

СОДЕРЖАНИЕ

Проблема в фокусе: Памяти Александра Самойловича Дриккера (1941–2020)	
<i>Кальницкая Е.Я.</i> Царь и поэты: Петергофский этюд	5
<i>Калугина Т.П.</i> К вопросу о дуализме музейного предмета: Подлинность или аутентичность?	14
<i>Хренов Н.А.</i> Методологические трансформации современной науки об искусстве: Междисциплинарный аспект	21
<i>Ronchi A.M.</i> Being Doctor in Cultural Studies	50
<i>Потапова М.В., Иевлева Н.В.</i> Потенциальная аудитория художественного музея: Перспективы развития (по материалам социологических исследований)	65
<i>Чеснокова М.Н.</i> О «фигурах речи» в музейной экспозиции	74
Музей	
<i>Андреева И.В.</i> Наличники Черного Истока: Музейный проект в формировании бренда территории	82
<i>Аброськина Е.В.</i> Между молотом и серпом: Судьба репрезентации культуры корейцев Еврейской Автономной области в Государственном музее этнографии в 1937 г.	92
<i>Тхана Л.Р.</i> Опыт применения метода музейной реконструкции в российских и зарубежных дворцах-музеях	104
Памятник	
<i>Бухарин М.Д.</i> К истории изучения астрального культа в государстве Си Ся	115
<i>Попов В.А.</i> Индивидуальное строительство в городах СССР 1940–1960-х гг. как феномен народного зодчества поздней эпохи	131
<i>Голова Л.А.</i> Атрибуция художественных рам из коллекции Центрального военно-морского музея имени императора Петра Великого: Предварительные итоги	143
Наследие	
<i>Яновская Е.В.</i> Отражение истории бесплатных народных библиотек в материалах Государственного архива Ярославской области	148
<i>Сальм А.А.</i> Фонд А.Г. Рубинштейна в Музее имени Н.Г. Рубинштейна Московской консерватории (На материалах из коллекции Т.Л. Болычевой)	163
<i>Фомкина М.И.</i> Судьба фотографических коллекций Александровского дворца в 1920–1930-е гг. (По материалам архивов Санкт-Петербурга)	178
Критика и библиография	
<i>Минаков А.С.</i> [Рец. на кн.:] Литературные музеи в контексте истории и культуры. Всероссийская научная конференция под эгидой Ассоциации литературных музеев Союза музеев России. 2–3 июня 2018 г.: сборник статей / ГМИРЛИ им. В.И. Даля; отв. ред. Д.П. Бак. М.: Литературный музей, 2019. 374 с. ISBN 978–5–6040740–1–5	191
<i>Андреева И.В.</i> «Портрет интеллекта», или Эвристика инскрипта [Рец. на кн.:] Книги с автографами и дарственными надписями в библиотеке В.Я. Рушанина / сост. В.Я. Рушанин, авт. вступ. ст. А.В. Штолер. Челябинск: ЧГИК, 2020. 239 с. [16 с.] цв. ил. ISBN 978–5–94839–749–8	197

Редакционная коллегия:

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

E-mail: mmh-journal@mail.ru
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 (ИКОП)
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: ????? г.
Формат: 70 × 100/16
Усл. печ. л.: 16,57*

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

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

TABLE OF CONTENTS

A Problem in Focus: In memoriam of Alexandr Samoylovitch Drikker (1941–2020)	
<i>Kalnitskaya E.Ya.</i> The Tsar and the Poets: Peterhof Etude	5
<i>Kalugina T.P.</i> On the Problem of Dualism of Museum Object: Authenticity or Verisimilitude?	14
<i>Khrenov N.A.</i> Methodological Transformations of Modern Art Studies: The Interdisciplinary Aspect	21
<i>Ronchi A.M.</i> Being Doctor in Cultural Studies	50
<i>Potapova M.V., Ievleva N.V.</i> Potential Audience for the Art Museum: Perspectives of Development (Based upon Sociological Studies)	65
<i>Chesnokova M.N.</i> “Schema” in the Museum Exhibition	74
Museum	
<i>Andreeva I.V.</i> Platbands of Black Source Stores: Museum Project in Forming a Territory Brand	82
<i>Abroskina E.V.</i> Between the Hammer and the Sickle: the Fate of the Representation of the Culture of Koreans in the Jewish Autonomous Region in the State Museum of Ethnography in 1937	92
<i>Tkhapa L.R.</i> Practices of Museum Reconstruction in Russian and Foreign Palaces-Museums	104
Monument	
<i>Bukharin M.D.</i> Towards the History of Study of Astral Cult in the State of Xi Xia	115
<i>Popov V.A.</i> Individual Construction in the Cities of the USSR in the 1940–1960 th as a Phenomenon of the Late Folk Architecture	131
<i>Golova L.A.</i> The Attribution of Art Frames from the Collection of the Central Naval Museum after the Emperor Peter the Great: Preliminary Results	143
Heritage	
<i>Yanovskaya E.V.</i> History of Free Public Libraries in the Records of Yaroslavl State Archive	148
<i>Salm A.A.</i> A.G. Rubinstein Fund at the N.G. Rubinstein Museum of the Moscow Conservatory (On Materials from the Collection of T.L. Bolycheva)	163
<i>Fomkina M.I.</i> The Fate of the Alexander Palace Photographic Collections in the 1920–1930 th . Based on Materials from the Archives of Saint-Petersburg	178
Reviews	
<i>Minakov A.S.</i> [Review of:] Literary Museums in Russian History and Culture. All-Russian Academic Conference under the auspices of the Association of Literary Museums of Russia. 2–3 June 2018: a collection of articles / Vladimir Dahl Russian State Literary Museum; chief editor D.P. Bak. Moscow: “Literaturniy Muzei”, 2019. 374 p. ISBN 978–5–6040740–1–5 (print)	191
<i>Andreeva I.V.</i> “Portrait of Mind”, or Heuristics of Inscript	197

Editorial Board:

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

E-mail: mmh-journal@mail.ru
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: ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА САМОЙЛОВИЧА ДРИККЕРА (1941–2020)

Кальницкая Е.Я.

