевич увлекся древнерусской иконописью. И вдруг в конце 1915 г. случился неожиданный переезд вместе с семьей в уездный город Брянск в Орловской губернии.

Почему произошла такая крутая перемена? Скорее всего, связано это было, как ни странно, с повышением по службе. Далеко не всегда карьеру можно было сделать в столице, где на каждый пост имелось множество претендентов, многие — с солидными связями. Иной уезд давал чиновнику куда большие шансы для роста. Именно так произошло с Сергеем Сергеевичем. С 1 января 1916 г. он был утвержден Министерством в должности уездного инспектора народных училищ и за год дослужился, ни много — ни мало, до статского советника.

Затем начались беспокойные времена. С 1918 г., ввиду упразднения своей должности, С.С. Деев учил детей истории культуры в школах первой и второй ступени. При этом в 1917–1918 гг. состоял членом правления «Учительского союза». Но опыт музейной работы и страсть к искусству и древностям подтолкнули его к организации Комиссии по охране памятников старины и искусства. Итогом ее работы должен был стать музей в уездном Брянске. Но в 1919 г., на пике военного коммунизма, властям было еще не до искусства и культуры. В помещении под музей и финансировании оного С.С. Дееву отказали.

1 апреля 1920 г. на карте РСФСР выделяется самостоятельная Брянская губерния, и созданная С.С. Деевым Комиссия входит на правах подотдела в Губотдел народного образования. Еще в процессе формирования новой губернии, в феврале, энтузиаст выступил с программной статьей¹⁹, аргументировав необходимость создания в Брянске архива, научной библиотеки и музея. Он писал, что «для наиболее широкого ознакомления публики по вопросам искусства, археологии, истории края и экономического его состояния, Губнаробраз проектирует в скором времени открыть музей, в котором каждый интересующийся жизнью родного края, мог бы найти исчерпывающий для себя ответ <...> при музее предположено сосредоточить центральный архив», а также «организовать «Общество охраны памятников, искусства и старины»».

Через три с половиной месяца, 6 июня 1920 г. было учреждено и начало сбор экспонатов для будущего музея Брянское художественно-историческое общество (в 1924 г. оно станет Брянским бюро краеведения). Общество создало первую в Брянске научную библиотеку. Главным организатором и вдохновителем всего этого стал, естественно, Сергей Сергеевич, оказавшийся создателем в новом губернском центре и первого краеведческого общества, и губернского архива, и научной библиотеки. А уже 24 июня 1920 г. пленум Брянского губисполкома, услышав голос энтузиаста, принял постановление «О создании музея», выделив для него бывшее помещение домово́й церкви на третьем этаже Брянского

¹⁹ Деев С.С. Нужное начинание // Известия Брянского Губисполкома Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. 1920. 22 февраля.

механико-строительного техникума (бывшей мужской гимназии). От решения на бумаге до его воплощения, конечно, проходит время, но инициатива, как известно, «наказуема»: 14 марта 1921 г. именно С.С. Деева и назначили на пост заведующего создающимся музеем (самому ему больше нравилось именоваться «директором»), с одновременным исполнением обязанностей заведующего Брянским губернским архивом на общественных началах (архив он возглавлял до октября 1925 г.)²⁰

С.С. Деев оперативно провел огромный объем подготовительных работ. За лето изготовили остекленные деревянные витрины для экспозиции, а также шкафы и стеллажи для хранилища.

1 сентября 1921 г. Брянский губернский музей, насчитывавший к этому времени более 2 000 единиц хранения, был открыт для посещения. Его экспозиция состояла из двух отделов. Художественно-исторический отдел вмещал 30 картин (в основном западноевропейских мастеров), 4 рисунка, 1 акварель, 55 литографий, 12 скульптур из мрамора, бронзы и гипса, и 3 вазы. Входивший в него подотдел христианских древностей демонстрировал 3 иконы XVII в. (Владимирская и Ахтырская Богоматери и Иоанна Предтечи), 53 предмета мелкой металлопластики, 3 рукописные книги XVII в. Кроме того, в этом отделе музея экспонировались солидные нумизматическая и этнографическая коллекции, а также неперенное собрание революционных плакатов. Среди раритетов исследователь музейного дела Г.П. Поляков называет подлинные письма М.Е. Салтыкова-Щедрина²¹. Естественно-исторический отдел демонстрировал геологические, палеонтологические, зоологические (включая энтомологическую) коллекции, гербарий. Музей располагал и небольшой библиотекой. Пробелом в экспозиции, который С.С. Деев стал старательно заполнять, было полное отсутствие археологических материалов.

В июне 1922 г. он стажировался в экспедиции заведующего Орловским губернским музеем П.С. Ткачевского, ведя у него дневники полевых работ, а в 1923 г., получив собственный «Открытый лист», с группой учителей и школьников г. Бежицы провел раскопки древнерусских курганов в Бытошевской волости у с. Немеричи на р. Ветьме²². За два сезона Ткачевский и Деев раскопали семь курганов с кривичскими погребениями²³. По итогам этих раскопок Сергей Сергеевич написал доклад «Курганы Брянской губернии и их внутреннее содержание», с которым выступал как популяризатор науки в Брянске, Трубчевске, Севске, Клинцах, Жиздре и Дятьково.

20 июля 1922 г. решением Президиума Брянского губисполкома было создано Брянское губернское управление по делам архива (Губархив) на правах отдела губисполкома. Осенью оно было переименовано в Губернское архивное бюро. Его заведующий С.С. Деев начал кропотливую работу по сбору и систематизации архивных материалов. В 1923 г. в Губархиве было 17 фондов, число их постоянно росло. Тогда же, в 1922 г., Сергей Сергеевич был утвержден членом Общества естествоиспытателей и лесоводов Брянской губернии, а вскоре стал его председателем.

В 1924 г. С.С. Деев вел археологические разведки по берегам рек Десны, Болвы, Навли и Ревны. Одним из открытых памятников стало «верхнее селище» в урочище Чашин

²⁰ Дервянко Е. Отец губернского архива // Брянский перекресток. 2014. 8 апреля.

²¹ Поляков Г.П. Сергей Сергеевич Деев ... С. 155.

²² РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 1. 1923. Д. 111.

²³ Гурьянов В.Н. К вопросу о расселении кривичей на севере современной Брянской области // Деснинские древности. Материалы межгосударственной научной конференции, посвященной памяти брянского археолога и краеведа Ф.М. Заверняева. Брянск, 1995. С. 87–90.

курган (предполагаемый посад летописного Дебрянска), впоследствии раскопанное брянским археологом и краеведом Ф.М. Заверняевым²⁴.

Особое место в деятельности Сергея Сергеевича в годы воинствующего атеизма занимало обследование монастырей и разграбленных помещичьих усадеб. Не все исследователи в настоящее время позитивно оценивают эту работу²⁵, однако не будь С.С. Деева в составе соответствующих комиссий—многое было бы уничтожено по распоряжению большевистских чиновников, а не осело в музеях. Летом 1924 г. Деев участвовал в обследовании Белобережского монастыря и усадеб в окрестностях Клинцов, а 14 сентября выезжал в Площанскую пустынь «по делу ликвидации монастыря и реализации монастырского имущества, а также для присутствия при вскрытии мощей Кишкина». В декабре того же года он принял участие в работе комиссии Главнауки Наркомпроса РСФСР вместе с И.Э. Грабарем, В.А. Безобразовым, Г.О. Чириковым и П.Д. Барановским в Свенском монастыре близ Брянска. Благодаря этому были спасены от уничтожения знаменитая икона Свенской Печерской Богоматери (XIII в., хранится в Государственной Третьяковской галерее), деревянные скульптуры св. Николая Мирликийского и Параскевы Пятницы, деревянный резной столик от игуменского места и кованые железные двери от Успенского собора. В июне 1925 г. по заданию Брянского губисполкома он предпринял вскрытие подвалов в Свенском монастыре для поисков подземных ходов и сокровищ, якобы спрятанных там монахами.

Но были в 1925 г. и более серьезные результаты на ниве археологии. Надеясь осуществить свою многолетнюю мечту и найти палеолит под Брянском, 4 августа С.С. Деев выезжал на место находки зуба и бивня мамонта в д. Костыли Овстугской волости²⁶. Мечта воплотилась несколькими днями позже: самым важным итогом 1925 г. стало открытие первой в Брянской губернии верхнепалеолитической стоянки в селе Супонево. О перипетиях, связанных с открытием и раскопками этого памятника в 1926–1927 гг. экспедицией под руководством П.П. Ефименко и Б.С. Жукова, рассказано в отдельной публикации²⁷. Перу Сергея Сергеевича принадлежит цикл статей «Раскопки в Супонево» в газете «Брянский рабочий» от 12 июня, 8 и 17 июля 1926 г.

Летом 1925 г. Сергей Сергеевич также закончил работу по составлению «Археологической карты Брянской губернии», которая теперь хранится в архиве Института истории материальной культуры РАН²⁸ и до сих пор пользуется вниманием специалистов. Она представляет собой обычную военно-топографическую карту территории Брянской губернии, на которую условными обозначениями от руки нанесены памятники археологии, известные С.С. Дееву и выявленные им. Известно, что С.С. Деев смог дополнить и созданную в это же время Г.М. Поршняковым археологическую карту трубчевского уезда.

В альманахе «Брянский край» С.С. Деев опубликовал статьи «К вопросу о библиографии края» и «Доисторическая жизнь Брянского края под охраной краеведов». Там же вышли работы Г.М. Поршнякова «О полезных ископаемых Трубчевского края» и «Сырьевые

²⁴ *Гурьянов В.В.* Из истории исследований Чашина Кургана (к 40-летию начала исследований) // Древности Средне-Западной России и сопредельных территорий: Материалы XXXII международной студенческой археолого-этнологической конференции. Брянск, 2016. С. 22–26.

²⁵ *Соловьев Ю.П.* Метаморфозы на фоне времени (С.С. Деев и создание Брянского краеведческого музея) // Отечественная культура и историческая мысль XVIII–XX вв. Брянск, 2004. С. 273–283.

²⁶ РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 1. 1926. Д. 218.

²⁷ *Чубур А.А.* В.А. Городцов и история открытия брянского палеолита // Материалы и исследования по рязанскому краеведению: сборник научных работ. Рязань, 2005. Т. 8. С. 16–28.

²⁸ РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 1. 1925. Д. 101. Л. 8; 1925. Д. 131.

возможности флоры Брянской губернии». Итоги своих археологических изысканий Сергей Сергеевич подвел в статье «Археологические памятники Брянской губернии», увидевшей свет в сборнике «Материалы к доистории Центрально-Промышленной области», изданном в Москве в 1927 г.

Итак, С.С. Деев и Г.Ф. Поршняков на хорошем счету в Москве и Ленинграде. С их мнением считаются в Главнауке и центральных музеях страны. И вдруг — гром среди ясного неба. Сначала в 1929 г. как «классово чуждый элемент» дворянского происхождения от работы в Трубчевском музее был отстранен Г.М. Поршняков. А 15 апреля 1930 г. и С.С. Деева увольняют с поста директора Брянского объединения музеев, припомнив его «старорежимное прошлое» царского чиновника. На I Всероссийском музейном съезде в Москве (1930 г.) марксисты призвали «очистить музеи не только от хлама старинных вещей, но и от человеческого хлама», чтобы поставить их на службу социалистическому строительству и культурной революции²⁹.

Но можно взглянуть на ситуацию и иначе: оба вовремя успели уйти из краеведения в самом начале волны массового уничтожения историков, археологов и краеведов сталинским режимом («Дело Академии наук», «Дело монархической организации “Краеведы”» и т.д.). Краеведческое движение в 1930-х гг. было методично профанировано, выхолощено, сведено на нет и уничтожено усилиями крепнущего тоталитарного государства. Вышедшее в 1937 г. «Типовое положение о краеведческом музее» определяло такое учреждение, как «орудие по коммунистическому воспитанию» и «комбинат политико-просветительной работы».

Г.М. Поршняков в 1929 г. после смерти жены уехал в г. Орел и там работал в Орловском губернском музее. Умер он в 1939 г. и похоронен на Троицком кладбище г. Орел.³⁰ С.С. Деев работал преподавателем в Брянском строительном техникуме, ничем особым себя не проявляя, живя с семьей в своем домике на Старо-Соборной улице. Правда, в 1931 г. его еще можно было видеть на раскопках палеолитической стоянки Тимоновка под руководством старого знакомого — профессора В.А. Городцова. Скончался Сергей Сергеевич в эвакуации в Бухаре в 1943 г., не дожив до 70 лет, собранные им коллекции Брянского музея погибли в годы Великой отечественной войны, архивы его, вероятно, не уцелели.

Список литературы

Афонькина А.М., Наумова Н.И. Документы Госархива Брянской области о трубчевских краеведах В.П. Левенке и Г.М. Поршнякове // *Летопись Трубчевского края. Материалы 1–3 чтений.* Брянск: БОНУБ, 2009. С. 106–114.

Гурьянов В.В. Из истории исследований Чашина Кургана (к 40-летию начала исследований) // *Древности Средне-Западной России и сопредельных территорий. Материалы XXXII международной студенческой археолого-этнологической конференции.* Брянск: РИО БГУ, 2016. С. 22–26.

Гурьянов В.Н. К вопросу о расселении кривичей на севере современной Брянской области // *Деснинские древности. Материалы межгосударственной научной конференции,*

²⁹ *Чубур А.А., Поляков Г.П.* Археологи-краеведы в западной России в предвоенное десятилетие // *История в подробностях.* 2013. № 2 (32). С. 62–71.

³⁰ Письмо внука Г.М. Поршнякова — Георгия Александровича Мазохина-Поршнякова (1924–1998), проф., зав. кафедрой энтомологии МГУ // Научный архив Трубчевского краеведческого музея. № 21243.

посвященной памяти брянского археолога и краеведа Ф.М. Заверняева. Брянск: БГОКМ, 1995. С. 87–90.

Деревянко Е. Отец губернского архива // Брянский перекресток. 2014. 8 апреля.

Поляков Г.П. Сергей Сергеевич Деев — краевед и археолог // Песоченский историко-археологический сборник. Киров: КИКМ, 2000. Вып. 4. Ч. 2. С. 153–156.

Поляков Г.П. Трубчевский музей и его директора в 1919–1941 гг. // Археологическое изучение Центральной России. Липецк: ЛГПУ, 2006. С. 14–18.

Соловьев Ю.П. Метаморфозы на фоне времени (С.С. Деев и создание Брянского краеведческого музея) // Отечественная культура и историческая мысль XVIII–XX вв. Брянск: РИО БГУ, 2004. С. 273–283.

Чубур А.А. Василий Андреевич Падин: портрет на фоне двух веков // Падин В.А. Среднее Подесенье (Трубчевская округа) в VI в. до н.э.–XIII в.н.э. по археологическим данным. Брянск: [б. и.], 2004. С. 3–31.

Чубур А.А. В.А. Городцов и история открытия брянского палеолита // Материалы и исследования по рязанскому краеведению: сборник научных работ. Рязань: Политех, 2005. Т. 8. С. 16–28.

Чубур А.А., Поляков Г.П. Археологи-краеведы в западной России в предвоенное десятилетие // История в подробностях. 2013. № 2 (32). С. 62–71.

Чубур А.А., Поляков Г.П., Наумова Н.И. Трубчевский самородок (к 100-летию со дня рождения Всеволода Протасевича Левенка). Брянск: РИО БГУ, 2006. 54 с.

Щавелев С.П. Археология, история и архивное дело России в переписке профессора Д.Я. Самоквасова (1843–1911). Курск: КГМУ, 2007. 506 с.

References

Afon'kina, A.M., Naumova, N.I. Dokumenty Gosarhiva Brjanskoj oblasti o trubchevskih kraevedah V.P. Levenke i G.M. Porshnjakove [Documents of the State Archive of the Bryansk Region about Trubchevsky local lore scholars V.P. Levenok and G.M. Porshnyakov], in *Letopis' Trubchevskogo kraja. Materialy 1–3 chtenij*. Brjansk: BONUB Press, 2009. P. 106–114. (in Rus.).

Chubur, A.A. V.A. Gorodcov i istorija otkrytija brjanskogo paleolita [V.A. Gorodtsov and the history of the discovery of the Bryansk Paleolithic], in *Materialy i issledovanija po rjazanskomu kraevedeniju: sbornik nauchnyh rabot*. Rjazan': Politeh Press, 2005. Vol. 8. P. 16–28. (in Rus.).

Chubur, A.A. Vasilij Andreevich Padin: portret na fone dvuh vekov [Vasily Andreyevich Padin: portrait against two centuries], in *Padin V.A. Srednee Podesen'e (Trubchevskaja okrug) v VI v. do n.e.–XIII v.n.e. po arheologicheskim dannym*. Brjansk: [without name of publisher], 2004. P. 3–31. (in Rus.).

Chubur, A.A., Poljakov, G.P. Arheologi-kraevedy v zapadnoj Rossii v predvoennoe desjatiletie [Local lore archaeologists in western Russia in the prewar decade], in *Istorija v podrobnostjah*. 2013. № 2 (32). P. 62–71. (in Rus.).

Chubur, A.A., Poljakov, G.P., Naumova, N.I. *Trubchevskij samorodok (k 100-letiju so dnja rozhdenija Vsevoloda Protas'evicha Levenka)* [The Trubchevsk genius (on the 100th anniversary of the birth of Vsevolod Protas'evich Levenok)]. Brjansk: RIO BGU Press, 2006. 54 p. (in Rus.).

Derevjanko, E. Otec gubernskogo arhiva [Father of the provincial archive], in *Brjanskij perekrestok*. 2014. April 8. (in Rus.).

Gur'janov, V.V. Iz istorii issledovanij Chashina Kurgana (k 40-letiju nachala issledovanij) [From the history of research of the Chashin Kurgan (to the 40th anniversary of the beginning of research)], in *Drevnosti Sredne-Zapadnoj Rossii i sopredel'nyh territorij. Materialy XXXII mezhdunarodnoj studencheskoj arheologo-jetnologicheskoj konferencii*. Brjansk: RIO BGU Press, 2016. P. 22–26. (in Rus.).

Gur'janov, V.N. K voprosu o rasselenii krivichej na severe sovremennoj Brjanskoj oblasti [On the issue of the resettlement of Krivichy in the north of the modern Bryansk region], in *Desninskie drevnosti Materialy mezhhgosudarstvennoj nauchnoj konferencii, posvjashhennoj pamjati brjanskogo arheologa i kraevedy F.M. Zavernjaeva*. Brjansk: BGOKM Press, 1995. P. 87–90. (in Rus.).

Poljakov, G.P. Sergej Sergeevich Deev—kraeved i arheolog [Sergey Sergeevich Deev—local historian and archeologist], in *Pesochenskij istoriko-arheologicheskij sbornik*. Kirov: KIKM Press, 2000. Vol. 4. Pt. 2. P. 153–156. (in Rus.).

Poljakov, G.P. Trubchevskij muzej i ego direktora v 1919–1941 gg. [Museum of Trubchevsk and its directors in 1919–1941], in *Arheologicheskoe izuchenie Central'noj Rossii*. Lipetsk: LGPU Press, 2006. P. 14–18. (in Rus.).

Shhavelev, S.P. *Arheologija, istorija i arhivnoe delo Rossii v perepiske professora D.Ja. Samokvasova (1843–1911)* [Archeology, history and archival work of Russia in the correspondence of Professor D.Ya. Samokvasov (1843–1911)]. Kursk: KGMU Press, 2007. 506 p. (in Rus.).

Solov'ev, Ju.P. Metamorfozy na fone vremeni (S.S. Deev i sozdanie Brjanskogo kraevedcheskogo muzeja) [Metamorphosis against the background of time (S.S. Deev and the creation of the Bryansk Museum of Local Lore)], in *Otechestvennaja kul'tura i istoricheskaja mysl' XVIII–XX vv.* Brjansk: RIO BGU Press, 2004. P. 273–283. (in Rus.).

Телина С.А.

ПЕРВЫЙ МУЗЕЙ ГОРОДА САРАНСКА:
СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ 1918–1928 гг.

Телина, Светлана Анатольевна—зав. историческим отделом, Мордовский республиканский объединенный краеведческий музей им. И.Д. Воронина, Россия, Саранск, kraeved13rus@gmail.com.

Статья посвящена истории создания Музея родного края, открытого в г. Саранске в ноябре 1918 г. по решению уездного Отдела народного образования. Помощь в организации музея оказывала группа интеллигенции города, которая в 1919 г. объединилась в Общество изучения родного края. Опираясь на архивные документы, автор показывает проблемы и трудности работы провинциального музея: отсутствие постоянного здания и оборудования, сложности комплектования и хранения фондов, недостаток кадров. В 1928 г. Музей родного края, возникший как Музей Саранского уезда, меняет свой статус и переименовывается в Мордовский окружной краеведческий музей.

Ключевые слова: Музей родного края, Общество изучения родного края, комплектование коллекций, построение экспозиции, выставки, сотрудники музея.

FROM THE HISTORY OF THE FIRST MUSEUM IN SARANSK (1918–1928)

Telina Svetlana Anatolievna—the Head of the historical department of the Mordovian Republican United Museum named after I.D. Voronin, Russian Federation, Saransk, kraeved13rus@gmail.com.

The article is devoted to the history of the Museum of native land, opened in Saransk in November 1918 by the decision of local Department of public education. Assistance in the organization of the museum provided a group of intellectuals of the city, who in 1919 were united in the Society for the study of native land. Based on archival documents, the author of this article shows the problems and difficulties of the provincial museum: the lack of permanent buildings and equipment, difficulties in the acquisition and storage of funds, lack of personnel. In 1928 this Museum of native land, which arose as a Museum of Saransk County, changes its status and was renamed as the Museum of Mordovian district.

Key words: Museum of the native land, Society for the study of the native land, the acquisition of collections, exposition, exhibition, museum staff.

29 ноября 2018 г. коллектив Мордовского республиканского объединенного краеведческого музея им. И.Д. Воронина отметил 100-летний день рождения. Старейшее культурно-просветительное учреждение Республики Мордовия принимало поздравления от коллег, руководства республики и Президента страны в новом, специально построенном для музея в 2017 г. здании. В настоящее время основной фонд музея составляет 126 226 единиц хранения, экспозиционная площадь—2 500 м², в штате 25 научных сотрудников, музей имеет девять филиалов в районах республики.

История музея началась 29 ноября 1918 г. В этот день на заседании уездного Отдела народного образования (УОНО) было принято постановление: «... организовать уездный музей <...> Поручить внешкольному подотделу составить смету по его организацию

и обратиться к населению с призывом о доставлении в пользование музея всех вещей и предметов, имеющих историческую ценность»¹. Это обращение к населению было опубликовано 7 мая 1919 г. в газете «Саранская правда». Замечательны строки этого документа, написанного в духе времени, но ориентированные в будущее: «Без поднятия культурного уровня надолго задержится наступление царства социализма: “темный” народ не поймет великих идей Маркса <...> На просвещение народа нужно обратить самое серьезное внимание, нужно действовать всеми средствами, не ограничиваясь школой, но широко ведя и внешкольную работу <...> Одним из самых важных средств внешкольного образования является музей <...> Наглядность, сопровождающая приобретение знаний, абсолютное отсутствие принуждения при посещении музея — делают это получение знаний легким и сами знания ясными и надолго запоминающимися в памяти. Эти ценные качества музеев обратили на них взоры внешкольников, и теперь музеи насаждаются целой сетью по всей России. В Саранске тоже приступили к организации музея местного края»².

Это обращение по сути дела стало программным документом, определившим место и задачи музея в системе просвещения, контуры будущей экспозиции и пути ее создания: «Необходимо выяснить культуру и быт племен, населяющих наш уезд, представить все занятия населения, нужно собрать тот ценный материал, который веками накапливался у помещиков и теперь растащен крестьянами»³.

Под Музей родного края была выделена комната площадью 45 м² в национализированном доме мещанина Н.П. Ветчинкина, в центре города по ул. Пензенской, 1 (совр. ул. Рабочая)⁴. Директором был назначен студент-геолог Глеб Александрович Соколов. Первые экспонаты в музей поступили от коллег из г. Пензы (это была коллекция полезных ископаемых), затем Совнархоз передал старообрядческие иконы, складни и кресты, жилищный отдел мешочек старинных монет (659 шт.), в обмен на простую посуду из Саранского детского сада передали художественную посуду. Фонды музея составляли около 200 единиц (без нумизматики)⁵.

Для обозрения музей открылся 15 июня 1919 г.⁶ Это была выставка коллекций фарфора, картин, скульптуры и других предметов, переданных из имений и городской управы. Музей работал два дня в неделю с 11 до 15 часов. В качестве музейного оборудования были использованы шкафы и витрины бывшего галантерейного магазина «Славянский базар»⁷.

Наибольшие трудности ожидали музейных работников при комплектовании материалов по этнографии: костюм, головные уборы, украшения мордвы и татар, живущих в уезде, необходимо было приобретать в селах и деревнях у крестьян. В июне 1919 г. Г.А. Соколов обращается в Саранский продовольственный отдел с просьбой отпустить 80 аршин мануфактуры и пуд соли для приобретения у крестьян национального костюма путем обмена. Подчеркивая, что «8-месячные старания показали, что приобрести что-то за деньги в настоящее время невозможно»⁸. После получения отказа, в июле обращение

¹ Центральный Государственный архив Республики Мордовия (Далее — ЦГА РМ). Ф. 37. Оп. 1. Д. 24. Л. 20.

² Мордовский республиканский объединенный краеведческий музей им. И.Д. Воронина (Далее — МРОКМ). КП 2786/4.

³ Там же.

⁴ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 110. Л. 46.

⁵ МРОКМ. Входящий инвентарь музея Родного края 1919–1934 гг. Л. 1.

⁶ Мордовский республиканский объединенный краеведческий музей. Саранск, 2003. С. 7.

⁷ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 106. Л. 27.

⁸ Там же. Л. 90.

было направлено повторно, с просьбой выделить мануфактуру, мыло и продукты. Документ заканчивался фразой: «Если Упродком откажет в просьбе, то на него частью ляжет вина за не сохранение столь важных для культуры предметов. Обмен на товары несколько не противоречит политике Советского правительства»⁹. Сохранилось командировочное удостоверение от 7 августа 1919 г. следующего содержания: «Предъявитель сего зав. Саранским музеем Соколов командировается в с. Подлесная Тавла для приобретения предметов по этнографии мордвы. Лица и учреждения обязаны оказывать т. Соколову всякое действие в данном ему поручении, предоставлением ночлега, лошадей и проч.»¹⁰. Итогом экспедиции стало приобретение у жительниц села элементов мордовского костюма: рубахи, головного убора и украшений¹¹.

Первый директор Г.А. Соколов проделал огромную работу для организации и открытия музея, но пробыл на этой должности менее года. В августе 1919 г. директором был назначен художник Виктор Александрович Березин. Он в 1915 г. закончил Художественную академию в Париже, знал французский язык, ранее работал в Отделе народного образования. Г.А. Соколов стал научным сотрудником, он же с мая 1919 г. ведет записи в первой книге поступлений, в августе 1919 г. был командирован в Москву на курсы музееведения. Штат музея теперь состоял из двух человек.

Конечно, двум сотрудникам было очень трудно вести и собирательскую и научно-просветительскую работу музея. В мае 1919 г. в местной газете было опубликовано обращение: «С целью объединения всех желающих поработать на музей в Саранске создано Общество любителей при музее <...> чем будет больше членов общества, тем лучше будет спориться дело». Небольшая группа любителей краеведения и музейного дела, собравшихся летом 1919 г., стала инициатором создания Общества изучения родного края (ОИРК)¹². В эту группу входили комиссар народного образования А.Г. Милославский, сотрудники музея В.А. Березин и Г.А. Соколов, врачи Я.П. Наровчатский и И.А. Козлов, инженер Л.А. Соколов, преподаватели Л.А. Орловская, Л.А. Трескина и другие¹³.

Фонды музея пополнялись при содействии УОНО и ходатайстве членов Общества изучения родного края. Например, в сентябре 1919 г. Отдел народного образования просит Ревком «передать вещи, хранящиеся на складе Чрезвычайной комиссии, имеющие художественное и историческое значение в фонд музея Родного края». Позднее в ЧК поступило обращение о выделении серебряных монет для комплектования украшений татарского костюма¹⁴.

Но в декабре 1919 г. музей неожиданно переселяют в две комнаты дома по адресу ул. Базарная, 64 (ныне — Советская). Это здание располагалось вдали от центра¹⁵. После переезда комнаты оказались просто «набиты материалами и мебелью, продуктивная работа не возможна»¹⁶.

Не имея оборудованного помещения, музей активизирует выставочную работу. Выставки организуют на различных съездах и конференциях. В июне 1920 г. Г.А. Соколов просит правление Потребительского общества предоставить музею для устройства различных

⁹ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 107. Л. 10.

¹⁰ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 107. Л. 18.

¹¹ Там же. Л. 1.

¹² ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 110. Л. 25.

¹³ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 106. Л. 48.

¹⁴ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 107. Л. 28, 11.

¹⁵ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 106. Л. 103.

¹⁶ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 113. Л. 45.

общеобразовательных выставок витрины-окна магазина, который находился в самом центре города на Базарной площади¹⁷.

С начала 1920 г. совет Общества изучения родного края неоднократно обращается в различные инстанции с просьбой рассмотреть вопрос о новом помещении для музея. После долгой переписки и хождения по организациям, в октябре 1920 г. музею было выделено одно из лучших зданий г. Саранска, дом бывшего городского головы М.Г. Никитина на улице Толстого (ныне—Большевикская), 22. В доме, общая площадь которого составляла около 160 м², было семь комнат, большой зал на 100 человек, во дворе располагались подсобные помещения. В этом же здании вместе с музеем разместились курсы по ликвидации неграмотности и само Общество изучения родного края¹⁸.

В 1920-е гг. история музея и Общества изучения родного края неразделимы. В конце 1920 г. в Научном отделе Наркомпроса РСФСР было утверждено Положение об Обществе изучения родного края и оно было принято в ведение отдела Главнауки. В январе 1921 г. состоялось первое организационное собрание, на котором был избран совет общества, руководители секций, также намечены общие положения будущей деятельности¹⁹. Отдельно рассматривался вопрос о работе музея; состав и способы пополнения коллекций, экспозиционные залы, организация работы по связям с Археологической комиссией в Санкт-Петербурге, с Московским археологическим обществом и с Художественной академией. Председателем общества стал Я.П. Наровчатский. В совет входили заведующий музеем В.А. Березин, помощник заведующего музеем Г.А. Соколов, председатель этнографической секции общества П.Е. Будков, ученый секретарь совета Л.А. Соколов²⁰.

Первая постоянная экспозиция в доме Никитина готовилась около года и включала следующие отделы: естественно-исторический, этнографический, промышленно-технический, историко-культурный и отдел народного творчества. Готовили экспозицию В.А. Березин, Г.А. Соколов и пришедший в феврале 1921 г. Б.Д. Сокольский. Огромную помощь оказали члены Общества Я.П. Наровчатский, Л.А. Соколов, К.М. Махов, П.Е. Будков, которые приходили в музей ежедневно по заранее составленному графику²¹.

Смета расходов на 1921 г. предусматривала приобретение музейных шкафов и витрин, манекенов для этнографических комплексов, художественного картона и материалов для оформления, изготовление этикеток в типографии и т.д. В мае были открыты отдельные залы. Открытие же всей новой экспозиции состоялось летом 1921 г., вход был бесплатным²².

Музей стал детищем Общества, к концу 1921 г. его фонды насчитывали 2 260 единиц хранения. Предметы передавались в дар частными лицами и организациями. Так, правление Саранского союза охотников «препровождает в дар Музею родного края одно ружье системы Крынка старого военного образца, чучела журавля, филина, сойки и зеленого дятла»²³. Саранская типография отсылает в Музей родного края два экземпляра своей продукции—афиши, листовки, газету «Завод и пашня»²⁴.

¹⁷ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 107. Л. 51.

¹⁸ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 110. Л. 46.

¹⁹ Там же. Л. 25.

²⁰ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 109. Л. 1.

²¹ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 113. Л. 45.

²² ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 110. Л. 25, 42.

²³ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 109. Л. 43.

²⁴ *Голыченко Г.Н.* Первый Саранский музей // Саранск: история и образ города-провинциала. Материалы III Воронинских научных чтений. Саранск, 2005. С. 145.

Труднее было с материалами для естественно-исторического отдела. Гербарий, энтомологические коллекции готовил научный сотрудник музея, а чучела птиц, зверей выполнялись лицами со стороны. Интересна переписка по этому вопросу: «Необходимые расходы вытекают из теперешних условий, когда все обращается в заработок и не может быть пожертвовано»²⁵. В условиях дефицита музей просит выписать из Москвы дробь и порох для обеспечения охотников. В 1921 г. совет Общества ходатайствовал перед народным судом г. Саранска о выделении для музея из вещественных доказательств по делам самогонщиков одного ведра спирта-самогона крепостью 50–60°, ввиду того, что денег на покупку спирта нет: «... а при препарировании рыб и земноводных он необходим»²⁶.

Новое учреждение культуры старалось использовать для просвещения населения самые различные формы работы. С 19 по 26 апреля 1922 г. была объявлена «Неделя лекций», сбор от продажи билетов поступал в пользу Общества, притом вход в музей был бесплатным. В 1922 г. в Обществе состояло свыше 100 человек. Уездные организации, Городская библиотека, Педагогический техникум делегировали своих сотрудников в члены Общества²⁷. Сотрудники читали лекции с волшебным фонарем и световыми картинами по темам «Экономика Саранского края», «История воздухоплавания», «Марс и его обитатели» и т.д.

Регулярно музей устраивал выставки. Об одной из них писали в местной газете: «17 июля в музее Родного края открылась санитарно-гигиеническая выставка. В большом зале музея собран весь материал, что имеется в Саранске по данной области. По стенам расположены картины по анатомии, рядом модели: разборное туловище, сердце, почки и др. Можно получить сведения о туберкулезе, холере, сифилисе и т.д. Всюду лозунги “Санитарное просвещение важнее санитарного законодательства”, “Познай самого себя” и т.д. <...> Объяснения дают врачи»²⁸.

Новым директором музея в декабре 1922 г. стал школьный работник Борис Александрович Виноградов. К краеведческой работе стремились привлечь не только учителей, но и кооператоров, крестьян. Об этом свидетельствуют анкеты членов Общества. Большую роль в пропаганде краеведения сыграла брошюра «Изучение родного края», изданная Обществом в 1923 г. тиражом 200 экземпляров. Деньги в сумме 400 рублей выделил Саранский Уисполком. В брошюре излагалась программа и методика краеведческого исследования.

Организация финансировалась из госбюджета, под музей выделили отдельный дом в центре города. В начале 1923 г. штат музея был дополнен биологом Л.А. Орловской, затем добавлены единицы историка-археолога и сторожа²⁹. В музее была фотолаборатория, мастерская, аквариум, два террариума, библиотека на 200 томов, рядом заложен ботанический сад. Мордовский костюм из музея был отправлен на выставку в Москву. Этот период был самым благополучным в жизни музея.

Но весной 1923 г. музей сняли с госбюджета и перевели на бюджет Пензенской губернии. Музей оказался в бедственном положении, т.к. средства не были запланированы ранее и губернские власти не знали, как выйти из ситуации. В таком состоянии оказались

²⁵ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 110. Л. 42.

²⁶ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 112. Л. 57.

²⁷ Там же. Л. 3.

²⁸ Красная знамя. 1922. 26 июля.

²⁹ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 116. Л. 17.

многие музеи страны. Стремясь поправить ситуацию, 19 апреля 1923 г. Совнарком РСФСР принял постановление о предоставлении музеям права иметь специальные средства от эксплуатации земельных участков, строений и прочего имущества³⁰.

В соответствии с этим постановлением музею выделили участок в 50 десятин земли из Госфонда у д. Куликовки и бывшее имение Г.П. Теплякова в с. Макаровка со всем имеющимся инвентарем. Хлопот с новым имуществом было много: надо было огородить участок, найти порядочных арендаторов и т.д. Из-за нарушений договоров аренды музею не раз приходилось обращаться в суд с исками³¹. Спецсредства, полученные музеем, предполагалось расходовать на научно-исследовательскую и хозяйственную работу. Но очень часто эти деньги направлялись на выплату жалования сотрудникам и выходные пособия по безработице в случае сокращения штатов музея³².

Совет Общества проводил кампании по изысканию средств для музея. В мае 1923 г. с подписным листом обращались ко всем членам Общества и в различные организации. В сентябре того же года просили городские власти разрешить провести «День музея», кроме сбора пожертвований, проводилась лотерея и продажа флажков в пользу музея³³.

Осенью 1923 г. штат музея состоял уже только из заведующего и сторожа³⁴. В отчете за 1923 г. директор Б.А. Виноградов пишет, что у музея нет средств на отопление, освещение, бумагу и чернила, сокращены три научных сотрудника. Заведующий музеем занимается поиском и заготовкой дров, т.к. сырость может погубить гербарии и энтомологическую коллекцию. Б.Д. Сокольский завершил работу над брошюрой «Прошлое Саранского края», но нет денег на издание. Но несмотря ни на что, музей открыт ежедневно, а по воскресеньям с 12 до 15 часов.

С октября 1923 г. при музее работала метеорологическая станция. Три раза в день Б.А. Виноградов снимал показания, которые регулярно публиковались на страницах газеты «Завод и пашня». Это данные о состоянии почвы, снежном покрове, температуре и т.д.³⁵

Продолжался и сбор материалов по «горячим следам», в 1924 г. совет Общества обратился в Уездный финансовый отдел с просьбой «выделить для Саранского музея подлежащие уничтожению советские денежные знаки крупных и мелких образцов для пополнения коллекции музея»³⁶.

Газета «Завод и пашня» своими публикациями пропагандировала краеведческую работу. Вот, например, одна из них, от 22 января 1924 г.: «На днях учащийся педтехникума Котюков Илья доставил в музей ценные материалы: народные песни, игры, религиозные старинные обряды и т.д. Граждане, торопитесь изучить свои уголки во всех отношениях, присылайте для научной обработки все материалы и предметы краеведения в музей — по программе брошюры “Изучение родного края”, имеющейся в каждой библиотеке и Союзе РКСМ уезда, чтобы будущее поколение не сказало нам: “Вы жили в такое замечательное историческое время, и не хотели сделать того, что могли сделать”»³⁷.

³⁰ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 2. Д. 2. Л. 1.

³¹ Там же. Л. 41.

³² ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 115. Л. 78.

³³ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 112. Л. 17, 11.

³⁴ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 116. Л. 28.

³⁵ ЦГА РМ. Ф. 40. Оп. 1. Д. 187. Л. 3.

³⁶ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 116. Л. 24.

³⁷ Голиченко Г.Н. Первый Саранский музей. С. 147.

В это время снова обострились проблемы со зданием музея, они начались уже в 1921 г., сразу после открытия музея. Сначала коммунальный отдел требовал освободить одну комнату, потом претензии предъявлять стали и другие учреждения. Обустроенное за счет государственных (в данном случае — столичных) денег здание в центре города срочно понадобилось многим организациям г. Саранска.

УОНО и музей неоднократно обращались в Уисполком с ходатайствами, подчеркивая что «Среди некоторых членов Уисполкома и ответственных работников существует ошибочный взгляд, что музей в настоящее тяжелое время является роскошью и пустяком»³⁸. Читая переписку по этому вопросу, слышишь крик о помощи: как можно выселять? Только сделан ремонт и оформлены залы, заложен ботанический сад и посажены клумбы, завезено из г. Пензы оборудование для метеорологической станции, планируется ремонт фасада. Регулярно несколько раз в год поднимался вопрос о выселении музея и продолжалась борьба за дом. В сентябре 1924 г. Б.А. Виноградов едет в Московское отделение Центрального бюро краеведения с ходатайством об оказании материальной и моральной поддержки музею. В октябре 1924 г. за музей заступаются коллеги из Пензы и Московское отделение Центрального бюро краеведения³⁹.

Но, несмотря ни на что, в декабре 1924 г. музей выселили в полузаброшенное помещение бывшего скобяного магазина на Советской (бывшей — Базарной) площади, в витринах которого когда-то музей организовывал выставки. Помещение площадью около 130 м² имело одну перегородку и было совершенно не приспособлено для музея, не отапливалось и в связи с этим было не только холодным, но и очень сырым. Из-за повышенной влажности экспонаты стали покрываться плесенью. Это время было наиболее сложным для музея.

В январе 1925 г. Центральное бюро краеведения по просьбе Музея родного края обратилось с уведомлением в «Главмузей об улучшении положения Саранского музея»⁴⁰. И, наконец, в сентябре 1925 г. музею предоставили новое помещение — бывший дом купца И.Ф. Тувькина на ул. К. Маркса, 13 (ныне — ул. Л. Толстого). Для музея было отведено три комнаты на верхнем этаже общей площадью 150 м². В нижнем этаже размещались редакция газеты «Завод и пашня» и типография. Докладывая об этом в Центральное бюро краеведения, новый директор музея А.И. Кочетов сообщал, что помещение каменное, удобное, теплое, находится в центре; просил оказать материальную поддержку, т.к. «Согласно постановления Пензенского Губкомпросвета от 14.10.1925 г. музей снят с губернского бюджета и штат сокращен на 2 человека». Таким образом, коллектив музея состоял из директора, на которого были возложены также обязанности заведующего общественно-экономическим отделом. Заведующий историческим отделом Б.Д. Сокольский был переведен на 0,5 ставки, как и второй научный сотрудник — естествовед В.С. Софонова. Также сохранилась ставка технического служащего, который исполнял обязанности сторожа, истопника и уборщика⁴¹.

Фонды музея на 1 октября 1925 г. составляли 2 322 единицы хранения. Музей имел отделы природы и истории дореволюционного прошлого. В 1925–1926 гг. в результате полевых экспедиций пополнился отдел природы, Б.Д. Сокольский оформлял документы для получения открытого листа на археологические разведки в Саранском уезде.

³⁸ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 119. Л. 46.

³⁹ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 112. Л. 54.

⁴⁰ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 116. Л. 34.

⁴¹ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 115. Л. 94, 76.

В 1927 г. к юбилею Октября в экспозиции был организован уголок «Октябрьская революция», в котором представили фотоснимки событий и их участников⁴².

В июле 1928 г. музей перевели в очередное, уже шестое с 1918 г., помещение, на этот раз — здание Владимирской церкви бывшего Петропавловского монастыря, находившегося в центре г. Саранска на улице Советская, 48 (бывшая — Базарная)⁴³. Внешний вид церкви оставался прежним, а вместо главки была установлена скульптура Н.И. Абрамова, символизирующая союз рабочего класса с крестьянством⁴⁴. Экспозиционная площадь составляла 324 м².

Тогда же, в июле 1928 г., согласно постановлению ВЦИК, был образован Мордовский округ. Музей родного края, возникший как Музей Саранского уезда, изменил статус и стал называться Мордовским окружным краеведческим музеем. После переезда и восстановления экспозиции в сентябре 1928 г. музей включал отделы природы, истории до-революционного прошлого и подотдел Октябрьской революции. В это время на хорах церковного здания был открыт антирелигиозный уголок, который впоследствии преобразовали в отдел, открыт краеведческий кабинет. Сотрудники музея проводили методическую работу с учителями школ по вопросу организации краеведческих уголков, сочетая ее с антирелигиозной пропагандой.

Важную роль в формировании и пополнении художественной коллекции музея сыграл Государственный музейный фонд. В конце 1928 г. из его Центрального московского хранилища в Музей родного края было передано 40 произведений живописи и графики. Собрание музея пополнилось работами мастеров России и Западной Европы.

Своеобразным итогом работы музея за 1918–1928 гг. стала анкета, подготовленная для ЦСУ СССР в апреле 1929 г. и содержащая следующие данные: бюджет — 685 руб., экспозиционная площадь — 324 м², экспонатов — 3 810 ед., библиотека — 1 000 книг, вход бесплатный, в музее 3 отдела, работают 2 научных сотрудника, посещаемость за год (с лекционным обслуживанием) — 20 505 чел.⁴⁵

Как видим, за первые десять лет работы музей сменил шесть помещений, два из которых были складскими, из-за постоянных переездов около трех лет в музее фактически не было постоянной экспозиции. В руководстве сменилось четыре директора, штаты были непостоянны, но все сотрудники имели высшее или незаконченное высшее образование. Несмотря на сложные условия, сотрудники проводили экскурсии, читали лекции, вели экспозиционно-выставочную и научно-исследовательскую работу, занимались комплектованием фондов. В результате плодотворной работы музей стал хранилищем памятников материальной и духовной культуры Мордовского края.

Список литературы

Артамошкина Л.Т. Из истории создания Республиканского краеведческого музея и его филиалов // Краеведческие записки. Саранск: Мордовское книжное издательство, 1987. Вып. 1. С. 3–14.

Голиченко Г.Н. Первый Саранский музей // Саранск: история и образ города-провинциала. Материалы III Воронинских научных чтений. Саранск: Типография «Красный Октябрь», 2005. С. 144–148.

⁴² ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 117. Л. 17,1.

⁴³ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 50. Л. 3.

⁴⁴ *Артамошкина Л.Т.* Из истории создания Республиканского краеведческого музея и его филиалов // Краеведческие записки. Саранск, 1987. Вып. 1. С. 4.

⁴⁵ ЦГА РМ. Ф. 362. Оп. 1. Д. 127. Л. 1–4.

Мордовский республиканский объединенный краеведческий музей. Саранск: Типография «Красный Октябрь», 2003. 232 с.

References

Artamoshkina, L.T. Iz istorii sozdaniya Respublikanskogo kraevedcheskogo muzeya i ego filialov [From the history of the Republican local lore museum and its branches], in *Kraevedcheskie zapiski*. Saransk: Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo Press. 1987. Vol. 1. P. 3–14. (in Rus.).

Golichenko, G.N. Pervy saranskiy muzey [The first Saransk Museum], in *Saransk: istoriya i obraz goroda-provinciala. Materialy III Voroninskih nauchnyh chtenij*. Saransk: Publ. "Krasny Oktjabr", 2005. P. 144–148. (in Rus.).

Mordovskij respublikanskij ob"edinennyj kraevedcheskij muzej [The Mordovia Republic United Museum of Regional Studies]. Saransk: Publ. "Krasny Oktjabr", 2003. 232 p. (in Rus.).

Виноградова Ю.А.

МУЗЕЙНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО В СОВЕТСКОЙ ПРОВИНЦИИ.
ИСТОРИЯ МУЗЕЯ г. КИНЕШМЫ ИВАНОВСКОЙ ОБЛАСТИ В 1919–1920-е гг.

Виноградова, Юлия Александровна— младший научный сотрудник, Кинешемский художественно-исторический музей, Россия, Кинешма, juli-vinolub@mail.ru.