ЦАРЬ И ПОЭТЫ: ПЕТЕРГОФСКИЙ ЭТЮД

Кальницкая, Елена Яковлевна—доктор культурологии, генеральный директор ГМЗ «Петергоф», Россия, Санкт-Петербург, Петергоф, samson@peterhofmuseum.ru.

Очерк, представляющий собой отрывок из будущей книги, повествует о петергофской повседневности XIX века, в которой находили отражение разные стороны интеллектуальной жизни России, значительную роль играла литература. В Петергофе жили европейские принцессы, жены великих князей, изучавшие русский язык, который нередко преподавали им известные литераторы, в частности, Василий Андреевич Жуковский.

Ключевые слова: Петергоф, русская литература, история, культура, музей.

THE KING AND THE POETS: PETERHOF ETUDE

Kalnitskaya, Elena Yakovlevna—Doctor of Cultural Studies, General Director of GMZ “Peterhof”, Russian Federation, St. Petersburg, Peterhof, samson@peterhofmuseum.ru.

The essay, which is a part from a future book, tells about the Peterhof everyday life of the 19th century, in which different aspects of the intellectual life of Russia were reflected, and literature played a significant role. In Peterhof lived European princesses, wives of grand dukes, who studied Russian language, which was often taught to them by famous writers, in particular, Vasily Andreevich Zhukovsky.

Key words: Peterhof, Russian literature, history, culture, museum.

С любовью и уважением вспоминаю Александра Самойловича Дриккера. Истинный ленинградский интеллигент, знаток, философ, в профессии и в жизни, оригинально мыслящий человек, блестящий мужчина, который нравился дамам всех возрастов. Зная его много лет, со времен Русского музея, за долгие годы никогда не видела его раздраженным, недовольным, обиженным—хотя поводов было сколько угодно. Мне казалось, что на жизнь он смотрел несколько отстраненно, настолько глубоким был его внутренний мир. Во всем он был абсолютно самодостаточен. Когда я закончила работу над докторской диссертацией, мне было так важно знать его мнение, что я—единственный раз—волновалась. Но наш разговор был традиционно доброжелательным, конкретным и оптимистичным, и мне это помогло. Он много раз приезжал ко мне в Петергоф, привозил друзей, и мы вместе гуляли по паркам и сидели за столом... Сегодняшняя жизнь не притупила чувств: Александра Самойловича будет не хватать многим—родным, друзьям, ученикам. Но такой человек был в нашей жизни, и мы будем его помнить. В память о нем впервые предлагаю к публикации фрагмент своей будущей книги о петергофской

жизни, которая еще в работе. Хочу верить, что ему было бы интересно ее полистать. Светлая память...

В петергофской повседневности находили отражение разные стороны интеллектуальной жизни России, немаловажную роль играли литература и словесность. В Петергофе в разное время оказались все европейские принцессы, жены великих князей, обретавшие новую родину и начинавшие изучать ее язык, который нередко преподавали им литераторы. В 1817 году учителем русского языка принцессы Шарлотты Прусской — великой княгини Александры Федоровны — стал поэт Василий Андреевич Жуковский. Новоявленный педагог близко соприкоснулся с жизнью императорской семьи, в которую вместе с ним незримо вошел А.С. Пушкин.

Отношения друзей-поэтов были близкими, а судьбы разными. Пушкин происходил из небогатого знатного московского рода, жизнь Жуковского начиналась в средней полосе России, где помещик А.И. Бунин в 1770 году получил от приятеля в подарок двух сестер-турчанок, взятых в плен при штурме Бендер. Старшая, Сальха, прижилась в его семье, сошлась с хозяином и родила ему трех дочерей и в 1783 году — мальчика Василия, которого усыновил живший у Буниных обедневший помещик А.Г. Жуковский. Получив образование в барском доме, Василий Жуковский учился в Благородном пансионе при Московском университете, где познакомился с Карамзиным, братьями Тургеневыми и братьями Пушкиными. Много лет спустя 33-летний Жуковский встретил в Царском Селе 17-летнего Пушкина, и, быть может, арапские корни Пушкина и турецкие — Жуковского способствовали их сближению.

Принцесса Шарлотта оказалась в России вскоре после завершения войны с Наполеоном, когда национальная гордость достигла апогея, а русский язык зазвучал при дворе шире, чем прежде. Общение великой княгини с Жуковским тоже сделало свое дело. «Ее моральный кодекс и ее катехизис — это была лира поэта», — писала фрейлина А.Ф. Тютчева¹.