В центре внимания статьи— проблемы организации музея в г. Кинешме Ивановской области. Раскрывается важность и востребованность данного музея для небольшого провинциального города. Цель статьи— дать характеристику деятельности музея в первое десятилетие советской власти. Автор впервые прослеживает преемственность с земским музеем наглядных пособий и педагогическим музеем. Автор приходит к выводам, согласно которым, в 1919–1920-е гг. музейные работники, несмотря на трудности данного периода, в условиях ограниченных ресурсов (финансовых, человеческих, административных), стремились к собиранию, пропаганде и популяризации обновленного музейного собрания.

Ключевые слова: земская реформа образования, музей, национализация, просветительская деятельность, Кинешемский уезд, Ивановская область.

MUSEUM WORK IN THE SOVIET PROVINCE.
THE HISTORY OF THE MUSEUM OF KINESHMA CITY,
IVANOVO REGION IN 1919–1920th

Vinogradova, Yulia Alexandrovna—the Junior Research Fellow, Kineshma Museum of art and history, Russian Federation, Kineshma, juli-vinolub@mail.ru.

The focus of the article is the problem of organization of the museum in the city Kineshma in Ivanovo region. The importance and relevance of this museum for a small provincial town is revealed through the facts of its early history. The purpose of the article is to characterize the activities of the museum in the first decade of Soviet power. The author for the first time traces the continuity with some prerevolutionary institutions (pedagogical museum, etc). The author comes to the conclusion that in 1919–1920th museum workers, despite the difficulties of this period, in conditions of limited resources (financial, human, administrative), sought to collect, promote and popularize the updated museum collection.

Key words: Zemstvo reform of education, museum, nationalization, educational activity, Kineshma County, Ivanovo region.

В первые послереволюционные годы в России начинается бурное музейное строительство. Планировалось создать музейную сеть, объединявшую в строгую систему как старые, так и вновь создаваемые музеи в российской провинции. Подобные устремления как нельзя более подходили для провинциального города на Волге. Тем более начинался этот процесс не с нуля. На момент революции в России уже существовало значительное количество музеев. Они располагались в большинстве уездных и областных центров, а также в некоторых уездах. Так в 1891 г. Костромской губернской ученой архивной комиссией был основан музей в Костроме. В год празднования 300-летия Дома Романовых

было построено специальное здание. 26 декабря 1914 г. в Иваново–Вознесенске был открыт Музей промышленности и искусства. В основе музейного собрания лежала коллекция фабриканта и мецената Д.Г. Бурлыгина (1852–1924). В качестве примера эти города приведены не случайно. С момента создания Костромского наместничества в 1778 г., позже преобразованного в губернию, и до 1918 г. город Кинешма и Кинешемский уезд входят его состав. Вскоре была организована новая административно-территориальная единица РСФСР из некоторых волостей и уездов Костромской и Владимирской губерний — Иваново–Вознесенская губерния.

По общепринятой версии музей в городе Кинешма Ивановской области появился в 1919 г. по инициативе Уездного отдела народного образования. Но, на самом деле, возникновение музея в дореволюционной Кинешме связано с реформированием системы образования в ходе буржуазно-демократических преобразований 1860-х гг. и утверждением принципа наглядности обучения. На волне оживления хозяйственной и культурной деятельности местного самоуправления, в начале XX в. начинается развертывание сети земских музеев. 12 декабря 1902 г., на своем утреннем заседании Костромское губернское земство «постановило внести в смету 1903 г. на устройство музеев наглядных пособий 2 400 рублей по 200 рублей на уезд»¹. На обращение по этому поводу к уездным управам откликнулось 8 уездов и коллекции наглядных пособий им были посланы. Можно говорить о том, что именно малодоступность учебных пособий стала причиной создания подобных музеев.

Так в уездной Кинешме появилась комната, в которой собраны и выставлены чучела зверей и птиц, гнезда, раковины, картины, чертежи и прочее. Музей помещался в доме, арендованном земством у потомственного почетного гражданина купца Миндовского, на Вознесенской улице и открыт ежедневно с 9 ч. утра до 3 ч. дня. Вход в музей для всех желающих — бесплатный².

На рубеже XIX–XX вв. в России и в мире музей окончательно приобрел статус учреждения, способного решать проблемы школьного образования и воспитания. Это привело к появлению нового типа музеев, которые сегодня называют образовательными. К этой группе принято относить педагогические музеи, музеи наглядных пособий, школьные музеи, кабинеты наглядных пособий при учебных заведениях и т.п.³

Возникновение педагогического музея в Кинешме связано с работой Высшего начального Кинешемского училища. Для осмотра публики музей открыт был два раза в неделю. Заведовал музеем Александр Яковлевич Лебедев, он же давал необходимые объяснения коллекции музея. Общее руководство находилось в руках комитета из представителей Министерства народного просвещения и уездного земства. Стоимость самой коллекции оценивалась в 2 250 рублей⁴. В 1913 и 1914 гг. земство израсходовало по 500 рублей, а в 1915 и 1916 гг. по 300 рублей на пополнение коллекций.

В 1917 и 1918 гг. музей переживает период глубочайшего кризиса: руководство отсутствует, замедляется пополнение, отсутствует уход. С января 1919 г. по инициативе

¹ Доклад Кинешемской уездной земской управы № 2 «О постановлениях губернского земского собрания, касающихся Кинешемского уезда» // Сборник постановлений Кинешемского Уездного Земского Собрания очередной сессии с 23 по 27 сентября 1903 года. Отчет управы за 1902 г. Смета и раскладки на 1904 г. Кинешма, 1905. Вып. 1. С. 17.

² Справочный календарь Кинешемского уездного земства на 1905 год. Кинешма, 1904. С. 3.

³ Подробнее см.: Юхневич М.Ю. Образовательный музей (педагогический, школьный, детский). М., 2007. С. 4.

⁴ Справочный календарь Кинешемского уездного земства на 1905 год. С. 28.

Отдела просвещения Управления народного образования и Николая Ивановича Флерова начинается преобразование музея и реорганизация его в значительно расширенном объеме⁵.

Таким образом, после Октябрьской революции 1917 года в судьбе Кинешемского музея начался новый период развития. Этому способствовал ряд благоприятных обстоятельств. Во-первых, Отделу просвещения представилась возможность пользоваться широким кредитом на содержание музея. На открытие Кинешемского народного университета, с соединением при нем центральной библиотеки и уездного музея, Центром были ассигнованы 63 000 рублей. Деньги были перечислены на оборудование здания⁶. Во-вторых, в «распоряжении Совдепа поступало много ценностей научного содержания из ликвидируемых имений, усадеб и экономий, оставшихся ранее публике недоступными. Сюда относятся— всевозможные коллекции, художественные картины, костюмы, посуда, мебель и вообще предметы старины»⁷.

Первым заведующим обновленного музея был назначен Николай Иванович Флеров⁸. Работа началась с пополнения земского музея. Источниками пополнения являлись: Реальное училище (коллекции естественно-научного содержания); Москва, где через Подотдел искусства Флерову удается успешно приобрести несколько ценных художественных произведений (картин); частные лица, владевшие коллекциями, например, в музей поступила коллекция бабочек и жуков разных стран И.М. Рубинского, аквариум и др.

Для обновленного Кинешемского музея 1919 г. был в большей степени организационным. В начале организации музея много было потрачено на оборудование, перевозку ценностей и ремонт внутри помещения. По смете 1919 г. произведено расходов было на 146 000 рублей. 20 июня 1919 г. коллегия Отдела просвещения командировала Н.И. Флерова в Иваново-Вознесенск «для изыскания средств на музей»⁹. На 1920 г. в смету по музею было внесено 200 000 рублей. Главными статьями являлись пополнение музея, хозяйственная часть и содержание личного состава—заведующего музеем, заведующего хозяйственной частью, истопника, сторожа. В обязанности Ивана Ивановича Елисова—заведующего хозяйственной частью—входили также охрана музея и исполнение письменных работ¹⁰.

В ноябре 1919 г. Николай Иванович Флеров изъявил желание совмещать две должности—заведующего музеем и лектора Хреновских педагогических курсов. Соглашение с коллегией просвещения при Отделе уездного народного образования было достигнуто, с условием окончания им работ по организации музея. Кроме того, не позднее 1 января 1920 г. должен был быть составлен каталог находящихся в нем предметов¹¹. С 9 декабря 1919 г. коллегия Отдела просвещения утвердила нового заведующего—Павла Ивановича Трунтаева, «предложив Флерову сдать музей Трунтаеву»¹². Последний руководил музеем до октября 1938 г.

Посещали музей главным образом одиночки, в среднем по 200–300 человек в день, по преимуществу—красноармейцы. В день Советской пропаганды посетителей было

⁵ Государственный архив Ивановской области (далее—ГАИО). Ф. Р 2226. Оп. 1. Д. 13. Л. 38.

⁶ Там же. Л. 44.

⁷ *Смирнов П.И.* Кинешемский музей // Рабочий и крестьянин. 1919. 25 февраля. С. 2.

⁸ ГАИО. Ф. Р 2226. Оп. 1. Д. 13. Л. 54.

⁹ Там же. Л. 83.

¹⁰ Там же. Л. 105.

¹¹ Там же. Л. 113.

¹² Там же. Л. 127.

около 2 000 человек¹³. Можно сделать вывод, что общественность воспринимала музей и осознавала его нужность. Весной 1919 г. экскурсии в музей совершили школы города и уезда— учащиеся Вичугского, Семеново-Лапотного и других училищ¹⁴. Многими одиночками музей посещался несколько раз.

С 1920 г. начали организовываться регулярные посещения музея школами города. К музею проявлялся большой интерес, с 1 января по 16 июня 1920 г. было проведено 30 школьных экскурсий с количеством 2 039 человек. Посещение было бесплатным¹⁵.

С 25 марта 1919 г. коллегия Отдела образования окончательно закрепила размещение Кинешемского уездного музея в здании бывшего духовного училища на улице Красной. Но музею досталась лишь треть нижнего этажа. Остальные помещения каменного трехэтажного здания уже были заняты центральной библиотекой, архивом, промышленным техникумом. Это пространство оказалось совершенно не приспособлено для работы такого учреждения. Как отмечается в архивном документе: «Окна находятся на уровне человеческого роста, не защищены ни решеткой, ни ставнями. Вследствие малой высоты помещения дневное освещение очень слабо, электроосвещения нет. Пожарного крана в здании нет, водопроводного крана на первом этаже, где помещается музей, нет»¹⁶. Кроме недостатков по охране музея, следует отметить, что печи центрального отопления требовали капитального ремонта, «они коптят, дают дым и угарную зелень, что, несомненно, должно действовать разрушающе на картины и не менее разрушающе на здоровье сотрудников музея»¹⁷. Отсутствовал кабинет для заведующего, не было никакой рабочей комнаты. Единственному сотруднику приходилось работать в одном из выставочных залов, одновременно принимая посетителей. Кроме того, музей всегда был под угрозой выселения, что в сильной степени отражалось на экспозиционной работе¹⁸. Экспозиция имела весьма примитивный вид. В те годы повсеместно была распространена плотная, в несколько ярусов, развеска экспонатов по стенам и элементарная раскладка в витринах. Весь материал музея делился на несколько отделов.

К Отделу естественных наук относились чучела животных и птиц местного края и далеких стран. Подотдел зоологии был одним из наиболее полных, в нем были представлены все классы животных. Не менее содержательным считался подотдел ботаники и минералогии с чрезвычайно богатыми гербариями многих видов растений и большими коллекциями камней. Художественный отдел включал картины, старинную мебель, фарфоровую посуду европейских и азиатских заводов и бронзовые изделия. Промышленный отдел был бедным и малосодержательным, поэтому в более поздних документах вообще не упоминается¹⁹.

За время существования музей несколько раз менял свой профиль. С 1919 по 1930 гг. в нем было два отдела: естественно-исторический (представлен коллекциями по зоологии, геологии, ботаники) и художественный (представлен коллекциями живописи, гобеленов, мебели, предметами из гипса, бронзы, чугуна, серебра, фарфора, фаянса, терракоты, стекла, бисера, кости).

¹³ Смирнов П.И. Кинешемский музей. С. 2.

¹⁴ Там же.

¹⁵ ГАИО. Ф. Р 2226. Оп. 1. Д. 126. Л. 2.

¹⁶ Там же. Л. 21.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. Л. 21 об.

¹⁹ Смирнов П.И. Кинешемский музей. С. 3.

Музей содержался на средства Исполкома. Общее же руководство музеем осуществлял Отдел просвещения, роль которого «сводилась к рассмотрению и утверждению сметы, подписи ассигновок и незначительной помощи по оборудованию его. Главное же остается на попечение одного лица, заведующего музеем»²⁰.

Тем не менее П.И. Трунтаев смог наладить работу музея, прежде всего как учреждения просветительного. Он организовывал выездные выставки, читал лекции, проводил экскурсии и хлопотал о новом помещении для музея. Кроме того, приложил все силы, чтобы ликвидировать царившую бесхозяйственность. Была проведена работа по составлению инвентарных книг, построено складское помещение. При музее была организована художественно-историческая библиотека, укомплектованная книгами по вопросам искусства, художественными изданиями и книгами исторической редкости, переданными как из центральной библиотеки, так и из библиотек различных общественных учреждений, а также частных лиц²¹.

Конечно, не имея достаточного помещения, развернуть удовлетворительную экспозицию было невозможно. Без помещения фондохранилища нельзя было проводить сменные выставки, а недостаток кадров сковывал массовую просветительскую работу.

Художественная коллекция музея главным образом пополнялась из имущества национализированных домов и помещичьих усадеб, а также путем приобретения у частных лиц. Процесс этот значительно усложнялся тем, что частью имущество было расхищено, а оставшееся распределено по различным учреждениям. В Земельно-жилищном отделе, Правительственном торговом правлении, Комиссии по чрезвычайному налогу хранились «крошки да ножки», но все-таки были там и ценные научные «остатки», например, картины и мебель из имения Н.П. Рузского²².

В связи с этим интересен процесс национализации усадьбы «Студеные Ключи», поскольку произведения изобразительного искусства, ранее принадлежащие Н.П. Рузскому, составляют сейчас основу фондового собрания музея. Опись имущества и передача усадьбы в ведение Народного комиссариата земледелия производилась в октябре 1918 г. При передаче усадьбы присутствовала дочь бывшего владельца Татьяна Николаевна Рузская²³. С февраля 1919 г. в Кинешемском уезде активно работал обладающий широкими полномочиями эмиссар от Главмузея Петр Степанович Степанов. В Отделе письменных источников Государственного исторического музея сохранились его отчеты, датированные 1920 г. В одном из них описано посещение в марте 1920 г. усадьбы «Студеные ключи». Он сообщал: «Ввиду явной опасности, угрожающей целостности имуществу, находящемуся в усадьбе Н.П. Рузского Воздвиженской волости со стороны открытой в усадьбе “Образцовой советской школы”, мною в марте месяце были закончены работы по перевозке в Кинешемский музей принятой на учет и оставшейся в усадьбе старинной мебели». Из усадьбы было вывезено 86 предметов мебели: «кресла, диваны, стулья, столы, зеркала, трюмо, шкафы, комоды, этажерка, экран к камину»²⁴.

В воспоминаниях его сына, Вадима Петровича Степанова есть рассказ о том, как его отец и группа чекистов отправились обследовать усадьбу, т.к. по слухам, там было

²⁰ Там же.

²¹ ГАИО. Ф. Р 2226. Оп. 1. Д. 126. Л. 28 об.

²² Смирнов П.И. Кинешемский музей. С. 2.

²³ ГАИО. Ф. Р 167. Оп. 1. Д. 1. Л. 16.

²⁴ Отдел письменных источников Государственного исторического музея. Ф. 54. Оп. 1. Д. 737. Л. 43 об.

«много ценностей и имущества и художественных произведений»²⁵. Целую неделю чекисты продолжали поиски ценностей, а тем временем П.С. Степанов составлял списки и акты того, что представляло подлинную художественную и историческую ценность. В результате были «обнаружены огромные тюки с серебряной посудой и другими изделиями из серебра и бронзы. Из-под террасы извлекли несколько пудов серебра и золота. (Отец называл точную цифру, сын ее уже не помнил— Ю.В.) Впоследствии именно эта цифра послужила причиной целого скандала, который разразился, когда серебро привезли в город в банк, и часть его “усохла” <...> Во всяком случае, вокруг этой усадьбы многие погрели руки. Гостиные гарнитуры и многое другое было передано в кинешемский краеведческий музей и кое-что из всего, что было передано в 1920 году, сохранилось и экспонируется и ныне»²⁶.

Остается добавить, что в ноябре 1919 г. часть предметов из усадьбы была изъята и отправлена в Иваново-Вознесенский губернский музей. Кроме того, вплоть до 1925 г. часть бывшего имущества Н.П. Рузского оставалась в его имении. Заведующий Кинешемским музеем в докладной записке говорил «об осмотре вещей в усадьбе “Студенные ключи” по поручению Губ. Музея 21 августа 1925 года» и необходимости взятия некоторых из них в музей²⁷.

В сентябре 1928 г. музей в срочном порядке был переведен в неотреставрированное, несоответствующее условиям хранения и экспонирования предметов здание Дома крестьянина на улице Советской, вследствие чего для посещений его пришлось закрыть. В течение шести месяцев музей приспособлялся и устраивался. Местные органы власти не раз ставили вопрос о необходимости возобновления его работы. Он был открыт 24 марта, но, проработав месяц и два дня, вновь был закрыт, а коллекция оказалась сложена в зале школы им. А.Н. Островского. За это время посещаемость выразилась в 19 экскурсий в числе 561 человек и 448 человек отдельных посетителей. Для сравнения, в апреле предыдущего года посещаемость составила всего 486 человек²⁸.

Переброска музея в течение шести месяцев и отсутствие помещения за семимесячный период, «когда в срочном порядке он был свален в кучу в тесном зале школы, чрезвычайно тяжело отозвались на инвентаре музея»²⁹.

Наконец, после долгих скитаний, в январе 1930 г. музей был переведен в здание Вознесенской церкви. В рамках борьбы с религией к этому времени уже снесли церковные купола, была уничтожена настенная роспись, разобраны колокольня и ограда. Внутри были сооружены межэтажные перекрытия. Нижний этаж был отведен для библиотеки, верхний— для музея. Недостаток экспозиционной площади позволил открыть только один отдел— по естествознанию. Он начал работу 20 апреля 1930 г. С этого момента музей стал именоваться краеведческим, а церковь Вознесения стала родным домом Кинешемского музея на следующие 80 лет.

Список литературы

Смирнов П.И. Кинешемский музей // Рабочий и крестьянин. 1919. 25 февраля. С. 2–3.

²⁵ Степанов В.П. Мои воспоминания о нашей жизни в Кинешме у нашего деда Андрея Ивановича Бюксенмейстера. Тетрадь № 7 (Рукопись в семейном архиве потомков В.П. Степанова).

²⁶ Там же.

²⁷ ГАИО. Ф. Р 2226. Оп. 1. Д. 126. Л. 11.

²⁸ Там же. Л. 68.

²⁹ Там же.

Юхневич М.Ю. Образовательный музей (педагогический, школьный, детский). М.: НП «СТОиК», 2007. 167 с.

References

Smirnov, P.I. Kineshenskij muzej [The museum at Kineshma town], in *Rabochij i krest'yanin*. 1919. February 25. P. 2–3. (in Rus.).

YUhnevich, M.YU. *Obrazovatel'nyj muzej (pedagogicheskij, shkol'nyj, detskij)* [The educational museum (pedagogical one, schools one, children one)]. Moscow: NP “СТОиК” Press, 2007. 167 p. (in Rus.).

МУЗЕЙ

Слепкова Н.В.

О ПЛАНАХ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ЗООЛОГИЧЕСКОГО МУЗЕЯ ЗООЛОГИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА АН СССР В ЛЕНИНГРАДЕ ПЕРЕД ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНОЙ 1941–1945 ГГ.

Слепкова, Надежда Валентиновна — кандидат биологических наук, старший научный сотрудник, Зоологический институт РАН, Россия, Санкт-Петербург, Nadezhda.Slepкова@zin.ru.

В статье описаны планы по улучшению деятельности Зоологического музея в Ленинграде, которые разрабатывались накануне Великой отечественной войны. Задача интенсификации деятельности музеев соответствовала планам властей о превращении их в боевые пункты политико-просветительской работы. Грандиозные проекты реэкспозиции Зоологического музея, начатой в начале 1930-х гг., проект работ в первом зале И.Д. Стрельникова 1937 г. наталкивались на недостаточность средств к их реализации. Были запланированы шаги по поднятию статуса всех академических музеев, превращения их в самостоятельные отделы институтов, возглавляемые лицом, входящим в состав дирекции института, со строго фиксированными ассигнованиями, штатами, планами работ и помещениями. В этом ключе был разработан новый Проект положения о Зоологическом музее. Ряд принятых решений относительно кадров был реализован в предвоенное время.

Ключевые слова: Зоологический музей, академические музеи, И.Д. Стрельников.

ON THE PLANS OF REFORMATION OF THE ZOOLOGICAL MUSEUM OF THE ZOOLOGICAL INSTITUTE BY RAS IN LENINGRAD BEFORE THE GREAT PATRIOTIC WAR 1941–1945

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

Article describes the plans of improving of the activity of the Zoological Museum in Leningrad, which was developed before the Great Patriotic War of 1941–1945. The task of intensifying the activities of museums of the Academy of Sciences was consistent with the plans of the authorities to make them an active point of political and educational work. Ambitious projects concerning the Museum, which has been started in the 1930^s, a project of renovation of the Introductory Hall made by I.D. Strel'nikov in 1937, have no adequate resources to implement them. It was planned to raise the status of academic museums by turning them into independent divisions inside he institutes led by a person who belong to the Directorate of the Institute, with the strictly fixed appropriations, staff, and work plans. New Provisions on the Zoological Museum had been drafted. A number of decisions regarding personnel were implemented back in prewar years.

Key words: Zoological Museum, museums of Academy of Sciences, I.D. Strel'nikov.

История Зоологического музея в Ленинграде, ставшего в ходе реформы Академии наук в 1931 г. одним из подразделений Зоологического института АН СССР, изучена недостаточно. С богатейшей фондовой коллекцией института, которая в настоящее время

насчитывает уже около 60 млн. ед. хранения¹, Музей всегда составлял и сейчас составляет неразрывное целое, однако выставочные коллекции, призванные обеспечивать передачу зоологических знаний широкой публике, имеют и свое особое назначение, и особую ценность, и свою особую историю. Ведомственная принадлежность Зоологического музея является его существенной чертой, накладывающей отпечаток на всю историю его развития. Пребывание в составе активно работающего научного учреждения, главной задачей которого выступает научная, а не просветительская деятельность, часто неблагоприятно сказывалось на его состоянии. Попытки преодоления этого положения предпринимались неоднократно. В настоящей работе мы разберем вопросы развития Зоологического музея Зоологического института АН СССР в Ленинграде, которые были подняты накануне Великой отечественной войны 1941–1945 гг., и решение которых было отложено или не осуществлено в полной мере из-за ее начала.

О деятельности Музея и о его экспозиции в том виде, в котором ее застала Великая отечественная война, написано не так много². Выставочный отдел в здании, которое в войну занимал Зоологический институт, был создан в самом начале XX в. и был передовым по тому времени, насыщенным большим количеством вновь созданных биологических групп³, снабжен вводной экспозицией. Однако, экспозиция надолго законсервировалась в том виде, в котором возникла, и до начала 1930-х гг. существенных перемен в ней не происходило. В самом начале 1930-х гг., в ходе реформы АН СССР, бывший Зоологический музей был переименован в Зоологический институт⁴. Слово «музей» стало употребляться после этой реформы в другом смысле — для обозначения адресованной публике части коллекций института, в то время как перед переименованием оно обозначало научно-исследовательское учреждение целиком, с частью, которая предназначалась для свободного осмотра.

Музей подвергся критике еще во время работы Комиссии Ю.П. Фигатнера, проводившей чистку в Музее в конце 1929 г. Имевшееся к этому времени «анархически-бесплановое расположение материала, созерцательно-аполитичный показ важнейших биологических вопросов» не устраивал власти, пытавшиеся превратить музей в боевые пункты культурной революции. В мае 1930 г. Главполитпросвет РСФСР принял постановление «О музеях и политпросветработе», основные положения которого прозвучали в постановлении Коллегии Наркомпроса РСФСР. Определяющим видом музейной деятельности в соответствии с этим документом должна была стать политико-просветительная работа⁵. На Первом всероссийском музейном съезде, проходившем 1–5 декабря 1930 г., эти требования также были озвучены⁶. Программный доклад Ивана Капитоновича Луппола, в это время профессора философии МГУ и Института красной профессуры, назывался «Метод диалектического материализма и музейное строительство». Наиболее подробно

¹ *Алимов А.Ф., Танасийчук В.Н., Степаньянц С.Д.* Разнообразие мировой фауны в коллекциях Зоологического института РАН // Сокровища академических собраний Санкт-Петербурга. СПб., 2003. С. 239–298.

² См., напр.: *Slepikova N.V.* The Exposition of St. Petersburg Zoological museum in the years of the Soviet regime // Tartu ülikooli ajaloo küsimusi. 2010. Vol. XXXVIII (Noukogudeteadaus sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik?). P. 10–23.

³ *Слепикова Н.В.* На Васильевском острове у Дворцового моста. СПб., 2001. 84 с.

⁴ *Она же.* Реорганизация Академии наук 1929–1931 гг. и Зоологический музей // Академический архив в прошлом и настоящем. СПб., 2008. С. 292–302.

⁵ См.: *Юренева Т.Ю.* Музееведение: Учебник для высшей школы. 4-е изд. М., 2007. 560 с.

⁶ Труды Первого всероссийского музейного съезда. М.; Л., 1931. Т. 1. 241 с.; *Закс А.Б.* Всероссийский музейный съезд // Вопросы истории. 1980. № 12. С. 164–167.

идеи в отношении преобразования естественноисторических музеев были изложены на съезде в содокладе Бориса Михайловича Завадовского (1895–1951) — впоследствии основателя и первого директора Государственного биологического музея имени К.А. Тимирязева. Содоклад Завадовского назывался «Методы марксистской экспозиции естественнонаучных музеев»⁷. Главным образом, имелась в виду пропаганда диалектического материализма, марксизма, дарвинизма и атеистических взглядов; огромное значение придавалось освещению практических вопросов, а также доступности музея для народа. Все это требовало скорейших перемен в экспозиции Зоологического музея.

Все предвоенное десятилетие осуществлялись попытки реализовать перестройку музея на этих основаниях. Особенно интенсивно работы велись в самом начале 1930-х гг., сразу после переименования музея в институт. Разработка плана и концепции реорганизации, начатая в 1930 г., была продолжена в 1931–1932 гг. и осуществлялась под постоянным контролем властей. В 1933 г. вся систематическая коллекция была переставлена «в эволюционном порядке» в соответствии с достижениями сравнительной эмбриологии⁸. В экспозиции были отражены достижения бурно развивавшейся зоогеографии. Оставалось заняться реорганизацией расположенного в первом зале вводного отдела.

План И.Д. Стрельникова по реорганизации вводного зала музея

Работами в первом зале заведовали сначала Павел Владимирович Серебровский (1888–1942), потом Николай Александрович Штерн, зачисленный на должность зав. политпросветработой Выставочного отдела ЗИН 15 сентября 1932 г.⁹ С 1934 г. за работы в этом зале стал отвечать Иван Дмитриевич Стрельников (1887–1981)¹⁰, принятый в ЗИН как раз в 1934 г.¹¹ Сюда он был приглашен для организации и заведования лабораторией экологии, однако, в ЗИН он работал по совместительству — основным местом его службы был Институт им. Лесгафта, где он заведовал лабораторией и музеем¹². Он имел, таким образом, богатый опыт музейной работы. В 1935 г. «за выдающиеся научные труды в области экологии и сравнительной физиологии разнообразных типов животного мира, имеющие большое теоретическое и прикладное значение»¹³, ему была присуждена степень доктора биологических наук без защиты диссертации. В 1939 г. Иван Дмитриевич создал кафедру зоологии Ленинградского сельскохозяйственного института и 5 мая 1939 г.¹⁴ ушел из ЗИН¹⁵.

⁷ Завадовский Б.М. Методы марксистской экспозиции естественно-научных музеев // Труды Первого всероссийского музейного съезда. М.; Л, 1931. Т. 1. С. 40–55.

⁸ Слепкова Н.В. Зоологический музей в Санкт-Петербурге и развитие систематики: 300 лет перемен // Музей — Памятник — Наследие. 2017. № 1. С. 7–17. См.: <http://museumstudy.ru/wp-content/uploads/2017/11/SlepkoVA.pdf> (ссылка последний раз проверялась 23.12.2018 г.).

⁹ Научный архив Зоологического института Российской академии наук (далее — НА ЗИН РАН). Ф. 1. Оп. 1. Д. 879. Л. 3. Уволен с 14 января 1934 г. (НА ЗИН РАН. Ф. 1. Оп. 1. Д. 879. Л. 64.).

¹⁰ Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук (далее — СПФ АРАН). Ф. 55. Оп. 1 — до 1937. Д. 458. Л. 1, 56.

¹¹ И.Д. Стрельников зачислен на должность зоолога с 15 февраля 1934 г. (НА ЗИН РАН. Ф. 1. Оп. 1. Д. 879. Л. 46).

¹² НА ЗИН РАН Ф. 1. Оп. 3. Д. 46. Л. 51 об.

¹³ Жервз Н.Н. Жить — значит гореть. К 125-летию со дня рождения И.Д. Стрельникова // Санкт-Петербургский университет. 2012. № 14 (3856). С. 43–55.

¹⁴ НА ЗИН РАН. Ф. 1. Оп. 1. Д. 894. Л. 35.

¹⁵ Личное дело этого периода — СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 4. Д. 113. 86 л. Еще раз он был принят в Зоологический институт с 16 марта 1957 г. в порядке перевода из реорганизованного Института им. Лесгафта (НА ЗИН РАН. Ф. 1. Оп. 3. Д. 46. Л. 49.). С 1 сентября 1957 г. И.Д. Стрельников

План по реэкспозиции первого зала, составленный И.Д. Стрельниковым, был готов незадолго до войны, в апреле 1937 г.¹⁶ По этому плану первый зал должен был быть превращен в иллюстрацию фундаментальных теоретических положений зоологии того времени. Он обсуждался 5 марта 1937 г. на производственном совещании в ЗИН¹⁷. С научной точки зрения это был грандиозный замысел.

По плану И.Д. Стрельникова во вводной экспозиции первого зала предполагалось иметь семь основных разделов: «Геологическая история животных и пути эволюции», «Систематика животных и пути эволюции», «Размножение животных и пути эволюции», «Экспериментальные основы эволюции (изменчивость и искусственный отбор)», «Борьба за существование», «Естественный отбор и среда (и пути эволюции)», «Географическое распространение животных и пути эволюции». Повторяющиеся рефреном слова «и пути эволюции» определяют главную направленность всей вводной части.

Предполагалось предложить вниманию посетителей схему возникновения определенных групп животных в разные геологические эпохи, отдельно осветить геологическую историю позвоночных, привести примеры—эволюцию лошади для позвоночных и аммонитов для беспозвоночных. Теоретический раздел, посвященный систематике, должен был включать обсуждение понятия о виде, понятие о классификации. Раздел «Систематика и история развития» предполагал приведение эмбриологических доказательств эволюции, а раздел «Систематика и эволюция» должен был демонстрировать систематико-морфологические доказательства эволюции на основе «единства» плана строения с примерами из беспозвоночных и хордовых животных.

Особенно интересным представляется планировавшийся отдел, посвященный экспериментальным основам эволюции (изменчивости и искусственному отбору). Здесь предполагалось освещать цитологические основы наследственности, изменчивости и эволюции, представить параллельный ряд препаратов цельных животных и рисунков яйцевых клеток с ядрами и хромосомами. Предполагалось отразить сведения о мутациях и видообразовании, гибридизации и искусственном отборе, возрастной изменчивости и неопении, экологической изменчивости под влиянием пищи, температурных и иных воздействий, уродства в явлениях изменчивости (относительность целесообразности). Этот раздел отражал бы результаты современных автору генетических исследований.

Целый раздел предполагалось посвятить размножению животных. Помимо характеристики полового размножения беспозвоночных в связи с условиями водной и наземно-воздушной среды, а также позвоночных животных с половым диморфизмом и без него, предполагалось показать примеры партеногенетического размножения, метагенеза, гетерогонии, осветить отношения между родителями и потомством (заботу о потомстве). Обращает на себя внимание, что приведенные Стрельниковым примеры (гнездование ремеза и камышевки, жулан, кукушка, ток глухарей, ток тетеревов) упоминаются в общих разделах экспозиции в Путеводителе по музею 1901 г., а некоторые, как «Ток тетерева», находятся в первом зале и поныне или же находились до недавнего времени, как «Гнездование кукушки». В создании новой экспозиции предполагалось задействовать

числился по совместительству на половинном окладе (НА ЗИН РАН. Ф. 1. Оп. 3. Д. 46. Л. 86.). 8 января 1960 г. вышло Распоряжение Президиума АН СССР № 8–41 «Об ограничении совместительства по службе» и старший научный сотрудник И.Д. Стрельников был освобожден от работы в ЗИН (НА ЗИН РАН. Ф. 1. Оп. 3. Д. 46. Л. 87).

¹⁶ СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1– до 1937. Д. 458. Л. 113–119.

¹⁷ Там же. Л. 120.

те витрины и материалы, которые уже имелись в наличии и были в экспозиции с начала XX в.

В разделе «Борьба за существование» предполагалось осветить тему «Потенциал размножения». Наличие борьбы за существование между животными иллюстрировалось средствами и органами защиты и нападения: механическими (зубная система и когти некоторых форм; наружный скелет моллюсков, членистоногих, панцири и иглы, домики червей, ручейников и т.п.), а также химическими, электрическими. Должна была быть продемонстрирована покровительственная окраска и сезонная изменчивость. В этом разделе предполагалось осветить биологический метод борьбы с вредителями сельского хозяйства (яйцекладущие паразиты, хищники), т.е. уделить внимание практическим вопросам.

Шестой раздел вводной экспозиции должен был заключать сведения о естественном отборе и приспособлении к среде обитания. Помимо воды, воздуха и почвы как среды обитания, предполагался раздел «Организм как среда», с освещением симбиоза и паразитизма по плану Е.Н. Павловского.

Наконец, последний, седьмой, раздел должен был быть посвящен зоогеографии и эволюции. Предполагалось охарактеризовать способы и пути расселения животных, распространение животных в прошлые геологические эпохи и в настоящее время (три примера исторической зоогеографии для водных и наземных животных), привести примеры экологической зоогеографии, осветить геологическую и геохимическую роль животных.

Вводная часть, устроенная таким образом, охватила бы все основные достижения биологии этого периода, освещая их с эволюционных позиций. Однако, попытки воплощения грандиозных замыслов наталкивались на целый ряд трудностей. Сама музейная, популяризаторская деятельность отнюдь не находилась на первом месте среди задач, которые стояли перед институтом. Трудности в сочетании научной и просветительской деятельности Зоологического музея при недостатке финансирования и штатов обсуждали еще академики в 1860-е гг. во времена Ф.Ф. Брандта¹⁸. Подобное положение складывалось и в других музеях Академии наук, что не устраивало власти, стремившиеся использовать потенциал музеев в идеологических целях. В этой связи руководство Академии наук задумало проанализировать работу своих музеев и изыскать пути активизации ее.

Предвоенная попытка поднять статус академических музеев

Несмотря на следовавшие друг за другом проверочные комиссии 1930-х гг. и разработанные на бумаге масштабные планы, Зоологический музей перед войной находился в далеком от процветания состоянии и готовился к серьезным преобразованиям. Инициатива этих преобразований исходила сверху. Для выяснения состояния музейного дела в системе АН СССР Постоянной музейной комиссией при Президиуме Академии наук СССР были созваны активы музейных работников академических музеев, находившихся в Ленинграде (28–29 ноября 1940 г.) и в Москве (23–24 января 1941 г.)¹⁹. В это время подверглись обследованию все музеи, входившие в систему Академии наук, а таковых было в тот период 24. По ним вместе и по каждому музею в отдельности были приняты важные решения, касающиеся улучшения их деятельности.

¹⁸ *Slepikova N., Yusupova T.* The Zoological Museum of the St. Petersburg Academy of Sciences, 1860s—1900s: from an academic institute to a public museum // *Centaurus*. 2018. Vol. 60. Is. 4. (in press).

¹⁹ СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1–1941. Д. 27. Л. 48.

Актив работников ленинградских музеев Академии наук СССР собирался 28 и 29 ноября 1940 г. Он принял Постановление актива²⁰ из нескольких пунктов, предназначенное указать пути для преодоления неудовлетворительного состояния академических музеев. Документ был подписан 13 января 1941 г. председателем Актива работников ленинградских музеев АН СССР академиком Павлом Ивановичем Степановым (1880–1947) — одним из основателей Центрального научно-исследовательского геологоразведочного музея им. академика Ф.Н. Чернышева и его многолетним руководителем. Этот трехстраничный документ включает предложения актива по следующим 6-ти разделам:

1. По вопросу о профиле, структуре и задачах музеев в системе АН СССР.
2. По вопросу о фондах, хранении коллекций, их пополнении и сохранении исчезающих объектов.
3. По политико-просветительной работе музеев системы АН.
4. По кадрам, их научной квалификации, штатам и бюджетам.
5. По издательской деятельности музеев АН.
6. По вопросу об организации «Общества музееведов».

В этом Постановлении было сказано, что музеи, входящие в состав научно-исследовательских институтов (Зоологического, Этнографии и антропологии, Ботанического, Почвенного и Литературы), «должны представлять самостоятельные отделы институтов со строго фиксированными ассигнованиями, штатами, планами работ и помещениями, и возглавляться лицом, входящим в состав дирекции института»²¹. Предполагалось, как видим, существенно поднять статус этих подразделений. Указывалось, что музеи системы АН должны представлять собой «научно-исследовательскую организацию, ведущую на основе научно изученного материала экспозиционно-выставочную работу»²². Цели музеев назывались следующие: ознакомление специалистов с новейшими достижениями науки в области соответствующей научной дисциплины, помощь в подготовке новых кадров специалистов, политико-просветительная деятельность среди широких масс населения. Относительно политико-просветительной деятельности выдвигалось требование, чтобы «работа музеев АН соответствовала аналогичной работе музеев других ведомств, и слагалась из экскурсий, лекций, временных и передвижных выставок, работы с педагогами, студентами и школьниками», музей должен был «участвовать в работе других музеев»²³. Указывалось на необходимость вести методическую работу в этом отношении. Отдельным пунктом было указано, что «политико-просветительская деятельность музеев системы АН должна иметь возможность производиться и развиваться на счет специальных сумм, внесенных в годовые планы музеев».

Далее актив указывал, что деятельность научных сотрудников, ведущих музейно-экспозиционную работу, по существу ничем не отличается от научно-исследовательской работы и просил предоставить им право защиты по этим темам. Предполагалось включить экскурсоводов в число научных сотрудников, увеличить штаты и ассигнования. Помимо госбюджетных ассигнований предлагалось дать музеям возможность иметь «специальные суммы» — поступления от входной платы, платы за экскурсии, лекции, от продажи изданий и пр.

В ходе работы упомянутого выше совещания актива музейных работников выяснилось, что из всех музеев Ленинграда Зоологический музей занимал самое последнее

²⁰ СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1–1941. Д. 27. Л. 6, 7, 8.

²¹ Там же. Л. 6

²² Там же.

²³ Там же. Л. 7.

место в отношении бюджета и штата. Штаты музея в 1939 г. состояли из 6 человек: заведующий музеем, научный сотрудник, 4 экскурсовода, в 1940 г. — научный сотрудник и 4 экскурсовода. Данные по посещаемости музея свидетельствуют, что она без малого вдвое снизилась против дореволюционной (1908 г. — 120 000 чел., 1939 г. — 87 000 чел., 1940 г. — 63 000 чел.)²⁴.

В середине января 1941 г. директор института академик С.А. Зернов делал сообщение «О работе Зоологического музея АН СССР» на заседании Президиума АН СССР. В резолюции по его докладу²⁵, в которой институт подвергся серьезной критике, отмечалось, что «Зоологический музей Академии наук СССР, являясь одним из богатейших в мире по количеству и ценности представленных в нем коллекций, имеет огромное значение для научной пропаганды эволюционного учения. Однако, состояние и работа Зоологического музея, являющегося выставочным отделом Зоологического института АН СССР, не отвечает полностью своему назначению. Музей имеет неудовлетворительную и устаревшую экспозицию, этикетаж музея в значительной части написан по старой орфографии и не объясняет по существу теоретическое и практическое значение многих экспонатов; массовая работа музея поставлена крайне недостаточно и ограничена необорудованностью музея (отсутствует освещение²⁶ и др.)».

Второй пункт резолюции гласил: «Констатировать, что дирекция Зоологического института уделяла недостаточное внимание Зоологическому музею по сравнению с другими научно-исследовательскими работами Института». Третий пункт резолюции содержал предложения, наряду с намеченными мероприятиями по реэкспозиции: «1) установить в штате Зоологического института должность заместителя директора по музею, 2) в штатах и смете Зоологического института отдельно выделить штатные единицы и ассигнования по музею, 3) обсудить на одном из ближайших заседаний Президиума АН СССР доклад Музейной Комиссии о практических мероприятиях, направленных на улучшение постановки работы Зоологического музея, а также необходимых для этого тратах»²⁷.

В проекте Постановления Президиума АН СССР по докладу «О работе Зоологического музея АН СССР» к п. 4 повестки от 14 января 1941 г.²⁸ в качестве причин того, что «Зоологический музей <...> не в состоянии обеспечить выполнение задач, стоящих перед академическими музеями» указывались две. С одной стороны — это «необходимость разработки актуальных теоретических и научно-практических проблем, которые поставлены перед Институтом развитием народного хозяйства», отвлекающая значительную часть сил от «музейской» работы. С другой — это то, что «сильно возросли требования, предъявляемые советскому музею, как со стороны массового посетителя, так и в особенности со стороны средней и высшей школы <...> Успехи как всей мировой науки, так в особенности советской науки в области дарвинизма /работы К.А. Тимирязева, И.В. Мичурина, Т.Д. Лысенко/²⁹ за последние годы настоятельно требуют коренной перестройки экспозиции, приближения ее к современному уровню науки»³⁰, — сказано в документе.

²⁴ СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1–1946. Д. 6. Л. 65.

²⁵ СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1–1941. Д. 27. Л. 9.

²⁶ До начала 1950-х гг. в музее не было электрического света во всех залах, кроме первого.

²⁷ СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1–1941. Д. 27. Л. 9. (все цитаты). Документ этот был подписан президентом АН СССР В.Л. Комаровым и вице-президентом О.Ю. Шмидтом.

²⁸ СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1–1941. Д. 27. Л. 27, 28, 29

²⁹ Следует отметить, что в плане Стрельникова эти имена нигде не упомянуты.

³⁰ СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1–1941. Д. 27. Л. 27.

Самым крупным недостатком этот документ признает «отсутствие выдержанной экспозиции, пропагандирующей теорию эволюции»³¹.

Помимо критики предлагались и средства к устранению описанных недостатков:

«В целях повышения ответственности и предоставления больших прав руководителю Музея—создать в Зоологическом институте должность заместителя директора по Музею.

Обязать директора Зоологического института принять все меры к скорейшей реэкспозиции музея, в первую очередь, обеспечив развернутый показ эволюционной теории с демонстрацией последних достижений науки в области дарвинизма. Выделить для этого средства в сумме 180 000 руб.

Ассигновать на устройство электроосвещения 80 000 рублей; на замену штор 25 000 рублей.

На замену этикеток со старой орфографией ассигновать в 1941 г. по Энтомологическому отделу—30 000 рублей и предусмотреть ассигнование в 1942 г. на замену устаревших этикеток в остальных отделах в сумме 40 000 рублей.

Увеличить штаты музея на 17³² единиц.

Учитывая совершенно неотложную необходимость развертывания массовой работы музея, в настоящее время не обеспеченной средствами, войти с ходатайством в НКФин³³ о разрешении музею использовать спецсредства /входная плата/ без уменьшения госбюджетных ассигнований—на оплату дополнительных экскурсоводов и на расходы по культмассовой работе.

Предложить Зоологическому институту представить план реэкспозиции 1-го зала музея на утверждение Бюро Отделения Биологических наук АН СССР в месячный срок»³⁴.

Это решение было парафировано 13 января 1941 г. А.Н. Студитским³⁵ и Х.С. Коштойянцем³⁶ и подписано ученым секретарем Зоологического института К.А. Бродским.

Видимо в это же время обсуждался и был выработан специальный документ—Проект положения о Музее, зафиксировавший в детальном виде принятые решения. Приведем этот документ полностью. В нашем распоряжении есть черновик, содержащий правку машинописного текста красным карандашом, содержание которой мы приводим, наряду с самим текстом:

«ПРОЕКТ

положения о Музее Зоологического института Академии наук СССР³⁷

I. Музей Зоологического института Академии наук—культурно-просветительное учреждение, ставящее перед собой следующие задачи:

1/ Внедрение в широкие массы достижений зоологической науки в области эволюции, географии, экологии, систематики и хозяйственного использования животных.

2/ Содействие исследовательской работе широких кругов научных работников—зоологов и работников смежных специальностей.

³¹ СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1–1941. Д. 27. Л. 28.

³² Сверху приписано—15.

³³ Народный комиссариат финансов.

³⁴ Этот пункт в документе зачеркнут.

³⁵ Александр Николаевич Студитский (1908–1991)—гистолог, зам.директора по науке в Институте эволюционной морфологии и экологии животных АН СССР (1935–1991).

³⁶ Хачатур Седракович (Сергеевич) Коштойянец (1900–1961)—физиолог, академик АН Армении, член-корреспондент АН СССР.

³⁷ СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1–1941. Д. 27. Л. 1–3.

3/ Помощь учащимся средней школы, техникумов и ВУЗов при прохождении курса зоологии, дарвинизма и частных зоологических дисциплин.

II. Музей ~~существует~~ при представляет самостоятельный отдел Зоологическом институте Академии Наук СССР с функциями пропаганды науки.

III. Общее руководство работой Музея осуществляется директором Зоологического института. Непосредственно музеем руководит зав. музеем на правах зам. директора института по музею, в обязанности которого зав. музеем входит:

1. а/ общее наблюдение и поддержание в порядке хранения экспонатов, а также дальнейшее пополнение музея; б/ ~~составление совместного с зав. отделами института~~ обеспечить проведение в жизнь планов реорганизации выставочных зал и устройства новых витрин; в/ общее руководство научно-популяризационной деятельностью Музея.

2. Музей Зоологического института состоит из следующих отделов: эволюционного учения, систематики и зоогеографии.

Во главе каждого отдела стоит специалист-зоолог, заведующий соответствующим отделом института, и несет ответственность за надлежащее хранение экспонатов, этикетировку их, своевременное ~~и актуальное~~ оформление витрин своего отдела, разработку конкретных планов, эскизов и смет к новым витринам. (у этой выделенной курсивом части стоит знак вопроса — Н.С.)

3. Руководство культурно-просветительной работой Музея возлагается на специального ~~штатного~~ сотрудника Музея. В ведении заведующего культпросвет работой находятся штатные и договорные экскурсоводы; в обязанности заведующего культпросветработой музея входит: а/ разработка методических планов экскурсий; б/ организация четкой, методически выдержанной работы экскурсоводов; в/ забота о развешивании научно-популяризаторской работы музея³⁸ при помощи устройства лекций, организации рекламы, статей в прессе, составления путеводителей и т.д.

4. Оформление выставочной части музея осуществляется научно-техническим персоналом института ~~и Музея~~, в частности, технической лабораторией института. Работа по изготовлению отдельных экспонатов и целых экспозиций после утверждения их фиксируется в планах работы соответствующих отделений института. За соответственное и своевременное выполнение плана наряду с зав. музеем отвечают зав. отделениями института³⁹.

5. В случаях, когда выполнение отдельных экспонатов силами сотрудников института и музея затруднено, зав. музеем имеет право приглашения на договорных началах специалистов со стороны.

6. Источниками пополнения и расширения музея служат в основном коллекции, находящиеся в научном хранилище института.

IV. Штат музея выделяется из штата Зоологического института и состоит из 22 чел.:

1/. Зав. музеем на правах зам. директора Зоологического института по музею	1
2/. Зав. культпросветработой	1
3/. Младшие научные сотрудники	2
4/. Экскурсоводы / из них один старший /	4
5/. Кассир	1

³⁸ Это подчеркнутое место имеет на полях комментариев, разобрать который не удастся.

³⁹ Два последних предложения отчеркнуты красным, поставлен вопросительный знак.

6/. Препараторы	2
7/. Художник —	1
8/. Сторожей по охране музея	8
9/. Гардеробщики	2

V. Средства ~~Смета~~ музея входит как самостоятельная часть в общую смету Зоологического института Академии наук СССР и определяется на каждый год в соответствии с нуждами музея, Биологическим отделением Академии наук с утверждением в Президиуме АН СССР. Детальная смета составляется зав. музеем и утверждается директором института»⁴⁰.

Как видим, Академия наук в 1940–1941 гг. сформулировала четкий план, следуя которому можно было существенно улучшить деятельность музеев ведомственного подчинения. Этот план указывал на способы поднять статус музея в составе академического института (об этом свидетельствует введение должности заместителя директора по музею, выделение музея в самостоятельный отдел внутри института, выделение музею отдельного штата и стабильного финансирования). Создания стабильного финансирования исследовательской музейной, экспозиционной и просветительской деятельности требуют многие пункты решений. Изменения институтами музейных планов нужно было по этому решению согласовывать с Музейной комиссией при Президиуме АН СССР. Это представляется важным, поскольку из двух задач, которые стоят перед институтом, — научной и популяризаторской, популяризаторская — вторая, и финансирование ее при общем сокращении денежных поступлений сокращается в первую очередь, и контроль сверху не кажется лишним. Важным представляется звучащее в документах понимание специфики музейной работы как особого рода научной деятельности, требующей высокой квалификации. Также многие пункты определяли сферу ответственности сотрудников научных подразделений института за актуальность музейной экспозиции. Представленный пакет документов содержит целый ряд положений, реализация которых могла бы и сегодня улучшить деятельность музеев АН, однако в полной мере они не были приведены в исполнение, хотя определенные шаги перед войной и были сделаны.

Кадровые перемены

Война не дала в полной мере реализоваться тем решениям, которые были приняты. Можно проследить лишь некоторые кадровые изменения, которые последовали, хотя выяснить, кто именно и на каких должностях работал в довоенном музее, представляет известную сложность, поскольку в списках личного состава сотрудники перечислены не по подразделениям, а по должностям. Можно легко вычленил только экскурсоводов. Однако, в связи с планировавшимися переменами и с упоминавшейся выше реорганизацией, в документах этого периода обнаруживается отдельный список сотрудников Музея на 20 февраля 1941 г.⁴¹ Он включал м.н.с. Ирину Александровну Четыркину и экскурсоводов Михаила Александровича Баженова, Сергея Петровича Вязлинского, Андрея Андреевича Франца и Василия Алексеевича Фоканова. Судя по распоряжению № 25 от 10 марта 1941 г., которым с 15 марта упразднилась должность заведующего музеем, до реорганизации ее как раз и занимала И.А. Четыркина⁴².

⁴⁰ СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1–1941. Д. 27. Л. 1–3.

⁴¹ СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1–1941. Д. 34. Л. 50.

⁴² СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1–1941. Д. 2. Л. 35. Приказы за 1941

В течение года (с 15 января) к этим сотрудникам добавляется заместитель директора по музею сначала — в виде незанятой штатной единицы, а потом (с 1 апреля) занятой Владимиром Павловичем Столяровым — доцентом, ихтиологом-паразитологом, учеником Ивана Дмитриевича Стрельникова. С 15 марта 1941 г. в порядке перехода из Института генетики АН СССР в штат был зачислен старшим научным сотрудником генетик, профессор Янис Янович Лус. Помимо основных работ на него были возложены «обязанности помощника заместителя директора по музею»⁴³. То, что он действительно выполнял некоторые работы по Музею (разработка экспозиционных тем по искусственному и естественному отбору), явствует из отчета В.П. Столярова за 1941 г.⁴⁴

Еще одним источником по составу музейного подразделения является перечисление сотрудников на 27 апреля 1941 г. группами «для реализации билетов ОСО»⁴⁵. Правда, Музей в этом списке перечислен вместе с младшим обслуживающим персоналом. Кроме Луса, помимо упоминавшихся уже лиц, в этом списке есть Н.Н. Кондаков и Б.В. Куявский. По штатному расписанию Кондаков — художник, Куявский — старший лаборант. У Д.В. Наумова⁴⁶ Куявский назван учеником таксидермиста М.А. Колина⁴⁷, стало быть это лаборант-таксидермист. Таких сотрудников планировалось иметь в соответствии с Положением о Музее. Таким образом, к началу войны в штате Института по Музею, судя по этому списку, работали:

1. заместитель директора по музею Владимир Павлович Столяров
2. помощник заместителя директора по музею Янис Янович Лус
3. м.н.с. Ирина Александровна Четыркина
4. экскурсоводы Михаил Александрович Баженов
5. Сергей Петрович Вяжлинский
6. Василий Алексеевич Фоканов
7. Андрей Андреевич Франц
8. старший лаборант-таксидермист Борис Владимирович Куявский
9. художник Николай Николаевич Кондаков.

В отчете за 1942 г. И.А. Четыркина указывает, что перед войной сотрудников в Музее было семь, однако сейчас трудно сказать, кого из приведенных лиц она не считала. Известно, что помимо штатных экскурсоводов в Музее водили экскурсии и нештатные экскурсоводы Детской экскурсионно-туристической станции. В 1941 г. в качестве нештатных экскурсоводов упомянуты Т.Б. Строева, М.В. Филиппова, Л.А. Чудновский, К.М. Романовская и Л.Л. Каплан, а также С.П. Вяжлинский и М.А. Баженов⁴⁸. Были ли наняты 8 сторожей, кассир, гардеробщики — сказать трудно.

Некоторые итоги

Поставленные перед музеями Академии наук задачи, отражавшие желание властей превратить их деятельность в площадку для активной пропаганды достижений науки,

⁴³ СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1–1941. Д. 2. Л. 41. Хранится в НА ЗИН РАН.

⁴⁴ СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1–1941. Д. 9. Л. 34 об.

⁴⁵ Это билеты ОСОАВИАХИМа — Общества содействия обороне, авиационному и химическому строительству.

⁴⁶ Наумов Д.В. Музей // Зоологический институт. 150 лет. Л., 1982. С. 44.

⁴⁷ Далее следует список из 13 рабочих, трех истопников, дворника, вахтера, трех пожарных, шофера, еще трех истопников. Возможно, кто-то из рабочих и числился по музею, но вероятность этого мала. Список алфавитный и соответствует перечислению младшего обслуживающего персонала в других списках личного состава.

⁴⁸ СПФ АРАН. Ф. 55. Оп. 1–1941. Д. 27. Л. 46.

породили необходимость искать пути для интенсификации деятельности этих музеев. В составе активно работавших научных учреждений музеев не имели возможности развиваться также успешно, как при ином подчинении, поскольку научные задачи активно доминировали в деятельности этих учреждений. В ходе выработки путей решения возникающих проблем были предложены и частично реализованы меры, призванные поднять статус музеев, обеспечить их стабильное финансирование, придать необходимый штат и обеспечить самостоятельность. Многие меры, обсуждавшиеся накануне войны, звучат вполне актуально и в наше время.

Список литературы

Алимов А.Ф., Танасийчук В.Н., Степаньянц С.Д. Разнообразие мировой фауны в коллекциях Зоологического института РАН // Сокровища академических собраний Санкт-Петербурга. СПб.: Наука, 2003. С. 239–298.

Жервэ Н.Н. Жить — значит гореть! К 125-летию И.Д. Стрельникова // Санкт-Петербургский университет. 2012. № 14 (3856). С. 43–55.

Закс А.Б. Всероссийский музейный съезд // Вопросы истории. 1980. № 12. С. 164–167.

Наумов Д.В. Музей // Зоологический институт. 150 лет. Л.: Наука, 1982. С. 42–49.

Слепкова Н.В. Зоологический музей в Санкт-Петербурге и развитие систематики: 300 лет перемен // Музей — Памятник — Наследие. 2017. № 1. С. 7–17. См.: <http://museumstudy.ru/wp-content/uploads/2017/11/Slepkoval.pdf> (ссылка последний раз проверялась 23.12.2018 г.).

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

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

Юренева Т.Ю. Музееведение: Учебник для высшей школы. 4-е изд. М.: Академический Проект; Альма Матер, 2007. 560 с.

Slepkoval N.V. The Exposition of St. Petersburg Zoological museum in the years of the Soviet regime // Tartu ülikooli ajaloo küsimusi. 2010. Vol. XXXVIII (Noukogudeeadusisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik?). P. 10–23.

Slepkoval N., Yusupoval T. The Zoological Museum of the St. Petersburg Academy of Sciences, 1860s–1900s: from an academic institute to a public museum // Centaurus. 2018. Vol. 60. Is. 4. (in press).

References

Alimov, A.F., Tanasijchuk, V.N., Stepan'janc, S.D. Raznoobrazie mirovoj fauny v kollekcijah Zoologicheskogo instituta RAN [The diversity of world fauna in the collections of the Zoological Institute of the Russian Academy of Sciences], in *Sokrovishha akademicheskikh sobranij Sankt-Peterburga*. Saint Petersburg: Nauka Press, 2003. P. 239–298. (in Rus.).

Jureneval, T.Ju. *Muzeevedenie: Uchebnik dlja vysshej shkoly. 4th edition* [Museology: a textbook for the high school. 4th edition]. Moscow: Akademicheskij Proekt Press; Al'ma Mater Publ., 2007. 560 p. (in Rus.).

Naumov, D.V. Muzej [The Museum], in *Zoologicheskij institut. 150 let*. Leningrad: Nauka Press, 1982. P. 42–49. (in Rus.).

Slepkoval, N.V. *Na Vasil'evskom ostrovu u Dvorcovogo mosta* [On the Vasilevskiy Island near the Palace bridge]. Saint Petersburg: ZIN RAN Press, 2001. 84 p. (in Rus.).

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

Slepkova, N.V. The Exposition of St. Petersburg Zoological museum in the years of the Soviet regime, in *Tartu ülikooli ajaloo küsimusi*. 2010. Vol. XXXVIII (Noukogudeteadus sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik?). P. 10–23.

Slepkova, N.V. Zoologicheskij muzej v Sankt-Peterburge i razvitie sistematiki: 300 let premen [The Zoological Museum in St. Petersburg and the development of taxonomy: 300 years of changes], in *Muzej—Pamjatnik—Nasledie*. 2017. № 1. P. 7–17. URL: <http://museumstudy.ru/wp-content/uploads/2017/11/Slepkova.pdf> (last visit 23.12.2018). (in Rus.).

Slepkova, N., Yusupova, T. The Zoological Museum of the St. Petersburg Academy of Sciences, 1860s—1900s: from an academic institute to a public museum, in *Centaurus*. 2018. Vol. 60. Is 4. (in press).

Zaks, A.B. Vserossijskij muzejnyj sjezd [All-Russian Congress of the Museums], in *Voprosy istorii*. 1980. № 12. P. 164–167. (in Rus.).

Zhervje, N.N. Zhit'—znachit goret! K 125-letiju I.D. Strel'nikova. [To live means to burn! The 125-anniversary of I.D. Strelnikov], in *Sankt-Peterburgskij universitet*. 2012. № 14 (3856). P. 43–55. (in Rus.).

Hookk D.Yu.

“RETURNABILITY” AS A CRITERION OF A SUCCESSFUL MUSEUM

Hookk, Daria Yurievna—Ph.D. in Philology, Senior Research Fellow, the State Hermitage, Russian Federation, Saint Petersburg, hookk@hermitage.ru.

The modern trends and innovations are described by the museum experts in order to propose a solution, how success can be evaluated. Why they fix some necessary innovations in order to evaluate effectiveness? Supposing the new facilities and services attract people and help increase income, the managers control the number of innovations they do to analyse a museum as a big system with input, output and feedback. Strictly speaking, the magic of big numbers was described by Marie-Louise von Franz. The ability to manage numbers gives power. It is easier to believe figures than to make logical conclusions. The change of museum communication paradigms resulted in decreasing of the influence of cognitive component on the success of the museum. That means the success of a museum does not depend on the innovative approaches or modern trends like the increasing number of multimedia in exhibition halls, it is influenced by the attractive atmosphere leading to a desire to come again with friends or with the family. Targeting at the young visitors creates/attracts the constant museum audience for the following decades. Since the generation Y was revealed as the mainstream of the museum public, the suggestion is to use in designing web-sites the methodology clear and understandable to the generation Y.

Key words: museum, effectiveness, museum communication, returnability.

«ВОЗВРАЩАЕМОСТЬ» КАК ПОКАЗАТЕЛЬ ЭФФЕКТИВНОЙ РАБОТЫ МУЗЕЯ

Гук Дарья Юрьевна—кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, hookk@hermitage.ru.

Современные тенденции и инновации используются экспертами при описании музеев в попытках оценить их успешность. Почему они фиксируют именно эти нововведения для оценки эффективности? Предполагая, что новые объекты и услуги привлекают людей и помогают увеличить доход, чтобы проанализировать музей как большую систему с вводом, выводом и обратной связью, менеджеры контролируют именно их. Строго говоря, магию больших чисел описала Мари-Луиза фон Франц. Способность управлять числами дает силу. Легче верить цифрам, чем делать логические выводы. Изменение парадигм музейной коммуникации привело к снижению влияния когнитивной составляющей на успешность музея. Это означает, что успех музея не зависит от инновационных подходов или современных тенденций, таких, как увеличение количества мультимедиа в выставочных залах, на него влияет привлекательная атмосфера, приводящая к желанию снова приехать с друзьями или с семьей. Ориентация на юных посетителей создает/привлекает постоянную музейную аудиторию на последующие десятилетия. С появлением нового поколения виртуальное пространство стало похожим на реальное, и для оценки эффективности управления музеем могут быть применены методы веб-аналитики: количество вернувшихся посетителей и коэффициент конверсии.

Ключевые слова: музей, эффективность, музейная коммуникация, возвращаемость.

Magic of big numbers

The modern trends and innovations are described by the museum experts in order to propose a solution, how success can be evaluated. They propose some system of markers like a form with check-boxes. Completely filled form brings an excellent mark. Is it correct? Of course, it is not. Just opened, with all modern conveniences a museum will be not yet popular simply because it is too young. It takes time to get excellent marks.

The first battle between the museum society and bureaucratic system resulted in the conclusion on the state level that museums are not commercial institutions and do not provide services, their income cannot be managed and control in the same way as a factory does it because it is not the main goal of functioning. The museums have influence on their visitors and finally they change them. General Director of the State Hermitage Museum, academician Mikhail Piotrovsky defined the role of museums in the modern society: “a Museum forms a complex man without whom our civilization and particularly our country have no future”.

Why they fix some necessary innovations in order to evaluate effectiveness? Supposing the new facilities and services attract people and help increase income, the managers control number of innovations, they do to analyse a museum as a big system with input, output and feedback. Strictly speaking, the magic of big numbers was described by Marie-Louise von Franz¹. Ability to manage numbers gives power. To believe figures is easier than to make logical conclusions.

What does the museum effectiveness mean?

Some basic features are now obligatory for any museum: interactivity (special activities giving personal experience to a visitor, social inclusion (accessibility for any visitors with disabilities), digitalization of information services (including virtual tours and smart apps). The programs for volunteers can be considered as a particular case of the so-called participatory museum.

All these features help to increase the number of visitors—a typical marker of effective management. But this quantity depends on the season, the day of the week and has some limits according to the security rules. Uniform distribution of visitors inside of the building is one of the most important problems for a big museum. Too many visitors in high season of White Nights and summer time, when the museum works all days non-stop, and low attendance in autumn, or in morning time comparing with evenings. Hospitality and minimal comfort provide attractiveness of a place. Some years ago in Heureka, the Finnish Science center (Helsinki), my friends and me had a chance to visit an interactive exhibition sponsored by the Ministry of internal Affairs of Finland. The title was not very original “Who killed Sarah?” (reference to Twin Peaks etc.), but we spent an hour and a half trying to solve a puzzle by all possible criminalistics means (sponsored by the Ministry of internal Affairs of Finland). The exhibition space presented various places, laboratories and possibilities to pick up information about a criminal event. Any visitor could become a policeman and conduct the investigation. Unfortunately, I did not have enough time to finalize my “mission”; our children did it earlier. Being one from a museum I tried to notice and remember all useful ideas instead of simple enjoyment.

Positive emotions for all members of family—it is the Heureka style. Of course, that was not an art museum, but the goal of the exhibition was absolutely different from aesthetic, it aimed at giving visitors positive cognitive experience.

¹ Franz M.-L. von, Hillman J. Lectures on Jung's Typology. Dallas, 1982.

In 2005 in Rome during the “White Nights”—cultural event when all museums are open for public—I tried a system helping disabled people “to see” houses in Pompeii with the help of special stylus transferring form of the architecture in resistance of device in hands. “Touching the architecture”—that was really impressive. I have never met anything similar again. Up-to-day “VR-AR” (virtual reality-augmented reality) is a tribute to fashion. On the one hand, VR coming from the game industry is very expensive for the moment. On the other hand, people having the latest version of smartphones and tablets are not numerous, internet connection, Wi-Fi is not everywhere, even mobile connection can be inaccessible, e.g. in Russia. VR allows public good experience and could make a museum more accessible with the help of advanced technologies, translating knowledge to the blind or having deaf-mutism visitors. The museologists fix the changing of the model of communication, particularly digital communication². Museum communication involves visitors in discussion. The success is possible only if a curator speaks the same language with public or allows some ways of translation. The Concept of an exhibition should be transferred to conscience of visitor and reflected in his own experience. In case our visitors are able to receive and transfer a message to others, this shared message defines so-called success in mass media.

Hypothesis

While every December the State Hermitage Museum is celebrating its days, the museum staff is occupied with special exhibitions, events, meetings and, of course, one day of free entrance. Once, the necessary words were pronounced by security officer influenced by total museum hospitality of these days: “Welcome again!” Only two words, but they express the main idea of success. If you like something, you want repeat it again: to see again you favorite film, to return to some nice place with friends in order to fix your positive experience and share with others. We do not take in account the cases when visit was planned according to the principle “must see”.

In the very beginning the visitors of the Imperial Hermitage were well educated and did not need special explanations except simple comments of the museum guardians. After the October revolt in 1917 the Hermitage museum had to adapt the exhibitions for the new type of visitors according to state requirements. Any state museum had to be simple, homogeneous, clear for understanding, full of obvious information³. Guided tours gave visitors no chance to have personal opinion or some positive emotions as a result of communication. According to the statistical data of 1970s for the 3170000 visitors the ratio organized visitors/individuals was 1:4 with the trend of increasing of the individual visitors⁴. Foreigners constituted 280 000, that is less than 10%. The most interested audience at that time—18–34 years old⁵; and we can believe they continue to visit the museum in our days—25%⁶. They are the basic consumers of the text comments and printed materials.

² *Leshchenko A.* Empowering digital museum audiences to foster museum communication // ICOFOM Study Series. 2012. Is. 41. P. 237–244.

³ *Сундиева А.А.* История одной декларации // Вестник Томского университета. 2007. № 300 (1). С. 77.

⁴ *Губчевский П.Ф.* Посетители Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1974. Т. XXXVIII. С. 70.

⁵ Там же. С. 72.

⁶ *Харитонова Т.Ю.* Социально-психологические особенности посетителей в ситуации музейной коммуникации (на примере Главного штаба Государственного Эрмитажа). Автореф. дисс. канд. психол. наук. СПб., 2018. С. 17.

Nowadays more than 4 millions of visitors arrive annually⁷. The State Hermitage museum organizes over 320000 various guided tours. This way the ratio organized visitors/individuals is equal to 1:10. The foreign tourists prefer summer time and arrive by ferries. The most part of visitors come to the museum in low season and belongs to the permanent audience of the museum exhibitions. They are following all museum news and get information anyway including the Internet (web-site of social media)⁸. Social media also demonstrate stability of their followers⁹. Strictly speaking, the amount of virtual visitors is also impressive—2120373¹⁰ but nobody writes, if they are unique or returning. Perhaps we talk about a single visit aiming to get information on actual exhibitions, tickets or opening hours. Unlike the time of the 20th century when the linear growth of the number of visitors demonstrated the efficient management, now we have only one criterion of success—returnability.

Methodology of estimation

Since the generation Y was revealed as the mainstream of the museum public, the suggestion is to use in designing web-sites the methodology clear and understandable to the generation Y.

The special instruments of web analytics, e.g. Google-analytics or SpyBOX, propose to fix returning visitors and we are able to do it for the museum web-sites¹¹. For the web-site or blog these data are not absolutely transparent¹². A unique visitor of a web-site correspond to a single visitor of a museum, who arrived once with school tour, or only because “everyone must see”. The modern model of museum communication suppose the returning visitors, coming several times per year for the lectures, special events or opened exhibitions even they are not ‘Friends of the museum’ (special category of donators). Really effective museum work allows a museum to attract the permanent visitors, because they are ready to visit museum in low season. There are different methods: evening hours, specially opened rooms, one-day exhibitions, lectures, and other special events.

For the commercial companies the coefficient of conversion plays a big role too: ratio of the achieved goals (purchase or order) to the total amount of visits. There are museum sites offering the electronic tickets, but the main goal is not only to buy a ticket but to visit a museum and get personal impressions. A returning visitor shows the first impression was positive, that’s good. What are their next goals? In that case an advanced sociological survey aiming at their formalization can be useful

Conclusion

The change of museum communication paradigms resulted in decreasing of the influence of cognitive component on the success of the museum. That means the success of a museum

⁷ Отчет Государственного Эрмитажа. 2017. СПб., 2018. С. 160.

⁸ Харитонова Т.Ю. Социально-психологические особенности посетителей в ситуации музейной коммуникации. С. 17.

⁹ Гук Д.Ю., Харитонова Т.Ю., Богомазова Т.Г. Музей в современном информационном пространстве // Евразийский союз ученых. 2015. № 12–5 (21). С. 21.

¹⁰ Отчет Государственного Эрмитажа. 2017. С. 160.

¹¹ Гук Д.Ю., Определёнов В.В. Методические аспекты анализа и контроля эффективности информационных ресурсов музея в сети Интернет // Информационные ресурсы—футурологический аспект: планы, прогнозы, перспективы. СПб., 2014. С. 127.

¹² Рамирос К. Возвращаемость посетителей и анализ ожиданий аудитории блога. См. по адресу: <https://altblog.ru/recurrence-visitors-analysis-audience-expectations-blog> (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

does not depend on the innovative approaches or modern trends like the increasing number of multimedia in exhibition halls, it is influenced by the attractive atmosphere leading to a desire to come again with friends or with the family. Targeting at the young visitors creates/attracts the constant museum audience for the following decades. With the advent of a new generation the virtual space became similar to the real one and the methods of web-analytics can be applied for the estimation of the efficiency of the museum management: the number of returned visitors and coefficient of conversion.

References

Franz, M.-L. von, Hillman, J. *Lectures on Jung's Typology*. Dallas: Spring Publications, 1982. 192 p.

Gubchevsky, P.F. Posetiteli Ermitazha [The visitors of Hermitage], in *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Ermitazha*. 1974. Vol. XXXVIII. P. 70–73. (in Rus.).

Hookk, D.Yu., Kharitonova, T.Yu., Bogomazova, T.G. Muzej v sovremennom informacionnom prostranstve [A museum in contemporary informational space], in *Evraziyskiy soyuz uchenych*. 2015. № 12–5 (21). P. 17–23. (in Rus.).

Hookk, D.Yu., Opredelenov, V.V. Metodicheskie aspekty analiza i kontrolya effektivnosti informacionnykh resursov muzeya v seti Internet [The methodological aspects of analysis and control of effectivity of informational museums resources in Internet], in *Informacionnye resursy — futurologicheskij aspekt: plany, prognozy, perspektivy*. Saint Peterburg: Politekhnikaservis Press, 2014. P. 126–137. (in Rus.).

Kharitonova, T.Yu. *Socialno-psykhologicheskie osobennosti posetitelej v situacii museinoj kommunikacii (na primere Glavnogo Shtaba Gosudarstvennogo Ermitaga)*. Avtoref. diss. kand. psihol. nauk [The socio-political features of visitors in the situation of museum communication (based upon the case of The Main Headquarter by State Hermitage. Abstract of PhD thesis]. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2018. 27 p. (in Rus.).

Leshchenko, A. Empowering digital museum audiences to foster museum communication, in *ICOFOM Study Series*. 2012. Is. 41. P. 237–244.

Otchet Gosudarstvennogo Ermitazha. 2017 [The annual report of the State Hermitage. 2017]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitaga Publ., 2018. 216 p. (in Rus.).

Sundieva, A.A. Istoriya odnoj deklaracii [The story of one declaration], in *Vestnik Tomskogo Universiteta*. 2007. № 300 (1). P. 74–78. (in Rus.).

Список литературы

Губчевский П.Ф. Посетители Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1974. Т. XXXVIII. С. 70–73.

Гук Д.Ю., Опредёлов В.В. Методические аспекты анализа и контроля эффективности информационных ресурсов музея в сети Интернет // Информационные ресурсы — футурологический аспект: планы, прогнозы, перспективы. СПб.: Политехника-сервис, 2014. С. 126–137.

Гук Д.Ю., Харитонова Т.Ю., Богомазова Т.Г. Музей в современном информационном пространстве // Евразийский союз ученых. 2015. № 12–5 (21). С. 17–23.

Отчет Государственного Эрмитажа. 2017. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2018. 216 с.

Сундиева А.А. История одной декларации // Вестник Томского университета. 2007. № 300 (1). С. 74–78.

Харитонова Т.Ю. Социально-психологические особенности посетителей в ситуации музейной коммуникации (на примере Главного штаба Государственного Эрмитажа). Автореф. дис. канд. психол. наук. СПб.: [Б. и.], 2018. 27 с.

Franz M.-L. von, Hillman J. Lectures on Jung's Typology. Dallas: Spring Publications, 1982. 192 p.

Leshchenko A. Empowering digital museum audiences to foster museum communication // ICOFOM Study Series. 2012. Is. 41. P. 237–244.

Чесняк М.Г.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЕЙНОГО ПРЕДМЕТА ПОСЕТИТЕЛЯМИ МУЗЕЯ

Чесняк, Марина Геннадьевна — кандидат педагогических наук, зав. отделом культурно-образовательной деятельности и приема посетителей, Ставропольский государственный историко-культурный и природно-ландшафтный музей-заповедник им. Г.Н. Прозрителева и Г.К. Пправе, Россия, Ставрополь, mchesnyak@mail.ru.

В статье рассматриваются психолого-педагогические аспекты приобщения посетителей музея к интерпретации музейного предмета. Познавательный вид музейной коммуникации предполагает создание условий для первого шага интерпретации посетителями музейного предмета с помощью педагогических методов стимулирования и мотивации деятельности и поведения. Условия для второго шага интерпретации создаются при использовании педагогических методов формирования сознания, организации деятельности и формирования опыта общественного поведения, контроля эффективности музейной коммуникации как педагогического процесса. Психологические аспекты познавательной музейной коммуникации, способствующей первому шагу интерпретации музейного предмета связаны с активизацией: 1) произвольного внешне- и внутренне направленного восприятия и произвольного внимания (методы стимулирования и мотивации деятельности и поведения экскурсантов); 2) оперативной, двигательной, эмоциональной, образной и словесно-логической, произвольной и когнитивной видов памяти (методы контроля эффективности музейной коммуникации); 3) мышления (методы формирования сознания, организации деятельности и формирования опыта общественного поведения). На уровне непосредственно интерпретации музейная коммуникация характеризуется внутренне направленным восприятием, послепроизвольным вниманием, долговременной памятью, мышлением, характеризующимся высказыванием суждений на основе анализа, сопоставления и последующих умозаключений относительно музейного предмета как источника информации.

Ключевые слова: предпонимание, интерпретация, познавательная музейная коммуникация, методы общей педагогики, экскурсионные методы, психологические процессы.

SOME PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL ASPECTS OF INTERPRETATION OF A MUSEUM OBJECT BY VISITORS OF THE MUSEUM

Chesnyak, Marina Gennadievna — Candidate of Science in Pedagogy, Head of department of cultural and educational activity and reception of visitors, Stavropol state historical, cultural, natural and landscape museum reserve named after G.N. Prozritelev and G.K. Prave, Russian Federation, Stavropol, mchesnyak@mail.ru.

In article psychology and pedagogical aspects of familiarizing of visitors of the museum with interpretation of a museum subject are considered. The informative type of museum communication assumes creation of conditions for the first step of interpretation by visitors of a museum subject by means of pedagogical methods of stimulation and motivation of activity and behavior. Conditions for the second step of interpretation are created when using

pedagogical methods of formation of consciousness, the organization of activity and formation of experience of public behavior, control of efficiency of museum communication as pedagogical process. Psychological aspects of the informative museum communication promoting the first step of interpretation of a museum subject are connected with activization: 1) any externally - and internally directed perception and any attention (methods of stimulation and motivation of activity and behavior of tourists); 2) quick, motive, emotional, figurative and verbal, any and cognitive memories of types (control methods of efficiency of museum communication); 3) thinking (methods of formation of consciousness, organization of activity and formation of experience of public behavior). At the level of directly interpretation museum communication is characterized by inner-directed perception, special kind of attention, long-term memory, thinking which is characterized by the statement of judgments on the basis of the analysis, comparison and the subsequent conclusions of rather museum subject as information source.

Key words: preunderstanding, interpretation, informative museum communication, methods of the general pedagogics, excursion methods, psychological processes.

Интерпретация как цель музейной коммуникации

Коммуникация современного музея с обществом довольно разнообразна. Одним из основных ее направлений является организация коммуникационного процесса непосредственно в музее.

В коммуникации посетителя музея на первый план выходит создание музеем условий для вовлечения его в активную деятельность, результатом которой станет его способность к интерпретации предмета в музейной экспозиции. Теоретической основой для этого является музейная педагогика, развивающаяся на стыке музееведения, педагогики и психологии.

Относительно музееведческого аспекта можно говорить о развитии форм представления наследия средствами экспозиционно-выставочной работы, где широко используются современные цифровые технологии. Однако основой музейной коммуникации является непосредственное взаимодействие с первоисточником — музейным предметом. Освоение и интерпретация его информационного поля и связанных с ним свойств, воздействующих на эмоционально-нравственную сферу зрителя. Здесь на первый план выходят педагогические и психологические аспекты музейной коммуникации.

Педагогические аспекты музейной коммуникации связаны с современной образовательной парадигмой, обозначающей переход от репродуктивно-адаптивных технологий к развивающим. И.А. Колесникова выделила гуманитарный, диалоговый стиль музейной коммуникации как отвечающий развивающим педагогическим технологиям¹. В ходе музейной коммуникации определяется связь предмета с историческим событием, явлением, фактом и фиксируется при помощи специфических музейных форм: научного описания, системы научного каталога, экспозиции, экскурсии и т.д. Музейная педагогика должна дать ответ на вопрос о том, при каких условиях и формах может проявляться самостоятельность посетителя в интерпретации музейной информации? Особое значение приобретают содержательные и методические аспекты создания условий для активной музейной коммуникации детей, подростков и юношества.

Обратимся к сущности интерпретации. Л.А. Микешина определяет интерпретацию, как одну из фундаментальных операций познавательной деятельности субъекта, общенаучный

¹ Колесникова И.А. О феномене музейной педагогики // Художественный музей в образовательном процессе. СПб., 1998. С. 6.

метод с правилами перевода формальных символов и понятий на язык содержательного знания². В философском словаре под редакцией И.Т. Фролова интерпретация трактуется как процесс передачи смысла любым проявлениям духовной деятельности человека, объективированным в знаковой или чувственно-наглядной форме³.

О.Д. Агапов дает семантический анализ дефиниции «интерпретация» следующим образом. Приставка «inter» («между») показывает, что есть некое пространство пустоты, «место без смысла», которое необходимо заполнить содержанием. «Pretation» («быть первым») предполагает познавательную деятельность, активность, направленную на выяснение сущности явлений и процессов природной и социальной действительности и придание окружающему миру смысла. Автор отмечает, что интерпретация — это одновременно и рефлексия, и действие как один из процессов восхождения человека к самому себе, к своей сущности через придание смысла отчужденным от него результатам материальной и духовной деятельности, объективированным в знаковой и/или чувственно-воспринимаемой форме. Тогда именно интерпретация является целью музейной коммуникации посетителя, предметом которой выступают музейные экспонаты⁴.

И.И. Евлампиев в основной схеме процедуры интерпретации отметил, что первоначальное смысловое определение некоторого объекта обогащается или замещается другим смысловым определением, осуществляемым в рамках более богатой системы представлений⁵. Эта схема отвечает идее и сущности музейной коммуникации.

Таким образом, музей должен создавать условия для интерпретации посетителем музейной информации, от предпонимания событий и явлений, свидетельствами которых выступают музейные предметы, до постижения их в новых обогащенных смыслах. Первый шаг — предпонимание — основывается на восприятии органами чувств, которые побуждают рассматривать предмет с разных сторон. Здесь на первый план выходят педагогические приемы и методы. Второй шаг предполагает возникновение ассоциаций, образов, что выводит на первый план психологические аспекты музейной коммуникации.

Педагогические аспекты музейной коммуникации

Как было установлено, педагогические приемы и методы музейной коммуникации призваны создать условия для интерпретации музейной информации посетителем. В первую очередь для предпонимания событий и явлений, свидетельствами которых выступают музейные предметы. Педагогические условия создаются сотрудниками музея при непосредственном или опосредованном взаимодействии с посетителями и соотносятся с познавательным видом музейной коммуникации (К. Хадсон).

Исследование проведем на основе общепедагогических методов: стимулирования и мотивации деятельности и поведения личности; формирования сознания личности; организации деятельности и формирования опыта общественного поведения личности; контроля, самоконтроля и самооценки в воспитании⁶.

² Микешина Л.А. Философия познания. Проблемы эпистемологии гуманитарного знания. М., 2008.

³ Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. М., 2001.

⁴ Агапов О.Д. Интерпретация как фактор становления личности // Вестник Российского философского общества. 2005. № 4. С. 189.

⁵ Евлампиев И.И. Два измерения интерпретации // Метафизические исследования: Понимание. СПб., 1997. Вып. 1. С. 138–139.

⁶ См.: Сластенин В.А., Исаев И.Ф., Мищенко А.И., Шиянов Е.Н. Педагогика (учебное пособие). М., 1997.

Общепедагогические методы стимулирования и мотивации деятельности и поведения включают: соревнование, познавательную игру, дискуссию, эмоциональное воздействие, поощрение⁷ и др. В соответствии со спецификой музейной коммуникации в группу этих методов определим: обсуждение свойств и ценности музейного предмета, местонахождение предмета в экспозиции. В качестве приемов названных методов определим: наблюдение музейного предмета с выделением элементов зрительного образа (структура, цвет, форма, масштаб и т.д.) и обсуждением его ценности и свойств при сопоставлении с историческими и культурными событиями, свидетельством которых выступает музейный предмет. Сюда же отнесем прием установления аналогии предметов в музейной экспозиции с предметами естественной среды. Перечисленные приемы могут быть в основе игровых форм музейной коммуникации.

Среди методов формирования сознания в педагогической теории выделяют: рассказ, объяснение, беседу, лекцию, учебные дискуссии, диспуты, работу с книгой, метод примера⁸. По аналогии определим вторую группу методов музейной коммуникации: экскурсионный рассказ, лекция, систематизация информации, обсуждение свойств и ценности музейного предмета, комментирование идеи экспозиции, изучение экспозиционного научно-вспомогательного материала. Особый интерес представляют методы систематизации информации, способствующие развитию критического мышления: инсерт (интерактивная система записи информации, способствующая систематизации информации), кластер (графическая организация смысловых единиц, позволяющая сделать наглядными мыслительные процессы), синквейн⁹ (стихотворение, состоящее из пяти строк, в которых описываются: основная идея, предмет и тема, действие и событие). Методы способствуют систематизации общей информации, которую транслирует музейная экспозиция, а также свойств и ценности музейных экспонатов.

Работе с книгой, как общепедагогическому методу, в музейной среде соответствует изучение научно-вспомогательного материала: музейных текстов, таблиц, схем, топографических карт и т.п.

Общепедагогические методы организации деятельности и формирования опыта общественного поведения включают: упражнение, приучение, создание воспитывающей ситуации, педагогическое требование, инструктаж, наблюдение, иллюстрацию, лабораторную работу. Названные методы могут сочетаться с репродуктивными и проблемно-поисковыми, индуктивными и дедуктивными методами¹⁰. Репродуктивные и проблемно-поисковые методы могут быть реализованы через задания. Репродуктивные задания могут быть представлены как тесты открытого типа (свободного изложения, дополнение и др.) и закрытого типа (альтернативные ответы, множественный выбор, восстановление соответствия или последовательности и др.). Формативные тесты нацелены на упорядочение вербальной и визуальной информации. Проблемно-поисковые методы могут быть реализованы через нетестовые задания (викторины, кроссворды и т.д.) и псевдотестовые ситуативные задания (описание социокультурной ситуации с целью определения цели личной деятельности для разрешения ситуации с последующей аргументацией

⁷ Там же. С. 317.

⁸ Там же. С. 299.

⁹ См.: Загашев И.О., Заир-Бек С.И., Муштавинская И.В. Учим детей мыслить критически. М., 2003.

¹⁰ Слостенин В.А., Исаев И.Ф., Мищенко А.И., Шиянов Е.Н. Педагогика (учебное пособие). С. 306.

правильности своего выбора). Метод воспитывающей ситуации рассматривается в общей педагогике как действие в условиях свободного выбора. Метод представляет создание условий, которые вызывают у воспитуемых определенные психологические состояния, ассоциации, чувства, мотивы, поступки¹¹. Метод воспитывающей ситуации может быть реализован в музейной коммуникации в форме игры, поощрения, встречи с выдающимися людьми, инсценировки художественных произведений, выставки и т.д.

Общепедагогические методы контроля эффективности педагогического процесса включают в себя специальную диагностику, устный и письменный опрос, контрольные и лабораторные работы, машинный контроль, самопроверку¹² и др. В музейной среде можно применить анализ результатов музейной коммуникации по: систематизации информации, обсуждению ценности и свойств музейного предмета, комментированию идеи и смысла экспозиции, выставки, в том числе с использованием заданий (тестовые, нетестовые и псевдотестовые).

Итак, познавательный вид музейной коммуникации предполагает создание музейными сотрудниками условий для первого шага интерпретации посетителями музейной информации (предпонимание) с помощью педагогических методов стимулирования и мотивации деятельности и поведения: наблюдение музейного предмета с выделением элементов зрительного образа (структура, цвет, форма, масштаб и т.д.) и обсуждением его ценности и свойств при сопоставлении с историческими и культурными событиями, свидетельством которых выступает музейный предмет, установление аналогии предметов в музейной экспозиции с предметами естественной среды.

Второй шаг интерпретации музейной информации посетителем связан с психологическими аспектами музейной коммуникации, подразумевающими рождение ассоциаций, создание образов. Условия для второго шага интерпретации создаются при использовании следующих педагогических методов:

- формирования сознания: экскурсионный рассказ, лекция, систематизация информации, обсуждение свойств и ценности музейного предмета, комментирование идеи экспозиции, изучение экспозиционного научно-вспомогательного материала, включая методы, способствующие развитию критического мышления (инсерт, кластер, синквейн);
- организации деятельности и формирования опыта общественного поведения: тесты открытого и закрытого типов, формативные тесты и нетестовые и псевдотестовые ситуативные задания, реализуемые в форме игры, поощрения, встречи с выдающимися людьми, инсценировки художественных произведений, выставки и т.д.;
- контроля эффективности музейной коммуникации как педагогического процесса: систематизации информации, обсуждению ценности и свойств музейного предмета, комментированию идеи и смысла экспозиции, выставки, в том числе с использованием заданий (тестовые, нетестовые и псевдотестовые).

Психологические аспекты музейной коммуникации посетителя музея

Рассмотрим психологические аспекты эстетической, знаковой и диалоговой видов музейной коммуникации с позиций психики человека, посещающего музей. В рассуждениях будем опираться на функциональную структуру психики человека, предложенную

¹¹ Сластенин В.А., Исаев И.Ф., Мищенко А.И., Шиянов Е.Н. Педагогика (учебное пособие). С. 310.

¹² Там же. С. 53.

В.А. Ганzenом, как наиболее отвечающую цели исследования. Исследуем влияние музейной коммуникации на сознание посетителя музея через: непроизвольное и произвольное внимание, связанное соответственно с аффективными процессами (чувства, эмоции) и волевыми (мотивы, действия), а также и непроизвольную и произвольную память, сопряженную с перцепцией (ощущения, восприятие) и мышлением (представление, речь)¹³.

Обратимся к исследованию психологических аспектов эстетического вида музейной коммуникации (Д. Вайлер, Г. Осборн). В этом виде музейной коммуникации актуально чувственное восприятие музейного предмета, которое может осуществляться посетителем музея самостоятельно. Восприятие направлено на освоение информационного поля музейного предмета: внутреннего (атрибутивные характеристики) и внешнего (информация, дополняющая и раскрывающая сущность характерных свойств объекта)¹⁴.

Рассмотрим внешненаправленное и внутренненаправленное восприятие посетителем-участником музейной коммуникации.

Внешненаправленное восприятие внутреннего поля музейного предмета включает: предметность, обобщенность, константность, осмысленность, избирательность, целостность.

Предметность внешненаправленного восприятия музейного предмета, как обособленного в пространстве и времени, и константность, как относительное постоянство восприятия музейного предмета и его параметров независимо от условий восприятия (расстояния, освещения и т.д.), реализуются в условиях эстетической музейной коммуникации средствами экспозиционно-выставочной работы и не предполагают создания специальных педагогических условий.

Обобщенность внешненаправленного восприятия (отнесение музейного предмета к конкретному классу), осмысленность (понимание сущности объекта), избирательность (выделение музейных объектов перед другими) и целостность (внутренняя органическая взаимосвязь частей и целого) требует определенных знаний и умений¹⁵. Следовательно, внешненаправленное восприятие в музее должно осуществляться специалистом, или под его руководством и в определенных условиях реализуется на первом шаге интерпретации в познавательном виде музейной коммуникации. Например, в форме экскурсии. В соответствии с экскурсионной методикой Б.В. Емельянова¹⁶ условиями для внешненаправленного восприятия являются: показ музейного предмета осуществляется с помощью приема зрительного сравнения, при котором сопоставляются музейные предметы или их части, и методы экскурсионного рассказа: описание, характеристика, объяснение, новизна материала и др.

Внутренненаправленное восприятие определяется состояниями, мыслями, чувствами человека и связано со свойствами аттрактивности и экспрессивности музейных предметов. Возникающие у человека чувства при внутренненаправленном восприятии внешних особенностей (аттрактивность на основе восприятия внутреннего информационного

¹³ Ганзен В.А. Системные описания в психологии. М., 1984.

¹⁴ Чесняк М.Г. Интерактивные формы культурно-образовательной деятельности в практике современного музея // Международный музейный форум в Казани «Миссия музея в мультикультурном мире» 8–12 сентября 2015 г. Казань, 2015. С. 24.

¹⁵ Она же. Игра по правилам, или особенности квеста как формы музейной коммуникации // Тезисы Всероссийского научно-практического семинара «Квестомания. Игры по правилам и без» к 25-летию биологического квеста «Семейный лабиринт». 24–25 сентября 2018 года. М., 2018. С. 22.

¹⁶ См.: Емельянов Б.В. Экскурсоведение. М., 2007.

поля) и причастности музейного предмета к социально значимым событиям (экспрессивность на основе восприятия внешнего информационного поля) связаны с аффективными функциями сознания: эмоциями, чувствами, что отвечает второму шагу интерпретации музейного предмета.

Восприятие, как перцептивная функция, может быть основой непроизвольного, произвольного и послепроизвольного внимания. Непроизвольное внимание возникает и поддерживается независимо от сознания человека. В музейной среде оно является основным при самостоятельном осмотре посетителем, не имеющем достаточных фоновых знаний. Непроизвольное внимание не позволяет интерпретировать музейный предмет.

Произвольное внимание управляется осознанной целью, волевым усилием человека. В познавательном виде музейной коммуникации в форме экскурсии произвольное внимание экскурсантов активизируется с помощью приемов показа, нацеленных на выделение объекта из окружающей среды (предварительный осмотр, абстрагирование, панорамный показ) и приемов рассказа, связанных с активизацией познавательной деятельности экскурсантов (объяснение, новизна материала, вопросы и ответы, дискуссионная ситуация). Произвольное внимание соответствует первому шагу интерпретации — предпониманию.

Послепроизвольное внимание — это двухэтапный процесс. На первом этапе внимание возникает как произвольное на основе волевого усилия, направленного на достижение цели, определенной извне, например, экскурсоводом. На втором этапе внимание становится личной потребностью экскурсанта. На первом этапе музейная коммуникация является познавательной и представляет собой общение сотрудника музея с посетителем относительно музейного предмета (К. Хадсон). На втором этапе посетитель музея мотивирован на участие в знаковой музейной коммуникации, предполагающей постижение социально-исторической сущности музейного предмета как посредника в межвременном диалоге культур (Ю. Ромедер). Послепроизвольное внимание отвечает второму шагу интерпретации.