В 1826 году Жуковский становится воспитателем шестилетнего цесаревича Александра Николаевича и лично участвует в составлении его образовательной программы. Николай I придавал большое значение гуманитарным наукам — истории, которую любил, и литературе, ценителем которой не был, заявляя: «Литература наша — совершенная мерзость». Тем не менее, Николай I выступил инициатором создания библиотеки во дворце Коттедж, которая входила в состав «Собственных Его Императорского Величества библиотек» и насчитывала 9 тысяч томов. В императорской семье читали произведения русских писателей, однако книг на русском языке в библиотеке было немного: сочинения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Лажечникова и самого Жуковского. Государь соглашался с мнением воспитателей, что его детям непозволительно не знать русскую словесность, и позволял преподавателям словесности П.А. Плетневу и П.Г. Ободовскому читать им литературные новинки.

Но если в повседневную жизнь Коттеджа сочинения Пушкина входили спокойно, то в придворной жизни Петергофа летом 1834 года развернулись драматические события, связанные с поэтом. 3 июня Пушкин пишет в дневнике: «3-го июня обедали мы у Вяземского: Жуковский, Давыдов и Киселев. ... Цари уехали в Петергоф»². Это

¹ Тютчева А.Ф. При дворе двух императоров: Воспоминания и дневники / Пер. с франц. Л.В. Гладковой. М., 2004. С. 51.

² Пушкин А.С. Дневники // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л. 1978. Т. 8. С. 40.

означало, что с наступлением лета состоялся переезд семейства Николая I в Александрию. Вслед за «царями» в Петергоф в скором времени предстояло прибыть самому Пушкину.

В конце декабря 1833 года поэт получил придворное звание камер-юнкера, и с этого времени ему необходимо было участвовать во всех придворных церемониях, в том числе в Петергофском празднике. До 1828 года он проходил в день тезоименитства вдовствующей императрицы Марии Федоровны, и в 1818 году, когда Пушкин гостил в Петергофе на даче Н.М. Карамзина, он вместе с ним приезжал в Нижний парк. Со временем датой праздника стало 1 июля — день рождения императрицы Александры Федоровны. Пушкин вновь оказался в этот день в Петергофе в 1833 году, где его видел его знакомый С.М. Сухотин, который писал: «Государь с царской фамилией ехал в линейке и, увидав шедшего близ дороги Пушкина, закричал ему: «*Bonjour, Pouchkine!*» — «*Bonjour, Sire!*» — почтительно, но непринужденно отвечал ему Пушкин»³.

В 1834 году камер-юнкер Пушкин получил желанную для многих «повестку» — официальное приглашение на Петергофский праздник, и присутствовать на нем был обязан. Очевидно, за первые месяцы года поэт в своем новом звании уже успел проигнорировать царские приглашения, а, возможно, еще не имел стоившего немалых денег мундира, поэтому он заранее известил обер-камергера Ю.П. Литта, что по нездоровью присутствовать в Петергофе не сможет. Причиной, по которой Пушкин не хотел ехать «к фонтанам» стало, скорее всего, его нежелание встречаться с императором, которого должен был поблагодарить за крупный заем из казны. Пушкин мог опасаться унижительного «царского» выговора: по Петербургу ходили слухи о его крупном карточном проигрыше.

В обществе нашлись люди, понимающие его настроение: впервые появляться в праздничной толпе в новом облике поэту не хотелось. «Певец свободы, наряженный в придворный мундир, для сопутствования жене-красавице, играл роль жалкую, едва ли не смешную. Пушкин был не Пушкин, а царедворец и муж. Это он чувствовал глубоко. К тому же светская жизнь требовала значительных издержек, на которые у Пушкина часто недоставало средств. Эти средства он хотел пополнять игрою, но постоянно проигрывал, как все люди, нуждающиеся в выигрыше», — писал В.А. Соллогуб⁴.

Ожидая приглашения со дня на день, Пушкин 25 июня написал и отослал А.Х. Бенкендорфу прошение об отставке, попросив при этом сохранить за ним право работы в архивах. По стечению обстоятельств это был день рождения императора, который по церемониалу принимал с утра поздравления. Возможно, о прошении поэта он уже знал, во всяком случае, В.А. Жуковский обратил внимание на необычное раздражение Николая I.

26 июня Пушкин получил из Придворной конторы повестку, в которой говорилось: «От Двора Его Императорского Величества через сие объявляется господам стетс-дамам, камер-фрейлинам, фрейлинам, господам придворным кавалерам и все тем, кои ко двору приезды имеют. Его Императорское Величество Высочайше повелеть соизволил: в наступающий будущего июля 1-го числа, праздник рождения Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны съезжаться всем знатным обою пола особам, а также гвардии и армии штаб и обер-офицерам в Петергофский Дворец того дня поутру в 11-ть часов, для слушания Божественной литургии и принесения поздравления Их Императорским Величествам и Их Императорским Высочествам, и быть дамам

³ [Сухотин С.М.] С. Из воспоминаний молодости // Русский архив. 1864. Кн. 10. Стлб. 1086.

⁴ Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 468.

в платьях со шлейфами, а кавалерам в парадных мундирах»⁵. Вторая повестка содержала приглашение на традиционный вечерний маскарад.

Получив приглашения, но не имея еще ответа от Бенкендорфа, Пушкин 28 июня делится своими планами с женой, уехавшей с детьми из города: «Мой Ангел, сейчас послал я к графу Литта извинение в том, что не могу быть на Петергофском празднике по причине болезни. Жалею, что ты его не увидишь; *оно того стоит* (курсив мой — Е.К.). Не знаю даже, удастся ли тебе когда-нибудь его видеть. Я крепко думаю об отставке»⁶.

Пушкин лукавил: прошение в это время уже было в Петергофе, где вечером 30 июня в Большом дворце проходил бал, традиционно открывавший Петергофский праздник. Присутствовавший на нем Жуковский о прошении Пушкина об отставке уже знал и мог в тот вечер говорить с царем о судьбе друга. Вероятно, что вечером того дня Пушкин мог получить от Жуковского известие о разговоре с царем и недовольстве Николая I: император рассчитывал на исторические сочинения великого поэта. Скорее всего, Жуковский посоветовал другу не обострять ситуацию демонстративным отсутствием на своем первом Петергофском празднике в новом статусе.

Усилия Жуковского возымели успех: на другой день, 1 июля, Пушкин прибыл в Петергоф, хотя накануне писал Натали: «Завтра Петергофский праздник, и я проведу его на даче у Плетнева вдвоем. Будем пить за твое здоровье»⁷. Значит, решение он изменил в последнюю минуту, и в Петергофе его видели в толпе гостей,

«Каждое 1-е июля весь Петербург устремлялся в Петергоф, большой сад которого очаровательно иллюминировали в честь императрицы, и весь двор длинной вереницей линеек совершал процессию среди этого моря огней. На одном из этих диванов на колесах я увидел Пушкина, смотревшего угрюмо. Он только что получил звание камер-юнкера. Кроме членов двора никто не имел право на место в линейках. Может быть, ему не нравилось это», — записал Вильгельм Ленц, писатель и критик⁸.

Владимир Соллогуб тоже видел поэта в придворном экипаже: «Пушкина я видел в мундире только однажды, на петергофском празднике. Он ехал в придворной линейке, в придворной свите. Известная его несколько потертая альмавива драпировалась по камер-юнкерскому мундиру с галунами. Из-под треугольной его шляпы лицо его казалось скорбным, суровым и бледным. Его видели десятки тысяч народа не в славе первого народного поэта, а в разряде начинающих царедворцев»⁹. В Петергофе Пушкин, безусловно, имел возможность увидаться и поговорить с Жуковским, и, быть может, для этого он и приехал.

3 июля на приеме в честь императрицы в Александрии царь беседовал с Жуковским, который после этого отправил Пушкину полную беспокойства записку. «Государь говорил со мной о тебе. Если бы я знал наперед, что побудило тебя взять отставку, я бы ему объяснил все, но так как я и сам не понимаю, что могло тебя заставить сделать глупость, то мне и ему нечего было отвечать», — писал Жуковский¹⁰.

⁵ Пушкин А.С. Документы к биографии: 1830–1837 / Сост. С.В. Березкина, В.П. Старк; Подгот. текстов С.В. Березкиной, И.В. Васильевой, А.В. Дубровского, Т.И. Красноборода, А.С. Лобановой, В.П. Старка; Примеч. С.В. Березкиной. СПб., 2010. С. 429.

⁶ Письма А.С. Пушкина к жене. Сост., статья и коммент. Я.Л. Левкович. СПб., 2019. С. 83.

⁷ Там же. С. 84.

⁸ [Ленц В.В.] Приключение лифляндца в Петербурге // Русский архив. 1878. Т. 1. С. 451.

⁹ Вересаев В.В. Пушкин в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников. М., 1936. Т. 2. С. 209.

¹⁰ Там же. С. 209–210.

Николай I принимал в те дни высокого гостя — принца Фридриха-Вильгельма, будущего короля Пруссии, старшего брата Александры Федоровны, и они вместе присутствовали на важном событии — освящении храма во имя Святого Александра Невского — Готической капеллы в Александрии, что могло смягчить настроение царя.

Жуковский понимал, что Пушкин стоит перед нелегким выбором: прежнее положение и контроль над творчеством или опала и новые гонения. Поэтому он убеждал друга отослать Бенкендорфу отказ от отставки с объяснениями, и Пушкин принимает совет. «Несколько дней назад я имел честь обратиться к вашему превосходительству с просьбой об отставке. В виде неприличия этого шага я умоляю вас, граф, не давайте моей просьбе хода. Я предпочитаю казаться непоследовательным, чем неблагодарным», — пишет он Бенкендорфу 3 июля¹¹. И хотя ситуация уже кажется ему необратимой, и поэт добавляет: «Буду ждать решения участи моей, но, во всяком случае, ничто не изменит чувства глубокой преданности моей к царю и сыновней благодарности за прежние его милости»¹².

6 июля в Петергофе происходит разговор Жуковского с шефом жандармов. «Потру у Бенкендорфа о Пушкине», — пишет он в дневнике¹³. Узнав, что поэт справился со своими эмоциями и просит остановить ход дела об отставке, старый друг ходатайствует об удовлетворении этой просьбы, а затем позволяет себе выплеснуть на Пушкина свои чувства: «Напиши немедленно письмо и отдай графу Бенкендорфу. Я никак не воображал, чтобы была еще возможность поправить то, что ты так безрассудно соблаговолил напакостить. Если не воспользуешься этой возможностью, то будешь то щетинистое животное, которое питается желудами и своим хрюканьем оскорбляет слух всякого благовоспитанного человека; без галиматьи, поступишь дурно и глупо, повредишь себе на целую жизнь...»¹⁴.