Итак, интерпретация музейного предмета в познавательном виде музейной коммуникации:

- на уровне предпонимания (первый шаг): внешненаправленное восприятие и произвольное внимание, организуемое с помощью методов стимулирования и мотивации деятельности и поведения экскурсантов:
 - а) наблюдение музейного предмета с помощью приемов показа: предварительный осмотр, абстрагирование, панорамный показ;
 - б) обсуждение ценности и свойств музейного предмета при сопоставлении с историческими и культурными событиями, свидетельством которых выступает музейный предмет, установление аналогии предметов в музейной экспозиции с предметами естественной среды с помощью приемов объяснения, новизны материала, вопросов и ответов, создания дискуссионной ситуации;
- на уровне непосредственно интерпретации музейная коммуникация характеризуется внутренненаправленным восприятием и послепроизвольным вниманием.

Рассмотрим далее память как процесс рационального (осознанного) познания мира в аспекте музейной коммуникации. Долговременная память востребована в музейной коммуникации для актуализации послепроизвольного внимания. Для удержания информации в кратковременной памяти посетителя в процесс музейной коммуникации целесообразно включать интерактивные приемы, ориентированные на повторение информации.

Задания, элементы деловой игры, включаемые в процесс музейной коммуникации (экскурсия, дидактический путеводитель), способствуют развитию оперативной, двигательной, эмоциональной, образной и словесно-логической видов памяти.

Особо следует отметить влияние музейной коммуникации на произвольную, когнитивную память посетителя музея. Произвольная память подконтрольна сознанию человека и характеризуется постановкой цели и волевыми усилиями. Научно обоснованное построение экспозиций, наполнение их словесно-текстовым материалом в форме заглавных, сопровождающих, пояснительных текстов и этикетажа, представление дополнительного материала в виде схемы, таблицы, диаграммы, чертежа способствуют созданию музейного образа. Содержательность и доступность экспозиционного материала создают условия для развития произвольной памяти и при самостоятельном осмотре музейного комплекса.

Условием познавательной музейной коммуникации является использование методов контроля ее эффективности: систематизации информации, обсуждения ценности и свойств музейного предмета, комментирования идеи и смысла экспозиции, выставки, в том числе с использованием тестовых и нетестовых заданий, направленных на развитие оперативной, двигательной, эмоциональной, образной и словесно-логической, произвольной и когнитивной видов памяти.

Память порождает представления, что служит переходом от чувственного отражения действительности к мышлению, от предположения непосредственно к интерпретации. Основой мышления является речь. Рассматривая мышление с позиций экскурсионной методики можно констатировать, что в ходе монологичной речи экскурсовода мышление его слушателей-экскурсантов пассивно. Условия активизации мышления посетителей музея могут создаваться либо непосредственно экскурсоводом, либо через дидактический путеводитель. В ходе музейной коммуникации (экскурсия, дидактический путеводитель) посетителю музея должно предлагаться провести анализ, синтез, сравнение, обобщение, абстрагирование, высказать суждение о наличии или отсутствии связей, взаимоотношений между предметами и явлениями действительности, между их свойствами и качествами¹⁷.

На основе высказанных суждений, их анализа, сопоставления посетитель может сделать умозаключение. Сопоставляя частные, единичные факты, случаи, явления он может сделать обобщающий вывод (индукция). А на основе общих законов и положений может раскрыть для себя сущность отдельного явления, факта (дедукция).

Качественными характеристиками мышления являются самостоятельность, инициативность, оригинальность, быстрота и др. Их можно развивать в таких формах музейной коммуникации как: экскурсия-викторина, -путешествие, -квест, -кроссворд и лекция-исследование, -интеллектуальная игра, -командная игра, -мастер-класс¹⁸, используя педагогические методы формирования сознания (систематизация информации, изучение экспозиционного научно-вспомогательного материала, методы развития критического

¹⁷ Чесняк М.Г. Интерактивные формы культурно-образовательной деятельности в практике современного музея. С. 69.

¹⁸ Она же. Приоритет интеллектуально-познавательной составляющей в музейной интерактивной экскурсии (из опыта Ставропольского государственного музея-заповедника) // Всероссийская научно-практическая конференция по музейной педагогике «Музей как образовательное пространство: инновационные формы работы с посетителем» (21–24 июня 2017 г., г. Петрозаводск). Петрозаводск, 2017. С. 243.

мышления и др.) и организации деятельности и формирования опыта общественного поведения (тесты открытого и закрытого типов, формативные тесты и нетестовые и псевдотестовые ситуативные задания и т.д.).

Таким образом, познавательная музейная коммуникация, способствующая первому шагу интерпретации музейного предмета, должна включать методы активизации:

- произвольного внешне- и внутренненаправленного восприятия и произвольного внимания (методы стимулирования и мотивации деятельности и поведения экскурсантов);
- оперативной, двигательной, эмоциональной, образной и словесно-логической, произвольной и когнитивной видов памяти (методы контроля эффективности музейной коммуникации);
- мышления (методы формирования сознания, организации деятельности и формирования опыта общественного поведения).

На уровне непосредственно интерпретации музейная коммуникация характеризуется внутренненаправленным восприятием, слепопроизвольным вниманием, долговременной памятью, мышлением, характеризующимся высказыванием суждений на основе анализа, сопоставления и умозаключений относительно музейного предмета как источника информации.

Список литературы

Агапов О.Д. Интерпретация как фактор становления личности // Вестник Российской философского общества. 2005. № 4. С. 189–194.

Ганзен В.А. Системные описания в психологии. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. 176 с.

Евламтеев И.И. Два измерения интерпретации // Метафизические исследования: Понимание. СПб.: СПбГТУ, 1997. Вып. 1. С. 138–152.

Емельянов Б.В. Экскурсоведение. М.: Советский спорт, 2007. 216 с.

Загашев И.О., Заур-Бек С.И., Муштавинская И.В. Учим детей мыслить критически. СПб.: Альянс «Дельта»; Речь, 2003. 192 с.

Колесникова И.А. О феномене музейной педагогики // Художественный музей в образовательном процессе. СПб.: СпецЛит, 1998. С. 6–15.

Микешина Л.А. Философия познания. Проблемы эпистемологии гуманитарного знания. М.: Канон+, 2008. 374 с.

Сластенин В.А., Исаев И.Ф., Мищенко А.И., Шиянов Е.Н. Педагогика (учебное пособие). М.: Издательский центр «Академия», 1997. 336 с.

Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. М.: Республика, 2001. 840 с.

Чесняк М.Г. Игра по правилам, или особенности квеста как формы музейной коммуникации // Тезисы Всероссийского научно-практического семинара «Квестомания. Игры по правилам и без» к 25-летию биологического квеста «Семейный лабиринт». 24–25 сентября 2018 года. М.: [Б. и.], 2018. С. 97–100.

Чесняк М.Г. Интерактивные формы культурно-образовательной деятельности в практике современного музея // Международный музейный форум в Казани «Миссия музея в мультикультурном мире» 8–12 сентября 2015 г.: Тезисы. Казань: Фолиант, 2015. С. 69.

Чесняк М.Г. Приоритет интеллектуально-познавательной составляющей в музейной интерактивной экскурсии (из опыта Ставропольского государственного музея-заповедника) // Всероссийская научно-практическая конференция по музейной педагогике

«Музей как образовательное пространство: инновационные формы работы с посетителем» (21–24 июня 2017 г., г. Петрозаводск). Петрозаводск: Издательский центр музея-заповедника «Кижы», 2017. С. 243–247.

References

Agapov, O.D. Interpretaciya kak faktor stanovleniya lichnosti [Interpretation as factor of formation of the personality], in *Vestnik Rossijskogo filosofskogo obshchestva*. 2005. № 4. P. 189–194. (in Rus.).

Chesnyak, M.G. Igra po pravilam, ili osobennosti kvesta kak formy muzejnoj kommunikacii [A game with rules or the special features of quest as a form of museum communication], in *Tezisy Vserossijskogo nauchno-prakticheskogo seminara «Kvestomaniya. Igra po pravilam i bez» k 25-letiyu biologicheskogo kvesta «Semejnij labirint». 24–25 sentyabrya 2018 goda*. Moscow: [without name of publisher], 2018. P. 97–100. (in Rus.).

Chesnyak, M.G. Interaktivnye formy kul'turno-obrazovatel'noj deyatel'nosti v praktike sovremennogo muzeya [Interactive forms of cultural and educational activity in practice of the modern museum], in *Mezhdunarodnyj muzejnyj forum v Kazani «Missiya muzeya v mul'tikul'turnom mire» 8–12 sentyabrya 2015 g.: Tezisy*. Kazan: Foliant Press, 2015. P. 69. (in Rus.).

Chesnyak, M.G. Prioritet intellektual'no-poznavatel'noj sostavlyayushchej v muzejnoj interaktivnoj ehskursii (iz opyta Stavropol'skogo gosudarstvennogo muzeya-zapovednika) [Priority of an intellectual and informative component in a museum interactive excursion (from the experience of the Stavropol state museum-reserve)], in *Vserossijskaya nauchno-prakticheskaya konferenciya po muzejnoj pedagogike «Muzej kak obrazovatel'noe prostranstvo: innovacionnye formy raboty s posetitelem» (21–24 iyunya 2017 g., g. Petrozavodsk)*. Petrozavodsk: Publishing center of museum-reserve «Kizhi», 2017. P. 243–247. (in Rus.).

Evlampiyev, I.I. Dva izmereniya interpretacii [The two dimensions of interpretation], in *Metafizicheskie issledovaniya: Ponimanie*. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State University of Technologies Publ., 1997. Vol. 1. P. 138–152. (in Rus.).

Frolov, I.T. (ed.). *Filosofsky slovar'* [The philosophical dictionary]. Moscow: Republic Press, 2001. 840 p. (in Rus.).

Ganzen, V.A. *Sistemnye opisaniya v psichologii* [System descriptions in psychology]. Leningrad: Publishing House of the Leningrad State University, 1984. 176 p. (in Rus.).

Kolesnikova, I.A. O fenomene muzejnoj pedagogiki [About a phenomenon of museum pedagogics], in *Hudozhestvennyj muzej v obrazovatel'nom processe*. Saint-Petersburg: Spetslit Press, 1998. P. 6–15. (in Rus.).

Mikeshina, L.A. *Filosofiya poznaniya. Problemy ehpiistemologii gumanitarnogo znaniya* [A Philosophy of knowledge. The problems of epistemology in the fields of humanities]. Moscow: Kanon+Publ., 2008. 374 p. (in Rus.).

Slastenin, V.A., Isaev, I.F., Mishchenko, A.I., Shiyanov, E.N. *Pedagogika (uchebnoe posobie)* [Pedagogics: A manual]. Moscow: Publishing center Academia, 1997. 336 p. (in Rus.).

Zagashev, I.O., Zaire-Bek, S.I., Mushtavinskaya, I.V. *Uchim detej myslit' kriticheski* [To learn children to think critically]. Saint-Petersburg: Alliance «Delta»; Rech publ., 2003. 192 p. (in Rus.).

Yemelyanov, B.V. *Ekskursovedeniye* [The guided tours studies]. Moscow: Sovetsky Sport Press, 2007. 216 p. (in Rus.).

ПАМЯТНИК

Пудов Г.А.

О ЖЕЛЕЗНЫХ СВЕТЦАХ ИЗ СОБРАНИЯ ОТДЕЛА НАРОДНОГО ИСКУССТВА ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ

Пудов, Глеб Александрович — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, narodnik80@list.ru.

Светцы — железные подставки для лучин. Они изготавливались деревенскими кузнецами. На протяжении столетий светцы были единственным видом освещения крестьянского дома. Несмотря на обилие таких вещей в музейных собраниях, до последнего времени они мало привлекали внимание исследователей. Лишь недавно появились труды, посвященные этой области русского народного искусства. В них освещаются некоторые аспекты истории промысла, анализируются некоторые музейные и частные собрания. В данной статье рассматривается коллекция светцов из Отдела народного искусства Государственного Русского музея. Определены ее основные особенности, рассмотрена история бытования некоторых предметов. Собрание включает более полусотни вещей. Большинство из них происходят из Вологодской и Архангельской губерний.

Ключевые слова: светец, крестьянский дом, железо, освещение, музейная коллекция, народное искусство, В.В. Суслов, Б.Я. Мильман, В.А. Таубер.

THE WROUGHT IRON ITEMS FOR THE LIGHTING FROM THE COLLECTION OF THE STATE RUSSIAN MUSEUM

Pudov, Gleb Aleksandrovich — Candidate of Art History, Senior Research Fellow, The State Russian Museum, Saint-Petersburg, Russian Federation, narodnik80@list.ru.

Svetets — wrought iron item for the splinters. It was very long time the only type of lighting of the peasant house. Despite of the abundance of wrought iron items for the lighting (“svetets”) in museum collections they have attracted little attention of Russian researchers. This paper deals with the collection of iron lighting items from the Department of folk art of the State Russian Museum. The collection consists of more than fifty artifacts. Almost all of them were made in Vologda and Arkhangelsk provinces. Among the subjects there is number of products that can be called outstanding works of folk art. The author defined the main features of this collection and reveals the history of some iron artifacts.

Key words: svetets, peasant house, iron, lighting, museum collection, folk art, V.V. Suslov, B.Y. Milman, V.A. Tauber.

Светец — кованая из железа подставка для лучины. На протяжении длительного времени он был единственным видом освещения крестьянского дома. Наиболее древние

образцы светцов (X в.) были обнаружены при раскопках Старой Ладоги¹. Более поздним временем датируются светцы из Белоозера и Великого Новгорода².

Как правило, подобные вещи делались для местного обихода и на широкий рынок не поступали. Светцы использовались не только в крестьянской избе, но и в храмах. Упоминания о них присутствуют в приходно-расходных книгах северных монастырей. В Книге расходной Николаевского Карельского монастыря указывается (1551 г.): «На Колмогорах ковал три скобы болшие дверные да колцо, да скамеику, да светец болшеи въ трапезу, да свѣтчик маленькой», а в Приходно-расходной книге Антониева монастыря под 1578 г. записано: «Ковал у кузнеца крюк да светец, да шандан, да желѣза починивал»³.

Постепенно сформировалось несколько видов светцов, главными из которых являются: поставные, настольные, подвесные, втычные.

Несмотря на их обилие в музейных собраниях, до последнего времени они мало привлекали внимание исследователей. Лишь относительно недавно появились труды, посвященные некоторым музейным и частным собраниям, в них освещаются и отдельные аспекты истории промысла⁴.

Коллекции светцов Русского музея посвящено несколько работ, это публикации А.Я. Басырова, Н.В. Голыбиной и Н.С. Григорьевой⁵. В этих статьях приведен прекрасный художественный анализ и поэтические описания некоторых произведений. Конструктивные особенности, вопросы датировки, история бытования конкретных вещей почти не рассматривались.

Настоящая статья посвящена коллекции кованых светцов, которая находится в Отделе народного искусства Государственного Русского музея (далее—ОНИ ГРМ). При работе использовались сведения документов Архива Государственного Эрмитажа (далее—АГЭ) и Ведомственного Архива ГРМ, а также информация из специальной литературы.

В коллекции ОНИ ГРМ находится более полусотни железных светцов⁶. Большинство было приобретено в ходе многочисленных экспедиций ГРМ в Архангельскую и Вологодскую

¹ *Бломквист Е.Э.* Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник: Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX—начале XX в. М., 1956. С. 272. (Труды Института этнографии имени Н.Н. Миклухо-Маклая АН СССР. Нов. Серия. Т. 31).

² Например, из Белоозера—вторая половина XIII–XIV вв. (см.: *Голубева Л.А.* Весь и славяне на Белом озере X–XIII вв. М., 1973. С. 125–126; *Захаров С.Д.* Древнерусский город Белоозеро. М., 2004. С. 60, 61, 209), Великого Новгорода—вторая половина XIII в. (см.: *Колчин Б.А.* Железообрабатывающее ремесло Новгорода Великого (Продукция, технология) // Материалы и исследования по археологии СССР. М., 1959. Т. 65. С. 97; *Поветкин В.И.* Лучинное освещение в древнем Новгороде // Российская археология. 2009. № 3. С. 56).

³ *Словарь русского языка XI–XVII вв.* М., 1996. Вып. 23. С. 138.

⁴ См., например: *Кованые железные светцы XVIII–XIX веков: из собрания Государственного исторического музея: [каталог: приурочено к 125-летию юбилею Н. Р. Левинсона (1888–1966)].* М., 2013.

⁵ См.: *Басыров А.* Кованые светцы // Декоративное искусство. 1978. № 1. С. 46–47; *Голыбина Н.В.* Кузнечных дел мастера // Добрых рук мастерство: Произведения народного искусства в собрании Государственного Русского музея: [Сборник] / сост. и науч. ред. И.Я. Богуславская. Л., 1981. С. 17–18; *Григорьева Н.С.* Художественная обработка металлов // Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея: [Альбом] / Ред.-сост. И.Я. Богуславская. Л., 1984. С. 125.

⁶ Среди светцов есть также медный, выполненный в технике литья (инв. № М-530). Он ранее находился в коллекции Ф.А. Каликина (1876(?)–1971)—известного коллекционера и реставратора

области в 1960–1980-е гг. (Н.В. Тарановская, О.А. Почтенный, Н.В. Мальцев, Н.А. Шапошникова, В.А. Фалеева, Н.В. Голыбина, Т.А. Агафонова, М.А. Сорокина, М.Д. Урюпина)⁷. Хронологический период, в который были созданы светцы, широк: XVII — начало XX вв.

Несколько светцов участвовало в выставках⁸, два было представлено на постоянной экспозиции отдела 1950–1958 гг.⁹ Пять изделий находится на экспозиции сегодня¹⁰.

Одной из особенностей коллекции является достаточно точная атрибуция вещей. У большинства известны губерния, уезд, а в ряде случаев даже деревня, в которых они были созданы. Почти все они происходят из Вологодской и Архангельской губерний. У не менее десятка изделий известны авторы — кузнецы, которые их выковали. Это — вологжане Михаил Кузнецов, Иван Шлендов, Самсон Ергин, Г.К. Кузнецов, Петр Попов и Иван Панов.

Однако не все светцы поступили из экспедиций. Несколько было передано из Государственного Эрмитажа и Кустарного музея в 1938 г. Некоторые предметы ранее находились в коллекциях известных деятелей культуры. Несколько вещей поступило через Фондово-закупочную комиссию.

Большинство предметов представляет типичную продукцию деревенских кузнецов (рис. 1). В собрании находятся светцы всех основных видов (см. выше). Мастерством исполнения отличаются изделия Михаила Кузнецова из Вологодской области (1920-е гг.). Подвесной светец¹¹ изготовлен в виде витого стержня с крюком наверху. Его нижний гладкий конец согнут под углом и закончен завитком, от которого отходят парные горизонтальные ветви. Втычной светец (рис. 2)¹² того же мастера имеет вид стержня, заостренного снизу, с круглой петлей сверху. В середине его — парные петли и расходящиеся в стороны завитки. Вещи представляют прекрасный пример органичного соединения декоративности и функциональности. Не менее интересно изделие Самсона Ивановича Ергина (1885–1960) из д. Чернополье Вельского уезда Вологодской губернии (рис. 2)¹³. В этом втычном светце, датирующемся концом XIX в., мастерски и лаконично воплощен образ цветущего диковинного растения. Некоторые светцы сохранились с деревянными резными стоянами, состоящими из чередования балясин и «дынек»¹⁴. В музейной документации указано на церковное предназначение этих вещей.

Среди светцов из собрания ОНИ ГРМ встречается ряд изделий, которые без преувеличения можно назвать выдающимися произведениями народного искусства. Рамки научной статьи позволяют рассмотреть более или менее подробно лишь несколько вещей.

(см., например: *Ливоварова Н.В.* Федор Антонович Каликин — собиратель и реставратор памятников древнерусского и старообрядческого искусства // Проблемы хранения и реставрации экспонатов в художественном музее. Нерадовские чтения. Материалы научно-практического семинара. 4–5 декабря 2003 года. СПб., 2003. С. 20–35). Однако материал и техника оставляют этот светец вне настоящего обзора.

⁷ См. подробнее: *Богуславская И.Я.* Экспедиции отдела народного искусства // Государственный Русский музей. Из истории музея. Сборник статей и публикаций / сост. И.Н. Карасик, Е.Н. Петрова. СПб., 1995. С. 226–232.

⁸ Выставка народного искусства (Мурманск, 1965–1966; инв. № М-827), Передвижная выставка народного искусства (Баку, 1966; инв. № М-827), Русское народное искусство и его собиратели (Ленинград, 1991; инв. №№ М-826, М-76), Выдающиеся собиратели народного искусства (2011; инв. №№ М-76, М-78, М-79).

⁹ Инв. № М-79, второй — на ВХ.

¹⁰ Инв. №№ М-77, М-79, М-76, М-78, М-826.

¹¹ Инв. № М-1160.

¹² Инв. № М-1159.

¹³ Инв. № М-1584.

¹⁴ Инв. №№ М-699, М-869.

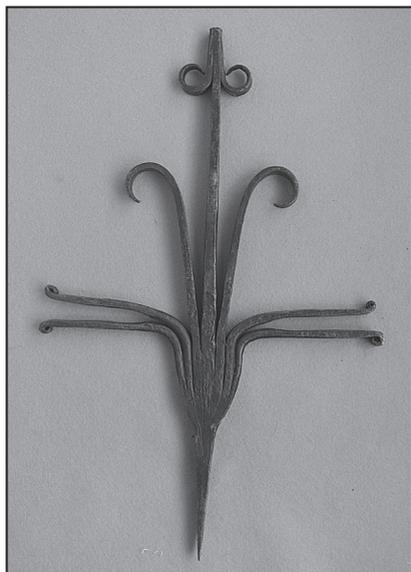


Рис. 1 Светец (инв. № М-1665)



Рис. 2 Светцы (инв. №№ М-1159, М-1584)

Светец с инвентарным номером М-79 состоит из круглого основания (рис. 3), частично перевитого стержня, двух овальных фигур («дынек»), заполненных растительными завитками, и трех «расщепов» в виде цветов (в них вставлялась лучина). Вещь воплотила те «скульптурные принципы в их характерном бытовом преломлении», о которых писал В.С. Воронов¹⁵. Все в этом произведении соразмерно и логично. Каждый нюанс технологии, каждая грань художественного образа связана с чутким пониманием мастерами особенностей материала. Здесь особенно четко проявилось техническое мастерство кузнеца — он ковал, вытягивал, скручивал, гнул железо. Практичность, функциональность вещи стала неотделима от ее выразительности как произведения искусства. Необходимо отметить, что общее художественное решение этого светца связано с традициями русского узорочья XVII в., нашедшего свое проявление в таких произведениях народного искусства, как кованые решетки и украшения ларцов.

Историю некоторых музейных вещей удалось проследить достаточно подробно. Рассмотрим для примера «биографию» светцов, датирующихся в инвентарных книгах XVII и XVIII вв.

Светец М-76 состоит из массивного кольца с приклепанными к нему полосами, на пересечении которых укреплен длинный стержень (рис. 3). На нем расположены три зажима для лучин в виде бутонов с широкими приплюснутыми чашами и узкими шейками. Два из них на плавно изогнутых «стеблях» симметрично располагаются по сторонам. Общее художественное решение изделия обогащено коваными завитками, закручивающимися в спирали снизу от каждого из трех цветов. Под средним из них размещены две разнообращенные скобы, составляющие «дыньку» (по классификации Н.Р. Левинсона, этот светец относится к разряду изделий под названием «светцы поставные с фигурным стояном»).

Сохранность светца нельзя назвать идеальной. Он носит следы ремонта, имеет утраты в нижней части (отсутствует один из «лепестков»).

¹⁵ Воронов В.С. Крестьянское искусство // О крестьянском искусстве. М., 1972. С. 66.

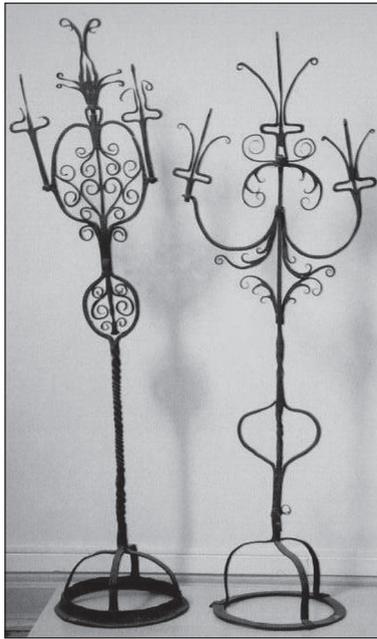


Рис. 3 Светцы
(инв. №№ М-79 и М-76)

И все же, несмотря на повреждения светца, можно констатировать, что он выполнен на высоком художественном уровне. Мастеру удалось создать образ волшебного цветка, тянущегося к солнцу. Как писала Н.С. Григорьева: «... орнамент нарастает и достигает пышного развития в верхней части, превращаясь в главный декоративный мотив, не лишенный, однако, практического смысла»¹⁶. Грубоватая сила и пластика упругих завитков выразительны, они образуют затейливый узор, напоминающий росчерки пера. В таких произведениях гармоничность художественного образа сочеталась с великолепным мастерством кузнецов, использовавших различные техники.

Вещь поступила в ГРМ из Эрмитажа в 1938 г.¹⁷ Ее происхождение выявляется на основе документов АГЭ. В них есть сведения о покупке музеем Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица (далее — ЦУТР) произведений искусства у различных лиц. Как известно, после революции этот музей некоторое время был филиалом Эрмитажа. 11 января 1913 г. им было куплено «2 подсвечника железных за 40 рублей» у Б. Мильман¹⁸.

Брайна Янкелевна (Яковлевна) Мильман была известной торговкой предметами искусства, ее антикварный магазин находился на Вознесенском проспекте, в доме 53¹⁹. А.Н. Бенуа писал о ней: «Одна из характерных фигур Александровского рынка <...> Нельзя сказать, чтобы товар у ней был особенно изысканным <...> Зато для людей со скромными средствами, но которые все же желали жить не среди новой банальщины, а среди приятных оваянных поэзией старинных вещей, для тех лавка Брайны была неисчерпаемой, непрестанно пополнявшейся сокровищницей»²⁰. Особую известность снискала продаваемая Брайной Мильман мебель. Известно, что Л.Д. Блок покупала у нее стулья для квартиры на улице Галерной. В книге воспоминаний А.Е. Шайкевича²¹ «Мост Вздохов через Неву» Брайне Мильман посвящена целая глава, в которой автор не без юмора описал торговую деятельность старьевщицы: «Лавка ее помещалась на Вознесенском проспекте против Александровского рынка. Собственно говоря, название лавки мало подходило к изобилующей закоулками и архитектурного ритма лишенной квартире, в которой совсем некстати были прорублены неизвестно куда ведущие коридоры, а из двух откуда-то вырастающих лестниц одна взвивалась на чердак, другая же проваливалась в мрачный подвал. Несколько светлых комнатушек сверху донизу были завалены фарфором и фаянсом,

¹⁶ Григорьева Н.С. Художественная обработка металлов. С. 125.

¹⁷ Инв. № М-76. Акт № 1515, КП 1575/52.

¹⁸ Архив Государственного Эрмитажа (Далее — АГЭ). Ф. 1. Оп. 9. Д. 33. Л. 109. В документе указано: «Доверяю получить Арсению Полякову за Б. Мильман».

¹⁹ Весь Петроград на 1915 год. Адресная книга и справочная книга г. Петрограда. III отделение. Пг., 1915. С. 431.

²⁰ Бенуа А.Н. Мои воспоминания. М., 1980. Т. 2. С. 265.

²¹ Шайкевич Анатолий Ефимович (1879–1947) — сын миллионера, библиофил, коллекционер, критик и меценат. В 1918 г. эмигрировал из России.

медными жбанами, веерами, кружевными зонтиками, олеографиями, разрозненными хромыми креслами и молью траченными чучелами попугаев и сов. Сама хозяйка всегда восседала среди этого пыльного хлама в мягком покойном кресле <...> Вообще же она понятия не имела о том, что у нее нагромождено в погребах и на чердаке, откуда и когда все это явилось, сколько за это было заплачено и какую реальную цену оно представляло...», «но естественно было то, что среди со всех сторон в течение десятилетий к ней стекающегося хлама несомненно должны были просачиваться и редчайшие, драгоценнейшие уника...»²². После революции из-за невыполнения декрета об обязательной регистрации ее «магазин» был закрыт, вещи перешли государству. Где и у кого могла Б.Я. Мильман приобрести светец, установить пока не удалось.

Таким образом, история этой вещи выстраивается следующим образом: антикварный магазин Б.Я. Мильман (?—до 11 января 1913 г.); затем—музей ЦУТР (с 11 января 1913 г. до 1920-х гг.); Государственный Эрмитаж (с 1920-х гг. до 1938 г.); ОНИ ГРМ (с 1938 г. по настоящее время).

Н.Р. Левинсон указывал, что вопросы атрибуции светцов представляют большие затруднения, т.к. их «локальные отличия <...> крайне неопределенны»²³. В настоящий момент выявить место производства рассматриваемого изделия не представляется возможным. В инвентарной книге ГРМ время создания светца определено предположительно XVIII веком. На наш взгляд, эту датировку следует подтвердить. Кроме того, надо добавить, что верхняя и левая части светца были, вероятно, отремонтированы в конце XVIII—начале XIX вв. Об этом свидетельствуют частности конструкции: наличие винтовой резьбы и стандартных гаек, а также тонкого прокатного железа²⁴. Произведения с аналогичными креплениями из коллекции светцов Государственного Исторического музея—одной из крупнейших в стране—датируются концом XVIII—первой половиной XIX в.²⁵

В другом светце²⁶ стержень перевит только до середины высоты, далее он гладкий четырехгранный. Однако украшение здесь заменяется несколькими растительными завитками, симметрично прикрепленными к стержню. Дуги основания и зажимы, которыми прикрепляются завитки к стержню, декорированы насечкой в виде елочки. В верхней части светца между двух «расщепов» в виде цветов помещена женская фигура, составленная из двух симметричных завитков.

Согласно музейным документам²⁷, светец поступил в собрание ГРМ (на временное хранение) 21 ноября 1944 г. из Государственной инспекции по охране памятников. Ранее он находился в коллекции архитектора В.А. Таубера. Вместе с тремя светцами²⁸ в коллекцию поступили еще 57 предметов: створки царских врат, иконы, ларцы, выносные

²² *Шайкевич А.Е.* Из книги воспоминаний «Мост Вздохов через Неву»: «Энрико Раstellи», «Брайна Мильман» (публ. и послесловие С. Шумихина) // Новое литературное обозрение. 1995. № 14. С. 14–19.

²³ *Левинсон Н.Р.* Кузнечное народно-художественное мастерство. Железно-кованые светцы XVII–XIX веков // Кованые железные светцы XVIII–XIX веков: из собрания Государственного исторического музея: [каталог: приурочено к 125-летию юбилею Н. Р. Левинсона (1888–1966)]. М., 2013. С. 21.

²⁴ По мнению Н.Р. Левинсона, такие детали широко распространились в светцах именно в это время (См.: Там же. С. 34).

²⁵ Например, светцы ГИМ 39363 МЖ 3005, ГИМ 17283 щ МЖ 3009.

²⁶ Инв. № М-826.

²⁷ Акт временного хранения № 404/396.

²⁸ Наряду с М-826 это светцы М-827 и М- 828.

фонари, венчальные венцы и проч. В 1966 г. 23 вещи из этого списка, в т.ч. и светцы, были взяты на постоянное хранение²⁹. Возможно, здесь важную роль сыграло письмо директора ГРМ П.К. Балтуна начальнику Государственной инспекции по охране памятников, написанное в 1950 г. В письме П.К. Балтун просит передать 17 художественных произведений народного искусства из наследия архитектора Таубера, т.к. они «имеют высокое художественное значение и в настоящее время находятся в экспозиции Русского музея»³⁰.

Одна из вещей из коллекции В.А. Таубера, астролябия, находится с 1966 г. в Центральном военно-морском музее³¹. Ей посвящена специальная научная статья³². Несколько вещей поступили в другие отделы ГРМ.

Согласно справке из Санкт-Петербургского союза архитекторов, Виктор Александрович Таубер вступил в союз в 1935 г. (№ членского билета 1643). Он проживал по адресу: ул. Некрасова, д. 3/5, кв. 7. В 1940 г. он значится в числе умерших³³. В.А. Таубер был одним из организаторов Музея отживающего культа (1923–1927), а также занимал должность ответственного хранителя³⁴. Музей так и не открылся для посетителей, хотя в нем были собраны великолепные произведения искусства, в т.ч. светцы. По мнению В.Г. Ананьева, светцы из собрания ОНИ ГРМ вполне могли иметь отношение к Музею отживающего культа³⁵. Существование личной коллекции В.А. Таубера подтверждается уже в 1925 г., когда он пожертвовал в музей шесть ящиков с разобранными частями различной медной церковной утвари³⁶.

Другие светцы также находились раньше в собраниях известных деятелей культуры. Например, поставной светец М-78 поступил в коллекцию МЦУТР в 1918 г. (позднее в Эрмитаж и в ГРМ) от известного реставратора и архитектора Владимира Васильевича Суслова (1857–1921)³⁷. Светец имеет плоский четырехгранный стержень с тремя ответвлениями для лучин и четырьмя парами симметричных завитков по сторонам стержня. Основание — круглое, на трех витых изогнутых ножках. Особенности техники изготовления свидетельствуют о древности светца. Аналогичные предметы из собрания ГИМ датируются XVIII в.³⁸ В.В. Суслов мог приобрести светец во время своих многочисленных поездок по Северу России. В путевых записках он часто упоминал о брошенных предметах старины, находимых им в подвалах церквей³⁹. А.В. Суслова и Т.А. Славина пишут, что «Суслов собирал для музея Академии художеств образцы древнего декоративно-прикладного

²⁹ Акт № 3381 от 25 февраля 1966 г.

³⁰ Ведомственный Архив ГРМ. Ф. 1. Оп. 6. Д. 1801. Л. 34.

³¹ Поступила из ГРМ по акту № 1260 от 15 февраля 1966 г.

³² *Рогачев Г.М.* Редкая астролябия эпохи Возрождения из коллекции Центрального военно-морского музея. См.: <http://navalmuseum.ru/Files/pdf/1447266796astrolyabiya.pdf> (ссылка последний раз проверялась 23.12.2018 г.).

³³ Год смерти указан явно неверно.

³⁴ *Ананьев В.Г.* Музей отживающего культа (1923–1927): история создания и пути формирования коллекции // *Вестник Томского государственного университета*. 2018. № 432. С. 59.

³⁵ Сообщено в письме автору настоящей статьи.

³⁶ *Ананьев В.Г.* Музей отживающего культа (1923–1927): история создания и пути формирования коллекции. С. 61.

³⁷ В ГРМ поступил в 1938 г. Акт № 1515 от 27 августа 1938 г. Благодарю за содействие Н.А. Крестовскую — старшего научного сотрудника ОНИ ГРМ.

³⁸ Кованые железные светцы XVIII–XIX веков. С. 127.

³⁹ См.: Путевые заметки о Севере России и Норвегии академика архитектуры В.В. Суслова. СПб., 1888. С. 40, 41, 51 и др.

искусства, рукописи, утварь, изделия народных резчиков, ювелиров и гончаров <...> Много из того, что было привезено Сусловым, сохранилось до наших дней в собраниях Музея Академии и Государственного Русского музея»⁴⁰. В качестве другого варианта приобретения светцов может быть назван Великий Новгород. По сведениям С.М. Новаковской-Бухман, перья от новгородского паникадила немецкой работы, находящиеся ныне в коллекции Отдела древнерусского искусства ГРМ, могли оказаться у В.В. Суслова во время реставрации Софийского собора в 1893–1894 гг.⁴¹ Поскольку вещи из Отдела народного и Отдела древнерусского искусства поступили из Эрмитажа по одному акту в 1938 г. в составе единой коллекции, то возможно, что и светец М-78 имеет новгородское происхождение.

Таким образом, коллекция светцов Отдела народного искусства ГРМ представляет собой цельное собрание, дающее представление об одной из отраслей русского кузнечного ремесла. Оно включает несколько типов изделий разного художественного уровня, и, как указывалось, очень информативна — у многих вещей известны места и время создания. Это обстоятельство может способствовать дальнейшей работе над атрибуцией.

Список литературы

Ананьев В.Г. Музей отживающего культа (1923–1927): история создания и пути формирования коллекции // Вестник Томского государственного университета. 2018. № 432. С. 57–64.

Бенуа А.Н. Мои воспоминания. М.: Наука, 1980. Т. 2. 743 с.

Бломквист Е.Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник: Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX в. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1956. С. 3–458.

Богуславская И.Я. Экспедиции отдела народного искусства // Государственный Русский музей. Из истории музея. Сборник статей и публикаций / сост. И.Н. Карасик, Е.Н. Петрова. СПб.: Советский художник, 1995. С. 226–232.

Воронов В.С. Крестьянское искусство // О крестьянском искусстве. М.: Советский художник, 1972. С. 28–129.

Голубева Л.А. Вещь и славяне на Белом озере X–XIII вв. М.: Наука, 1973. 212 с.

Голыбина Н.В. Кузнечных дел мастера // Добрых рук мастерство: Произведения народного искусства в собрании Государственного Русского музея: [Сборник] / сост. и науч. ред. И.Я. Богуславская. Л.: Искусство, 1981. С. 10–18.

Григорьева Н.С. Художественная обработка металлов // Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея: [Альбом] / Ред.-сост. И.Я. Богуславская. Л.: Художник РСФСР, 1984. С. 125–142.

Захаров С.Д. Древнерусский город Белоозеро. М.: Индрик, 2004. 392 с.

Кованые железные светцы XVIII–XIX веков: из собрания Государственного исторического музея: [каталог: приурочено к 125-летию юбилею Н.Р. Левинсона (1888–1966)]. М.: Исторический музей, 2013. 235 с.

Колчин Б.А. Железообрабатывающее ремесло Новгорода Великого (Продукция, технология) // Материалы и исследования по археологии СССР. М.: Издательство Академии наук СССР, 1959. Т. 65. С. 7–90.

⁴⁰ Суслова А.В., Славина Т.А. Владимир Суслов. Л., 1978. С. 15.

⁴¹ Новаковская-Бухман С.М. Стержневые паникадила // Светильники Древней Руси из собрания Русского музея / Альманах. Вып. 367. СПб., 2013. С. 47.

Новаковская-Бухман С.М. Стержневые паникадила // Святильники Древней Руси из собрания Русского музея / Альманах. Вып. 367. СПб.: Palace Editions, 2013. С. 46–53.

Пивоварова Н.В. Федор Антонович Каликин—собиратель и реставратор памятников древнерусского и старообрядческого искусства // Проблемы хранения и реставрации экспонатов в художественном музее. Нерадовские чтения. Материалы научно-практического семинара. 4–5 декабря 2003 года. СПб.: Папирус, 2003. С. 20–37.

Поветкин В.И. Лучинное освещение в древнем Новгороде // Российская археология. 2009. № 3. С. 50–57.

Рогачев Г.М. Редкая астролябия эпохи Возрождения из коллекции Центрального военно-морского музея. См. по адресу: <http://navalmuseum.ru/Files/pdf/1447266796astrolyabiya.pdf> (ссылка последний раз проверялась 23.12.2018 г.).

Суслова А.В., Славина Т.А. Владимир Суслов. Л.: Стройиздат, 1978. 88 с.

References

Ananiev, V.G. Muzej otzhivayushchego kul'ta (1923–1927): istoriya sozdaniya i puti formirovaniya kollekcii [The museum of the obsolescent cult (1923–1927): history of creation and ways of collection formation], in *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2018. Vol. 432. P. 57–64. (in Rus.).

Benois, A.N. *Moi vospominaniya* [My memoirs]. Moscow: Nauka Press, 1980. Vol. 2. 743 p. (in Rus.).

Blomkvist, E.E. Krest'yanskie postrojki russkih, ukraincev i belorusov [The peasant buildings of Russians, Ukrainians and Belarusians], in *Vostochnoslavyanskij ehnograficheskij sbornik: Oчерki narodnoj material'noj kul'tury russkih, ukraincev i belorusov v XIX—nachale XX v.* Moscow: izd-vo Akad. nauk SSSR Press, 1956. P. 3–458. (in Rus.).

Boguslavskaya, I.Y. EHkspedicii otdela narodnogo iskusstva [The expeditions of the Department of folk art], in *Gosudarstvennyj Russkij muzej. Iz istorii muzeya. Sbornik statej i publikacij / sost. I.N. Karasik, E.N. Petrova*. Saint-Petersburg: Sov. Hudozhnik Press, 1995. P. 226–232. (in Rus.).

Golubeva, L.A. *Ves' i slavyane na Belom ozere X–XIII vv.* [The people “ves” and slavs on the White lake in X–XIII centuries]. Moscow: Nauka Press, 1973. 212 p. (in Rus.).

Golybina, N.V. Kuznechnyh del мастера [The blacksmiths], in *Dobryh ruk masterstvo: Proizvedeniya narodnogo iskusstva v sobranii Gosudarstvennogo Russkogo muzeya: [Sbornik] / sost. i nauch.red. I.YA. Boguslavskaya. GRM*. Leningrad: Iskustvo Press, 1981. P. 10–18. (in Rus.).

Grigor'eva, N.S. Hudozhestvennaya obrabotka metallov [The artistic work with metals], in *Russkoe narodnoe iskusstvo v sobranii Gosudarstvennogo Russkogo muzeya: [Al'bom] / Red.-sost. I.YA. Boguslavskaya*. Leningrad: Hudozhnik RSFSR Publ., 1984. P. 125–142. (in Rus.).

Kolchin, B.A. Zhelezoobrabatyvayushchee remeslo Novgoroda Velikogo (Produkcziya, tekhnologiya) [The blacksmith's craft in Veliki Novgorod (products, technology)], in *Materialy i issledovaniya po arheologii SSSR*. Moscow: izd-vo Akad. nauk SSSR Press, 1959. Vol. 65. P. 7–90. (in Rus.).

Kovanye zheleznye svetsy XVIII–XIX vekov: iz sobraniya Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya [The wrought iron svets XVIII–XIX centuries from the collection of The state historical museum]. Moscow: Istoricheskij muzej Press, 2013. 235 p. (in Rus.).

Novakovskaya-Buhman, S.M. Sterzhnevye panikadila [The rod church chandeliers], in *Svetil'niki Drevnej Rusi iz sobraniya Russkogo muzeya / Al'manah. Vyp. 367*. Saint-Petersburg: Palace Editions Press, 2013. P. 46–53. (in Rus.).

Pivovarova, N.V. Fedor Antonovich Kalikin—sobiratel' i restavrator pamyatnikov drevnerusskogo i staroobryadcheskogo iskusstva [Fedor Antonovich Kalikin—the collector and restorer of ancient Russian and old believer art], in *Problemy hraneniya i restavracii ehksponatov v hudozhestvennom muzee. Neradovskie chteniya. Materialy nauchno-prakticheskogo seminara. 4–5 dekabrya 2003 goda*. Saint-Petersburg: Papirus Press, 2003. P. 20–37. (in Rus.).

Povetkin, V.I. Luchinnoe osveshchenie v drevnem Novgorode [The lighting with wood splinters in ancient Novgorod], in *Rossiyskaya arheologiya*. 2009. № 3. P. 50–57. (in Rus.).

Rogachev, G.M. *Redkaya astrolyabiya ehpoi Vozrozhdeniya iz kollekcii Central'nogo voenno-morskogo muzeya* [The rare Renaissance astrolabe in the collection of The Central naval museum]. URL: <http://navalmuseum.ru/Files/pdf/1447266796astrolyabiya.pdf> (last visit 21.12.2018). (in Rus.).

Suslova, A.V., Slavina, T.A. *Vladimir Suslov* [Vladimir Suslov]. Leningrad: Strojizdat Press, 1978. 88 p. (in Rus.).

Voronov, V.S. Krest'yanskoe iskusstvo [The peasant art], in *O krest'yanskom iskusstve*. Moscow: Sov.hudozhnik Press, 1972. P. 28–129. (in Rus.).

Zaharov, S.D. *Drevnerusskij gorod Belozero* [The old Russian city Belozero]. Moscow: Indrik Press, 2004. 392 p. (in Rus.).

Хвостова Г.А.

НЕИЗВЕСТНЫЕ МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ НЕИЗВЕСТНОГО АРХИТЕКТОРА. Н.Т. СТУКОЛКИН В ЛЕТНЕМ САДУ

Хвостова, Галина Александровна—искусствовед, ведущий научный сотрудник, Государственный Русский музей, хранитель скульптуры Летнего сада, заслуженный работник культуры РФ, Россия, Санкт-Петербург, HvostovaGalina@yandex.ru.

В процессе анализа архивных материалов конца XIX—начала XX века по истории памятников и коллекции скульптуры Летнего сада, часто встречается имя Н.Т. Стуколкина, архитектора Министерства императорского двора, осуществлявшего надзор за всеми работами, проводившимися в Летнем саду. Деятельность архитектора до настоящего времени оставалась не изученной. Предлагаемые материалы, впервые вводимые в научный оборот, повествующие о роли Н.Т. Стуколкина в решении задач реставрации, ремонтных и хозяйственных работ в отношении памятников Летнего сада указанного периода, призваны заполнить этот пробел и способствовать дальнейшему изучению биографии архитектора. Н.Т. Стуколкин успешно руководил мероприятиями по реставрации коллекции мраморной скульптуры, собранной Петром Великим в начале XVIII в.; по долгу службы занимался планированием как реставрационных, так и хозяйственных работ по всем постройкам Летнего сада: павильонам «Чайный Домик» и «Кофейный Домик»; оградкам со стороны Невы и Мойки. В 1911 г. именно Стуколкин отвечал за установку памятника работы Бернштама «Царь — Плотник» на берегу Лебяжьего канала. Одновременно он осуществлял надзор за торговавшими арендаторами павильонов, пресекал их зачастую неправомерные действия, не соответствовавшие статусу Императорского Летнего сада. Занимался Стуколкин также рассмотрением смет, подаваемых многочисленными исполнителями и кандидатами на проведение различного рода работ по саду. Свои разнообразные обязанности, судя по архивным данным, Н.Т. Стуколкин исполнял вплоть до 1917 г. Деятельность архитектора в последующие годы вне Летнего сада не входила в задачи настоящего исследования и пока остается неизвестной. Скончался Н.Т. Стуколкин в 1941 г.

Ключевые слова: архитектор Министерства императорского двора, скульптура Летнего сада, ремонтно-реставрационные работы, Н.Т. Стуколкин.