Высокое петергофское положение позволило Жуковскому примирить царя и поэта, хотя он, скорее всего, не понимал, что решение Пушкина было одномоментным порывом. Спустя пару недель поэт признавался Натали: «Надобно тебе поговорить о моем горе. На днях хандра меня взяла, подал я в отставку, но получил от Жуковского такой нагоняй, а от Бенкендорфа такой сухой абшид, что я вструхнул, и Христом и богом прошу, чтобы мне отставку не давали»¹⁵.

К чести Бенкендорфа заметим, что он удовлетворил просьбу Пушкина и вернул Жуковскому его письма, где поэт униженно признавался в преданности царю. Теперь поэту был предоставлен отпуск для устройства семейных дел, и на три месяца он освобождался от придворных мероприятий.

14 мая 1835 году у Пушкиных родился второй ребенок — сын Григорий. Через три недели, 8 июня, Надежда Осиповна Пушкина напишет дочери О.С. Павлицевой о состоянии невестки: «... Наташа поручила мне обнять тебя, на этот раз она слаба и только недавно покинула свою спальню, она не решается ни читать, ни работать, у нее большие проекты по части развлечений, она готовится к петергофскому празднику, который будет 1 июля»¹⁶.

¹¹ Там же. С. 210.

¹² Там же.

¹³ *Иезутова Р.В.* Пушкин и «Дневник» В.А. Жуковского 1834 года // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 228.

¹⁴ *Вересаев В.В.* Пушкин в жизни. С. 210.

¹⁵ Письма А.С. Пушкина к жене... С. 88. «Абшид» — отставка, военный термин XVIII века.

¹⁶ Пушкин в переписке родственников / Публ., предисл. и коммент. В. Враской // Александр Пушкин. Литературное наследство. М., 1934. Т. 16/18. С. 792.

Действительно, в назначенный день Пушкин привез красавицу-жену в Петергоф. Поэт прибыл в царскую резиденцию в ненавистном мундире камер-юнкера: необходимый форменный комплект ему подарили супруги Вяземские и А.О. Смирнова-Россет. В день праздника поэт не только гулял в парке, но был на приеме в парадных залах Большого дворца. «Петергофский праздник удался как нельзя лучше. Александр был на празднике с Наташей. Наташа была, говорят, очаровательна, чему я вполне верю: после ее последних родов красота ее в полном блеске», — писала дочери Н.О. Пушкина¹⁷. В 1836 году Пушкин был в трауре по умершей матери, и на празднике по уважительной причине отсутствовал. Зато в то лето Петергоф посетил Жорж Дантес...

Жуковский и Плетнев по-прежнему старались серьезно знакомить своих воспитанников с сочинениями Пушкина: «Полтава», «Бахчисарайский фонтан» и «Борис Годунов» были им хорошо знакомы. Фрагменты текстов наследники учили наизусть, обсуждали напечатанную в «Современнике» «Капитанскую дочку». Официальную версию отношений императора и поэта изложит Ольга Николаевна, убежденная в справедливости своих слов: «Папа освободил Пушкина от всякого контроля цензуры. Он сам читал его рукописи. Ничто не должно было стеснять дух этого гения, в заблуждениях которого Папа никогда не находил ничего иного, кроме гонения мятущейся души. Все архивы были для него открыты, он как раз собирался писать историю Петра Великого, когда смерть его похитила»¹⁸. После гибели Пушкина Николай I заплатил его долги и положил большую пенсию жене и детям. В пользу семьи за государственный счет были изданы сочинения А.С. Пушкина. В память погибшего друга Плетнев взял его журнал «Современник» и успешно издавал. Жизнь пошла дальше...

По удивительному стечению обстоятельств летом 1834 года в историческом пространстве фонтанной резиденции пересеклись пути двух великих поэтов: на том же празднике присутствовал двадцатилетний Михаил Лермонтов, воспитанник Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, который в 1833 и 1834 годах проводил лето в петергофских кадетских лагерях. Николай I одобрял участие кадетов в самом ярком событии сезона, и в своей поэме «Петергофский праздник» молодой Лермонтов описал гулянье и его участников. Продолжалась юнкерская поэма рассказом о непристойных приключениях бравого гусара в шумной толпе. Юнкерская поэзия, рожденная атмосферой закрытого мужского сообщества и полная грубоватого цинизма, для печати не предназначалась, но долю сомнительной популярности автору принесла. Император Николай I, совершенно естественно, этих стихов не знал: его знакомство с творчеством Лермонтова началось со стихотворения «Смерть поэта».

27 января А.С. Пушкин стрелялся с Дантесом, и 29 января, когда Пушкина не стало, потрясенные современники столкнулись с исключительным для своего времени явлением — стихотворением Лермонтова. Страстные строки переписывались в тысячах экземпляров и заучивались наизусть, а Жуковский читал их наследнику — Александру Николаевичу. 7 февраля появились еще шестнадцать строк, которые вызвали реакцию властей, и в конце месяца Бенкендорф доложил Николаю I, что «гусарский офицер Лермонтов» арестован.

«Вступление к этому сочинению дерзко, а конец — бесстыдное вольнодумство, более чем преступное», — писал шеф жандармов¹⁹. Отзыв императора на стихи хорошо

¹⁷ Вересаев В.В. Пушкин в жизни. С. 235.

¹⁸ Сон юности. Воспоминания великой княжны Ольги Николаевны. 1823–1842 // Николай I: Муж. Отец. Император / Сост., предисл. Н.И. Азаровой. М., 2000. С. 225.

¹⁹ Цит. по: Мануйлов В.А. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М., 1964. С. 72.

известен: «Приятные стихи, нечего сказать (...). Пока что я велел старшему медику гвардейского корпуса посетить этого молодого человека и удостовериться, не помешан ли он; а затем мы поступим с ним согласно закону»²⁰. Тогда было заведено «Дело о непроизвольных стихах», изменившее жизнь Лермонтова...

Вскоре после этого, на Петергофском празднике 1 июля 1837 года Николаю I представлялся старший сын французского посла Проспера де Баранта — Проспер-Клод-Иньяс-Констант Брюжьер, барон де Барант, атташе посольства. Через год в Петербурге появился его младший брат Эрнест-Себастьян Брюжьер, которого отец выписал в Россию для подготовки к серьезной карьере. Зимой 1840 года на балу у графини Лаваль произошло столкновение младшего де Баранта с Михаилом Лермонтовым, поскольку оба они в тот вечер ухаживали за одной и той же дамой. Высказанные колкости, шуточный стишок, нелестные слова о французах, и, в итоге, — дуэль и ссылка Лермонтова на Кавказ и срочный отъезд де Баранта из Петербурга. Его отец еще не забыл те проблемы, которые возникли у французского посольства после дуэли Пушкина, соучастником которой стал атташе виконт д'Аршиак. Однако в день смерти Пушкина де Барант, единственный из членов дипломатического корпуса, посетил дом поэта и отдал дань уважения его памяти.

Тем не менее, владельцы Петергофа продолжали читать Лермонтова. «Сегодня мы отправились в церковь, сани играли большую роль. Вечером — русская поэма Лермонтова «Демон» в чтении Перовского, что придавало еще большее очарование этой поэзии. — Я люблю его голос, всегда немного взволнованный и как бы запинаящийся от чувства», — писала императрица 10 февраля 1839 года²¹. Чтение поэмы происходило зимним вечером в петергофском Коттедже, куда 20 января 1839 года императорская семья приехала из Петербурга.

Отношение Николая I к творчеству Лермонтова не изменялось, хотя библиотеку Коттеджа сочинения поэта пополняли. Весну 1840 года императорская семья проводила за границей на водах, и по пути домой император читал роман «Герой нашего времени», недавно вышедший отдельным изданием. «Я дочитал до конца *Героя* и нахожу вторую часть отвратительной, вполне достойной быть в моде. Это то же самое изображение презренных и невероятных характеров, какие встречаются в нынешних иностранных романах. Такими романами портят нравы и ожесточают характер», — писал он супруге²². Этот вердикт он вынес в то время, когда осужденный за дуэль с Барантом Лермонтов прибыл в Ставрополь, в главную квартиру командующего войсками Кавказской линии. С этого времени император собственноручно вычеркивал фамилию поэта из списка отличившихся и представленных к награде воинов.

В 1841 году императорская семья узнала о кончине поэта, и в Петергофе император заявил семье за столом: «Получено известие, что Лермонтов убит на поединке, собаке — собачья смерть!»²³. Его сестра, великая княгиня Мария Павловна, отнеслась к этим словам с горьким укором, и Николай Павлович внял ей. По словам очевидца, он, «попешидши назад в комнату перед церковью, где еще оставались бывшие у богослужения лица, сказал: «Господа, получено известие, что тот, кто мог заменить нам Пушкина, убит»²⁴.

²⁰ Там же.

²¹ Цит. по: М.Ю. Лермонтов: Петергоф, поэт, эпоха. СПб., 2914. С. 35.

²² Там же. С. 35–36.

²³ *Бартенев П.И.* Николай Павлович о Лермонтове // Русский архив. 1911. № 9. С. 160.

²⁴ Там же.

«Вздых о Лермонтове, об его разбитой лире, которая обещала русской литературе стать ее выдающейся звездой», — писала Александра Федоровна графине С.А. Бобринской²⁵. Несколько лет спустя, в августе 1846 года, Петергоф покидали Константин Николаевич и Ольга Николаевна, отправляясь на борту парохода «Камчатка» в Европу: Ольга после свадьбы отбывала на родину принца Карла Вюртембергского, Константин ехал для знакомства со своей будущей невестой принцессой Саксен-Альтенбургской. В дороге оба они читали «Героя нашего времени».

Принято считать, что в творчестве Лермонтова Петергоф запечатлен не только в юношеской юнкерской поэзией. Известно, что возле Монплезира лодочники предлагали юношам из кадетских лагерей морские прогулки. Однажды у стоявшего на берегу юного Лермонтова, глядящего в туманную даль, в голове рождался знаменитый «Парус» — стихотворение, которое станет для русских читателей выражением свободолобивых настроений. О «Парусе» поэт скажет: «Вот еще стихи, которые я сочинил на берегу моря». Источником этой петергофской легенды (или не легенды?) стал очерк Анны Ахматовой «Все было подвластно ему», в котором говорится: «Он не увидел царские парки с их расстреллиями, камеронами, лжеготикой, зато заметил, как “сквозь туман кремнистый путь блестит”. Он оставил без внимания знаменитые петергофские фонтаны, чтобы, глядя на Маркизову Лужу, задумчиво произнести: «Белеет парус одинокий...»»²⁶.