THE UNKNOWN MATERIALS TO THE BIOGRAPHY OF AN UNKNOWN ARCHITECT. N.T. STUKOLKIN IN THE SUMMER GARDEN

Hvostova, Galina Aleksandrovna—art historian, Leading Research Fellow, the State Russian Museum, the curator of the sculptures of the Summer garden, Honored worker of culture of Russian Federation, Saint-Petersburg, HvostovaGalina@yandex.ru.

During the analysis of archival materials of the late XIX—early XX century on the history of the monuments and the collection of sculptures of the Summer garden we often found name of N.T. Stukolkin, architect of the Ministry of the Imperial court, who was supervisor of all works in the Summer garden in that period. The biography of the architect has not been studied up to now. Based on archival materials we reconstructed main stages of Stukolkin's

work in the garden. N.T. Stukolkin successfully managed the restoration of the collection of marble sculptures collected by Peter the Great in the early XVIII century; he was engaged in planning both restoration and maintenance work on all the buildings of the Summer garden. N.T. Stukolkin was also engaged in the consideration of estimates submitted by numerous performers and candidates for various kinds of works on the garden. According to archival documents N.T. Stukolkin performed his diverse responsibilities until 1917. His biography after that year remains unknown. N.T. Stukolkin died in 1941.

Key words: architect of the Ministry of the Imperial Court, sculpture of the Summer garden, repair and restoration works, N.T. Stukolkin.

При изучении архивных документов конца XIX—начала XX вв., связанных с историей Летнего сада, коллекцией мраморной скульптуры и различными сооружениями на его территории, часто можно видеть имя архитектора Стуколкина. Складывается впечатление, что ни одно важное или даже незначительное событие, связанное с реставрационной, строительной, хозяйственной деятельностью на территории Императорского Летнего сада, не обходилось без активного участия этого человека.

Кто же такой архитектор Стуколкин?

Словарь С.Н. Кондакова отвечает на этот вопрос: «Стуколкин Николай Тимофеевич, родился 16 декабря 1863 года. Ученик Академии художеств с 1883 г. В 1887 г. окончил курс наук. Получил медали: в 1887 г.—2 серебряных; в 1888 г.—1 серебряную; в 1889 г.—2 золотых за “проект Городской Думы для города СПб”. 1 ноября 1890 г.—звание классного художника 1 степени за программу: “Посольский дом”. Архитектор Санктпетербургского Дворцового управления (с 1891 г.)»¹.

Возникший интерес к этому имени отчасти был удовлетворен тем, что в ходе работы с соответствующими бумагами в архиве встретилось дело с выразительным названием: «О причислении к Министерству и Комитету художника архитектуры I степени Николая Тимофеевича Стуколкина». Просматривая архивные документы, можно восстановить историю появления и деятельности Н.Т. Стуколкина в Летнем саду. Итак, встречаем рекомендательное письмо, подписанное профессором и преподавателем Академии Художеств Д.И. Гриммом от 27 февраля 1891 года. Письмо носит полуофициальный характер, начинается словами «Многоуважаемый Эрнест Иванович!» (который, по документам, оказывается Э.И. Жибером, Председателем Техническо-Строительного Комитета Министерства Внутренних Дел). Далее указано: «Предъявитель сего <...> Николай Тимофеевич Стуколкин, вероисповедания православного, окончив курс реального училища, поступил в 1883 году в Академию, в течение пребывания в Академии отличался несомненными способностями, неутомимым прилежанием и примерным поведением, в ноябре 1890 года был удостоен—по конкурсу, на большую золотую медаль—званием художника архитектуры I степени». Сообщается, что в годы учебы он несколько лет с успехом занимался в качестве помощника на практических работах, поэтому заслуживает абсолютного доверия и исполнит возложенное на него поручение с знанием и усердием в честь Академии. Завершается послание такими словами: «Надеюсь, что не откажете в Вашем содействии; с совершенным почтением и преданностью жму Ваши дружеские обе руки»².

¹ Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии Художеств. (1764–1914): В 2 ч. СПб., [1915]. Ч. 2. Список русских художников. С. 392.

² Российский государственный исторический архив (далее—РГИА). Ф. 1293. Оп. 124. 1891 г. Д. 18. Л. 5.

Со времени написания рекомендательного письма прошло две недели, и 11 марта 1891 г. «Его Высокопревосходительству г-ну министру Императорского Двора» поступило «Прошение классного художника архитектуры I степени Николая Тимофеевича Стуколкина» следующего содержания: «Желая поступить на государственную службу по ведомству Министерства Императорского Двора, осмеливаюсь почтительнейше просить Ваше Превосходительство: не изволите ли признать возможным принять меня на службу, причислить к Министерству с прикомандированием для занятий к Техническому Строительному Комитету без содержания. При сем осмеливаюсь представить: 1. Диплом Императорской Академии Художеств № 2794; 2. Метрическое о рождении и крещении моем свидетельство № 1574; 3. Свидетельство о явке к исполнению воинской повинности № 153. Н. Стуколкин. Жительство: Вознесенский пр. 34. кв. 6»³.

Рекомендация явно сработала. Председатель Техническо-Строительного Комитета Э.И. Жибер «согласен» и вполне официальной бумагой ходатайствует о причислении Стуколкина на службу к Министерству Внутренних Дел. 31 июля 1891 г. художник архитектуры Стуколкин определен смотрителем Елагиноостровского и Петровского Дворцов. По другим архивным бумагам видим, что за два месяца до этого, 13 июня 1891 г. Стуколкин успел составить «Прошение о выдаче ему свидетельства на вступление в брак с дочерью коллежского советника Александрю Николаевною Дементьевой»⁴. Такие важные, определяющие дальнейшую жизнь события произошли в судьбе Николая Тимофеевича в начале лета 1891 г.

Продолжая работать с документами, связанными с непосредственной деятельностью архитектора именно в Летнем саду, мы обнаружили неожиданный своеобразный подарок — дело, которое называлось «О службе танцовщика балетной труппы Тимофея Алексеевича Стуколкина». Предположение, что речь идет об отце нашего героя, в конечном итоге оказалось справедливым. Сохранилось свидетельство: «1837 года апреля 9 дня Мы, нижеподписавшиеся Симбирской губернии Ардатовского уезда села Козмина сим свидетельствуем, что прежде живший в селе Козмина г. Щепотьева дворовый человек Алексей Иванов Стуколкин, от законной жены его Феодосии Михайловой родился сын Тимофей тысяча восемьсот двадцать девятого года апреля шестого числа. Молитвословие и крещение совершилось села Козмина Дмитровский священник Петр Григорьев с причтом той же церкви и при крещении находились восприемники онаго ж села Козмина г. Щепотьева дворовый человек Василий Михайлов и дворового человека Афанасия Федорова жена Праскева Савельева, вышеозначенного дворового человека Алексея Иванова сын Тимофей значится по метрическим книгам под № 23. Подписи: Священник Алексей Иванов, Дьячок Дмитрий Васильев руку приложил»⁵. Еще более впечатляющими стали данные о том, что в 1835 г. отцу шестилетнего на тот момент Тимофея — Алексею (деду архитектора) была выписана *вольная*⁶.

Алексей Стуколкин, вероятно, перебрался в Санкт-Петербург, его сын с малолетнего возраста начал участвовать в городских ярмарочных представлениях, а после окончания Императорского театрального училища стал весьма знаменитым артистом балета. Т.А. Стуколкин занимался и преподаванием, даже обучал танцам детей императора Александра III. Педагогическая деятельность проходила столь успешно, что в 1881 г. по разрешению

³ Там же. Л. 1.

⁴ Там же. Л. 3.

⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. 1845 г. Д. 3027. Л. 2.

⁶ Там же. Л. 4.

Канцелярии Императорского Двора Тимофей Алексеевич смог открыть школу танцев для детей⁷. После его смерти в сентябре 1894 г. вдове было выплачено единовременное пособие⁸.

Отец, заметим, успел порадоваться назначению сына—Николая Тимофеевича Стуколкина—в 1891 г. на должность архитектора Министерства Императорского Двора. На этой позиции Н.Т. Стуколкин будет находиться вплоть до 1917 г. На протяжении более четверти века архитектор оставался одной из наиболее важных и деятельных персон в деле содержания Императорского Летнего сада, ведении хозяйства, строительной и реставрационной сферах. Он из года в год решал множество определенных, подчас повторявшихся организационных задач. Хотя на некоторые аспекты его деятельности мы обращали внимание⁹, целостного представления о работе Н.Т. Стуколкина в Летнем саду опубликованные материалы не дают.

Н.Т. Стуколкин приступил к исполнению своих обязанностей в достаточно сложное время. Как раз в самом конце XIX в. проявилось множество проблем в вопросах содержания зеленого массива, реставрации скульптур, ремонта архитектурных памятников на территории Летнего сада. Так, на 1898 г. приходится сообщения о капитальном ремонте на сумму 5 775 рублей Часовни святого благоверного князя Александра Невского в ограде Летнего сада¹⁰. Разборку, исправление, укрепление и перезолочение металлических деталей наружного убранства выполняла бронзовая фабрика «Моран». Работы по мрамору и граниту—фирма скульпторов братьев Ботта, задачи которой обозначены так: внутри Часовни «исправить, вычистить, отполировать натурального мрамора стены, панели, пороги, ступени, отполировать мраморный киот с промывкою орнаментированных украшений». Много операций необходимо было выполнить и снаружи: исправить с замастичиванием, шлифовкою и полировкой наружный гранитный цоколь с откосами и притолоками; все наружные мраморные пилястры с базами и капителями, а также мраморные карнизы с фризами и архитравами, в арках мраморные наличники, над карнизами два больших и два малых фронтона с орнаментальными украшениями. Судя по датам, ремонт часовни прошел в течение лета весьма быстро—в октябре 1898 г. он был успешно завершен¹¹.

Других сведений о крупных работах в документах конца XIX в. нам пока не встречалось. Однако следуют постоянные упоминания о традиционных, повторявшихся в начале каждого весеннего сезона хозяйственных мероприятиях, предваряющих после апрельской просушки открытие сада в начале мая, как то: мелкий ремонт садового оборудования, металлических оград, окраска скамеек, освобождение скульптур от деревянных футляров, подготовка дорожек и газонов.

⁷ *Боглачева И.А.* Стуколкин Тимофей Алексеевич // Три века Санкт Петербурга. Энциклопедия. СПб., 2008. Т. П. Деятельный век. Книга шестая. С-Т. С. 657–659. РГИА. Ф. 472. Оп. 16. 1881 г. Д. 70. Л. 3.

⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. 1894 г. Д. 557. Л. 1.

⁹ *Хвостова Г.А.*: 1) Скульптура Летнего сада в 1904–1907 годах. К истории реставрации // Плантомания. Российский вариант. Материалы XII Царскосельской научной конференции. СПб., 2006. С. 478–484; 2) Мраморная скульптура Летнего сада в начале двадцатого столетия. К истории реставрации петровской коллекции // Проблемы исторического регионоведения: Сб. ст. СПб., 2015. Вып. IV. С. 109–121.

¹⁰ Следующий по времени ремонт состоялся в 1910–1911 гг. См.: *Хвостова Г.А.* За кулисами петровского парадиза или история скульптуры Летнего сада в XVIII—начале XXI века. СПб., 2017. С. 198.

¹¹ РГИА. Ф. 475. Оп. 1. 1898 г. Д. 376. Л. 98.

Н.Т. Стуколкин по долгу службы стал лицом, ответственным за исполнение всех работ, им составлялись долгосрочные планы, однако вопросы финансирования решались вышестоящим начальством. Среди графических материалов, хранящихся в РГИА, наше внимание привлек «План Императорского Летнего сада», с показанием устройства водопровода для полива газонов, кустов и цветников, собственноручно подписанный архитектором. К нему приложены семь чертежей, детально изображающих различные участки сада, вплоть до газонов, отхожего места (чертеж 1896 г.), ограды набережной Фонтанки с просчитанными столбами. Не забыты: Часовня, памятник Крылову, Кофейный Домик, «Павильон Лемешова» (имеется в виду Павильон «Чайный Домик») и даже «Киоск лактобактерина» и «Киоск минеральных вод», расположенные на главной аллее. При рассмотрении чертежей становится понятен повод для их изготовления—это перспективный развернутый план ремонта памятников на ближайшие десять лет. Напротив изображения объекта—памятника можно увидеть дату планируемого ремонта. Набережная реки Фонтанки намечена к ремонту в 1911 г. Ограда Шарлеманя обозначена датой 1912 г. Чертежи расцвечены пунктирными линиями: темнорозовый цвет обозначает работы 1910 г.; желтый—1912 г.; коричневый—1913 г.; красный—1914–1915 гг. Внизу главного чертежа, рядом с подписью Стуколкина имеется виза красными чернилами «План принят в соображение и при проверке сметы»—далее неразборчивая подпись¹². Таким образом, архитектор мыслит перспективно, заранее планируя, какие работы будут разворачиваться в саду вплоть до 1915 г.

Н.Т. Стуколкин принимал участие и в реставрации мраморной скульптуры сада, руководил мероприятиями по выравниванию и укреплению мраморных пьедесталов. О работе архитектора в этой области можно судить по документам, прежде не привлекавшим внимания исследователей. 5 июня 1909 г. Н.Т. Стуколкин подал рапорт в Санкт-Петербургское Дворцовое управление, в котором сообщил, что вследствие предписания управления от 13 января 1909 г., он представляет смету на 970 рублей с чертежом на работы по частичной реставрации изваяний в Императорском Летнем саду. К смете прилагаются заявления соискателей (А. Андреева, П. Кюферле, В. Семина), а также прекрасно исполненный план сада на кальке с обозначением цифрами скульптур и построек, сопровождаемый перечнем работ. Сформулированные задачи демонстрируют обстоятельную проработанность Н.Т. Стуколкиным проблем реставрации скульптур, но их названия, к сожалению, не приведены. Архитектор указывал, что во время реставрации нужно «сломанные недостающие части в группе № 1 и фигурах №№ 2 и 4 вырубить из мрамора и сделать вставки в надлежащие места вышеуказанных фигур и групп». Далее: «Заделать трещины и свищи, образовавшиеся от времени с соблюдением полной предосторожности для сохранения прежнего вида фигур и групп. Пройти все вышеуказанные фигуры заново скампелью рифлевкою для снятия накопившегося от времени черного слоя за исключением некоторых мест, которые прокопчены насквозь»¹³. Следующим этапом работы архитектора будет прием и начальное рассмотрение смет, подаваемых реставраторами-исполнителями.

Письменные предложения соискателей, демонстрирующие их характеры и степень профессионализма, своеобразны и различны. Кюферле краток, «укладывается» в общую сумму 970 рублей, обещая реставрировать «1. Группу по плану № 1 Венера и сатир; 2. фигуру по плану № 2 Оксиденс; 3. фигуру по плану № 4 Сибилла Либика». Смета

¹² РГИА. Ф. 475. Оп. 2. Нач. XX в. Д. 154.

¹³ РГИА. Ф. 475. Оп. 1. 1909 г. Д. 521. Л. 1.

от мастера А. Андреева выглядит так: «№ 1. Мраморная группа перед Дворцом вычистить струментом и наполоманные части сделать модели и примундировать наполоманные места из гипса и паetim моделям вырубить измрамора и укрепить наместа и насколько будет возможно снять слой на иструалих (так! — Г.Х.) и почернелых местах на фигуре заисключением пьедестала за суму 875 р. № 2. Также исправить все поломанные части пройти струментом заделать трещины и вычистить за исключением пьедестала за суму 400 р. № 4. Также заделать все поломанные части вычистить и исправить трещины без пьедестала за суму 350 р. 1625. Мрамор — скульптурных дел мастер А. Андреев». Почти так же составлена смета мастером В. Семиным. Общая сумма, им предлагаемая, — 1 130 рублей¹⁴.

Проходит лето 1909 г. Подрядчик так и не был избран. Вероятно, Дворцовое управление посчитало обозначенные суммы завышенными. Но вот 4 сентября в борьбу за заказ включаются зарекомендовавшие себя ранее скульпторы братья Ботта, предлагая исполнение работ за 820 рублей. При этом Ботта обещает: «... работа по исполнению 3-х фигур <...> при сем фигуры пройти скампелью вновь, дабы удалить черный оттенок и сделать все недостающие части вновь, одним словом, превратить фигуры в должный вид <...> Присовокупляю при этом, что реставрация фигур будет исполнена с соблюдением художественности изваяния ...»¹⁵.

Положение стало более напряженным после появления среди претендентов на заказ скульптора А.Я. Боровского, который заявляет сумму 900 рублей и сразу же, вероятно, абсолютно не сомневаясь в положительной реакции на свои предложения, просит предоставить ему помещение для производства в нем работ по реставрации изваяний сада. Н.Т. Стуколкин тут же обращается в Дворцовое управление, указывая подходящее для такой цели помещение в Кофейном Домике и прикладывает соответствующий план. Судя по содержанию бумаг, заказ был отдан именно А.Я. Боровскому, он работал в избранном помещении. Архитектор здраво рассудил, что поскольку в зимний период кофейня не приносила дохода, в Кофейном Домике возможна организация реставрационной мастерской.

Состояние мраморной скульптуры сада на исходе 1900-х гг. вызывало серьезные опасения Н.Т. Стуколкина. Им была составлена специальная «Смета по *постепенной* (курсив наш — Г.Х.) реставрации мраморных изваяний в Императорском Летнем саду», поданная вместе с соответствующим рапортом в Дворцовое управление 30 марта 1909 г. Описание сохранности произведений впечатляет и ужасает одновременно — настолько она катастрофична:

- «I. Весна. Не достает ступни, руки очень разрушены, вся поверхность очень пориста и выветрена. 680 руб.
 - II. Юстиция. Не достает ладони, шести пальцев, поверхность всей фигуры сильно пориста и выветрена. 575 руб.
 - III. Sibilla Europaеа. Не достает трех пальцев, носа, перьев на шлеме, куска драпировки, шея и голова отломаны. 575 руб.
 - IV. Аугога. Не достает одного пальца — вся фигура с чрезвычайно пористой выветренной поверхностью. 460 руб.
 - V. Meridis. 460 руб.
 - 6. Собесский (бюст).
- Всего по смете 2 950 руб. Стуколкин».

¹⁴ Там же. Л. 15.

¹⁵ Там же.

А вот как видел Николай Тимофеевич содержание работ: «Взамен сложенных или недостающих частей изваяний сделать из соответствующего материала новые и прочно приделать к изваяниям. Заделать все имеющиеся трещины и свищи с соблюдением полной предосторожности для сохранения прежнего вида и характера реставрируемых изваяний. Тщательно очистить с поверхности изваяний всю накопившуюся пыль, грязь и копоть, но за исключением тех мест, которые настолько загрязнены, что чистка их потребовала бы снятия некоторого слоя самого изваяния — такие места чистить настолько, насколько чистка эта поддается без удаления слоя изваяния»¹⁶.

Подробное и, с нашей точки зрения, не только профессионально изложенное, как если бы автором являлся не архитектор, а скульптор-реставратор, но и эмоционально прочувствованное задание, раскрывает глубокое проникновение в сокровенную проблематику реставрации скульптуры. Архитектор категорически против снятия авторского верхнего слоя мрамора, которым отмечены многие предыдущие и, к сожалению, некоторые последующие реставрационные мероприятия.

В другом рапорте Н.Т. Стуколкина значится, что вследствие личного приказания начальника Дворцового управления архитектором выданы под расписку господам Волку и Малашкину два изваяния (головы) из тех, что убраны из Летнего сада в кладовую во двор Прачечного дома. В расписках оговорено, что работу по пробной реставрации господина Волк и Малашкин согласны исполнить безвозмездно — первый — в двухмесячный срок, второй — в течение одного месяца. Похоже, что заказы на реставрационные работы по скульптурам Летнего сада считались настолько почетными и желанными, что многие специалисты были готовы исполнять их бесплатно, стремясь произвести положительное впечатление на Дворцовое управление. Например, и «барон Рауш фон Траубенберг в текущем 1910 году, реставрировал один бюст»¹⁷.

Об оживлении интереса к возможности проведения работ со скульптурой сада свидетельствует и тот факт, что в ноябре 1911 г., вследствие просьбы управляющего Императорской гранильной фабрикою тайного советника Мостовенко, Дворцовое управление предполагает «ускорить отсылку на названную фабрику одного из имеющихся в Летнем саду бюстов с испорченной поверхностью для пробной реставрации такового при помощи особой пломбы»¹⁸. Анализируя обстоятельства реставрации скульптуры, мы не перестаем удивляться наличию туманных секретов относительно способов обращения с памятниками: «пробной» реставрации, «особой пломбы» ... Но ничто, происходившее в Летнем саду, не оставалось незамеченным. Неизвестный автор, скрывшийся под инициалами А.Р., на страницах журнала «Старые годы», выражая, очевидно, общественное мнение, выступил с таким суждением: «Как известно, среди статуй Летнего сада есть ценные экземпляры <...> Едва ли рационально со стороны Дворцового ведомства поручать их новую реставрацию, правда, за недорогую плату, неопытным людям. И без того уже бьет в глаза неприличие прежних реставраций ...»¹⁹. В таких сентенциях, безусловно, имелась своя правда. Однако представляется, что позиция надзирающего за ходом работ архитектора оставалась безупречной. Несмотря на то, что Н.Т. Стуколкин, находясь на службе, не всегда мог влиять на решение всех вопросов, во многом именно его усилиями готовилась необходимая сметная документация для реставрации, формировался

¹⁶ Там же. Л. 27.

¹⁷ Там же. Л. 34.

¹⁸ РГИА. Ф. 475. Оп. 1 1909 г. Д. 521. Л. 117.

¹⁹ Хвостова Г. А. За кулисами петровского парадиза ... С. 51.

круг специалистов (как претендентов на проведение работ, так и отобранных исполнителей), организовывалось соответствующее помещение — мастерская. Впоследствии им же осуществлялся организационный и профессиональный контроль за ходом реставрации 1909–1911 гг., которая, несмотря на некоторые сложности, стала важным этапом в истории бытования мраморной скульптуры.

Практически одновременно с вышеописанными заботами по поводу реставрации скульптуры решались всякого рода мелкие и крупные ремонтные проблемы, связанные с буднями сада. Так, Н.Т. Стуколкин представляет сметы на работы по исправлению калитки в решетке Летнего сада у Прачечного моста и ворот того же сада в решетке со стороны Инженерного замка, а именно: «Смета Рейнгардт без возобновления фундамента — 640 руб. Смета Паль без возобновления фундамента — 920 руб., той же смете Паль с возобновлением фундамента — 1 250 руб. Смета Винклер без фундамента и без земляных работ — 950 руб.». Попутно выясняется, что на работах для сада сильно экономят: оказывается, по ведомости строительных работ, Высочайше разрешенных к производству, на работу по исправлению одной калитки у Прачечного моста и на укрепление одного столба и постановку одного пятника в воротах у Пантелеймоновского моста назначена сумма в 200 рублей. Архитектор убеждает: «Ограничиться исправлениями, только что упомянутыми, навряд ли удастся <...> двое других ворот, средние и ближайшие по Лебяжьему каналу, как это и было предложено мною при составлении ведомости капитальных работ на 1906 год, на что испрашивалась мною сумма до 1000 рублей». Эти слова возымели действие — начальник Дворцового управления обратился в Кабинет Его Императорского Величества, ссылаясь на мнение местного архитектора, в результате чего было открыто дополнительное ассигнование²⁰.

Особой сферой деятельности архитектора были обычные для Летнего сада дела, связанные с контролем за деятельностью арендаторов, например, павильона «Чайный Домик». В апреле 1908 г. оборотистый и практичный крестьянин Иван Фадеевич Лемешов, ранее победивший всех соперников в «сражении» за право торговать в Чайном Домике, о чем занимательно повествует другое архивное дело, — хлопочет о разрешении своему протеже — субарендатору, швейцарскому гражданину Э. фон Кенель (из заведения сестрорецкого курорта) продавать кефир и кумыс в чайном буфете при Императорском Летнем саду. Рассмотрев поданные бумаги, 12 мая Санкт-Петербургское Дворцовое управление дает такое разрешение. Далее материалы дела живописуют бурную деятельность Лемешова. Начало лета уходит, судя по переписке, на прокладку сточной трубы от павильона до набережной Фонтанки. Причем, поначалу он собирался применить в качестве материала дерево, но получает строгое указание архитектора — труба должна быть непроницаемой, керамической! За этими действиями бдительно следят архитектор и сам временно исполняющий обязанности начальника управления гвардии полковник Зейме, не дающие арендатору ни малейших послаблений²¹.

В 1911 г. Лемешов обращается в Дворцовое управление с пространственным прошением, в котором подробно перечисляет свои «доблести» за прошедшие годы аренды: устройство водопровода и канализации, переделку заново кухни, остекление сторон здания Чайного Домика, выходящих на Фонтанку и к памятнику Крылову. Он уверяет, что понесенные на это расходы, в связи с высокой арендной платой и неблагоприятной для торговли погодой, до настоящего времени не покрылись полученными прибылями,

²⁰ РГИА. Ф. 475. Оп. 2. 1906 г. Д. 45. Л. 1–5.

²¹ РГИА. Ф. 475. Оп. 1. 1908 г. Д. 511. Л. 16.

но снова просит сдать в аренду «домик» на 5 лет за плату 610 рублей в год. При этом обязуется произвести новые капитальные улучшения — возвести пристройку для помещения кладовых с левой стороны, которая будет возведена так, чтобы не испортить внешнего вида здания. Неизвестно кем выполненный приложенный чертеж предлагаемой пристройки не выдерживает никакой критики. Тем не менее, все предложения рассматриваются Ремонтной комиссией и в Санкт-Петербургское Дворцовое управление отправлен рапорт Н.Т. Стуколкина. Архитектор так комментировал идею Лемешова: «... пристройка с южной стороны не может быть допущена <...> ничтожная высота <...> придаст ей характер случайно приделанной к павильону кладовушки и нарушает симметрию главного фасада памятника»²². На этом архивное дело завершается, не позволяя узнать, была ли вновь продлена аренда крестьянину Лемешову. Несомненно одно — намерения хитроумного арендатора доставляли немало хлопот архитектору Н.Т. Стуколкину.

Следует признать, что усилия по осуществлению конкретных нужных дел меркнут по сравнению с необходимостью рассматривать неожиданные прожекты и порой невысказанные по наивности и странности предложения, исходившие от людей, стремившихся что-то предпринять в саду с целью получения быстрой прибыли. Как «венец» такого рода случаев смотрится история, воплощенная в бумагах Санкт-Петербургского Дворцового управления (дело № 192). Пространственный документ настолько оригинален, что невозможно удержаться от искушения воспроизвести его почти полностью, с небольшими купюрами. Название звучит так: «Дело Санкт-Петербургского Дворцового Управления. По просьбе Я.М. Кушера и директора Санкт-петербургских Музыкально-драматических курсов, свободного художника Г.Я. Заславского, об отводе им в Летнем саду, под постройку павильона для устройства симфонических вечеров». И — содержание следующее: «28 ноября 1908. Его Высокопревосходительству г-ну министру Императорского Двора, копия, Кабинет Его Императорского Величества, Канцелярия Министерства Императорского Двора. Якова Моисеевича Кушера и Директора Санкт-петербургских Музыкально-драматических курсов, свободного художника Григория Яковлевича Заславского, жительствоющих Адмиралтейской части, 2-го участка, по ул. Гоголя д. № 18. Прошение. Санкт-Петербург, обладая полной возможностью удовлетворить самому прихотливому вкусу любителя сценического искусства, в то же время почти совершенно лишен средств удовлетворить насущные музыкальные потребности обывателя. Ведь нельзя же считать достаточным тех немногих симфонических концертов, которые имеют место в течение зимнего сезона. А между тем, давно уже назрела необходимость для Санкт-Петербурга иметь такое учреждение, которое давало бы возможность столичному жителю наслаждаться музыкальными пьесами без поездок в окрестности, требующих больших расходов и значительной затраты времени. Мало того, семейные лица, которым дороги интересы их детей, поставлены в полную невозможность доставить им музыкальные удовольствия, так как частные театры ставят лишь сенсационные новинки, имеющие пагубное влияние на молодежь, что же касается императорских, то доступ туда настолько труден, что о возможности достать билет в оперу огромное количество населения может лишь мечтать. При таких условиях, не говоря уже вообще о высоком воспитательном значении музыки и ее облагораживающем влиянии на душу человека, а единственно лишь считаясь с стремлением петербуржцев удовлетворить свои насущные музыкальные потребности — мы решили пойти навстречу столичному населению и создать павильон

²² Там же. Л. 44.

вместимостью на 2 000–3 000 человек, который бы отвечал последнему слову техники и комфорта, в то же время был бы годен как для зимних, так и для летних симфонических вечеров. В нем под управлением директора Санкт-петербургских Музыкально-Драматических курсов Г.Я. Заславского и Г.Я. Фистулари оркестр из 100 артистов будет давать ежедневно симфонические концерты. Кроме того, к участию будут приглашены лучшие силы, как из русских, так и заграничных солистов и дирижеров.

Но на пути к осуществлению нашего проекта мы встретились с препятствием в виде недостатка подходящего для застройки участка, который бы обладал всеми необходимыми для такого концертного зала удобствами. Так как симфонические вечера предполагаются в течение круглого года, то необходимо избрать такое место, которое удовлетворяло бы должным для того требованиям. Таким пунктом мог бы быть состоящий в ведении Министерства Императорского Двора Летний сад. Были случаи, что в Летнем саду устраивались выставки, самый сад всегда открыт для доступа публики, задышающей среди каменных громад зданий и жаждущей отдыха под тенью деревьев. Не было бы ничего удивительного, если бы в этом саду возник концертный зал, где петербургский обыватель мог отдохнуть душою, наслаждаясь музыкой. В полном убеждении, что Министерству Императорского Двора и Уделов не чужда симпатичная цель предполагаемого учреждения, мы решили обратиться к Вашему Высокопревосходительству с почтительнейшим ходатайством о предоставлении нам под означенную постройку участка земли величиною 500–600 сажений, в арендное пользование на 20 лет с тем, что мы обязуемся выстроить в Летнем саду соответствующее помещение, годное для зимних концертов, *красивое в архитектурном отношении* (курсив наш—Г.Х.) и будем выплачивать за все время пользования 10 000 рублей в год, внося платежи по полугодиям вперед. После окончания срока аренды здание поступает в собственность Министерства Императорского Двора. Сверх того, мы предполагаем отчислять в пользу состоящего под Высочайшим покровительством Ея императорского Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны Женского Патриотического Общества пять процентов с чистого дохода путем наклейки на билеты особых марок и, кроме того, устраивать по воскресеньям и праздничным дням бесплатные дневные симфонические концерты для учащейся молодежи Военно-Учебных заведений, причем право распоряжения входными билетами на эти концерты будет всецело предоставлено Министерству Императорского Двора по его указанию.

Если Ваше Высокопревосходительство найдет возможным уважить наше ходатайство, то мы не замедлим доставить все дополнительные сведения, которые Вам благоудно будет от нас потребовать, а также и разработанный проект самого здания (павильона) (Крайне любопытно, какой архитектор осмелился готовить такой проект, но об этом ничего не сказано—Г.Х.). При сем присовокупяем, что мы предполагаем при концертном павильоне содержать перворазрядный ресторан без крепких напитков. СПб. 26 ноября 1908 года. Подписали: Я.М. Кушер и Г.Я. Заславский»²³.

Менее, чем через месяц от даты приведенного письменного предложения 18 декабря 1908 г. в Санкт-Петербургское Дворцовое управление последовал рапорт Н.Т. Стуколкина. Ознакомившись с прошением вышеозначенных господ и проанализировав «рекреационный потенциал» Летнего сада, он указывал, что «единственным местом, подходящим по размерам своим к условиям Г.г. Кушера и Заславского, является площадка в южной

²³ РГИА. Ф. 475. Оп. 1. 1908 г. Д. 192. Л. 2.

части Императорского Летнего сада, занятая в настоящее время прудом. Означенная площадка могла бы быть отдана в аренду Г.г. Кушера и Заславскому в том случае, если было бы разрешено уничтожить существующий пруд, засыпав его и сравнив занимаемую им площадь с общим уровнем сада». К ответу следовала приписка: «... отношение Хозяйственного Комитета Его Императорского Величества от 2 декабря сего года за № 17948 и прошение Г.г. Кушера и Заславского от 26 ноября сего 1908 года на имя Его Высокопревосходительства г. Министра Императорского Двора и Уделов при сем возвращаю. Архитектор Стуколкин»²⁴. Остается лишь догадываться об истинных чувствах архитектора, разбиравшегося с содержанием вышеприведенного документа, тем не менее, форма ответа и выставленные аргументы вызывают безусловное уважение к уму и находчивости архитектора, спокойно противопоставившего существование исторического пруда начала XVIII в. велеречивому проекту двух «смелых» предпринимателей. На этом маленькая псевдомузыкальная история завершилась.

Много усилий потребовала от архитектора установка в Летнем саду скульптуры Л.-А. Бернштама «Царь-плотник». Скульптур таких всего было три: первую, подаренную городу императором Николаем II, установили на Адмиралтейской набережной; вторая — заказанная им же «в половинном размере», предназначенная для подарка в Голландию, не подошла для этой цели по размерам; третья, исполненная как точная копия первой, и отправилась в голландский город Заандам. А «вторую, оказавшуюся ненужной, статую Петра Великого» «в получеловеческий рост», как курьезно повествует документ, было приказано препроводить в Санкт-Петербургское Дворцовое управление для хранения, до тех пор, когда будет «испрошено Высочайшее указание, не последует ли повеление поставить ее в одном из дворцовых садов»²⁵. В октябре 1910 г. «статуя, признанная слишком малою по размерам для постановки в городе Заандаме (или Саардаме — Г.Х.), доставлена за 1 545 марок 30 пфеннигов из Парижа (где находилась мастерская автора — скульптора Бернштама — Г.Х.) в Санкт-Петербург, принята в январе 1911 г. смотрителем комнатного имущества Императорского Зимнего дворца г. Дементьевым и установлена в Зимнем дворце на Салтыковском подъезде». Судя по всему, над ее судьбой думали недолго. Вскоре скульптура была передана архитектору Николаю Тимофеевичу Стуколкину для постановки ее, во исполнение высочайшего повеления, в императорском Летнем саду²⁶.

Дальнейшее стало исключительной заботой Н.Т. Стуколкина. Традиционно ежегодная активная жизнь начинается в Летнем саду весной, и в мае 1911 г. архитектор представил в Дворцовое управление два эскиза (следует полагать, собственного авторства) гранитного пьедестала для памятника в императорском Летнем саду, на повышенном газоне, напротив выступа у Лебяжьего канала. При этом варьировались способы сооружения: цельный, из красного полированного гранита (за 1 800 рублей), и постамент, сложенный из камней красного гранита (за 1 500 рублей). Смета фирмы «А. Моран» указывала и стоимость устройства фундамента — 100 рублей²⁷. Представленные предложения предполагали различную стоимость работ и Дворцовое управление, помимо сметы Морана, рассматривало смету скульптора К.О. Гвиди, который согласен был сделать все за 950 рублей²⁸. Фирма братьев Аксеро победила в поединке «кто меньше» и взялась за

²⁴ Там же. Л. 3.

²⁵ РГИА. Ф. 468. Оп. 27 (17). 1909 г. Д. 143. Л. 10.

²⁶ Там же. Л. 50.

²⁷ РГИА. Ф. 475. Оп. 1. 1911–1912. Д. 542. Л. 1.

²⁸ Там же. Л. 6.

выполнение полированного пьедестала из искусственного гранита всего за 185 рублей. 29 сентября 1911 г. Аксеро сообщили по телефону архитектору Стуколкину, что 30 сентября пьедестал будет доставлен в Летний сад и поставлен на место²⁹.

Далее скульптурный мастер А. Андреев за 25 рублей перевез в сад бронзовый памятник императору Петру, установил его и «подлил портландским цементом». В этом принимал участие подрядчик мостовых, земляных и шоссейных работ Дмитрий Павлович Кузнецов — он выполнил бутовую кладку под памятник и добавление раствора портландцемента — за 23 рубля 62 копейки. Все было готово к 10 сентября, но расплатились с последним участником лишь в апреле следующего 1912 г. Вероятно, выдерживалась сезонная пауза, чтобы наверняка убедиться в качестве работ. Таким образом, «Царь-плотник» с 1912 г., а не с 1913 г., как считалось ранее, обосновался в Летнем саду, на террасе напротив Лебяжьей канавки³⁰.

После судьбоносных политических событий 1917 г. новые газеты пестрели решительными заголовками: «Снятие памятников Петру I» и затем: «В коллегии по делам искусств и художественной промышленности снова был затронут вопрос о снятии памятников Петру I на Адмиралтейской набережной. В настоящее время памятники эти, не имеющие никакого художественного значения, закрыты деревянными щитами, сооруженными по проекту художника Добужинского по случаю празднования годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. Коллегия постановила, что щиты эти должны быть немедленно убраны, чтобы иметь возможность приступить к съемке самих памятников»³¹. Памятник работы Бернштама «Царь-плотник» исчез и из Летнего сада, произошло это в 1931 г.

После 1917 г. имя Н.Т. Стуколкина больше не встречается в документах, связанных с Летним садом. Вместо Дворцового ведомства садом стал заведовать Отдел коммунального хозяйства Петроградского Совета. В 1925 г. использование Летнего сада и вопросы реставрации скульптуры во многом зависели от Ленинградского отделения Главнауки, размещавшегося в Мраморном дворце³².

Законы жанра диктуют необходимость завершения представленного материала. При этом необходимо подчеркнуть, что в начале работы, имея многочисленные данные о разнообразных обязанностях архитектора Н.Т. Стуколкина в Летнем саду, мы не имели четкого представления о длительности его жизненного пути. Ситуация развернулась иначе благодаря нескольким скупым строчкам «блокадных списков», которые и послужат финалом нашей истории: «Умер в первую блокадную зиму»³³.

Список литературы

Боглачева И.А. Стуколкин Тимофей Алексеевич // Три века Санкт Петербурга. Энциклопедия. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2008. Т. II. Девятнадцатый век. Книга шестая. С–Т. С. 657–659.

²⁹ Там же. Л. 18.

³⁰ *Хвостова Г.А.* Памятники «царю-плотнику» в Санкт-Петербурге и Саардаме. (К истории российско-голландских художественных связей) // Сообщения Российско-Нидерландского научного общества. СПб., 2003. Вып. I. С. 291.

³¹ *Она же.* К вопросу об истории памятника «Царь-плотник» скульптора Л.-А. Бернштама в Летнем саду // Петербургские чтения — 97: Материалы энциклопедической библиотеки «Санкт-Петербург 2003». СПб., 1997. С. 137.

³² Архив КГИОП. 1923—1940. Д. 165–1. Л. 213.

³³ Блокада. 1941–1944. Ленинград. Книга памяти: В 35 т. СПб., 2005. Т. 29.

Блокада. 1941–1944. Ленинград. Книга памяти: В 35 т. СПб.: Изд. дом «Стелла», 2005. Т. 29. 716 с.

Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии Художеств. (1764–1914): В 2 ч. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, [1915]. Ч. 2. Список русских художников. 454 с.

Хвостова Г. А. За кулисами петровского парадиза, или история скульптуры Летнего сада в XVIII—начале XXI века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. 232 с.

Хвостова Г.А. К вопросу об истории памятника «Царь-плотник» скульптора Л.-А. Бернштама в Летнем саду // Петербургские чтения—97: Материалы энциклопедической библиотеки «Санкт-Петербург 2003». СПб.: БЛИЦ, 1997. С. 132–137.

Хвостова Г.А. Мраморная скульптура Летнего сада в начале двадцатого столетия. К истории реставрации петровской коллекции // Проблемы исторического регионоведения: Сб. ст. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2015. Вып. IV. С. 109–121.

Хвостова Г.А. Памятники «царю-плотнику» в Санкт-Петербурге и Саардаме. (К истории российско-голландских художественных связей) // Сообщения Российско-Нидерландского научного общества. СПб.: Европейский дом, 2003. Вып. I. С. 286–291.

Хвостова Г.А. Скульптура Летнего сада в 1904–1907 годах. К истории реставрации // Плантомания. Российский вариант: Материалы XII Царскосельской научной конференции. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. С. 478–484.

References

Boglacheva, I.A. Stukolkin Timofej Alekseevich [Stukolkin Timofey Alekseevich], in *Tri veka Sankt Peterburga. Jenciklopedija*. Saint-Petersburg: Filologicheskij f-t SPbGU Press, 2008. Vol. II. Devjatnadcatyj vek. Kniga shestaja. S–T. P. 657–659. (in Rus.).

Blokada. 1941–1944. Leningrad. Kniga pamjati: V 35 t. [Blockade. 1941–1944. Leningrad. Memory Book: In 35 Volumes]. Saint-Petersburg: Izd. dom «Stella» Press, 2005. Vol. 29. 716 p. (in Rus.).

Hvostova, G.A. K voprosu ob istorii pamjatnika «Car'-plotnik» skul'ptora L.-A. Bernshtama v Letnem sadu [To the question about the history of the monument “Tsar-Carpenter” of the sculptor L.-A. Bernshtam in the Summer Garden], in *Peterburgskie chtenija—97: Materialy jenciklopedicheskoj biblioteki «Sankt-Peterburg 2003»*. Saint-Petersburg.: BLIC Press, 1997. P. 132–137. (in Rus.).

Hvostova, G.A. Mramornaja skul'ptura Letnego sada v nachale dvadcatogo stoletija. K istorii restavracii petrovskoj kollekcii [Marble sculpture of the Summer Garden at the beginning of the twentieth century. To the history of the restoration of the Peter collection], in *Problemy istoricheskogo regionovedenija: Sb. st.* Saint-Petersburg: Izd-vo SPbGU Press, 2015. Is. IV. P. 109–121. (in Rus.).

Hvostova, G.A. Pamjatniki «carju-plotniku» v Sankt-Peterburge i Saardame. (K istorii rossijsko-gollandskih hudozhestvennyh svjazej) [Monuments to the “Tsar-Carpenter” in St. Petersburg and Saardam. (To the history of Russian-Dutch artistic ties)], in *Soobshhenija Rossijsko-Niderlandskogo nauchnogo obshhestva*. Saint-Petersburg: Evropejskij dom Press, 2003. Is. I. P. 286–291. (in Rus.).

Hvostova, G.A. Skul'ptura Letnego sada v 1904–1907 godah. K istorii restavracii [Sculpture of the Summer Garden in 1904–1907. On the history of restoration], in *Plantomanija. Rossijskij variant: Materialy XII Carskosel'skoj nauchnoj konferencii*. Saint-Petersburg.: Izd-vo Gos. Jermitazha Press, 2006. P. 478–484. (in Rus.).

Hvostova, G.A. *Za kulisami petrovskogo paradiza, ili istorija skul'ptury Letnego sada v XVIII—nachale XXI veka* [Behind the scenes of the Peter's paradise or the History of the sculpture of the Summer Garden in the XVIII—beginning of the XXI centuries]. Saint-Petersburg: Dmitrij Bulanin Press, 2017. 232 p. (in Rus.).

Kondakov, S.N. *Jubilejnyj spravocchnik Imperatorskoj Akademii Hudozhestv (1764–1914): V 2 ch.* [The anniversary reference book of the Imperial Academy of Arts (1764–1914): In two parts]. Saint-Petersburg: T-vo R. Golike i A. Vil'borg, [1915]. Pt. 2. Spisok russkih hudoznikov. 454 p. (in Rus.).

Мантуров М.В.

МУЗЕЙНАЯ ПОЛИТИКА 1917–1935 ГОДОВ: НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИЙ МРАМОРНОГО ДВОРЦА

Мантуров, Михаил Владимирович—научный сотрудник, Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, manturov@yandex.ru.

В статье рассматривается история коллекций Мраморного дворца в сложный и порой трагический период в истории России с 1917 по 1935 гг. Первый кратковременный период относится ко времени существования Временного Правительства с марта по октябрь 1917 г. Итогом работы Временного Правительства стало приобретение Мраморного дворца и хранящихся в нем коллекций в национальную собственность. Но это решение не было осуществлено на практике. Второй этап проходил с октября 1917 по март 1935 гг., когда Мраморный дворец обрел статус памятника государственного значения, находящегося под охраной. В этот период коллекции дворца стали частью Государственного Музейного Фонда и были переданы в различные музейные собрания нашей страны. В настоящее время они хранятся во многих музеях страны, а также за рубежом.

Ключевые слова: Мраморный дворец, Временное Правительство, Петроград, Государственный Музейный Фонд, Декреты СНК РСФСР.

A MUSEUM POLITICS OF 1917–1935: A CASE OF COLLECTION OF THE MARBLE PALACE

Manturov, Mikhail Vladimirovich—Research Fellow, The State Russian Museum, Russian Federation, Saint-Petersburg, manturov@yandex.ru.

The article covers history of the collections of the Marble Palace during the difficult and sometimes tragic period in the history of Russia from 1917 to 1935. The first short period refers to the time of the Provisional Government from March to October 1917. The result of the work of the Provisional Government was the acquisition of the Marble Palace and the collections held therein into national ownership. But this decision was not implemented. The second stage took place from October 1917 to March 1935, when the Marble Palace acquired the status of Cultural property site, which was under the protection of the Soviet state. During this period, the palace collections became part of the State Museum Fund and were distributed among the various museum collections of the country. Currently, they are stored in many museums in Russia as well as abroad.

Key words: Marble Palace, Provisional Government, Petrograd, State Museum Fund, Decrees of the Council of People's Commissars of the RSFSR.

Мраморный дворец—памятник русской архитектуры второй половины XVIII в. В истории русской архитектуры дворец является уникальным примером использования природного камня при отделке фасадов и парадных интерьеров. Он был построен в 1768–1785 гг. по проекту итальянского архитектора Антонио Ринальди по заказу императрицы Екатерины II и является одним из немногих примеров архитектуры раннего классицизма в Санкт-Петербурге. Наружные фасады дворца, представляющие его главную художественную ценность, дошли до нас за малым исключением в первозданном

виде. Мраморный дворец наряду с Зимним дворцом является основной достопримечательностью в панораме Дворцовой набережной Невы.

События февраля 1917 г., изменившие политический строй в России, оказали влияние на все стороны жизни в стране. Уже 8 марта 1917 г. Временное Правительство назначает Ф.А. Головина (1867–1937) Комиссаром над бывшим Министерством Двора. Он занимал этот пост все время существования Временного Правительства и принимал активное участие в процессе национализации уделов и решении правовых имущественных вопросов о собственности членов свергнутой династии¹.

В середине марта Временное Правительство приняло Постановление о национализации Департамента Уделов и прекращении всех выплат членам свергнутой династии Романовых².