Ум, талант и честь В.А. Жуковского помогали его воспитанникам в трудных житейских ситуациях, он передал им свое миропонимание и остался в их жизнях навсегда, что подтверждают строки их взрослых писем к поэту. «Погода лейб-гвардии Петергофская, как говорит папа; очень тепло, и маленький морской ветер прохладяет воздух. Я много занимаюсь, (...) читаю с учителями, и одна на всех языках. Только не на негодном немецком: я и в руки немецкую книгу не беру. Не браните меня о том; вы же не виноваты: кто переводит так хорошо, что русский перевод лучше оригинала? Кто перевел Ундину? Кто?», — пишет Мария Николаевна путешествующему по Европе Жуковскому из Коттеджа²⁷.

«Часто, часто буду читать эту книгу и вспоминать о милом друге, так давно, так искренно преданном нашему семейству. Я многим вам обязана с самого детства», — благодарит Жуковского в 1842 года из Штутгарта Ольга Николаевна²⁸. Отношения с Жуковским во многом определили отношение к словесности представителей династии Романовых. Поэт-романтик внес в их жизнь достойное отношение к Пушкину и любовь к литературе, которую многие из них сохраняли на протяжении всей жизни.

Список литературы

- Ахматова А.А. Тайна и соблазн: Проза. СПб., 2011.
 Вересаев В.В. Пушкин в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников. Т. 2. М., 1936.
 Герштейн Э. Судьба Лермонтова. М., 1986.
 Иезуитова Р.В. Пушкин и «Дневник» В. А. Жуковского 1834 года // Пушкин: Исследования и материалы. Т.8. Л., 1978.

²⁵ Цит. по: Герштейн Э.Г. Судьба Лермонтова. М., 1986. С. 72.

²⁶ Ахматова А.А. Тайна и соблазн: Проза. СПб., 2011. С. 143.

²⁷ Переписка великой княгини Марии Николаевны с В.А. Жуковским // Русский архив. 1895. № 8. С. 430.

²⁸ Письмо королевы Вюртембергской Ольги Николаевны к В.А. Жуковскому // Русский архив. 1895. № 8. С. 448.

- Мануйлов В.А. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М., 1964.
- Письма А.С. Пушкина к жене. Сост., статья и коммент. Я.Л. Левкович. СПб., 2019.
- Пушкин в переписке родственников/ Публ., предисл. и коммент. В. Враской // Александр Пушкин. Литературное наследство. Т. 16/18. М., 1934.
- Пушкин А.С. Дневники // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 8. Л., 1978.
- Пушкин А.С. Документы к биографии: 1830–1837 / Сост. С.В. Березкина, В.П. Старк; Подгот. текстов С.В. Березкиной, И.В. Васильевой, А.В. Дубровского, Т.И. Краснобородько, А.С. Лобановой, В.П. Старка; Примеч. С.В. Березкиной. СПб., 2010.
- Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. Л., 1988.
- Сон юности. Воспоминания великой княжны Ольги Николаевны. 1823–1842 // Николай I: Муж. Отец. Император / Сост., предисл. Н.И. Азаровой. М., 2000.
- Тютчева А.Ф. При дворе двух императоров: Воспоминания и дневники / Пер. с франц. Л.В. Гладковой. М., 2004.

References

- Ahmatova A.A. Tajna i soblazn: Proza [Mystery and temptation: Prose]. SPb., 2011. (In Rus.).
- VeresaeV V.V. Pushkin v zhizni: Sistemacheskij svod podlinnyh svidetel'stv sovremennikov [Pushkin in Life: A Systematic set of authentic testimonies of contemporaries]. T. 2. M., 1936. (In Rus.).
- Gershtejn E. Sud'ba Lermontova [The Fate of Lermontov]. M., 1986. (In Rus.).
- Iezuitova R.V. Pushkin i «Dnevnik» V. A. Zhukovskogo 1834 goda // Pushkin: Issledovaniya i materialy [Pushkin and the "Diary" of V. A. Zhukovsky in 1834 // Pushkin: Research and Materials]. T.8. L., 1978. (In Rus.).
- Manujlov V.A. Letopis' zhizni i tvorchestva M.YU. Lermontova [Chronicle of the life and work of M.Y. Lermontov]. M., 1964. (In Rus.).
- Pis'ma A.S. Pushkina k zhene [Letters of A.S. Pushkin to his wife]. Sost., stat'ya i komment. YA.L. Levkovich. SPb., 2019. (In Rus.).
- Pushkin v perepiske rodstvennikov [Pushkin in the correspondence of relatives] / Publ., predisl. i komment. V. Vraskej // Aleksandr Pushkin. Literaturnoe nasledstvo [Literary heritage]. T. 16/18. M., 1934. (In Rus.).
- Pushkin A.S. Dnevniki [Diaries] // Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenij: V 10 t. T. 8. L., 1978. (In Rus.).
- Pushkin A.S. Dokumenty k biografii: 1830–1837 [Pushkin A.S. Documents for biography: 1830–1837] / Sost. S.V. Berzskina, V.P. Stark; Podgot. tekstov S.V. Berzskinoj, I.V. Vasil'evoj, A.V. Dubrovskogo, T.I. Krasnoborod'ko, A.S. Lobanovoj, V.P. Starka; Primech. S.V. Berzskinoj. SPb., 2010. (In Rus.).
- Sollogub V.A. Povesti. Vospominaniya [Stories. Memories]. L., 1988. (In Rus.).
- Son yunosti. Vospominaniya velikoj knyazhny Ol'gi Nikolaevny. 1823–1842 // Nikolaj I: Muzh. Otec. Imperator [The dream of youth. Memoirs of Grand Duchess Olga Nikolaevna. 1823–1842 // Nicholas I: The Husband. Father. Emperor] / Sost., predisl. N.I. Azarovoj. M., 2000. (In Rus.).
- Tjutcheva A.F. Pri dvore dvuh imperatorov: Vospominaniya i dnevniki [At the Court of two Emperors: Memoirs and Diaries] / Per. s franc. L.V. Gladkovoij. M., 2004. (In Rus.).