Следующим шагом Временного Правительства было решение о разделении недвижимого имущества династии Романовых. Так, в результате национализации были признаны государственной собственностью императорские резиденции, к которым относились: Зимний дворец в Петрограде и Кремлевский дворец в Москве, а также загородные резиденции в Петергофе, Царском селе и т.д. Великокняжеские дворцы и усадьбы были признаны частной собственностью представителей династии Романовых. Эти решения Временного Правительства заставили их безотлагательно решать возникшие перед ними финансовые проблемы. Единственной возможностью в сложившейся ситуации для членов свергнутой династии оставалась продажа родовых дворцов и хранящихся в них художественных и исторических коллекций.

Одним из таких зданий-памятников являлся Мраморный дворец, принадлежавший одной из ветвей династии Романовых — Великим князьям Константиновичам. Эти обстоятельства заставили владельцев принимать неотложные меры. Так, уже в марте 1917 г. в части помещений дворца разместилось Министерство труда Временного правительства. Ведутся активные переговоры о продаже дворца в национальную собственность. Последовательно работают пять оценочных комиссий, которые занимаются не только оценкой комплекса зданий Мраморного дворца и Служебного дома, а также земельного участка и художественной отделки фасадов и интерьеров, но и коллекций, хранящихся здесь и продаваемых вместе с дворцом.

Две комиссии непосредственно занимались оценкой художественных и исторических коллекций, которые владельцы продавали вместе с дворцом. Так, 13 июля 1917 г. была создана «Опись художественным ценностям Мраморного дворца, составленная комиссией в составе А. Бенуа, В.И. Аргунова-Долгорукого, К.П. Петрова-Водкина, С.Н. Троицкого и С.П. Яремича»³. В ней содержался список произведений, продаваемых вместе с дворцом, и была дана их оценка.

Затем 24 августа 1917 г. комиссия, образованная под председательством Директора Государственного и Петроградского Главного архивов князя Н.В. Голицына, осмотрела и оценила библиотеку, состоящую из двух отделов (русского и иностранного), а также собрания гравюр, хранящихся во дворце⁴. Переговоры о приобретении Мраморного дворца

¹ Архив новейшей истории России. «Публикации». М., 2001 Т. VII. Журналы заседаний Временного Правительства. С. 53.

² Российский государственный исторический архив (далее — РГИА) Ф. 1276. Оп. 14. Д. 8. 1917. Л. 37.

³ Государственный архив Российской Федерации (далее — ГАРФ). Ф. 722. Оп. 1. Д. 1142. Л. 1, 2.

⁴ ГАРФ. Ф. 657. Оп. 1. Д. 346. Л. 48.

в государственную собственность широко обсуждались в прессе. Так, журнал «Аполлон» в № 6–7 за 1917 г. публикует информацию: «Для Министерства Труда решено приобрести от наследников великого князя Константина Константиновича за 12.319.000 руб. Мраморный дворец ...»⁵.

Художественные и исторические коллекции, хранившиеся в Мраморном дворце, были составлены двумя поколениями последних владельцев дворца: Великим князем Константином Николаевичем (1827–1892) и его вторым сыном, Великим князем Константином Константиновичем (1858–1915). Они отражали их художественные вкусы и пристрастия. В составе коллекции были живописные и скульптурные произведения, приобретенные во второй половине XIX—начале XX вв. А также нескольких библиотек, собрания гравюр и архива, содержащего материалы по истории строительства Мраморного дворца и жизненного пути его владельцев.

В результате неоднократных обсуждений на заседаниях Временное Правительство 17 октября 1917 г. приняло решение о покупке в национальную собственность комплекса Мраморный дворец — Служебный дом⁶. Следовательно, к моменту государственного переворота, произошедшего 25 октября 1917 г., Мраморный дворец и Служебный дом *de jure* уже являлись государственной собственностью. Но с приходом новой власти это решение не было осуществлено, и начался новый этап в истории бытования дворца.

После установления в октябре 1917 г. Советской власти в Мраморном дворце до марта 1918 г. размещается Народный комиссариат труда РСФСР, и дворец со всеми коллекциями и имуществом поступает в распоряжение занимавшего его государственного учреждения. Так, 4 декабря 1917 г. датируется приказ по Комиссариату труда, адресованный Управляющему Мраморным дворцом: «Прошу Вас передать фактическое управление Дворцом, окружающими его постройками и имуществом назначенному мною комиссару И.И. Коваленко»⁷.

В это же время создается Народный комиссариат имуществ Республики, в ведение которого поступает бывшее Министерство Императорского двора. Уже 15 ноября 1917 г. поступает распоряжение, адресованное Народному комиссару труда РСФСР, подписанное Председателем СНК В. Ульяновым (Лениным) и Комиссаром по заведыванию дворцами Республики А.В. Луначарским, в котором сказано: «Ввиду решенного в принципе отчуждения Дворцовых имуществ, представляющих художественную ценность в собственность народа, покорнейше прошу Вас, товарищ Комиссар, объявить владельцам Мраморного Дворца, что продажа и вывоз имущества художественного характера, находящегося во дворце, воспрещается⁸. В этом документе четко сформулирована позиция новой власти по отношению к художественному достоянию страны, еще не получившая официальной, законодательно оформленной формы. Декрет СНК РСФСР «О национализации имущества низложенного Российского императора и членов бывшего императорского дома» был принят только 13 июля 1918 г.⁹

После переезда в марте 1918 г. Советского правительства в Москву учреждается должность Комиссара Мраморного дворца, на которую назначается Р.Д. Венникас.

⁵ Ростиславов А. Революция и искусство // Аполлон. 1917. № 6–7. С. 75.

⁶ РГИА. Ф. 565. Оп. 12. Д. 905, 1917. Л. 1–4.

⁷ ГАРФ. Ф. 657. Оп. 1. Д. 349. Л. 59.

⁸ Там же. Л. 56.

⁹ Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства РСФСР. 1918. № 52. Ст. 583.

В апреле 1918 г. Мраморный дворец по поручению Художественно-исторической комиссии при Зимнем дворце осматривают члены комиссии Н.Г. Пиотровский и П.П. Вейнер в сопровождении В. Ерыкалова. В составленном ими заключении, в частности, отмечается: «... состояние дворца совершенно не соответствует его художественной ценности и требовало бы вмешательство Художественно-Исторической Комиссии»¹⁰. Летом этого же года дворец покидают его последние владельцы — Великая княгиня Елизавета Мавриковна с несовершеннолетними детьми¹¹.

Осенью 1918 г. СНК РСФСР был принят ряд декретов в области культурного строительства. 19 сентября был опубликован Декрет «О запрещении вывоза за границу предметов искусства и старины»¹². Затем 5 октября издается Декрет «О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений»¹³. Все эти меры были направлены на сохранение культурного достояния страны средствами жесткого контроля над ним.

Следствием этих декретов стала необходимость создания условий для сохранения и использования культурного достояния страны. Эти культурные ценности находились в покинутых своими владельцами великокняжеских дворцах и особняках, обладавших великолепной художественной отделкой, в квартирах частных лиц и в различных государственных и общественных организациях.

На первом этапе культурного строительства был выбран путь музеефикации этих дворцов-памятников, и на основе находившихся в них коллекций начиналось создание историко-бытовых музеев (Строгановский и Юсуповский дворцы, Фонтанный дом и другие).

Уже в 1919 г. был открыт для посещения Музей дворянского быта в Фонтанном доме Шереметевых. Здесь нужно отметить главное отличие Мраморного дворца от уже упомянутых дворцов-памятников — в нем уже с весны 1917 г. размещалось государственное учреждение, и дворец воспринимался властью как общественное здание.

В марте 1918 г. принимается Постановление по Народному комиссариату имуществ Республики «Об упразднении придворного духовенства»¹⁴. Следствием этого решения стало закрытие домового церкви Введения во храм Пресвятой Богородицы Мраморного дворца, что в дальнейшем привело к утрате церковной утвари, икон и резного золоченого иконостаса, созданного по проекту архитектора А. Брюллова в середине XIX в.¹⁵

В начале 1919 г. в Петрограде созывается Первая музейная конференция, работа которой положила начало разработке теоретических основ музейного строительства в нашей стране. Так, в ряду других вопросов на ней обсуждалась концепция создания Государственного Музейного фонда как юридической нормы, так и административного

¹⁰ Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 36. Оп. 1. Д. 4. Л. 8–8 об.

¹¹ Мантуров М.В. Мраморный дворец: от великокняжеской резиденции Романовых до филиала Государственного русского музея // Дворцы Романовых как памятники истории и культуры. Материалы международной конференции. СПб., 2015. С. 274–290.

¹² Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства РСФСР. 25.09.1918. № 69. С. 751.

¹³ Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства РСФСР. 13.10.1918. № 73. С. 794.

¹⁴ Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства РСФСР. 14(1).03.1918. № 28. С. 369.

¹⁵ Рукописный отдел Научного архива Института истории материальной культуры РАН (далее — РО НА ИИМКРАН). Ф. 2. Оп. 1 (1931). Д. 756. Л. 21.

органа управления всеми художественными ценностями, независимо от их формы собственности на территории РСФСР¹⁶.

В основе идеи о создании Государственного Музейного фонда был Декрет СНК «О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений». Основные положения, сформулированные во время обсуждения концепции создания Государственного Музейного Фонда, были реализованы в Декрете ВЦИК СНК РСФСР от 8 марта 1923 г. «Об учете и регистрации предметов искусства и старины».

Заведующий петроградскими музеями Г.С. Ятманов на Губернской музейной конференции, проходившей в Петрограде в 1923 г., сделал доклад на тему «Деятельность Петроградского отдела музеев по охране памятников искусства и старины и музейному строительству». В докладе история создания и основная цель деятельности Государственного Музейного Фонда трактуется так: «Согласно принятого решения на 1-й Музейной конференции бывшей в Петрограде в 1919 году все музеи до момента соответствующего обоснования ими своих коллекций, рассматриваются как государственные музейные фонды и потому передача предметов из Государственного музейного фонда в музеи до того обоснования ими своих собраний считается передачей условной»¹⁷.

В это время А.Н. Бенуа, который занимал пост Заведующего картинной галереей Эрмитажа, осматривает художественное собрание Мраморного дворца с целью отбора произведений для устраиваемой по его программе «Первой Эрмитажной выставки».

Выставка открылась 22 апреля 1919 г. в залах второго этажа Старого Эрмитажа. В предисловии к путеводителю по ней сказано: «Настоящая выставка была затеяна в виду невозможности открыть для обозрения публики главное помещение Эрмитажа, так как все лучшее из его собраний эвакуировано в 1917 г. в Москву. Сложилась выставка из предметов, хранившихся в кладовых и запасниках, из того, что поступило со времени переворота из царских и великокняжеских дворцов, что приобретено Эрмитажным Советом, и из вещей, переданных в Эрмитаж на хранение»¹⁸.

В путеводителе указано происхождение экспонируемых произведений, что дает возможность определить вещи из собрания Мраморного дворца. На выставке экспонировали десять живописных и два скульптурных произведения оттуда. Необходимо отметить, что по окончании работы выставки эти произведения остались в Эрмитаже и затем часть из них вошла в его собрание.

В апреле 1919 г. издается Декрет СНК РСФСР «О Российской Академии Истории материальной культуры», которая являлась преемницей Императорской Археологической комиссии. Академию разместили в Мраморном дворце и Служебном доме¹⁹. Дворец вместе с хранящимися в нем коллекциями и имуществом поступает в распоряжение нового государственного учреждения.

С этого момента началось стихийное приспособление дворца для нужд большого научного учреждения. Парадные и жилые интерьеры дворца становятся кабинетами, хранилищами и т.д. Так, в бывшем Зимнем саду размещается фотопавильон, для чего

¹⁶ Заск А.Б. Первая Всероссийская конференция по делам музеев. Февраль 1919 г. По материалам ОПИ ГИМ // Труды ГИМ. М., 1982. Вып. 55. С. 149–157.

¹⁷ Ятманов Г.С. Деятельность Петроградского отдела музеев по охране памятников искусства и старины и музейному строительству // Музей. 1923. № 1. С. 3.

¹⁸ Государственный Эрмитаж. Первая Эрмитажная Выставка. СПб., 1920. С. 1.

¹⁹ РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 1 (1919). Д. 47.

разбирают мраморный фонтан, находившийся в центре помещения. Белый (Готический) зал занимает библиотека Академии, Мраморный зал становится залом заседаний и кабинетом председателя Академии академика Н.Я. Марра (1864–1934).

В начале февраля 1921 г. выходит Постановление СНК РСФСР «О Составлении Государственного Фонда ценностей для внешней торговли». В первом пункте постановления сказано: «В целях составления государственного запаса художественных ценностей и предметов роскоши и старины, могущих служить предметами вывоза за границу, Народному комиссариату внешней торговли предоставляется право образовать в местах, где он найдет нужным, экспертные комиссии, действующие на основании положений, утверждаемых Народным комиссариатом Просвещения и Народным комиссариатом финансов»²⁰. Таким образом создается еще одна государственная структура, которая в отличие от Государственного Музейного фонда, имела задачу реализации на международном художественном рынке части художественных ценностей страны.

В 1924 г. обсуждается предложение об открытии для посещения мемориальных апартаментов Великого князя Константина Константиновича — поэта Серебряного века, публиковавшегося под криптограммой «К.Р.», расположенных на первом этаже дворца, окнами на Миллионную улицу. Но поступает распоряжение Наркомпроса РСФСР о ликвидации квартиры Великого князя Константина Константиновича²¹. Его рукописи, библиотека и часть обстановки кабинета передаются в Пушкинский дом Академии наук. В декабре 1924 г. архив Мраморного дворца передается Ленинградскому отделению Центрального архива РСФСР²².

В Декрете СНК РСФСР «Об утверждении списка научных, музейных, художественных и по охране природы учреждений и обществ, находящихся в ведении Главного Управления научных и научно-художественных учреждений Народного Комиссариата Просвещения РСФСР», изданном 17 февраля 1925 г., Мраморный дворец не значится²³.

В 1932 г. создается Комитет по охране памятников революции, искусства и культуры при ВЦИК СССР — как специальный межведомственный комитет с задачей общего наблюдения за выполнением постановлений правительства по вопросам охраны памятников, составления списка памятников, подлежащих госохране, использования памятников, их перedelки и реставрации²⁴.

Одним из итогов работы этого ведомства к 1935 г. стало утверждение Президиумом Всероссийского центрального исполнительного комитета «Списка памятников архитектуры, находящихся под государственной охраной», в число которых вошел и Мраморный дворец²⁵.

Но даже обретенный статус памятника архитектуры не останавливает процесс передачи художественных произведений из коллекций дворца. Даже в 1936–1937 гг. при создании в стенах Мраморного дворца нового музея все еще продолжается процесс передачи художественной части коллекции, относящейся к убранству парадных интерьеров.

²⁰ Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства РСФСР. 1921. № 10. С. 69.

²¹ РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 1 (1924). Д. 54. Л. 1 об; Д. 55. Л. 33.

²² РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 1 (1924). Д. 55. Л. 71.

²³ Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства РСФСР. 1925. № 14. С. 95.

²⁴ Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства РСФСР. 1932. № 69. С. 309.

²⁵ Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Ф. 7384. Оп. 16. Д. 22. Л. 6.

Мраморная аллегорическая скульптура, например, поступает в Государственный Русский музей²⁶.

На примере истории распада художественных и исторических коллекций Мраморного дворца мы можем проследить пути становления музейной политики в нашей стране в период с 1917 по 1935 гг.

Художественные и исторические коллекции Мраморного дворца не воспринимались Советской властью как сложившееся собрание художественных произведений и исторических раритетов, хранившихся в памятнике архитектуры второй половины XVIII в. Они воспринимались властью как часть созданного Государственного Музейного фонда, используемого для пополнения различных музеев страны и реализации на международном художественном рынке. В настоящее время произведения из коллекции Мраморного дворца хранятся во многих музеях нашей страны и за рубежом. Выявление предметов распавшейся коллекции позволяет обогатить наше представление о формировании этой коллекции и проследить историю собрания и вкусы его создателей.

Список литературы

Государственный Русский музей. Скульптура XVIII—начала XX века. Каталог. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1988. 320 с.

Мантуров М.В. Мраморный дворец: от великокняжеской резиденции Романовых до филиала Государственного русского музея // Дворцы Романовых как памятники истории и культуры. Материалы международной конференции. СПб.: Европейский дом, 2015. С. 274–290.

Закс А.Б. Первая Всероссийская конференция по делам музеев. Февраль 1919 г. По материалам ОПИ ГИМ // Труды Государственного исторического музея. М.: ГИМ, 1982. Вып. 55. С. 149–157.

References

Gosudarstvennyj Russkij muzej. Skul'ptura XVIII—nachala XX veka. Katalog [The State Russian Museum. Sculpture of 18th—early 20th centuries: Catalog]. Leningrad: Iskusstvo Publ., Leningrad Branch, 1988. 320 p. (in Rus.).

Manurov, M.V. Mramornyj dvorec: ot velikoknjazheskoj rezidencii Romanovyh do filiala Gosudarstvennogo russkogo muzeja [The Marble Palace: from the grand-ducal residence of Romanovs to the branch of the State Russian Museum], in *Dvorcy Romanovyh kak pamjatniki istorii i kul'tury. Materialy mezhdunarodnoj konferencii*. Saint-Petersburg: Evropeysky dom Press, 2015. P. 274–290. (in Rus.).

Zaks, A.B. Pervaja Vserossijskaja konferencija po delam muzeev. Fevral' 1919 g. Po materialam OPI GIM [The First All-Russian Conference on Museums. February 1919. According to the materials of OPI GIM], in *Trudy GIM*. Moscow: GIM Press, 1982. Is. 55. P. 149–157. (in Rus.).

²⁶ Государственный Русский музей. Скульптура XVIII—начала XX века. Каталог. Л., 1988. № 1450–1454 и 1530–1533.

НАСЛЕДИЕ

Лысенко О.А.

КАРТИННАЯ РАМА В МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ: ПРОБЛЕМЫ ПОДЛИННОСТИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Лысенко, Оксана Александровна— старший научный сотрудник, Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, lysenko-oks@mail.ru.

Рамы занимают значительное место в экспозиции художественного музея: они дополняют живопись, влияют на ее восприятие и, вместе с тем, организуют пространство зала. Образ музейной экспозиции, то, какие мысли, эмоции, ассоциации она пробуждает, зависит не только от картин, но и от рам, в которых они представлены. Между тем, российские музеи в большинстве своем до сих пор не пришли ни к пониманию роли рамы в восприятии картины и значения авторской рамы, ни к осознанию рамы как произведения искусства, неразрывно связанного с живописью и шире— с культурой своего времени. Теоретически, художественные музеи при создании экспозиции строго придерживаются принципов подлинности и научности. На практике все обстоит иначе. Выбор рам для экспонируемых полотен не предваряется научным исследованием. С развитием багетного рынка отечественные музеи активно включились в чреватую последствиями подмену оригиналов более чем посредственными имитациями. Наметилась тревожная тенденция утраты «вкуса к подлинности».

Ключевые слова: рама, картина, аутентичная рама, экспозиция, музей, подлинность, авторский замысел, реставрация, консервация.

A PICTURE FRAME IN THE MUSEUM EXHIBITION: PROBLEMS OF AUTHENTICITY AND INTERPRETATION

Lysenko, Oksana Alexandrovna—the Senior Research Fellow, The State Russian Museum, Russian Federation, Saint-Petersburg, lysenko-oks@mail.ru.

Frames occupy a significant place in the exposition of an art museum: they complement the painting, influence its perception and, at the same time, organize the space of the museum room. The image of the museum exhibition, what kind of the thoughts, emotions, associations it evokes, depends not only on pictures, but also on the frames in which they are presented. Meanwhile, Russian museums for the most part have not yet come to understand the role of the frame in the perception of the picture and the meaning of the artist's frame, nor to the awareness of the frame as a work of art, closely connected with painting and more broadly—with the culture of its time. Theoretically, art museums strictly adhere to the principle of authenticity and the principle of scientific when creating an exhibition. In practice, everything is different. The choice of frames for the exhibited pictures is not preceded by scientific research. With the development of the baguette market, Russian museums began to replace the originals with imitations of low quality. Today is observed an alarming trend of losing “taste for authenticity”.

Key words: frame, picture, authentic frame, exposition, museum, authenticity, artist's conception, restoration, conservation.

Надеюсь, никто из специалистов не возразит против того, что слова, прозвучавшие в 1919 г. на I Всероссийской конференции по делам музеев, по сей день не потеряли своей актуальности. «Экспозиционная задача, — говорилось там, — признается главной задачей музея; при помощи нее музей осуществляет главное свое назначение — быть живым организмом <...> распространяющим свое влияние далеко, вовне, в самые широкие круги народа. С особой тщательностью осуществляется подбор, размещение, обстановка и условия экспозиции. Во всем музей должен давать самым строгим образом проверенное эстетическое впечатление»¹. Но проблема в том, что «распространенное зло — утрата вкуса к подлинности»², о котором говорил С.С. Аверинцев, проникло сегодня в стены художественных музеев. В связи с необходимостью преодоления этой тревожной тенденции крайне важным представляется ее осмысление.

Начну с характерного примера. В 1915 г. в «Художественном бюро» Н.Е. Добычиной в Санкт-Петербурге состоялась «Последняя футуристическая выставка 0,10», где К.С. Малевич впервые показал публике свои супрематические картины. Некоторые из них художник представил в узких непрофилированных рамах, большинство были необрамленными. Без рамы в «красном углу» зала Малевич повесил и «нуль форм» — «Черный квадрат». «У меня — одна голая, без рамы (как карман) икона моего времени, и трудно бороться»³, — писал Малевич А.Н. Бенуа в ответ на его критическую статью о выставке. В 2015 г. к столетнему юбилею «Последней футуристической выставки» американский художник Б. Рублофф создал инсталляцию из собственных картин, условно изображающих произведения Малевича в тех ракурсах, в которых они видны на известной фотографии зала бюро Добычиной. Стремясь «миметически воспроизвести экспозицию» «0,10» Рублофф в своей инсталляции в точности повторил размеры оригинальных холстов и разместил их на тех же местах, что и Малевич в 1915 г. Однако подобия не получилось. Вместо того, чтобы показать работы такими, какими они действительно были на выставке «0,10» — т.е. совсем необрамленными и в тонких рамах простого профиля, Рублофф изобразил полотна Малевича в shadow frames — современном г-образного профиля фабричном багете, в котором во второй половине XX в. стали показывать авангард различные музеи. Таким образом, Рублофф миметически воспроизвел не выставку 1915 г., а ее современную кураторскую интерпретацию.

Полагаю, этот весьма показательный случай обязывает нас задуматься о том, чем чревата легкость, с которой специалисты игнорируют сегодня принцип научности при построении музейной экспозиции, выбирая рамы для картин на свой вкус.

В России shadow frames появились в 1980-е гг., когда музеи, наконец, получили возможность показывать авангардное искусство. Сначала для временных выставок, а потом и для постоянной экспозиции картины Малевича, Н.С. Гончаровой, М.Ф. Ларионова, В.В. Кандинского и других художников были «переодеты» в фабричный багет. При этом,

¹ Сундиева А.А. История одной декларации // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 300 (I). С. 77.

² Аверинцев С.С. Не утратить вкус к подлинности... 1986. См. по адресу: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%90/averincev-sergej-sergeevich/besedi-o-kuljture/5> (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

³ Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х томах. Авторы-составители: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М., 2004. Т. I. С. 85.

многие аутентичные, в том числе, авторские рамы, казавшиеся кураторам и хранителям слишком простыми, были выброшены. Нечто подобное происходило в советские годы. Тогда «жертвой» оказались роскошные золоченые рамы от императорских и дворянских портретов — некоторые из них заменили более скромными, с других, оставленных в залах, были срезаны резные короны и двуглавые орлы. Сегодня уцелевшие рамы постепенно (хоть и очень медленно) возвращаются в экспозицию, соединяются с картинами, для которых были созданы. Зато теперь в немилости оказалась эстетика советского времени, и неотъемлемый атрибут искусства соцреализма — бронзированные рамы с лепным орнаментом в виде гирлянды из лавровых листьев в некоторых музеях стремятся заменить чем-либо другим. Так искажаются характерные черты эпохи; живопись оказывается буквально вырванной из исторического контекста — рамы, несущей образ времени. Одновременно нарушается и синтетическая взаимосвязь картины и созданной для нее рамы. Даже узкие рейки, которыми художники авангарда порой обивали свои холсты, определенным образом взаимодействуют с живописью. В одном случае такое обрамление маркирует границу между миром искусства и реальным, не влияя при этом на восприятие произведения, в другом — будучи тонировано автором в тот или иной цвет, усиливает или наоборот приглушает звучание колорита картины, делает его теплее либо холоднее и т.д.⁴ Замена обрамления неизменно влечет за собой иное восприятие живописи.

В.А. Серов писал в 1904 г.: «Рама должна иметь гармоническую связь с картиной. Поэтому художники столь тщательно избирают рамы для своих произведений. Формы и тон рам всегда стоят в зависимости от форм и тональности картин. Все, нарушающее гармонию рамы, обязательно нарушает и гармонию картины ...»⁵. Замечу, что последняя фраза была сказана по поводу такой, казалось бы, «малости», как размещение на рамках этикеток. В свете проблемы авторской рамы небезынтересно другое высказывание Серова: «Портрет (С.А. Толстой — О.Л.) получил в сохранности. <...> Но я убит рамой — она более чем плоха <...> Представлять раму на усмотрение и вкус рамовщика очень рискованно, почти всегда выходит плохо»⁶. Весьма вероятно, что рама изготовителя не была безобразна, но она не отвечала видению автора. И вопрос здесь не только в эстетических предпочтениях, но и в той роли, которую рама играет в восприятии живописного полотна.

О том, какое значение авторским рамам придавали художники русского авангарда, красноречиво свидетельствует сохранившийся документ 1919 г. — «Отчет о деятельности художественно-строительного подотдела» отдела ИЗО Наркомпроса РСФСР, где среди прочего идет речь о создании «Музея Современного Искусства», для которого приобретались произведения: Малевича, И.В. Клыона, О.В. Розановой, А.А. Моргунова, В.Е. Татлина и др. Большинство работ были куплены без рам, что неудивительно, учитывая трудное финансовое положение многих художников. Однако, понимая важность вопроса, Подотдел незамедлительно приступил к обрамлению приобретенных произведений, предварительно опросив художников по этому вопросу. «Художникам было предложено представить

⁴ Тонируя рамы, художники следовали как собственной интуиции, так и объективным законам цветовосприятия. К тому времени были опубликованы труды: Ф. Рунге “Farben-Kugel: oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen”, 1810; И. Гете «Учение о цвете», 1810; А. Шопенгауэр «Зрение и цвет», 1936; М. Шеврель «О законе симультанного контраста цветов и о выборе окрашенных предметов», 1839.

⁵ Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Под ред. И.С. Зильберштейна, В.А. Самикова. Л., 1985. Т. 1. С. 452.

⁶ Там же. С. 200.

рисунки для рам (курсив мой — О.Л.) по которым приступлено к заготовке последних⁷. Как видим, сотрудники художественно-строительного подотдела (среди них: Малевич, В.Е. Татлин, С.И. Дымшиц-Толстая, А.Д. Древин) понимали, насколько важно именно авторское обрамление, поэтому предоставляли художникам возможность самим продумать дизайн рамы.

Режим контрастом к пониманию рамы художниками выступает отношение к картинному обрамлению сотрудников отечественных музеев. Примеров тому масса.

Так, в 1980 г. А.А. Лепорская передала Псковскому музею-заповеднику свое произведение «Малоярославец весной» в супрематической раме Н.М. Суетина, обратив внимание искусствоведов на ее значимость. Вскоре после этого, размещая работу Лепорской в экспозиции, сотрудники музея нашли возможным нарушить замысел двух художников и заменить обрамление. В настоящее время уникальную раму Суетина в музее найти не удалось.

Аналогичное происходит и в центральных музеях. В частности, после смерти Малевича Государственному Русскому музею были переданы практически все работы художника, находившиеся в его квартире. Из 86 картин 20 поступили в золоченых рамах⁸, которые в тяжелые для авангарда советские годы в музее были сняты с произведений. Казалось бы, сегодня, когда творчество Малевича столь востребовано, настало время показывать его во всей полноте авторской концепции.

В 1932 г. Малевич писал В.Э. Мейерхольду: «Живопись из своего беспредметного пути вернулась к образу <...> новый образ, выдвинутый пролетарской революцией <...> нужно будет формировать, т.е. возводить в план художественного явления, и новые искусства, обогащенные новыми живописными гаммами, формой, композицией, должны формировать его в художественном плане, т.е. всякую тематическую вещь возводить в картину, а картина это и есть плоскость двумерного фронтального развития содержания перед зрителем. Таким образом Живопись, вернувшись на образный путь и путь картины, *должна прийти к раме* (курсив мой — О.Л.), в которой и строит свою картину»⁹. В этот период Малевич выбирал рамы XIX в.¹⁰ и, подобно старым мастерам, использовал их воздействие на зрительское восприятие картины. В частности, глубину пространства Малевич передавал путем продуманных соотношений цветных горизонтальных полос и усиливал созданный эффект, выбирая обрамление определенного профиля. Нередко Малевич заканчивал работу над произведением непосредственно в раме, чтобы привести их к единству¹¹.

К.И. Рождественский рассказывал, что Малевич «искал какие-то пути, чтобы приблизить его (искусство — О.Л.) к зрителю. Но когда говорят о его последних вещах, об этой работе над «художественным планом», что это просто отказ от беспредметности и возврат к изобразительному искусству, то это не так! Это поиск квинтэссенции художественного начала в искусстве, чтобы это художественное начало передать и воспитать

⁷ Малевич о себе. Современники о Малевиче. Т. I. С. 416.

⁸ Эти рамы видны на фотографиях зала Малевича на выставке «Художники РСФСР за XV лет», ГРМ, 1932 г.; квартиры Малевича, 1935 г.; зала в Доме художника, где в мае 1935 г. проходила гражданская панихида по Малевичу.

⁹ Малевич о себе. Современники о Малевиче. Т. I. С. 231.

¹⁰ Важно отметить, что нередко Малевич выбирал обрамление еще только задумывая картину.

¹¹ Подробнее о рамах Малевича: *Лысенко О.А.* «Живопись... должна прийти к раме». К проблеме сохранения авторского замысла К.С. Малевича // Рама как объект искусства. Материалы научной конференции; под ред. Т.Л. Карповой. М., 2015. С. 199–216.

соответствующим образом зрителя»¹². Очевидно, старая «классическая» рама, подобная тем, что выбирали художники прошлых веков, приближала, в некоторой степени адаптировала созданный образ к восприятию его публикой. Но Русский музей разрушил замысел Малевича и показывает его картины в *shadow frames*, транслируя собственные эстетические предпочтения.

Необходимо отметить, что манера одевать авангардное искусство в *shadow frames* была заимствована отечественными музеями у некоторых зарубежных, в частности, Музея Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке, где в начале XX в. концепция обрамления была пересмотрена. В 2006 г. специально созданная там комиссия начала работу по замене стандартного багета на рамы, подобные тем, в которых картины экспонировались при жизни художников¹³. Естественно, «переодеванию» живописи предшествовали научные исследования, и все замены тщательно документировались для последующих поколений музейных сотрудников.

В настоящее время ведущие европейские музеи стремятся к тому, чтобы живопись экспонировалась в аутентичном обрамлении. С одной стороны, это вопрос отражения стиля эпохи, с другой — достоинства картины наиболее полно раскрываются именно тогда, когда она вставлена в раму, созданную в тот же исторический период и в той же стране, что и живопись. В музейном мире одним из первых на это обратил внимание В. фон Боде. Когда в 1883 г. фон Боде занял пост директора Королевского музея Берлина, многие полотна там экспонировались в рамках К.Ф. Шинкеля.

Для построенного по его проекту музея Шинкель разработал несколько вариантов золоченого, с лепным орнаментом профиля, который нарезался по размеру картин и в углах (а на больших рамках также в центрах) декорировался свинцовыми позолоченными украшениями¹⁴. Эти шинкелевские рамы фон Боде в течение нескольких десятилетий заменял на «подлинные, которые соответствовали стилистическому направлению и индивидуальному своеобразию картин»¹⁵. В итоге, как писал Г. Фосс, «эстетический выигрыш, так же, как и само воздействие картин было в целом столь очевидно, что многие частные коллекционеры, вновь оживляя старые традиции, начали энергично поддерживать опыт Боде»¹⁶.

С сожалением приходится говорить, что российские музеи в большинстве своем до сих пор не пришли ни к пониманию роли рамы в восприятии картины и в этой связи значения авторской рамы, ни к осознанию рамы как произведения искусства, неразрывно связанного с живописью и шире — с культурой своего времени.

В Художественном музее Филадельфии хранится картина Н. Пуссена «Триумф Амфитриты»¹⁷, некогда являвшаяся частью собрания Императорского Эрмитажа, а в 1930 г.

¹² Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. Авторы-сост. И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М., 2004. Т. II. С. 307.

¹³ *Sheets H.M. Guilty Pleasures: The Guggenheim Reframes Its Classics*. A team of experts at the Guggenheim is reframing modernist works from the Thannhauser collection in period frames dating back to the 17th century // *Artnews*. 25.02.2013 См.: <http://www.artnews.com/2013/02/25/guggenheim-reframes-its-classic/> (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

¹⁴ Для некоторых живописных произведений Шинкель разрабатывал индивидуальные обрамления. В частности, для ряда картин эпохи Ренессанса он создал рамы, стилизованные под обрамления того времени. Подробнее о рамках Шинкеля см.: *Roenne B. von. Ein Architekt rahmt Bilder. Karl Schinkel und die Berliner Gemäldgalerie*. Berlin, 2007.

¹⁵ *Voss H. Das Vorwort // Katalog der Ausstellung "Antike Rahmen"*. Paris; Berlin, 1929. S. 4.

¹⁶ *Ibid.* За перевод статьи Г. Фосса благодарю А.Б. Никифорову.

¹⁷ В Художественном музее Филадельфии картина Пуссена экспонируется под названием «Рождение Венеры».

проданная советским правительством вместе с другими шедеврами через объединение «Антиквариат». В американском музее живопись не утратила ни свою характерную галерейную раму Императорского Эрмитажа, ни даже резную картушку на ней (с именем художника на французском и русском языках), связанную с историей одного из главных музеев нашей страны в эпоху Николая I.

Отрадно говорить, что в Государственном Эрмитаже многие галерейные рамы николаевского времени также висят вместе с картинами, для которых были созданы. Но память об одной из грандиозных затей Николая I — Романовской галерее, прекратившей свое существование в 1918 г., до сих пор не восстановлена.

По документам Министерства Императорского Двора известно, что работа по устройству Романовской галереи началась в конце 1844 г. Замысел Николая I был весьма масштабен: представить в галерее портреты всех правивших Романовых вместе с их супругами и детьми. Портреты собирались из кладовых Эрмитажа и различных императорских дворцов. Недостающие временно заимствовались из дворянских коллекций, дабы сделать с них копии. Причем, Николай I требовал, чтобы копии повторяли не только черты изображенного, но и манеру, в которой выполнена старая живопись, дабы не утратилась историческая верность картины. Одновременно по велению Николая I были разработаны рисунки рам двух типов: для камерных и парадных портретов представителей династии Романовых. Весной 1845 г. охтинский резчик А.М. Рыбаков приступил к изготовлению рам по одобренным императором рисункам. В настоящее время представление о том, насколько эффективным украшением портретов, равно как и интерьера Романовской галереи, являлись рамы, можно составить по акварелям Э.П. Гау.

В современном Государственном Эрмитаже галерея Романовых воссоздана за Николаевским залом Зимнего дворца¹⁸. Но, увы, только два портрета (великой княгини Ольги Николаевны кисти К. Робертсон и Елизаветы Петровны Л. Токке) в ней висят в подлинных рамах, большинство же представлено в фабричном багете. А между тем, рамы из Романовской галереи сохранились, в них вставлены картины итальянских, испанских, нидерландских живописцев, в свою очередь, требующие иного обрамления.

Экспансия фабричного багета, сделанного в подражание антикварным рамам, в российских музеях достигла сегодня катастрофических масштабов. Подчеркну, что эта проблема актуальна для нашей страны. Зарубежные музеи не допускают в свои стены багет, за исключением *shadow frames*. Собственно, именно в связи с тем, что дизайн *shadow frames* не является стилизацией, в европейских музеях этот багет используют для картин старых мастеров, утративших аутентичные рамы. В сочетании с живописью Ренессанса или, скажем, XVIII в. *shadow frame* подобна условной театральной декорации, лишенной конкретно-исторической характеристики. И условность такого обрамления легко читается музейными посетителями.

В отечественных музеях *shadow frames*, столь любимые в отношении искусства XX в., для живописи предшествующих столетий не используются. Вместо них в ходу орнаментированный багет, претендующий на некий стиль, на подобие старым рамам — именно так его позиционируют изготовители. С развитием багетного рынка отечественные музеи активно включились в чреватую последствиями подмену оригиналов более чем посредственными имитациями. И, как ни парадоксально, искусствоведы и дизайнеры выбирают багет, исходя из его «красоты», «стилистических особенностей» и «хорошего» сочетания

¹⁸ При Николае I и до 1918 г. Романовская галерея находилась в Малом Эрмитаже.

с картиной. То есть, музейные сотрудники отдают фабричной штамповке роль, которую с момента своего появления играла картинная рама, понимавшаяся и создававшаяся как предмет искусства. Как следствие, публика часто не видит разницы между орнаментированным багетом с его блестящим металлизированным покрытием и подлинным произведением — рамой.

Одним из важных аспектов восприятия подлинности произведения искусства является способность увидеть красоту патины — «отпечатка времени на “теле” предмета»¹⁹. В этой связи приведу историю, рассказанную мне реставраторами ткани. Лет десять назад в музее-заповеднике они работали над воссозданием аутентичной обивки мебельного гарнитура XVIII в. Процесс спасения исторической ткани был долгим и невероятно трудоемким. По окончании реставрации сотрудники с гордостью выставили подлинный гарнитур в экспозицию. И каково же было их чувство, когда в книге отзывов появилась запись посетителей, возмущавшихся, что в музее экспонируется «такая старая потрепанная мебель».

Увы, реакция публики обусловлена наметившейся в последние десятилетия тенденцией: все чаще консервация музейных предметов уступает место «антикварной» (назовем ее так) реставрации. В экспозиции различных музеев появляются предметы декоративно-прикладного искусства прошлых веков, чью потертую позолоту реставраторы (по решению реставрационного совета музея) перекрыли новым золотом. Вместо того, чтобы способствовать уважению к сохраненному прошлому, воспитывать вкус к художественной старине, музейные сотрудники в стремлении к внешнему лоску буквально уничтожают патину времени. Показательно, что в качестве аргумента в защиту действий, по сути, ведущих к частичной утрате памятника, нарушающих один из главных принципов музейной реставрации — обратимость, музейные сотрудники приводят тот факт, что первоначально произведение сияло позолотой.

Чаше других предметов перезолачиваются рамы, хотя, казалось бы, что может быть очевиднее того, что живопись в музейной экспозиции должно дополнять произведение декоративного искусства своего времени, с подлинным постаревшим покрытием?

Перезолоченная, с обновленным покрытием рама лишается своего возраста. Порой, на 300 и более лет. Ярким тому примером является рама от «Кающейся Марии Магдалины» Тициана в собрании Государственного Эрмитажа.

Во второй половине XIX в. при Императорском Дворе покрытие рам нередко поновлялось, о чем свидетельствуют архивные документы. Не избежала этой участи и рама «Марии Магдалины», в связи с чем ее атрибуция сегодня оказалась в значительной степени затруднена. Сотрудники Государственного Эрмитажа датировали раму не позднее конца XVIII в., основываясь на состоянии древесины²⁰. Между тем, композиция и детали резного декора указывают на то, что памятник относится к концу XVI в. Вероятно, рама была заказана семьей Барбариго вскоре после приобретения ими картины у сына Тициана.

Необычная резная композиция рамы, включающая изображение шести обнаженных мужских фигур, закованных в цепи, связана с историей рода Барбариго. По легенде, в конце IX в. А. Барбариго, победив сарацинов, велел сбрить врагам бороды и сделать из них венок, в котором герой якобы и вернулся в родной город. В память о том событии

¹⁹ Розенблюм Е.А. Время и пространство в музейной экспозиции. См. по адресу: <https://infopedia.su/3x4a5a.html> (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

²⁰ Мардеев А. Тициан в раме и без нее // Империя искусства. 2002. № 7–8. С. 22.

на гербе Барбариго появилось шесть бород²¹. А поверженных безбородых сарацинов увекочил создатель рамы.

Если бы аутентичная рама не была заново вызолочена в XIX в., ее союз с картиной в значительной степени выиграл бы. Убедиться в этом позволяют многие шедевры Ренессанса, сохранившие свои обрамления с потертым (иногда до грунта) подлинным покрытием в собраниях европейских музеев.

Рамы занимают весьма значительное место в экспозиции художественного музея. Образ музейной экспозиции, то, какие мысли, эмоции, ассоциации она пробуждает, зависит не только от картин, но и от рам, в которых они представлены.

Список литературы

Аверинцев С.С. Не утратить вкус к подлинности... 1986. См. по адресу: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%90/averincev-sergej-sergeevich/besedi-o-kuljture/5> (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Под ред. И.С. Зильберштейна, В.А. Самкова. Л.: Художник РСФСР, 1985. Т. 1. 488 с.

Лысенко О.А. «Живопись... должна прийти к раме». К проблеме сохранения авторского замысла К.С. Малевича // Рама как объект искусства. Материалы научной конференции; под ред. Т.Л. Карповой. М.: Издательство ГТГ, 2015. С. 199–216.

Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х томах. Авторы-составители: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М.: РА, 2004. Т. I. 582 с.

Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х томах. Авторы-составители: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М.: РА, 2004. Т. II. 680 с.

Мардеев А. Тициан в раме и без нее // Империя искусства. 2002. № 7–8. С. 22.

Розенблюм Е.А. Время и пространство в музейной экспозиции. См. по адресу: <https://infopedia.su/3x4a5a.html> (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

Сундиева А.А. История одной декларации // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 300 (I). С. 74–78

Sheets H.M. Gilty Pleasures: The Guggenheim Reframes Its Classics. A team of experts at the Guggenheim is reframing modernist works from the Thannhauser collection in period frames dating back to the 17th century // Artnews. 25.02.2013. См. по адресу: <http://www.artnews.com/2013/02/25/guggenheim-reframes-its-classic/> (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

Roenne B. von. Ein Architekt rahmt Bilder. Karl Schinkel und die Berliner Gemäldgalerie. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 2007. 144 s.

Voss H. Das Vorwort // Katalog der Ausstellung “Antike Rahmen”. Paris; Berlin: Rotil/Pigmalion, 1929. S. 3–6.

References

Averintsev, S.S. *Ne utratit' vkus k podlinnosti...* [Do not lose the taste for authenticity ...]. 1986. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%90/averincev-sergej-sergeevich/besedi-o-kuljture/5> (last visit 21.12.2018). (in Rus.).

²¹ В переводе с итальянского *barba* — борода.

Lysenko, O.A. «Zhivopis' ... dolzhna priyti k rame». K probleme sokhraneniya avtorskogo zamysla K.S. Malevicha [“Painting ... should come to the frame”. The problem of preserving of the concept of K.S. Malevich], in *Rama kak ob’ekt iskusstva*. Moscow: State Tretyakov Gallery Publ., 2015. P. 199–216. (in Rus.).

Mardeyev, A. Titsian v rame i bez neye [Titian in the frame and without it], in *Imperiya iskusstva*. 2002. № 7–8. P. 22. (in Rus.).

Roenne, B. von. *Ein Architekt rahmt Bilder. Karl Schinkel und die Berliner Gemäldgalerie*. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 2007. 144 p. (in German).

Rozenblyum, Ye.A. *Vremya i prostranstvo v muzeynoy ekspozitsii* [Time and space in the museum exhibition]. URL: <https://infopedia.su/3x4a5a.html> (last visit 21.12.2018). (in Rus.).

Sheets, H.M. Guilty Pleasures: The Guggenheim Reframes Its Classics. A team of experts at the Guggenheim is reframing modernist works from the Thannhauser collection in period frames dating back to the 17th century, in *Artnews*. 25.02.2013. URL: <http://www.artnews.com/2013/02/25/guggenheim-reframes-its-classic/> (last visit 21.12.2018).

Sundiyeva, A.A. Istoriya odnoy deklaratsii [The story of one declaration], in *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2007. № 300 (I). P. 74–78. (in Rus.).

Vakar, I. A., Mikhienko, T. N. (eds.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniia. Kritika*. [Malevich about himself. Contemporaries about Malevich. Letters. Documents. Memories. Criticism]. Moscow: RA Press, 2004. Vol. 1. 582 p. (in Rus.).

Vakar, I.A., Mikhienko, T.N. (eds.) *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniia. Kritika*. [Malevich about himself. Contemporaries about Malevich. Letters. Documents. Memories. Criticism]. Moscow: RA Press, 2004. Vol. 2. 680 p. (in Rus.).

Voss, H. Das Vorwort, in *Katalog der Ausstellung “Antike Rahmen”*. Paris; Berlin: Rotil/Pigmalion, 1929. S. 3–6. (in German).

Zil'bershtein, I.S., Samkov, V.A. (eds.). *Valentin Serov v perepiske, dokumentakh i interv'iu* [Valentin Serov in correspondence, documents and interviews]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Press, 1985. Vol. 1. 488 p. (in Rus.).

Василев Н.К., Куманова А.В., Казански Н.Р.

К ПРОБЛЕМЕ АНТОЛОГИЗМА
В БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (1910–2018 гг.):
ИСТОРИОГРАФО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

Василев, Николай Куртев — кандидат наук по теории научной информации, ассистент, Университет библиотековедения и информационных технологий, Болгария, София, vasilef2009@abv.bg;

Куманова, Александра Венкова — доктор педагогических наук, профессор, Университет библиотековедения и информационных технологий, Болгария, София, alexkum@abv.bg;

Казански, Никола Рачев — кандидат наук, доцент, Центральная библиотека Болгарской академии наук, Болгария, София, nkazanski@abv.bg.

В статье антологии рассматриваются как часть культурного наследия Болгарии. Показано, что создатели антологий творят своеобразные литературные эпистемии, узаконивающие присутствие авторов, заголовков и литературных направлений, ипостатически вплетенных в изящно расписанный свод болгарской изящной словесности. Приведены 37 антологий за 1910–2009 гг., отобранные на базе изучения свыше 400 печатных образцов антологических форм. По хронологическому признаку подачи материала представлены следующие группы антологий: болгарской поэзии; болгарской беллетристики; болгарской драматургии; утилитарной художественной литературы, рекомендованной для разных социальных, политических, культурных и культурно-просветительских мероприятий; болгарской художественной литературы для детей; болгарских юмористических и сатирических литературных произведений; переводной и иностранной художественной литературы; антологии болгарской и переводной иностранной художественной литературы. Выделена «Золотая хрестоматия Болгарии» (2014, 2015, 2018), впервые в истории охватывающая весь хронотоп историко-литературного процесса (IX–XXI вв.). Болгарские литературные антологии — неотъемлемая часть болгарской литературной истории. Большинство их составителей следовали вкусу своего времени и, за малыми исключениями, никогда не шли на компромисс с подлинным литературным вкусом (несмотря на тематические знаменатели, снятые в семантические базы). Всегда отбирались не просто высокие, а универсальные художественные ценности. Когда заходила речь об иностранных писателях, ведущим мотивом вновь был показ универсальных художественных моделей, которые возможно приобщить к болгарскому литературному вкусу. Раскрытие черты гуманитарных измерений болгарского антологизма 1910–2018 гг. поднимают макровопрос о магистрали художественной литературы — языкознания — литературоведения в пространстве истории — культуры — переводческих традиций, где антологии выступают в качестве знака культурного наследия Болгарии. Здесь скрыт глубинный универсальный код проявлений национального духа, неотделимого от мирового историко-культурного процесса цивилизации.

Ключевые слова: антология, болгарская литература, историко-библиографический дискурс, культура, наследие.

TO THE PROBLEM OF ANTHOLOGISM
IN THE BULGARIAN LITERATURE (1910–2018):
A HISTORIOGRAPHIC-BIBLIOGRAPHIC DISCOURSE

Vasilev, Nikolay Kurtev — Doctor of the Theory of Scientific Information, Assistant professor, University of Library Studies and Information Technologies, Bulgaria, Sofia, vasilef2009@abv.bg:

Kumanova, Alexandra Venkova — Doctor of Pedagogical Sciences (D.Sc.), Professor, University of Library Studies and Information Technologies, Bulgaria, Sofia, alexkum@abv.bg:

Kazanski, Nikola Rachev — PhD, Associate Professor, Central Library of Bulgarian Academy of Sciences, Bulgaria, Sofia, nkazanski@abv.bg.

In the article the anthologies are examined as a part of Bulgarian cultural heritage. It is shown that the creators of anthologies make original literary epistemies regularizing the presence of authors, titles and literary schools hypostatically weaved into the elegant vault of the Bulgarian refined speech. It is given a selection of 37 anthologies for 1910–2009 carried out on the basis of more than 400 published models of anthological forms. By chronology are presented the following groups of anthologies: Bulgarian poetry; Bulgarian belles lettres; Bulgarian dramaturgy; utilitarian fiction for different social, political, cultural and educational activities; Bulgarian children's literature; Bulgarian comic and satiric literature; translated and foreign fiction; anthologies of Bulgarian and translated foreign fiction. It is pointed out on the edition *Golden chrestomathy of Bulgaria* (2014, 2015, 2018), encompassing for the first time the whole chronotope of the historic and literary process in IX–XXI centuries.

Key words: anthology, Bulgarian literature, culture, heritage, historiographic-bibliographic discourse.

Время — чистое золото
П.Р. Славейков

Как правило, болгарские антологии имплицативно взаимосвязаны во времени и пространстве. Импликация (если..., то...) имплантирует судьбоносную предопределенность в рождении и жизни отдельных произведений. Тут творчество болгарских писателей и книжников может быть представлено как последовательность зависящих друг от друга художественных пропорций, о которых невозможно думать как о независимых художественных ядрах. Всюду следует искать логику соподчиненного единства, ибо каждый заголовок содержит подступы к следующему, а следующий, в своем библиографическом «закате», уже структурировал «восход» следующего за ним. Создатели антологий творят своеобразные литературные эпистемии (от гр. ἐπισημαίνω — объяснение, напутствие, описание), узаконивающие присутствие авторов, заголовков и литературных направлений, ипостатически вплетенных в изящно расписанный свод болгарской изящной словесности.

1. Антологические сборники за сто лет (темы, мотивы, сюжетики, внушения). Вот несколько специально подобранных фрагментов, сохранившихся в исторической памяти болгарского литературного времени, объясняющих литературные коллизии, вплетенные как в своеобразные моментальные фотографии, так и в продуктивную рецепцию неболгарских художественных образцов, воспитывающих поколения болгар с начала XX в. до наших дней (1910–2018).

Отбор приведенных ниже антологий произведен на базе изучения свыше 400 изданий образцов данной формы за указанный период по его историко-библиографическому

картографированию¹. Антологии даны по хронологическому принципу по группам — антологии: болгарской поэзии (пункты 1–8); болгарской беллетристики (9); болгарской драматургии (10–11); утилитарной художественной литературы, рекомендованной для разных социальных, политических, культурных и культурно-просветительских мероприятий (12–24); болгарской художественной литературы для детей (25); болгарских юмористических и сатирических литературных произведений (26–30); переводной и иностранной художественной литературы (31–36); антологии болгарской и переводной иностранной художественной литературы (пункт 37).

Антологии болгарской поэзии

1. Составители антологии «Наша поэзия от Вазова до наших дней»² ставили перед собой цель представить болгарскую поэзию со времен И. Вазова, К. Величкова и С. Михайловского до начала модернизма. Включение П. Яворова, М. Неволина, Э.П. Димитрова, Л. Стоянова, Д. Дебелянова, К. Константинова и других авторов демонстрирует желание составителей охватить болгарскую рецепцию западноевропейского модернизма с конца XIX по начало XX в. (Ш. Бодлер, С. Малларме, П. Верлен, А. Рембо, Э. Верхарн, Ж. Мореас).

2. Составитель антологии «Болгарские поэты»³ представил болгарскую поэзию с конца Болгарского национального возрождения по начало болгарского символизма. Здесь симптоматично включение Х. Ботева. Очевидно, что составитель ищет не просто образцы болгарской рецепции западноевропейского модернизма с конца XIX по начало XX в., но и генеалогию того, что породило эту рецепцию — открытые универсальные эстетические и художественные модели национального поэтического гения, приобщающие болгарские литературные образцы к европейским и мировым.

3. «Антология болгарской поэзии»⁴ является наиболее выдержанной с философской и эстетической точек зрения антологией болгарской литературы во всей ее истории. Составители стремились найти наиболее объективные и, в то же время, наиболее универсальные художественные модели, когда-либо создававшиеся в Болгарии. Сильное впечатление производит присутствие (помимо Х. Ботева и И. Вазова) П.Р. Славейкова. Налицо концептуальное мышление, ищущее и находящее корни болгарской изящной словесности и в рецепции болгарского песенного фольклора. А это, в сочетании с творчеством модернистов 1910–1920-х гг. (П. Славейкова, П. Яворова, Д. Дебелянова, Н. Райнова, Л. Стоянова, Х. Смирненского.), должно было бы означать, что Г. Милеву первому удалось сочетать генеалогическое (исконную приверженность болгарских писателей народным песенным традициям) с экзистенциальным в современных ему литературных направлениях (символизм, импрессионизм, экспрессионизм).

4. То, что селекционирует «Антология сломленная Болгария»⁵, преследует больше политические и социальные, чем чисто художественные цели. Включение произведений Г. Милева, Ламара, А. Страшимирова, Л. Стоянова, Н. Фурнаджиева и др. доказывает стремление составителя ввести в болгарскую лирику (Н. Ланков, К. Пенев,

¹ Константинова Е. Антологии и сборники // Речник на българската литература. София, 1976. Т. 1: А–Д. С. 33–42; Литературно-художествени сборници и антологии 1878–1944: Библиогр. указ. / Състав. К. Ставрев. София, 2003. Т. 1. Ч. 1: Аналитична част.

² Българска антология: Нашата поезия от Вазова насам / Състав. Д. Дебелянов, Д. Подвързачов. София, 1910.

³ Български поети: Антология / Състав., ред., предг. Х. Цанков. София, 1922.

⁴ Антология на българската поезия / Състав. и предг. Г. Милев. София, 1925.

⁵ Антология Покрусена България / Състав., предг. и бел. Д.Г. Хаджилиев. София, 1932.

А. Тодоров) актуальную для того времени публицистическую линию с ее нравственными и философскими лирическими внушениями, преодолевшими политические превратности времени.

5. Хотя антология «Болгария в песнях. 1850–1935»⁶ преследует больше политические, чем чисто эстетические цели, в ней успешно объединено общей темой (Родина) лучшее в болгарской патриотической лирике: от Д. Чинтулова до Н. Фурнаджиева. Достигнута цель — показать приверженность болгарских писателей идее истории, рода, родины, языка и национального единства.

6. «Болгарская слава»⁷ — антология с подчеркнуто патриотическим подходом. Литературные иллюстрации связывают начало эмансипации болгарской поэзии (Д. Чинтулова, обозначающего конец периода «учительских поэтов») с современными для того времени художественными и философскими исканиями Л. Бобевски, А. Неделчева, Г. Райчева и др. Содержание антологии призвано доказать, что патриотизм — неотъемлемая черта новейшей истории болгарской литературы.

7. Составители «Венков»⁸ оставили след в поэтике болгарского модернизма: Й. Стубель — типичный представитель интеллектуального кружка, сформировавшегося вокруг журнала «Златорог», его не раз объявляли маньеристом и формалистом; имя Г. Райчева обычно связывают с диабалистическим началом в болгарской беллетристике (С. Минков, В. Полянов), влияние на которое оказали Г. Майринк, Э.А. По, Э. Гофман и др. Любопытно толерантное отношение составителей к И. Вазову и С. Михайловскому. Можно предположить, что они дословно выполнили патриотические требования И. Мусакова, главного редактора журнала «Родолубие» и издателя антологии «Венки», одного из основателей и первых вдохновителей специализированных патриотических военных издательств, газет и журналов в Болгарии.

8. «Антология красной розы»⁹, включенная Л. Г. Милевой в «Избранные произведения» Г. Милева, состоит из двух частей: «Лирика восторженной любви и влечения» и «Рубайат» (О. Хайям: «Мудрость вина и любви»). В композиции 1-й части много сходств с текстами из «Антологии желтой розы»: вступительными являются стихотворения Г. Милева из «Жесточкого перстня» («Сред тези сиви отчаяния...», «В този час на вечерни измами»); воспроизведены стихотворения, знакомые по более ранним публикациям. Здесь приведены отрывки из «Гамлета» В. Шекспира, «Каменного гостя» А.С. Пушкина, «Манфреда» Д.Г. Байрона и отдельные стихотворения в переводе Г. Милева. В издании представлены и переводы автора антологии «Соловей», «Светлая ночь», «Свадебные мечты», «Green», «Милые руки» П. Верлена, а в переводе Г. Михайлова — «Доколь, о бледная зарница». Любопытно появление образцов японской поэзии. Производит впечатление внушительное представление линии женской лирики, включены произведения и некоторых болгарских поэтов. Обращает на себя внимание смешение текстов болгарских и переводных авторов, текстов разных эпох. Осуществлено долгожданное соизмерение отечественного с иностранным, реализованное все под тем же знаком универсальной темы любви.

⁶ България в песни. 1850–1935: Антология на бълг. поети / Състав. Г. Константинов. София, 1935.

⁷ България слава: Антология на патриотична поезия / Състав., увод Д.Г. Посланников. София, 1935.

⁸ Венци: Стихотворения от бълг. поети / Подред., предг. Г. Райчев, Й. Стубел. София, 1937.

⁹ Антология на червената роза: Лириката на възторжената любов и копнеж: Омар Хайям; Рубайат; Мъдростта на виното и любовта. София, 1940.

Антология болгарской беллетристики

9. «Болгарская беллетристика»¹⁰ принадлежит к хрестоматиям. Как правило, они не имеют исследовательского характера, консервативны по замыслу и дидактичны по предназначению, придерживаются установленного на данный момент содержания предмета «Болгарская литература», изучаемого в средних школах и вузах. Но присутствие произведений Д. Калфова, Д. Немирова, Н. Райнова и М. Кремена иллюстрирует стремление составителя найти в актуальном литературном пространстве имена, которые, по его мнению, могут получить в будущем хрестоматийную ценность. Именно открытие литературного вкуса в 1920-х гг. (эстетика без границ, представителями которой являются в первую очередь Н. Райнов и А. Карима) вызывает у читателя уважение.

Антологии болгарской драматургии

10. «Театр и вечеринки»¹¹ — сборник одноактных пьес, диалогов, монологов, рассказов и юморесок, предназначенных для чтения и декламации. За этой чисто утилитарной функцией, однако, скрывается исключительно важный факт, связанный с тем, как болгарские символисты на заре эстетического и философского триумфа (в 1910 г. выходят и «Безсъници» / «Бессонницы» / Яворова) осуществляют рецепцию классических западноевропейских и славянских авторов. Сборник является панорамой переводческого искусства Д. Подвырзачова (переводы преимущественно произведений русских классиков: «Горе от ума» А. Грибоедова, «Маскарад» М. Лермонтова и др.), Н. Лилиева (в тот период он перевел: «Сон в летнюю ночь», «Ромео и Джульетта» и «Короля Лира» У. Шекспира, «Сида» П. Корнеля, «Чудо Св. Антония» М. Метерлинка, «Электру» Г. фон Гофманстала, «Эрнани» В. Гюго, «Царя Федора Иоанновича» А. Толстого, «Маленького Эйолфа» Г. Ибсена), Д. Бабева (ему принадлежат переводы антологии «Французские поэты» и «Избранных произведений» А.С. Пушкина) и др.

11. Несмотря на то, что антология «Вечеринки и утра»¹², ставила перед собой чисто утилитарные задачи, она — исключительно важный литературный документ своего времени. 1930-е гг. условно обозначают закат болгарских символистов (Д. Дебелянова, Т. Траянова, Д. Бояджиева) и освоения модерна. Символ постепенно теряет стихию своей искрящейся многозначности и лексической поливалентности, уступающей место своеобразному художественному реализму, окрашенному в полутона огнедышущей, многословной, но универсальной лексической эстетики (Х. Смирненский), которая подготовит появление Н. Вапцарова и др.

Антологии утилитарной художественной литературы, рекомендованной для социальных, политических, культурных и культурно-просветительских мероприятий

12. «Сцена»¹³ представляет собой репертуарный театральный сборник. Интересно то, что он создан актером, а не режиссером или драматургом. Цель сборника — унифицировать сценические и литературные вкусы, чтобы создать ощущение универсальности высоких художественных, эстетических и философских исканий своего времени, обнаруженных как в классических, так и в современных произведениях.

¹⁰ Българска беллетристика: Антология / Състав., предг. В. Йорданов. София, 1922.

¹¹ Театър и вечеринки: Сб. от едноактни пиеси, диалози, монолози, разкази и хуморески за прочит и рецитация, декламация и изящно четиво / Под ред. на Д. Бабев и Д. Подвързачов. София, 1910.

¹² Вечеринки и утра: Сб. в 2 т. София, 1931. Т. 1 / Състав. И.С. Андрейчин.

¹³ Сцена: Репертоар за разказване и представяване, а също забавно четиво за секиго. София, 1909. Кн. 1 / Събрал, прев. и наредил за нашата сцена Г. Киров. 2. изд.

13. Антология «Адрианополь—Чаталджа»¹⁴ вызвана к жизни историческим событием, приведшим к окончанию Балканской войны: осадой турецкой крепости Адрианополь (с октября 1912 г.) и ее взятием Второй болгарской армией 26 марта 1913 г. Болгарскими и сербскими войсками командовал генерал Н. Иванов, а прорыв осуществлен под командованием генерала Г. Вазова, брата И. Вазова. За этой репортажной истиной, фиксирующей прежде всего гражданскую позицию составителей, скрывается уникальный факт болгарской литературной истории: И. Вазов, К. Христов и А. Балабанов включают в сборник произведения представителей литературного кружка «Мысль» (П. Славейкова, П.Ю. Тодорова). Это, вероятно, первый и последний случай, когда «старики» прощают «грехи» «молодым». Причину такой необъяснимой терпимости следует искать в радости победы: на какое-то время всенародное ликование разрушило художественные, эстетические и философские границы между двумя антагонистическими направлениями в болгарской литературе конца XIX—начала XX вв.

14. Антология «Любов и страдание»¹⁵—одно из тех свидетельств эпохи, которые доказывают, что творчество писателя, как правило, связано с его представлением об истории, эстетике и философии. Включая произведения на любовные сюжеты из античной литературы (Мосха, Анакреонта, Феокрита, Проперция, Тибулла, Биона, Сафо, Овидия, Лукиана, Каллимаха, Арбориуса, Горация и др.), составитель И. Андрейчин демонстрирует завидное знание литературных источников, которые в 1930-х гг. вошли в конфликт с моральными установками читательской аудитории. В его журнале «По новому пути» (1907) можно найти много доказательств этого. Сам он оставил след в истории болгарской литературы благодаря изысканному вкусу, доказав, что высокая художественная литература напрямую связана с подлинным знанием о литературе.

15. «Кормило»¹⁶ опубликовано в одноименном журнале, выходившем в 1935–1936 гг. (он был преемником газеты «РЛФ»—«Рабочий литературный фронт», а его продолжателем стала газета «Брод»). Интересно то, что журнал начал издаваться непосредственно после 19 мая 1934 г. (государственный переворот). Составители «Кормила» искали аналогии между левыми политическими направлениями в болгарской литературе (Л. Стоянов, О. Василев, Г. Караславов), в некоторых славянских (М. Горький) и западноевропейской (Э. Верхарн) с целью доказать наличие в политическом пространстве времени преемственности, отражающейся на универсальных художественных и философских исканиях болгарских и европейских писателей.

16. Составитель «Антологии каменщиков»¹⁷ преследовал дидактические и просветительские цели, но издание выходит далеко за рамки утилитарной функции. Дядя Стоян (псевдоним Стояна Михайлова Попова)—один из наиболее известных детских поэтов во всей истории болгарской литературы, по причине чего антологию можно считать и панорамой художественного вкуса этого писателя и актера, успешно соединившего болгарских (П.Р. Славейков, Ц. Церковски, П.Ю. Тодоров, Н. Райнов) и зарубежных авторов (Г. Ибсен, Б. Келлерман, М. Горький). Там, где обнаружена логика контекстуального

¹⁴ Одрин—Чаталджа: Лит. сб. / Под ред. на И. Вазов, К. Христов, А. Балабанов; Послеслов Е. Ушева. [София], [1914].

¹⁵ Любов и страдание: Най-хубавите любовни поеми от всички времена и народи / [Състав. и предг.] И.С. Андрейчин. [2. изд.]. София, [1926].

¹⁶ Кормило: Тримесечен лит. сб. София, 1933. Кн. 1 / Под ред. на Л. Стоянов.

¹⁷ Зидарска антология: Стихотворения и разкази из живота на зидарите: Нар. творчество, бълг. писатели, чуждестранна лит. / [Състав.] В.Г. Филев. София, 1940.

и надконтекстуального литературного единения, найден универсальный философский код темы любви.

17. Антология «Кооперативные утра и вечеринки»¹⁸ не имеет первооткрывательского характера. Ее цели скорее дидактические и просветительские, она предназначена для деятелей культуры и активистов кооперативного движения в Болгарии, основанного в 1895 г. Произведения авторов, включенных в сборник, часто исполняли любительские театральные труппы на сценах читалищ (аналог домов культуры) в 1930–1940-х гг. Характерной чертой антологии является обращение к позитивным нравственным поучениям, реализованным посредством литературного ознакомления с антиномиями человека.

18. Цель антологии «Мать»¹⁹—раскрытие посредством строго выверенной обратной исторической перспективы (от аутентичного словесного фольклора, но через Д. Чинтулова и П.Р. Славейкова, до совсем молодых в то время А. Душкова, М. Исаева, К. Пенева) отношение болгарских писателей к образу матери как к изначальному источнику вдохновения. Отобраны универсальные образцы, которые должны были доказать преемственность, а не «единоборства» в данной теме.

19. «Македония в песнях»²⁰ включает произведения почти всех болгарских поэтов (с конца Болгарского возрождения по 1940-е гг.), писавших о Македонии. Оригинальность решения заключается в том, что корни этой вечно патриотической темы в современной болгарской литературе—не только в хрестоматийных произведениях И. Вазова и П.Р. Славейкова, но и в творчестве К. Миладинова («Тоска по югу») и Р. Жинзифова («Охрид», «Близ реки Вардар», «Вдова»). Тонкий историзм и высокий художественный вкус придают сборнику особенное очарование.

20. «Дни героев» (1942)²¹—авторская антология: автор сам выбирает или собирает, побуждаемый кем-либо, свои публикации. Повод всегда возникает спонтанно, но чаще всего это—юбилей. Поэт не скрывает высокого мнения о себе: в 1942 г. И. Бурину было 30 лет; со времени его первой публикации в журнале «Трезвость и культура» (1935) прошло всего семь лет. Ему предстоял долгий путь утверждения в литературе, увенчанный трагическим концом. В антологии Бурин демонстрирует свое отношение ко Второй мировой войне, в которой он участвовал как военный корреспондент. Лирические сюжетные источники связаны с жизнью рядового солдата, тоской по отчужденному дому, с восхвалением родины. В центр внимания поставлена судьба обычного человека, живущего на изломе двух антагонистических политических эпох.

21. Выражение «революционные поэты» в названии антологии²² своеобразно структурирует корни и семантический ствол революционных мотивов в болгарской поэзии: охвачены как бесспорные родоначальники (Х. Ботев), так и их аутентичные последователи (Г. Милев, Х. Смирненски, Н. Вапцаров); жизнь, творчество и героическая смерть—универсальные ипостатические величины. В когорту, однако, включены и лирические толкователи этих мотивов (Д. Полянов, К. Кюляков, Н. Фурнаджиев, В. Марковски, К. Пенев, Н. Ланков, А. Тодоров, М. Исаев, К. Зидаров), поэтому слова «революционные поэты» не следует толковать однозначно: они вытесняют больше эстетических

¹⁸ Кооперативни утра и вечеринки / [Състав. К. Стефанов]. София, [1940].

¹⁹ Майка / [Състав.] С.С. Шиклев. София, 1941. Т. 1.

²⁰ Македония в песни: Антология от бълг. поети / Подредили Л.Д. Станчев и Р. Мутафчиев; С предг. от проф. А. Балабанов. София, 1941.

²¹ [Бурин И.] Дни на героите: [Стихове] / Състав. И.Т. Алексиев. София, 1942.

²² Български революционни поети: Антология / Състав. Б. Делчев. София, 1945.

и философских проекций во время, соизмеряющее более широкую социальную и политическую базу.

22. Антология «Сентябрь. 1923–1944»²³, появившаяся непосредственно после Второй мировой войны и в каком-то смысле ознаменовавшая переломный период философских, эстетических и художественных исканий болгарской литературы (вторая половина 1940-х — конец 1960-х гг.), претендует на роль своеобразного сейсмографа, усматривая историческую перспективу главным образом в теме антифашизма. Сюжетные акценты, расставляемые составителем К. Зидаровым, очерчивают политические и гражданские позиции болгарских писателей, большинство из которых участвовали в событиях 1923–1944 гг. Сборником обозначены истоки новой для того времени исторической истины, связанной с переломными политическими датами и подлинными художественными документами.

23. Составителей антологии «Освобождение. 1877–1878. Восемьдесят лет»²⁴ — детские поэты (А. Каралийчев, З. Сребров и И. Кръстев). Эта деталь предопределила дидактические и просветительские задачи сборника, охватывающего период от попадания Болгарии под турецкое иго до Русско-турецкой освободительной войны. В антологию включены источники разных типов: от информационно-справочных материалов и документов до литературных произведений, связанных с революционными традициями в истории Болгарии с конца XIV по конец XIX в. В известном смысле антология — амбициозная патриотическая хрестоматия по истории Болгарии и болгарской литературе одновременно.

24. Анимализм неизменно присутствует в болгарской литературе. Писатели И. Радичков, Н. Хайтов, Д. Цончев и др. создали традицию, которая может сделать честь любой литературе мира. В антологии «Охота и рыбалка»²⁵ представлен обзор творений, не исключительных по художественной ценности и философскому размаху, а написанных по данной теме до конца 1960-х гг. Включение произведений писателей, оставивших заметный след в болгарской литературе (А. Каралийчева, Э. Станева, Х. Радевского, Н. Фурнаджиева), свидетельствует о стремлении составителя Л. Дойчева искать и эффект хрестоматийных художественных достижений по этой теме.

Антология болгарской художественной литературы для детей

25. «Дед Мороз»²⁶ — это скорее репертуарный новогодний сборник, предназначенный для самых маленьких. Эстетический максимализм составителей позволил создать подборку произведений авторов, внесших солидный вклад в историю болгарской художественной литературы для детей (Е. Багряна, Н. Фурнаджиев, Л. Милева, Ц. Ангелов, В. Ханчев, А. Каралийчев, М. Лакатник). Включение в него театральной миниатюры русской писательницы Ю. Новаковой свидетельствует, что в представлении темы зафиксирован и более обобщающий славянский контекст. Подобного рода тщательно созданные репертуарные сборники, предназначенные для сцен читалищ и школ, представляют собой исходную точку для структурирования хрестоматийно значимых литературных соцветий.

²³ Септември 1923–1944: Лит. сб. / Състав. Камен Зидаров. София, 1947.

²⁴ Осемдесет години: Сб. / Състав. А. Каралийчев, З. Сребров, И. Кръстев. София, 1958.

²⁵ Лов и риболов: Сб. за ловно-рибарски вечери и забави / Състав. Л. Дойчев и др.; Ред. Н. Шивачев и др. София, 1959.

²⁶ Дядо Мраз: Новогодишни стихотворения, естрадни материали и пиеси / Състав., ред. Х. Василева, Б. Митов; Предг. А. Траянов; Ил. И. Узунов. София, 1961.

Антологии болгарских юмористических и сатирических литературных произведений

26. «Литературный сборник былгарановцев»²⁷. Антология включает юмористические стихи и прозу группы, сформировавшейся вокруг юмористической газеты «Българин» (болг.: «Българан», 1904–1909), основанной Христо Силяновым и Александром Кипровым, в которой с первых номеров стал сотрудничать художник, публицист и писатель Александр Божинов. Именно Александр Божинов становится «душой группы», что отмечено и в предисловии к антологии, подготовленном литературоведом, переводчиком и критиком Александром Балабановым. В кругу авторов сборника: Александр Божинов и Элин Пелин (псевдоним Дмитра Иванова Стоянова), которые задают облик и газеты, и антологии. Среди авторов и Трифон Кунев, Пепо (псевдоним Владимира Поп Анастасова), Христо Силянов. Сборник обращает на себя внимание сочетанием усилий художников, а также писателей — представителей богемы Софии, объединявшихся вокруг газеты «Българан», выступать на злобу дня против режима Фердинанта.

27. «Юмористическая антология»²⁸ — хрестоматия, составители которой попытались соединить лучшие достижения болгарской литературы, связанные с жанровыми перевоплощениями юмора и сатиры. Здесь можно найти иллюстрации к классическим шедеврам, созданным И. Вазовым, А. Константиновым и Элином Пелином, и к произведениям авторов, которые в тот период тоже заявили о своем присутствии в этих жанрах (Д. Калфова, А. Божинова). В отборе текстов обращает на себя внимание поиск универсальной художественной рефлексии, а не политических саркастических пристрастий текущего момента.

28. «Българан»²⁹ — одно из проявлений интеллектуального кружка, сформировавшегося вокруг газеты «Българан». Как было принято в тот период, в сборнике представлены публикации наиболее близких сотрудников юмористического издания. В сущности, это и архив, и реклама. Позиция былгарановцев неизменна — политизация и острое сатирическое перо.

29. Сборник «Веселые маски; весенний грех»³⁰ испытал влияние эстетики интеллектуального кружка, сформировавшегося вокруг газеты «Българан». Произведения И. Вазова в него не включены, но представлен отрывок из произведения одного из величайших болгарских комедиографов Ст.Л. Костова. Его «Големанов» расширяет жанровые границы антологии, придавая ей более универсальный вид с точки зрения художественных исканий в сфере юмора и сатиры.

30. «Мир наизнанку»³¹ не исчерпывает все имена и заглавия в болгарской сатирической литературе, но охватывает длительный период — с конца Болгарского возрождения по 1960-е гг. Охвачены наиболее значительные авторы и произведения, очерчивающие границы этого жанра. Отобраны концептуальные произведения, связанные более с гражданской позицией авторов, нежели с их философскими и эстетическими взглядами. Найдена точная мера времени и художественного единства.

²⁷ Литературен сборник на Българановците / Стъкмен от А. Протич, Элин Пелин, А. Божинов. София, 1906.

²⁸ Хумористична антология: Избрани места из произведенията на И. Вазов, А. Константинов, Г.Х. Бонев, М. Георгиев, А. Страшимиров, К. Христов, Элин Пелин, А. Божинов, Т. Кунев, Р. Радев, К. Савов, Н. Илиев-Сириус, Д.Т. Калфов / Състав. Б.Х. Георгиев. София, 1917.

²⁹ Сборник Българан: Хуморист. стихове и проза / Подбрал и наредил И.Х. Геннадиев; Ил. А. Добринов. София, 1921.

³⁰ Весели маски: Хумористична антология / Подбрал и наредил И.Х. Геннадиев; Скици от А. Божинов. София, 1930.

³¹ Опак свят: Антология на бълг. сатира / Състав. Г. Крънзов. София, 1946.

Антологии переводной и иностранной художественной литературы

31. Антология «Немецкие поэты»³², созданная П.П. Славейковым, представляет произведение классиков поэзии на немецком языке. Фактически—это первый целостный и сравнительно законченный художественный образец того, каким образом писатели из литературного кружка «Мысль» (д-р Кр. Крыстев, П.Ю. Тодоров, П.К. Яворов) осуществляли в начале XX в. рецепцию западноевропейского художественного модерна. В данном случае цель заключалась в том, чтобы, как выразился сам поэт в предисловии к сборнику, достичь органического целого, а не сделать случайный сборник, который, для внешнего удобства, нуждается в строгой хронологии. «Немецкие поэты»—литературная витрина прочтенного и переведенного и учебник по мастерству перевода, остающийся непревзойденным во всей истории болгарского переводческого искусства.

32. Сборник «Златно царство»³³ не имеет антологической ценности, но он показателен для художественных взглядов одного из наиболее известных болгарских сказочников—Р. Босилека. Богатая гуманитарная культура болгарских писателей, сформировавших жанровую структуру авторизированной народной сказки (Е. Пелин, А. Разцветников, Дядя Стоян, Дедушка Благо, Д. Габе, Калина Малина, Л. Милева),—свидетельство того, как и насколько сбалансирована рецепция иностранных художественных образцов. Это—не доморощенные писатели, черпавшие вдохновение только из аутентичного болгарского словесного фольклора. Они понимали свою миссию в развитии болгарской литературы так: быть и «пропагандистами» мирового культурного наследия, и самобытными творцами.

33. «Зеркала Влтавы»³⁴ относится к антологиям, фиксирующим панславянскую идею в истории болгарской литературы. С конца Болгарского возрождения по 1940-е гг, да и позже, почти все выдающиеся болгарские беллетристы и поэты составляли подобные сборники, делая обзор литературного наследия всего славянского мира (русской, сербской, хорватской, польской, чешской, словацкой, украинской литературы...). К. Христов—один из знатоков чешского художественного литературного наследия, что должно было бы значить, что данная антология—своеобразная вершина в процессах диффузии болгарской и чешской литератур. Сильное впечатление производит присутствие И. Волькера («Баллада о моряке»), т.к. именно он пресемантизирует литературный мост между чешской (вместе с П. Безручем), болгарской (Н. Вапцаров) и русской литературой (В. Маяковский). Яркое отражение столкновения между постромантическими идеями, словно осевшими на дно в конце XIX—начале XX в., и исканиями поэтов после заката символизма (здесь особенно выделяется творчество В. Незвала и Д. Габе, Е. Багряны и Д. Максимович) является, быть может, главным достоинством «Зеркал Влтавы».

34. В «Арабские будни»³⁵ включены рассказы и новеллы арабских писателей разных этнических групп (ливанских, египетских, иракских, сирийских) и поколений. Охвачен период примерно в полувека. Начиная с учителей «сирийско-американской» школы, в хронологическом порядке следуют создатели новеллы из Египта, а в конце представлены новейшие беллетристы. При составлении сборника использованы четыре издания, выходившие в СССР в 1950-е гг. (Арабская проза. — М.: Государственное издательство художественной

³² Немски поети / Отбор, песни и характеристики за поетите П. Славейков. София, 1911.

³³ Златно царство: Сб. норвежки приказки / Състав. Ран Босилек. София, 1941.

³⁴ Огледалата на Влтава: Антология чешки поети / Под ред. [и предг.] на Ц. Вранска; Прев. от чеш. ез. К. Христов; Скици И. Керезиев. София, 1946.

³⁵ Арабски делници: Сб. раскази и новели / Ред. и [предг.] М. Наков; Прев. [от рус., араб.] Т. Попов, М.А. Мруе. София, 1960.

литературы, 1956; Рассказы арабских писателей. — М.: Издательство иностранной литературы, 1955; Рассказы писателей Ливана. — М.: Издательство иностранной литературы, 1958; Рассказы сирийских писателей. — М.: Издательство иностранной литературы, 1958). Темы, на которые пишут авторы, различны, но их все же можно объединить вокруг нескольких общих сюжетов: судьба женщины, религиозный фанатизм, протест против социальной несправедливости и морального разложения, военная агрессия против Египта.

35. «Пламя на ветру» (цитата из стихотворения колумбийского поэта П.Б. Хакоба)³⁶ — масштабная антология латиноамериканской поэзии, в которой представлены тексты майя, ацтеков и инков; не обойдены вниманием и классики Х.Л. Борхес, П. Неруда, С. Вайехо — вплоть до Р. Дальтона, О.Р. Кастильо, Л. Ругамы. Сборник носит подчеркнуто просветительский характер. Это и своеобразная энциклопедия литературного наследия Латинской Америки, наиболее известный знаток которого в современной болгарской литературе — поэт Н. Инджов.

36. Авторская антология «Русские поэты»³⁷ (составление, переводы, комментарии и вступительная статья П. Велчева) — проникновение в художественно-эстетические диалоги русской и болгарской изящной словестности. Здесь создана знаковая картина глубинных процессов в ментальности обеих литератур (интеллектуальных процессов, связанных с нахождением соотношений, соответствий, соизмеримости). Предпочтение отдано поэтам исповедально-философского типа. Обозначено грандиозное движение в литературно-художественном процессе Болгарии, ориентированном на универсальный художественно-эстетический процесс человечества (его начало в переводной лирике отмечено выходом в свет в 1911 г. антологии П. Славейкова «Немецкие поэты»; 2-е издание вышло в 1917 г. с подзаголовком «Отобранные песни и характеристики поэтов»). В антологию включены ключевые лирические произведения М.В. Ломоносова, «солнца русской поэзии» А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, А.С. Хомякова, И.С. Тургенева, Н.А. Некрасова, Н.М. Минского, П.Д. Бутурлина, Д.С. Мережковского, М.А. Горького, М. Лоховицкой, И.А. Бунина, В.Я. Брюсова, М.А. Волошина, А.А. Блока, И. Северянина, А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака, С.А. Есенина. Подобная перспектива, ведущая начало от реформатора русского языка и выдающегося ученого, писателя и гуманиста М.В. Ломоносова, впервые была представлена болгарскому читателю на болгарском языке. В предисловии к антологии русская поэзия охарактеризована как «неповторимый исторический феномен». Эта оценка созвучна с идеями Н. Рериха, Б. Вышеславцева, Н. Бердяев и др. Представлена ретроспектива переводов русских поэтов в новоболгарской литературе: П.Р. Славейков (А. Пушкин, И. Крылов, К. Батюшков, Д. Минаев, Ал. Кольцов, М. Лермонтов, Н. Некрасов). Раскрыт лабиринт болгарской лирической россики: даскал (*учитель*) Б. Петков, Р. Жинзифов, Х. Ботев, И. Вазов, К. Величков, проф. И. Шишманов, Н. Геров, Д. Чинтулов, С. Чилингиров, Д. Подвырзачов, Г. Бакалов, Г. Милев, К. Христов, М. Исаев, П. Матев, Д. Методиев, Х. Радевский, Л. Стоянов, Н. Фурнаджиев, Г. Ленков).

Антология болгарской и переводной иностранной художественной литературы

37. Антология «В пещере сокровищ. Горсть жемчужин»³⁸ реабилитирует рецепцию западноевропейского модернизма конца XIX — начала XX в. Наибольший интерес

³⁶ Пламък на вятъра: Антология на латиноамериканската поезия: Доколумбова, класическа, съвременна / Състав. Н. Инджов. София, 2007.

³⁷ Руски поети / Подбор, превод, коментар, встъп. студия П. Велчев. София, 2009.

³⁸ В пещерата на съкровищата. Шепя бисери / Състав. М.Т. Тотева; С увод от състав. и обща характеристика на всеки от включените поети: И. Вазов, Х. Ясенов, Ш. Бодлер, С. Дринов, Г. Милев,

представляет соединение в одно соцветие И. Вазова с П. Яворовым, Хр. Ясеновым, Д. Дебеляновым, Тр. Куневым и др. Разрушено представление о том, что болгарский символизм, литературный манифест которого — «Бессонницы» П. Яворова, не имеет национальной основы. Задолго до П.К. Яворова, П.П. Славейкова и П.Ю. Тодорова Ст. Михайловский (личность, представляющая «стариков») налаживал интеллектуальный мост между французскими литературными манифестами и образцами бодлеровского типа («Цветы зла») и ранними болгарскими эстетическими исканиями в сфере модернизма («Поэма зла», позже переименованная в «Еву»). Антология — зеркало своего времени, в котором уже отражаются концептуальные искания 1930-х гг.

Универсальная информационная модель болгарской изящной словесности IX–XXI вв.

Способы, которыми болгарскую художественную литературу можно собрать (обговорить, окружить заботой), неисчислимы — и трудны для толкования. Едва ли кто-либо в состоянии пересоздать их обобщенный вариант. Поэтому интереснее и полезнее взглянуть на структуру с точки зрения составителя (составителей), проследить психологическую, философскую, эстетическую и даже политическую матрицу гуманитарного познания, творящего букет цветов, цветущий сад, florilegium.

Обговаривание какого-либо литературного произведения часто регистрирует и его повторное рождение. Иногда эти пере-рождения столь многочисленны, столь неожиданны и столь несовместимы друг с другом, что литературный источник буквально теряет воспоминание об изначальном толчке. Здесь оригинальность и блеск исконного творческого рождения остаются на заднем плане, а слова А.С. Пушкина: «Иди же к невским берегам, / Новорожденное творенье»³⁹, — не помогают его определить.

Если какое-либо литературное произведение обговаривается кино-, театральным, музыкальным или хореографическим коллективом по отдельности (или одновременно!), то появляются вторичные и третичные сюжеты, которые начинают жить самостоятельной и даже конкурентной жизнью. Так, сюжет рассказа Н. Хайтова «Козий рог» один, но совершенно разные интерпретации мы обнаружим в его киновариантах, в балете и музыке к нему. То же самое можно сказать о «Болгарах старого времени» Л. Каравелова, «Под игом» И. Вазова, «Имении близ границы» И. Йовкова, «Похитители персиков» Э. Станева и др. В мировой литературе (следуя творчеству А.С. Пушкина, О. де Бальзака, М. де Сервантеса, Дж. Лондона) подобные примеры нескончаемы. Везде сюжетные источники литературного произведения начинают жить новой жизнью, стремятся к новому апогею, порожденному, окруженному заботой и обговоренному в цветущем саду интеллектуалов, творящих букеты цветов.

Сюжет (*лат. sub* [букв. — под] и *jacere* [букв. — бросать]) художественного произведения, как правило, — нечто, подсказанное жизнью. Чаще всего это факты — события, эпизоды, случаи, явления, на основании которых после создается поэма, пьеса, роман, повесть, рассказ, стихотворение⁴⁰.

Антологии кроют в себе как раз тайну такого непрерывного «подсказывания» и пере-рождения. Их составители творят, собирая цветы в уже существующем цветущем саду. Здесь творческий акт следует искать в подходе к обобщенному образу сюжетных платформ, структурированных под общим знаменателем объединяющих тематических ракурсов.

Д. Байрон, Г. Караиванов, А.С. Пушкин, А. дьо Ламартин, Д. Габе, Д. Дебелянов, Х. Хайне, Т. Кунев и др. София: [Б.и.], 1935.

³⁹ Пушкин А.С. Евгений Онегин: Гл. I, строфа LX // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 6. С. 30.

⁴⁰ См.: Левидов А.М. Автор — образ — читатель. Л., 1977.

Поэтому собрание в буквальном смысле этого слова (!) разных сюжетных ядер организует тему каждого florilegium. Не важно, осуществлялось ли субъективное интеллектуальное движение составителя от темы к сюжетным ядрам или от собрания сюжетов к теме — цель в конечном итоге одна и та же. Важнее почувствовать динамику времени, которое кто-то перечитывает, переосмысляя вещи, подсказанные жизнью.

Создатель литературного florilegium творит новую точку зрения на воображаемый субъектно-предикатно-объектный темпоритм.

Сущность литературного букета цветов всегда динамична. Здесь действие может изменить состояние объекта, превращая его в субъект и наоборот, примеры чего мы можем обнаружить в антологическом наследии И. Вазова и К. Величкова, П. Славейкова и Г. Милева (главным образом!).

Есть авторы, открывающие в антологиях элементы литературно-критической оценки (А. Далчев, С. Игов).

Важнее обобщить, что (как повсюду в мире) болгарский литературный florilegium — протяженный, динамичный, но субъективный интеллектуальный акт, который сначала воспитывает, а только потом облагораживает вторичными и третичными сюжетами цветущий сад болгарской изящной словесности, следя за природой его по-рождения и пере-рождения в очередной новый букет цветов.

Новейшая антология художественной литературы «Золотая хрестоматия Болгарии»⁴¹ впервые охватывает весь хронотоп историко-литературного процесса IX–XXI вв. У истоков данного труда — весь антологический свод Болгарии (и в особенности — комплекс изданий: [Антология на българската поезия, 1969; Стара българска литература, и др. 1981–1992]). В «Золотой хрестоматии Болгарии» — два раздела: лирика и эпос, выстроенных по периодам, находящимся в соответствии с периодизацией мирового историко-литературного процесса. В ней впервые преодолена фрагментарность представления болгарской литературы, достигнута целостная картина интерпретации изящной словесности. Солидна ее библиографическая и историографическая фундированность. Справочно-информационный аппарат работает на обоснование точки зрения составителей, согласно которой изящная словесность суть ценностный геном болгарской духовности. В труде зафиксирована универсальная информационная модель болгарской изящной словесности.

Болгарские литературные антологии — неотъемлемая часть болгарской литературной истории, болгарского литературного космоса.

Большинство их составителей следовали вкусу своего времени и, за малыми исключениями, никогда не шли на компромисс с подлинным литературным вкусом (несмотря на тематические знаменатели, снятые в семантические базы). Всегда отбирались не просто высокие, а универсальные художественные ценности. Когда заходила речь об иностранных писателях, ведущим мотивом вновь был показ универсальных художественных моделей, которые возможно приобщить к болгарскому литературному вкусу.

Раскрытые черты гуманитарных измерений болгарского антологизма 1910–2018 гг. поднимают макровопрос о магистрале художественной литературы — языкознания — литературоведения в пространстве истории — культуры — переводческих традиций, где антологии выступают в качестве знака культурного наследия Болгарии. Здесь скрыт глубинный

⁴¹ Златна хрестоматия на България. София, 2014. Кн. II. Антология: Аналитико-синтетична архитектура на българското изящно слово от IX до XXI в. (Универсален информационен модел): Учебно пособие по лексикография на академичното текстописане / Състав., послесл. Н. Василев, А. Куманова; Науч. консулт.: И. Паси, С. Денчев, М. Куманов. София, 2014.

универсален код проявлений национального духа, нераздельного от мирового историко-культурного процесса цивилизации.

Список литературы

Антология на българската поезия / Състав. и предг. Г. Милев; Худож. М. Мещер. София: Филип Чипев, 1925. 205 с.

Антология на българската поезия: В 2 т. / Ред. кол. Е. Багряна и др. София: Български писател, 1969. Т. 1. 387 с.; Т. 2. 515 с.

Антология Покрусена България / Състав., предг. и бел. Д.Г. Хаджилиев. София: Изд. състав., 1932. 168 с.

Антология на червената роза: Лириката на възторжената любов и копнеж: Омар Хайям; Рубайят; Мъдростта на виното и любовта. София [Б. и.], 1940. 168 с.

Арабски делници: Сб. разкази и новели / Ред. и [предг.] М. Након; Прев. [от рус., араб.] Т. Попов, М.А. Мруе. София: Нар. култура, 1960. 300 с.

[Бурин И.] Дни на героите: [Стихове] / Състав. И.Т. Алексиев. София: Нов свят, 1942. 184 с.

България в песни. 1850–1935: Антология на български поети / Състав. Г. Константинов. София: Книгоиздателство Т.Ф. Чипев, 1935. 122 с.

Българска антология: Нашата поезия от Вазова насам / Състав. Д. Дебелянов, Д. Подвързачов. София: Знание, 1910. 327 с.

Българска белетристика: Антология / Състав., предг. В. Йорданов. София: М-во на нар. просвещение, 1922. 826 с.

Българска слава: Антология на патриотична поезия / Състав., увод Д.Г. Послаников. София: [печ. Художник], 1935. 128 с.

Български поети: Антология / Състав., ред., предг. Х. Цанков. София: М-во на нар. просвещение, 1922. 506 с.

Български революционни поети: Антология / Състав. Б. Делчев. София: Българска работническа партия (к), 1945. 226 с.

В пещерата на съкровищата. Шепи бисери / Състав. М.Т. Тотева; С увод от състав. и обща характеристика на всеки от включените поети: И. Вазов, Х. Ясенов, Ш. Бодлер, С. Дринов, Г. Милев, Д. Байрон, Г. Караиванов, А.С. Пушкин, А. дьо Ламартин, Д. Габе, Д. Дебелянов, Х. Хайне, Т. Кунев и др. София: [Б.и.], 1935. 204 с.

Венци: Стихотворения от български поети / Подред., предг. Г. Райчев, Й. Стубел. София: Воен.-изд. фонд, 1937. 108 с.

Весели маски: Хумористична антология / Подбрал и наредил И.Х. Геннадиев; Скици от А. Божинов. София: Т. Ф. Чипев, 1930. 127 с.

Вечеринки и утра: Сб. в 2 т. София: Общин. мисъл, 1931. Т. 1 / Състав. И.С. Андрейчин. 487 с.

Дядо Мраз: Новогодишни стихотворения, естрадни материали и пиеси / Състав., ред. Х. Василева, Б. Митов; Предг. А. Траянов. София: Нар. младеж, 1961. 112 с.

Зидарска антология: Стихотворения и разкази из живота на зидарите: Нар. творчество, български писатели, чуждестранна лит. / [Състав.] В.Г. Филев. София: Библиотека Бъднина, 1940. 4, 268 с.

Златна христоматия на България. София: [Б. и.], 2014. Кн. II. Антология: Аналитико-синтетична архитектурна на българското изящно слово от IX до XXI в. (Универсален информационен модел): Учебно пособие по лексикография на академичното

текстописане / Състав., послесл. Н. Василев, А. Куманова; Науч. консулт.: И. Паси, С. Денчев, М. Куманов. 840, ССХХVII с.

Златно царство: Сб. норвежки приказки / Състав. Ран Босилек. София: Хемус, 1941. 34 с.

Константинова Е. Антологии и сборници // Речник на българската литература. София: [Б. и.], 1976. Т. 1: А–Д.

Кооперативни утра и вечеринки / [Състав. К. Стефанов]. София: Книга, [1940]. 106 с.

Кормило: Тримесечен лит. сб. София: Земя и култура, 1933. Кн. 1 / Под ред. на Л. Стоянов. VIII, 296 с.

Левидов А.М. Автор—образ—читател. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1977. 360 с.

Литературен сборник на Българановците / Стъкмен от А. Протич, Елин Пелин, А. Божинов. София: [Б.и.], 1906. 176, IV с.

Литературно-художествени сборници и антологии 1878–1944: Библиогр. указ. / Състав. К. Ставрев. София: Акад. изд. Марин Дринов, 2003. Т. 1. Ч. 1: Аналитична част. 907 с.

Лов и риболов: Сб. за ловно-рибарски вечери и забави / Състав. Л. Дойчев и др.; Ред. Н. Шивачев и др. София: Медицина и физкултура, 1959. 244 с.

Любов и страдание: Най-хубавите любовни поеми от всички времена и народи / [Състав. и предг.] И.С. Андрейчин. [2. изд.]. София: И.Г. Игнатов и Синове, [1926]. 81 с.

Майка / [Състав.] С.С. Шиклев. София: Библ. Простори, 1941. Т. 1. 96 с.

Македония в песни: Антология от бълг. поети / Подредили Л.Д. Станчев и Р. Мутафчиев; С предг. от проф. А. Балабанов. София: Т.Ф. Чипев, 1941. 184 с.

Немски поети / Отбор, песни и характеристики за поетите П. Славейков. София: А. Паскалев, 1911. 190, VI с.

Огледалата на Вълтава: Антология чешки поети / Под ред. [и предг.] на Ц. Вранска; Прев. от чеш. ез. К. Христов; Скици И. Кереzieв. София: Държ. изд., 1946. 118 с.

Одрин—Чаталджа: Лит. сб. / Под ред. на И. Вазов, К. Христов, А. Балабанов; Послеслов Е. Ушева. [София]: Дамски благотвор. к-т за подпомагане сираците на загиналите във войните през 1912–1913 г., [1914]. 253 с.

Опак свят: Антология на бълг. сатира / Състав. Г. Крънзов. София: Д. Гологанов, 1946. 263 с.

Осемдесет години: Сб. / Състав. А. Каралийчев, З. Сребров, И. Кръстев. София: Българ. писател, 1958. 515 с.

Пламяк на вятъра: Антология на латиноамериканската поезия: Доколумбова, класическа, съвременна / Състав. Н. Инджов. София: З. Стоянов, 2007. 336 с.

Руски поети / Подбор, превод, коментар, встъп. студия П. Велчев. София: З. Стоянов, 2009. 327 с.

Сборник Българан: Хуморист. стихове и проза / Подбрал и наредил И.Х. Геннадиев. София: Гутенберг, 1921. 110 с.

Септември 1923–1944: Лит. сб. / Състав. Камен Зидаров. София: Камара на народната култура, 1947. 273 с.

Сцена: Репертоар за разказване и представяване, а също забавно четиво за секиго. 2. изд. София: Книж. Олчев, 1909. Кн. 1 / Събрал, прев. и наредил за нашата сцена Г. Киров. 96 с.

Театър и вечеринки: Сб. от едноактни пиеси, диалози, монолози, разкази и хуморески за прочит и речитация, декламация и изящно четиво / Под ред. на Д. Бабев и Д. Подвързачов. София: А. Паскалев, 1910. 240 с.

Хумористична антология: Избрани места из произведенията на И. Вазов, А. Константинов, Г.Х. Бонев, М. Георгиев, А. Страшимиров, К. Христов, Елин Пелин, А. Божинов, Т. Кунев, Р. Радев, К. Савов, Н. Илиев-Сириус, Д.Т. Калфов / Състав. Б.Х. Георгиев. София: Бълг. писатели, 1917. 132 с.

References

Antologiya na balgarskata poezia [Anthology of Bulgarian Poetry] / Comp. and introd. G. Milev; Ill. M. Mezger. Sofia: Filip Chipev, 1925. 205 p. (in Bulg.).

Antologiya na balgarskata poezia v 2 t. [Anthology of Bulgarian Poetry in 2 vols.] / Eds. E. Bagryana et als. Sofia: Bulg. Writer, 1969. Vol. 1. 387 p.; Vol. 2. 215 p. (in Bulg.).

Antologiya na chervenata roza: Lirika na vaztorzhenata lyubov i kopnezh: Omar Haiam; Rubayat; Madrosta na vinoto i lyubovta [Anthology of the red rose: Lyrics of the enraptured love and longing]. Sofia: [without name of publisher], 1940. 168 p. (in Bulg.).

Antologiya Pokrusena Balgaria [Anthology Afflicted Bulgaria] / Comp., introd. and notes by D.G. Hadzhiliev. Sofia: [without name of publisher], 1932. 168 p. (in Bulg.).

Arabski delnitsi: Sb. razkazi i noveli [Arab journeys: Coll. of short stories] / Ed. and introd. M. Nakov; Transl. from Rus., Arab. T. Popov, M.A. Mrue. Sofia: People's Culture, 1960. 300 p. (in Bulg.).

Balgaria v pesni. 1850–1935: Antologiya na balgarski poeti [Bulgarian in songs. 1850–1935: Anthology of Bulgarian poets] / Comp. G. Konstantinov. Sofia: T.F. Chipev, 1935. 122 p. (in Bulg.).

Balgarska antologiya: Nashata poezia ot Vazova nasam [Bulgarian anthology: Our poetry from Vazov on] / Comp. D. Debelyanov, D. Podvarzachov. Sofia: Knowledge, 1910. 327 p. (in Bulg.).

Balgarska beletristika: Antologiya [Bulgarian belles lettres: Anthology] / Comp., introd. V. Yordanov. Sofia: Ministry of education, 1922. 826 p. (in Bulg.).

Balgarska slava: Antologiya na patriotichnata poezia [Bulgarian glory: Anthology of the patriotic poetry] / Comp., introd. D.G. Poslanikov. Sofia: [without name of publisher], 1935. 128 p. (in Bulg.).

Balgarski poeti: Antologiya [Bulgarian poets: Anthology] / Comp., ed., introd. Hr. Tsankov. Sofia: Ministry of education, 1922. 506 p. (in Bulg.).

Balgarski revolyutsionni poeti: Antologiya [Bulgarian revolutionary poets: Anthology] / Sofia: Bulg. Workers' Party (communists), 1945. 226 p. (in Bulg.).

Burin, I. *Dni na geroite: Poezia* [Days of the heroes: poetry] / Comp. I.T. Aleksiev. Sofia: New World, 1942. 184 p. (in Bulg.).

Dyado Mraz: Novogodishni stihotvoreniya, estradni materialy i piesi [Jack Frost: New Year's, poems, variety sketches and plays] / Comp., ed. H. Vasileva, B. Mitov; Introd. A. Trayanov. Sofia: People's youth, 1961. 112 p. (in Bulg.).

Humoristichna antologiya: Izbrani mesta ot proizvedeniyata na I. Vazov, A. Konstantinov, G.H. Bonev, M. Georgiev, A. Strashimirov, K. Hristov, Elin Pelin, A. Bozhinov, T. Kunev, R. Radev, K. Savov, N. Iliev–Sirius, D.T. Kalfov [Comic anthology: Selected parts from the works of I. Vazov, A. Konstantinov, G.H. Bonev, M. Georgiev, A. Strashimirov, K. Hristov, Elin Pelin, A. Bozhinov, T. Kunev, R. Radev, K. Savov, N. Iliev–Syrius, D.T. Kalfov] / Comp. B.H. Georgiev. Sofia: Bulg. Writers, 1917. 132 p. (in Bulg.).

Konstantinova, E. Antologii i sbornitsi [Anthologies and collections], in *Rechnik na balgarskata literature*: Sofia, 1976. Vol. 1: A-D. P. 33–42. (in Bulg.).

Kooperativni utra i vecherinki [Cooperative dancing-parties] / Comp. K. Stefanov. Sofia: Book, 1940. 106 p. (in Bulg.).

Kormilo: Trimesechn lit. sb. [Helm: Threemonthly lit. coll.]. Sofia: Land and culture, 1933. Vol. 1 / Ed. L. Stoyanov. 296 p. (in Bulg.).

Levidov, A.M. *Avtor-obraz-chitatel'* [Author-image-reader]. Leningrad: Publ. house of Leningrad University, 1977. 360 p. (in Rus.).

Literaturen sbornik na Balgaranovtsite [Miscellanea of *Balgaranovtsi*] / Comp. by A. Proitch, Elin Pelin, A. Bozhinov. Sofia: s.n., 1906. 176 p. (in Bulg.).

Literaturno-hudozhestveni sbornitsi i antologii 1878–1944: Bibliografski ukazatel [Literary collections and anthologies 1878–1944: Bibliographical index] / Comp. K. Stavrev. Sofia: Marin Drinov academic publisher, 2003. Vol. 1. Pt. 1: Analytical part. 907 p. (in Bulg.).

Lov i ribolov: Sb. Za lovno-ribarski vecheri i zabavi [Hunting and fishing: Coll. of hunting and fishing night parties and entertainments] / Comp. L. Doychev et al.; Ed. N. Shivachev et al. Sofia: Medicine and gymnastics, 1959. 244 p. (in Bulg.).

Lyubov i stradanie: Nay-hubavite lyubovni poemi ot vsichki vremena i narodi [Love and pangs: Best love poems of all times and peoples] / Comp. introd. I.S. Andreychin [2nd Ed.]. Sofia: I. G. Ignatov and Co., 1926. 81 p. (in Bulg.).

Makedoniya v pesni: Antologiya na balgarski poeti [Macedoine in songs: Anthology of Bulgarian poets] / Comp. L.D. Stanchev and R. Mutafchev; Introd. by Prof. A. Balabanov. Sofia: T.F. Chipev, 1941. 184 p. (in Bulg.).

Mayka [Mother] / Comp. S.S. Shiklev. Sofia: Coll. Scopes, 1941. Vol. 1. 96 p. (in Bulg.).

Nemski poeti [German poets] / Selection, songs and poets' sketches P. Slaveykov. Sofia: A. Paskalev, 1911. 190 p. (in Bulg.).

Odrin–Chataldza: Lit. sb. [Edirne-Chataldja: Lit. coll.] / Eds. I. Vazov, K. Hristov, A. Balabanov; Epilogue E. Usheva. Sofia: Ladies charitable committee for supporting the orphans from the wars 1912–1913, [1914]. 253 p. (in Bulg.).

Ogledalata na Valtava: Antologiya cheshki poeti [The mirrors of Vltava river: Anthology of Czech poets] / Ed. and introd. Ts. Vranska; Transl. from Czech K. Hristov; Skethes I. Kereziev. Sofia: State Publishing house, 1946. 118 p. (in Bulg.).

Opak svyat: Antologiya na balgarskata satira [Perverse world: Anthology of Bulgarian satire] / Comp. G. Kranzov. Sofia: D. Gologanov, 1946. 263 p. (in Bulg.).

Osemset godini: Sb. [Eighty years: Coll.] / Comp. A. Karaliychev, Z. Srebrov, I. Krastev. Sofia: Bulgarian writer, 1958. 515 p. (in Bulg.).

Plamak na vyatara: Antologiya na latinoamerikanskata poeziya: Dokolumbova, klasischeska, savremenna [Flame in the wind: Anthology of the Latin American poetry: Pre-Columbian, classical, modern] / Comp. N. Indzhov. Sofia: Z. Stoyanov, 2007. 336 p. (in Bulg.).

Ruski poeti [Russian poets] / Selec., transl., comm., introd. study P. Velchev. Sofia: Z. Stoyanov, 2009. 327 p. (in Bulg.).

Sbornik Balgaran: Humor. Poeziya i proza [Collection *Balgaran*: Humor. Poems and prose] / Selec. and ed. I.H. Genadiev. Sofia: Gutenberg, 1921. 110 p. (in Bulg.).

Septemvri 1923–1944: Lit. sb. [September 1923–1944: Lit. coll.] / Comp. Kamen Zidarov. Sofia: Camber of people's culture, 1947. 273 p. (in Bulg.).

Stsena: Repertoar za razkazvane i predstavlyavane, a sashto zabvno chetivo za se-kigo [Stage: Repertoire for relating and performance, but also a pleasant reading for

everyone] / Selec., transl., ed. for our stage G. Kirov. 2nd ed. Sofia: Libr. Olchev, 1909. Vol. 1. 96 p. (in Bulg.).

Teatar i vecherinki: Sb. ot ednoaktni piesi, dialozi, monolozi, razkazi r humoreski za prohit I retsitatsiya, deklamatsiya i izyashno chetivo [Theater and dancing-parties: Coll. of one-act plays, dialogues, monologues, short stories and sketches for reading, recitation and fine recital] / Ed. D. Babev and D. Podvarzachov. Sofia: A. Paskalev, 1910. 240 p. (in Bulg.).

V peshterata na sakrovishtata. Shepa biseri [In the cavern of treasures. Handful of pearls] / Comp. M.T. Toteva; Introd. from comp. and general sketches of any poet included: I. Vazov, H. Yasenov, Ch. Baudelaire, S. Drinov, G. Milev, G. Byron, G. Karaivanov, A.S. Pushkin, A. de Lamartine, D. Gabe, D. Debelyanov, H. Heine, T. Kunev, etc. Sofia: [without name of publisher], 1935. 204 p. (in Bulg.).

Vecherinki i utra: Sb. v 2 t. [Night and morning parties: Coll. in 2 vols] / Comp. I.S. Andreychin. Sofia: Municipal thought, 1931. Vol. 1. 487 p. (in Bulg.).

Ventsi: Stihotvoreniya ot balgarski poeti [Chaplets: Poems by Bulgarian poets] / Arr. introd. G. Raychev, Y. Stubel. Sofia: Military ed., 1937. 108 p. (in Bulg.).

Veseli maski: Humoristichna antologiya [Funny masks: Comic anthology]. Selected and arr. by I.H. Genadiev. Sofia: T.F. Chipev, 1930. 127 p. (in Bulg.).

Zidarska antologiya: stihotvoreniya i razkazi iz zhivota na zidarite: narodno tvorchestvo, balgarski pisатели, chuzdestranna literature [Mason's anthology: poems and stories of masons' life; folklore, Bulgarian writers, foreign literature] / Comp. V.G. Filev. Sofia: Collection the Future, 1940. 268 p. (in Bulg.).

Zlatna hristomatiya na Balgaria [Golden chrestomathy of Bulgaria:] / Comp. epil. N. Vasilev, A. Kumanova; Sci. ed.: I. Pasi, S. Denchev, M. Kumanov. Sofia: [without name of publisher], 2014. Kn. II. Antologiya: Analitiko-sintetichna arhitektonoka na balgarskoto izyashno slovo ot IX do XXI v. (Universalen informatsionen model): Uchebno posobie po leksikografia na akademichnoto tekstopisane [Vol. II. Anthology: Analytical and synthetical architectonics of the Bulgarian refined speech from 9th to 21st c. (Universal information model): Manual in lexicography of the academic writing]. 840 p.

Zlatno tsarstvo: Sb. Norvezhki prikazki [Golden realm: Coll. of Norwegian fairy tales] / Comp. Ran Bosilek. Sofia: Hemus, 1941. 34 p. (in Bulg.).

Лун Цзыянь

СИНТЕЗ МАТЕРИАЛЬНОГО И НЕМАТЕРИАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ ХОРЕОГРАФОВ-ПЕДАГОГОВ В КНР

Лун, Цзыянь — аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, long_ira@mail.ru.

В статье обосновывается актуальность изучения материального и нематериального наследия европейского балета для китайского хореографического образования через обращение к материальной составляющей этого наследия в форме пластических искусств. Раскрывается двойственность синтеза искусств, имеющего как план выражения, так и план содержания. Подчеркивается особая роль культурного наследия в работе над художественным образом в балетном спектакле. Отмечается особенность русской хореографической школы, акцент в которой делается на воспитании артиста-художника. Описывается ситуация в китайской хореографической системе образования, в которой имеет место сложность с интеграцией европейского опыта, необходимого для выхода китайской хореографической школы на мировой уровень. Делается вывод о необходимости включения курсов по освоению наследия пластических искусств Европы в образовательную программу обучения китайских артистов балета.

Ключевые слова: хореография, пространственные искусства, Китай, китайское образование, хореографическое образование, синтез искусств.

A SYNTHESIS OF TYPES OF HERITAGE IN THE SYSTEM OF TRAINING CHOREOGRAPHERS AND TEACHERS IN MODERN CHINA

Long, Ziyang — Ph.D. student, the Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation, Saint-Petersburg, long_ira@mail.ru.

The article substantiates the relevance of the study of the intangible heritage of European ballet for Chinese choreographic education through an appeal to the material component of this heritage in the form of plastic arts. The duality of the synthesis of arts having both the plan of expression and the plan of content is revealed. The special role of cultural heritage in the work on the artistic image in a ballet performance is emphasized. There is a feature of the Russian choreographic school, which focuses on the education of the artist-artist. The article describes the situation in the Chinese choreographic education system, in which there is a difficulty with the integration of the European experience necessary for the Chinese choreographic school to reach the world level. It is concluded that it is necessary to include courses on the development of the heritage of plastic arts in Europe in the educational program of training of Chinese ballet dancers.

Key words: choreography, spatial arts, China, Chinese education, choreographic education, synthesis of arts.

Аксиома о том, что хореография — это синтетическое искусство интуитивно понятно зрителю, смотрит ли он классическую постановку в пышных декорациях и костюмах, или видит концептуально подчеркнутую пустоту пространства сценической коробки

современного балета. В обоих случаях, хореография естественным образом сплетается в своей выразительной форме с другими видами искусства, формируя, прежде всего, художественный образ балета, который всей силой синтеза этого конгломерата воздействует на зрителя. Прославленный балетмейстер и педагог Р.В. Захаров говорит о том, что выразительная мощь балетного спектакля всецело зависит от качества художественного образа, т.е. от осмысленности пластической речи, от глубины и содержательности творческого высказывания.

Таким образом, можно говорить о том, что в основе балета, как одной из самых высших и сложных форм хореографии, лежит художественный образ, имеющий диалектически связанные план выражения и план содержания. Поэтому, в процессе профессиональной подготовки артистов балета и балетмейстеров внимание должно быть уделено не только технической подготовке, отвечающей требованиям соответствия плану выражения (техничности), но формированию плана содержания (идейности), т.е. созданию художественного образа балета. Как отмечают современные российские исследователи: «Создать хореографический образ — значит обрисовать в танце действие или характер, воплотить на основе правдивого выражения чувства определенную идею. Танец, лишенный образности, сводится к голый технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания»¹.

Художественный образ и в плане выражения и в плане содержания не формируется на пустом месте. Основными слагаемыми образа в балете являются характер героя и история формирования его натуры; особое отношение к окружающей действительности; такие особые свойства, как «социальная, национальная, профессиональная принадлежность героя, принципы восприятия им жизни, его умственная деятельность в процессе развития, совершенствования или, наоборот, скатывания личности к разложению, к распаду»².

Артисты балета, чтобы освежить или углубить образ своего героя, чаще всего обращаются к историческим, литературным, иконографическим материалам³. На первом этапе поиска верного художественного образа балетмейстер обсуждает с артистами мотивацию, внутреннее психологическое движение их героев, ищутся созвучные образы в изобразительном искусстве, обсуждаются находки ранних постановок исследуемого балета⁴.

Как мы видим, все те знания, что помогают нам представить и понять нашего героя, и тем самым создать его образ, являются частью национальной картины мира, которая, в свою очередь, отражена в материальных объектах культуры. Огромное культурное наследие, знакомое с детства, сохраняется и передается в окружающем нас пространственном искусстве — будь то архитектура, живопись, скульптура или декоративно-прикладное искусство. Именно поэтому, в процессе творческой деятельности (в том числе и создания образа балета) важен синтез искусств — обращаясь к уже имеющимся образам, мы можем нащупать нужный нам путь, подобрать ключ к сложному или не очень близкому образу, раскрыть не доступную нам ранее глубину смысла. Представляется, что именно из этого материала (отражающего ценности, нормы, культурные коды общества)

¹ Марченкова А.И., Марченков А.Л. Художественный образ в хореографическом искусстве // Актуальные задачи педагогики: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Чита, февраль 2013 г.). Чита, 2013. С. 162.

² Захаров Р.В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. М., 1983. С. 33.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 35.

и рождается содержание будущего художественного образа. Но это только одна сторона синтеза хореографии и пространственных искусств.

Другая же сторона этого синтетического единства находит свое выражение во внешнем плане выражения, т.е. в форме балетной постановки — в сценографии балета. Как писал в своем труде «Сочинение танца. Страницы педагогического опыта» Р.В. Захаров, для балетмейстера очень важно знать законы изобразительного искусства, ведь в постановке значительную роль играют «рисунок в танцевальной композиции и красочная гамма костюмов, как и декоративный фон»⁵. Т.В. Портнова, в свою очередь, говорит не просто о значительности роли того или иного вида искусства для хореографии, а об их равноправии: «В балетном театре архитектура равноправно, наряду с живописью, скульптурой и декоративно-прикладным искусством включается в синтез с танцем, мирно уживаясь и взаимодействуя с ними (балет искусство синтетическое по своей природе)»⁶. Таким образом, еще раз констатируем, что по части формы спектакля синтез балета и пространственных искусств очевиден.

Особенностью традиции русской школы классического танца является воспитание артиста-художника, умеющего создавать психологически сложные сценические образы⁷. Об этом же пишет Р.В. Захаров, упоминая две категории артистов — думающих (мыслящих) и бездумных: «Первые никогда не позволят балетмейстеру превратить себя в механически действующих марионеток. Глаза их всегда будут спрашивать постановщика: зачем, для чего, для кого я исполняю этот танец? Кого я изображаю, что я должен в танце рассказать, о чем поведать?»⁸.

Традиции русской классической школы ведут свою историю с первой половины XIX в., но как строить профессиональную хореографическую подготовку в области классического танца в стране, где это искусство еще сравнительно молодо, а культура не схожа с европейской?

Официальная история европейского балета в Китае начинается с 1954 г., когда была основана «Пекинская школа танцев», переименованная позже в «Пекинскую академию танцев» (Beijing Dance Academy (北京舞蹈学院 (BDA)))⁹. В Китае это пока единственное хореографическое высшее учебное заведение. Более того, классический европейский танец преподают только здесь, а также в Шанхайской танцевальной школе. Ни в каком другом учебном заведении Китая профессиональных артистов балета не готовят, из-за чего большому количеству желающих получить образование в этой сфере приходится выезжать за границу, в частности, в Россию¹⁰.

Факультет балета (BDA (Ballet Department))¹¹ был открыт одновременно с самой Академией и первое время функционировал при поддержке советских специалистов.

⁵ Там же. С. 14.

⁶ Портнова Т.В. О языке пространственных искусств (архитектура и хореография) // Символ науки. 2015. №10–2. С. 231.

⁷ Михеева С.П. Методические принципы профессиональной подготовки артиста балета // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 310. С. 176.

⁸ Захаров Р.В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. С. 27.

⁹ См.: <http://www.bda.edu.cn/> — Beijing Dance Academy (北京舞蹈学院 (BDA)) (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

¹⁰ Чэнь Цзин. Педагогические основы развития национальных традиций хореографии Китая. Автореф. дис. канд. пед. наук. М., 2012. С. 21–22.

¹¹ См.: <http://ballet.bda.edu.cn/> — BDA (Ballet Department) / Beijing Dance Academy (北京舞蹈学院 (BDA)) (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

Сегодня в репертуар факультета входят такие балеты, как «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик». Имеют место и современные режиссерские балеты, поставленные приглашенными иностранными преподавателями.

К основным приоритетам Ballet Department относятся: выход на международный уровень преподавания балетных дисциплин; создание международных академических центров; формирование методики преподавания классического танца с китайской спецификой; расширение репертуара в сторону увеличения как современных, так и китайских балетов, при сохранении высокого уровня подготовки исполнителей классического репертуара; проведение многопрофильных научных исследований в области классической хореографии; приглашение именитых преподавателей мирового уровня в творческие мастерские и к научному руководству проектами студентов; освоение опыта лучших научных центров и театров мира; воспитание нравственности и правильных ценностных взглядов студентов¹².

Из приведенного выше описания мы можем заключить, что одновременно имеет место как тенденция к ассимиляции мирового опыта, так и стремление найти свою национальную специфику. Эту особенность педагогической системы профессионального хореографического образования отмечал в своей диссертации и Чэнь Цзин, указывая также, что система «подготовки классических танцовщиков Китая мало приспособлена к взаимодействию с европейской традицией». В качестве рекомендаций Чэнь Цзин предлагал «внедрение сценической практики по европейскому классическому танцу в русле расширения актерского мастерства будущих артистов, а также внедрение многообразия профилированных курсов повышения квалификации танцовщиков по дисциплинам европейского классического танца»¹³. Однако, судя по образовательным дисциплинам Пекинской академии, процесс реформирования профессионального образования в области классического танца идет не очень быстро.

Таблица

Учебные курсы факультета балета Пекинской академии танца [BDA]¹⁴

Категории предметов	Базовые профессиональные курсы	Теоретические профессиональные курсы	Общие факультативные курсы	Обязательные практические курсы
Учебные курсы	Базовое обучение классическому балету Освоение балетного репертуара Методика преподавания классического балета Дуэтный балет Стиль и техника характерного (народного) танца	История европейского и американского балета Введение в танец История западной музыки Обучение танцам Танцевальное образование Танцевальная функция Танцевальная хореография	Введение в основные принципы марксизма Введение в мысль Мао Цзэдуна и теоретическую систему социализма с китайскими характеристиками Идейно-нравственное воспитание и правовые основы	Военная теория Обучение военным навыкам Поступление и обучение безопасности Идеологическое и нравственное воспитание и основы юридической практики

¹² См.: <http://ballet.bda.edu.cn/xbjj/xkdw/index.htm> — 学科定位 (Предметная ориентация) (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

¹³ Чэнь Цзин. Педагогические основы развития национальных традиций хореографии Китая. С. 23.

¹⁴ См.: <http://ballet.bda.edu.cn/xbjj/kcsz/index.htm> — 课程设置 (Courses) // BDA (Ballet Department) / Beijing Dance Academy (北京舞蹈学院 (BDA)). (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

Продолжение таблицы

Категории предметов	Базовые профессиональные курсы	Теоретические профессиональные курсы	Общие факультативные курсы	Обязательные практические курсы
Учебные курсы	Европейский придворный танец Современные танцевальные технологии	Спектакли балетного театра Западная музыка Общественный фонд народного танца Оценка танцевальных работ	Контур новой и современной истории Китая Психическое здоровье студентов Основы теории музыки Введение в искусство Литература Колледж английского языка Ситуация и политика	Введение в Мао Цзэдуна мысль и теоретическую систему социализма с китайскими характеристиками Введение в марксистские фундаментальные принципы Летнее социальное наблюдение Основные ценности социализма, практика художественного творчества Планирование карьеры и инновации Руководство по написанию дипломных работ Выпускная дипломная работа Выпускная практика Выпускной спектакль

Как мы видим из Таблицы, в число обязательных теоретических дисциплин вошло изучение «Истории европейского и американского балета», а также «Западная музыка» и «История западной музыки». В рамках общих факультативных курсов изучается «Введение в искусство» и «Литература» (правда, не уточняется, какую именно литературу изучают студенты).

Представляется, что на базе представленных учебных курсов невозможно достаточно широко охватить содержание и специфику европейской культуры, знания о которой способствовали бы формированию верного, культурно-сообразного художественного образа. Изучение богатейшего нематериального наследия европейского балетного искусства важно для интеграции китайского хореографического искусства в мировое культурное пространство. Материальным же компонентом этого наследия выступают пластические искусства, и именно поэтому так важно их изучение в рамках системы хореографического образования Китая.

Несмотря на серьезные шаги в совершенствовании системы хореографической подготовки, существенной проблемой остается недостаток дисциплин, призванных сформировать целостное представление о европейском балете как важной части мирового наследия. Представляется, что наряду с хореографической подготовкой, в систему подготовки специалистов должен быть включен модуль (раздел, система дисциплин) «Балет в системе синтеза искусств». В рамках этих курсов комплексное изучение истории балетных спектаклей, их музыкальной и хореографической составляющей (временные искусства,

составляющие круг памятников нематериального наследия) должно сочетаться со знакомством с кругом объектов материального наследия — сценографических решений (наброски, фотоматериалы), эскизов костюмов и самих сценических костюмов (пространственные искусства). Наконец, важной составляющей системы подготовки специалистов в области хореографии является изучение откликов на балетные постановки в живописи, графике, декоративно-прикладном искусстве, а также в пространстве повседневной культуры. Реализация системного взгляда на балет как синтетическое искусство позволит активизировать интерес к кругу памятников материального и нематериального наследия и повысить качество подготовки современных хореографов Китая.

Список литературы

Захаров Р.В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983. 237 с.

Марченкова А.И., Марченков А.Л. Художественный образ в хореографическом искусстве // Актуальные задачи педагогики: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Чита, февраль 2013 г.). Чита: Издательство Молодой ученый, 2013. См. по адресу: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357/> (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

Михеева С.П. Методические принципы профессиональной подготовки артиста балета // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 310. С. 173–177.

Портнова Т.В. О языке пространственных искусств (архитектура и хореография) // Символ науки. 2015. № 10–2. С. 226–232.

Чэнь Цзин. Педагогические основы развития национальных традиций хореографии Китая. Автореф. дис. канд. пед. наук. М.: [Б. и.], 2012. 24 с.

References

CHen', Czin. *Pedagogicheskie osnovy razvitiya nacional'nyh tradicij horeografii Kitaya. Avtoref. dis. kand. ped. nauk* [The pedagogical basics of development of national chorographical traditions in China. Abstract of thesis for candidate of pedagogy]. Moscow: [without name of publisher], 2012. 24 p. (in Rus.).

Marchenkova, A.I., Marchenkov, A.L. *Hudozhestvennyj obraz v horeograficheskom iskusstve* [The art image in chorographical art], in *Aktual'nye zadachi pedagogiki: materialy III Mezhdunar. nauch. konf. (g. CHita, fevral' 2013 g.)*. CHita: Izdatel'stvo Molodoj uchenyj Press, 2013. URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357/> (last visit 21.12.2018). (in Rus.).

Miheeva, S.P. *Metodicheskie principy professional'noj podgotovki artista baleta* [The methodological principles of professional training of ballet dancers], in *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2008. № 310. P. 173–177. (in Rus.).

Portnova, T.V. *O yazyke prostranstvennyh iskusstv (arhitektura i horeografiya)* [On the language of spatial arts (architecture and choreography)], in *Simvol nauki*. 2015. № 10–2. P. 226–232. (in Rus.).

Zaharov, R.V. *Sochinenie tanca. Stranicy pedagogicheskogo opyta* [The creation of dance. The moments of pedagogical experience]. Moscow: Iskusstvo Press, 1983. 237 p. (in Rus.).

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Бусыгин А.Е.

[Рец. на кн.:] *Бонами З.А.* Как читать и понимать музей. Философия музея. М.: АСТ, 2018. 224 с. ISBN: 978-5-17-098517-3

Бусыгин, Андрей Евгеньевич—доктор экономических наук, профессор, действительный государственный советник Российской Федерации первого класса, главный научный сотрудник, Институт социально-политических исследований РАН, Россия, Москва, busygin.andrei@gmail.com.

Автор обращается к одному из немногочисленных музеологических исследований последнего времени, осуществленных российскими исследователями. Отмечая доступность языка книги и живость изложения, как ее несомненные достоинства, рецензент подчеркивает, что по своему содержанию она далека от упрощенчества в трактовке темы музея, его генезиса и современного состояния. В тексте рецензии анализируются все шесть очерков, составивших книгу, и особо отмечается значимость слова «философия» в ее заглавии. Специальный интерес, по мнению рецензента, представляют разделы, посвященные размышлениям о дальнейшем пути развития музеев, прежде всего, отечественных, в которых знания хорошо подготовленного аналитика подкрепляются живым беспокойством музейного профессионала, глубоко чувствующего природу музея изнутри. Высокой оценки, по мнению рецензента, заслуживают полиграфия издания и подбор иллюстративного материала.

Ключевые слова: философия музея, институт памяти, нравственная сущность музея, музейный скептицизм, гуманитарная среда.

[Review of:] *Bonami Z.A. Kak chitat' i ponimat' muzey. Filosofiya muzeya* [How to Comprehend and Understand the Museum. The Philosophy of the Museum]. Moscow: AST Publ., 2018. 224 p. ISBN: 978-5-17-098517-3

Busygin, Andrey Evgenievitch—Doctor of Science in Economic, Professor, Full State Counsellor 1st Class of the Russian Federation, Main Research Fellow, Institute of Socio-Political Studies by RAS, Russian Federation, Moscow, busygin.andrei@gmail.com.

The review observes one of the few recent books in museology, published by the Russian researchers. Naming the clear expression of thought and natural style of writing as the indisputable merits of the book, the reviewer also underlines that in contents it does not presume any simplifying in interpretation of the museum's genesis or present state. The review contains a gist of all six essays compiling a book, drawing attention to the importance of the word "philosophy" in its title. It also marks the special significance of those passages, in which the author is reflecting on the future development of museums, specially in Russia, demonstrating the abilities of a well-prepared analyst with the true concern of a museum professional, perfectly feeling the museum's nature from inside. The special compliment wins the book's design and choice of illustrations.

Key words: philosophy of the museum, institute of memory, moral essence of the museum, museum skepticism, humanities.

Такую книгу, какую написала З.А. Бонами, практический музейный работник и ученый музеолог, возможно, пишут быстро (как правило, есть определенные оговоренные договором сроки представления рукописи, всякого рода обязательства), но готовятся к ее написанию долго. Есть длительный этап обдумывания, осмысления того, чем хочется поделиться с читателем. Он растягивается на годы. Особенно, если речь идет о желании познакомить читателя с такой сложной институцией, какую представляет собою музей. Для написания такой книги недостаточно глубокого знания древних и новейших текстов философов, писателей, исследователей музейного мира. Нужно «пропустить» эти тексты «через себя», через свой личный опыт. А для этого надо проработать в музее достаточно долго. Точнее сказать — «прожить» в музее длительное время. Потому как музей — это такое место, которое, если ты в нем работаешь (и любишь, а если не любишь, то и работать в нем не надо), занимает всю твою жизнь, а не только рабочее время. Занимает целые сутки, занимает досуг и время сна. Такова природа музея. З.А. Бонами хорошо эту природу знает, потому и написала интересную книгу.

В выходных данных обозначено, что книга представляет собой «научно-популярное издание 12+». Жанр этот выдержан автором безукоризненно: сложностей, в том числе и языковых, которыми столь часто грешат научные издания (частое использование загадочных для многих слов, типа «коннотация», «нарратив», «параферналии» и т.п.) нет и помину. Но книга лишена и противоположной крайности — упрощенчества, заигрывания с читателем, пока незнакомым или слабо знакомым с музеями. Автор исходит из того, что музей — институт серьезный, хотя люди посещают его в часы досуга, и о нем надо говорить серьезно.

Если бы книга носила исключительно только научный характер, можно было бы назвать ее «Философия музея». В данном же издании «Философия музея» — это обобщающий подзаголовок. Но очень важный! Потому что книга не просто о том, «как читать и понимать музей», а как проникнуть в его суть, постигнуть скрытые в нем смыслы, помочь понимать особый язык музея, на котором он «разговаривает» с посетителем. Короче говоря — как постичь и полюбить мудрость музея как института памяти, дающего представление об окружающем мире.

Автор книги не боится отпугнуть читателя вынесенным в заголовок словом «Философия». Для многих и многих, философия — это нечто скучное, занудливое и серое. Как писал один знаменитый философ: «Когда философия начинает рисовать своей серой краской по серому, это показывает, что некоторая форма жизни постарела, и своим серым по серому философия может не омолодить, а лишь понять ее; сова Минервы начинает свой полет лишь с наступлением сумерек»¹. Написал это Георг Вильгельм Фридрих Гегель — один из авторитетнейших представителей мировой философской мысли и, кстати, по справедливому мнению австралийского культуролога Дэвида Кэрриера, на которого неоднократно ссылается автор рецензируемой книги, — первый теоретик публичного музея.

Однако философ Гегель в данном случае, как сейчас говорит молодежь, «троллил» своих современников (это когда он — «серой краской по серому»), продолжает «троллить» и нас. С философией не сталкивается только тот, кто вообще не думает и не мыслит. А когда речь идет о музеях, не мыслить невозможно.

¹ Гегель Г.В.Ф. Философия права. М., 1990. С. 55.

В своей книге автор ссылается на многие и многие авторитеты, которые задумывались о феномене музея. При этом на первом месте, как это не покажется неожиданным, — русский философ Николай Федорович Федоров (1829–1903), один из основоположников русского космизма. Федоров — религиозный мыслитель, но своей мыслью он охватывал и светские институты памяти — музеи, библиотеки, архивохранилища и отмечал их огромную роль в сохранении исторической памяти, преемственности поколений. Ему и принадлежат оценки музея и его общественной роли, которые З.А. Бонами считает основополагающими и важными. В частности, согласно учению Федорова, «музей есть образ мира, вселенной видимой и невидимой, умершего и еще живущего, прошедшего и настоящего ...»². Действительно — космический масштаб музея, который мыслитель мечтал создать! Очень важна, по мнению автора книги мысль Федорова (и с ней нельзя не согласиться), что синтетической объединительной силой в музее выступают искусство и наука, и с их помощью музей сможет «действовать *душеобразовательно*»³. Действительно, не только просвещать и образовывать посетителя, но и формировать его *душу*.

Вот почему именно Н.Ф. Федоров! Не удержусь, и приведу довольно-таки обширную цитату из рецензируемой книги: «Учение Федорова — особая ценность и преимущество русской культуры. Никакая другая, кажется, не ощущает музей прежде всего как *этическую и нравственную* сущность. Пренебрегать подобным наследием в размышлении о современном музее и планировании будущего было бы предосудительно. Как бы ни развивались технократические музейные тренды, национальным *архетипом* <...> остается музей *антропоцентрический*, опирающийся на душевные склонности, творческие ресурсы самого человека. Музей — *сакральный*, содержащий в себе великую возможность *приобщения* к традиции. Музей — *соборный*, построенный на равных возможностях для всех, на объединении, а не разъединении людей и культур» (С. 171).

Книга представляет собой единство шести очерков, которые, как пишет в предисловии автор книги, могут быть прочитаны подряд, или же избирательно. Советовал бы читать подряд. Именно при таком чтении философия музея предстает в своем развитии, в движении, т.к. музей, несмотря на всю свою консервативность, — институт изменчивый и гибкий. И философия его диалектична — употреблю это понятие, хотя в последнее время даже в философской литературе оно встречается все реже и реже. А зря!

Первые два очерка («Мусейон» (С. 7–32) и «Публичный музей» (С. 33–72)) посвящены древней и новой истории музеев. Полагаю, что и те, кто давно интересуется музеями и кое-что о них знает, найдут здесь много для себя интересного: исторические факты, ссылки на замечания и мысли зарубежных и отечественных авторов — философов, историков, музееведов. Казалось бы, что можно добавить к тому, что не единожды повторено в различных учебниках по музееведению? Однако, разница есть: в иных учебниках сказано сухо и скучно, а З.А. Бонами умеет сказать свежо и интересно.

Очерк третий «Музейный скептицизм» (С. 73–100) предвзвывает переход к изложению новейшей истории музеев. Специалисты, пишущие о музеях в восторженных тонах, редко касаются этой темы. Со скептиками музейного дела не принято спорить. Их предпочитают игнорировать и тихо презирать. Хотя термин «музейный скептицизм» новый, предложен Дэвидом Кэрриером (тем самым, который назвал Гегеля первым теоретиком публичного музея), автор рецензируемой книги отмечает, что на протяжении двух столетий «музейный скептицизм повсюду следовал за музеем, превратившись в его тень ...» (С. 75).

² Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение // Он же. Сочинения. М., 1982. С. 590.

³ Там же. С. 603.

Те из молодых (и не очень) людей, которые считают музеи пыльными складами старых вещей, познакомившись с этим очерком, узнают, что у них есть предшественники с громкими именами. Среди них — философы и революционеры-ниспровергатели миров и всяческих основ. Причем не невежды, а те, которые хорошо были знакомы с историей и текущей жизнью музеев. Правда, вчерашние революционеры, придя к власти, спешили не крушить музеи, а поставить их на службу установленной ими власти. Среди скептиков немало и тех, которые знают о том, как, в ходе масштабных империалистических войн, собирались коллекции многих именитых мировых музеев. Так что скептики и критики музея имеют право на существование. Конструктивная критика помогает изживать недостатки. Но, как свидетельствует история, разрушить музеи скептики не смогли и вряд ли смогут в будущем.

Тема четвертого очерка «Музеи и XX век» (С. 101–148) поистине неисчерпаема. Поэтому автор ограничивает этот очерк всего двумя сюжетами. Первый — о судьбе немецких музеев в годы нацизма и Второй мировой войны. Второй — краткий очерк о музеях СССР и их роли агента «тихого» влияния на общественно-политическую, в том числе и международную, жизнь. Но написан он так, что позволяет как бы выйти за рамки этих сюжетов, мыслью охватить всю непростую историю музеев в течение прошедшего века, когда музеи подвергались различным испытаниям. Автор, подытоживая, заканчивает очерк словами: музей «сохраняет способность не только сопротивляться внешним факторам, но и формировать собственную силу, собственную власть над действительностью» (С. 143).

Очерк пятый — «Воображаемый музей. Искусство памяти» (С. 149–180) — самый, на мой взгляд, «философский». Здесь речь идет о таком непростом понятии, как «искусство памяти», о том, как не только музеи, но, с их помощью, печатные издания, а сегодня и (даже в большей степени) электронные могут создавать музейные экспозиции вне стен традиционных музеев. Здесь развивается мысль о том, что каждый человек, в сознании которого совмещается личная и коллективная память, «носит» в своей памяти свой собственный музей. Из этого следует вывод, который автор книги не формулирует, но который напрашивается, а именно: институт музея неуничтожим, т.к. он неразрывно связан с бытием человека как мыслящего существа, обладающего памятью о прошлом. Вот почему мусейоны в виде храмов возникли еще когда человечество переживало пору своего детства, в современном виде существуют поныне и их грядущего краха не предвидится. Крах возможен только, если все пустить на самотек. Об этом, в частности, говорится в шестом очерке, который будучи названным «Музей после музея. XXI век» (С. 181–223) отсылает читателя к текущему моменту истории, когда музеи переживают еще одну, далеко не первую революцию за время своего долгого существования.

Музеи ныне, под влиянием глобализации и информатизации, превращаются в некие новые институты, которые приходят на смену публичному просветительскому учреждению, возникшему в XIX в. В этом очерке анализируются изменения, происходящие в музейном мире под влиянием постмодерна как особого мировоззрения технотронной эры. Речь здесь идет и о вызовах, которые современность бросает музеям и которые, если к этим вызовам отнестись легкомысленно, могут, как пишет автор, «нарушить музейный эквilibриум», то есть, в процессе происходящих изменений привести музеи к утрате связи с прошлым. Это было бы гибельным для музеев. Не допустить этого — задача профессионалов музейного дела. Но, как справедливо пишет автор, во многом это «зависит от тех, кто сегодня поднимается по ступеням музея и открывает его массивную дверь ...» (С. 220). То есть, от тех, кому адресована книга.

Не удержусь от одной придирки: З.А. Бонами пишет, что «XXI в. стремительно обесценивает значение гуманитарных профессий» (С. 21). А вот и нет! Это не век, в котором мы живем, обесценивает гуманитарные знания, а недалёковидные менеджеры от образования! В конце 1980-х гг. академик Валерий Алексеевич Легасов, много сделавший для ликвидации аварии на Чернобыльской АЭС, покончил с собой— скорее всего от безысходности, от осознания того, что не смог донести до властей и общества то, что считал необходимым. Он говорил, что надо сосредоточить усилия на создании защиты от техногенных катастроф, писал, что великие технари всегда стояли на плечах великих гуманитариев— только так возможно развивать научно-технический прогресс. Продолжая его мысль, можно сказать, что, если технари и впредь будут разрабатывать свои теории на основе идей таких же технарей, то чернобыли будут продолжать взрываться. Без гуманистических идей человек начинает служить техническим наукам как таковым, однако он должен знать некие пределы, которые задаются нравственными принципами. Так что сегодня никак нельзя недооценивать значимость гуманитарных знаний и тех учреждений, которые формируют гуманитарную среду. Среди этих учреждений— музеи, с их этической и нравственной сущностью.

В заключение следует отметить, что книга прекрасно издана и иллюстрирована. Проведу аналогию с поэтическим сборником: поэтическое слово самоценно— стихи можно читать и в электронном виде, можно повторять наизусть. Но как приятно держать в руках с любовью изданный томик стихотворений! Музеи тоже стоят того, чтобы книгу о них было приятно взять в руки.

Список литературы

- Бонами З.А. Как читать и понимать музей. Философия музея. М.: АСТ, 2018. 224 с.
Гегель Г.В.Ф. Философия права. М.: Мысль. 1990. 524 с.
Федоров Н.Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1982. 711 с.

References

- Bonami, Z.A. *Kak chitat' i ponimat' muzey. Filosofiya muzeya* [How to Comprehend and Understand the Museum. The Philosophy of the Museum]. Moscow: AST Publ., 2018. 224 p. (in Rus.).
Hegel, G.W.F. *Philosophiya Prava* [The Philosophy of Law]. Moscow: Mysl' Press, 1990. 524 p. (in Rus.).
Fedorov, N.F. *Sochineniya* [The Works]. Moscow: Mysl' Press, 1982. 711 p. (in Rus.).