Калугина Т.П.

К ВОПРОСУ О ДУАЛИЗМЕ МУЗЕЙНОГО ПРЕДМЕТА: ПОДЛИННОСТЬ ИЛИ АУТЕНТИЧНОСТЬ?

Калугина, Татьяна Павловна—доктор философских наук, заведующая отделом переводов для изданий и выставочных проектов, Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, tkalugina@hotmail.com.

В статье рассматривается один из аспектов сложной и комплексной проблемы дуалистической природы музейного предмета—диалектика подлинности и аутентичности экспоната в музее. Автор демонстрирует эту диалектику, анализируя связанные с ней вопросы, с которыми часто сталкиваются музейщики-практики. В частности, вопрос о так называемых аналогах. С ним особенно часто сталкиваются мемориальные музеи, которые по определению хранят и показывают именно уникалы, те самые вещи, которые жили вместе с меморизируемым лицом. В случае, если уникалы не сохранились, их заменяют на аналоги, тем не менее, это не уменьшает эмоциональный отклик посетителя. Встает вопрос, что же запускает этот отклик, если не подлинный мемориальный предмет? Автор анализирует термины «подлинный» и «аутентичный», затрагивает вопрос о копиях в экспозиции художественных музеев, о реальном происхождении эстетического впечатления у посетителя. Рассматривается и вопрос реставрации, связанный с диалектикой подлинности и аутентичности, которая особенно остро стоит в контексте музеефикации современного искусства. Статья не предлагает однозначного решения проблемы подлинности и аутентичности, но автор отмечает, что возможные решения всегда будут однозначно детерминированы тем или иным культурным контекстом.

Ключевые слова: музейный предмет, экспонат, мемориальный музей, художественный музей, подлинность, аутентичность, копия, аналог, принципы реставрации.

ON THE PROBLEM OF DUALISM OF MUSEUM OBJECT: AUTHENTICITY OR VERISIMILITUDE?

Kalugina, Tatyana Pavlovna—Doctor of Philosophy, the Head of the Department of Translations for Publications and Exhibition Projects, the State Russian Museum, Russian Federation, Saint-Petersburg, tkalugina@hotmail.com.

The article examines an aspect of the complex, many-layered issue of the dualistic nature of museum objects: the dialectic between authenticity and verisimilitude of exhibits in a museum. The author demonstrates this dialectic by analysing issues relating to it that museum workers often encounter in practice. Particular focus is given to the matter of so-called analogues, which memorial museums often face, as such museums by definition preserve and exhibit originals, the actual items that surrounded the memorialised person in life. In cases where originals have not survived they're replaced with analogues, which however does not diminish the emotional response felt by visitors. So the question arises: What generates this response if the memorial object is not authentic? The author analyses the terms “authentic” and “verisimilar” and touches on the matters of copies among art museum exhibits and the true source of museumgoers' aesthetic impressions. Also examined is the question of restoration in relation

to the authenticity-verisimilitude dialectic, which is especially relevant in the context of museumification of contemporary art objects. The article offers no unambiguous solution to the problem of authenticity and verisimilitude, with the author noting that potential solutions will always be determined by one or another cultural context.

Key words: museum object, exhibit, memorial museum, art museum, authenticity, verisimilitude, copy, analogue, principles of restoration.

Этот текст¹ я выбрала для рубрики, посвященной памяти А.С. Дриккера, потому что в нем отражен фрагмент нашей с Александром Самойловичем долгой, длившейся почти четверть века дискуссии об оригинале и копии, предмете и образе, «материи» и «идее» применительно к изобразительному искусству и музею. Александр Самойлович, стихийный платоник, полагал, что произведение изобразительного искусства или музейный предмет могут быть без потерь воплощены в другой материи, «переложены» для копии или виртуальности. Я же была убеждена, что материя изобразительного искусства или музейной вещи самоценна и уникальна, поскольку и то, и другое — это сам «текст», в то время как произведения других искусств — лишь «запись текста»². Из противоречия этих аксиом вытекали многие другие предметы наших нескончаемых споров. Первые их отражения были опубликованы в 1999 г. на конференции «Итоги столетия» в Эрмитаже³, последним станет, к сожалению, вот этот текст. Теперь наш спор уже не закончить. Но зато теперь с горькой очевидностью становится ясной его бессмысленность:

«Нет, некоторое из двух:

Кость слишком — кость, дух слишком — дух» (М. Цветаева).

Проблема дуалистической природы музейного предмета сложна и многоаспектна, и один из ее аспектов связан с диалектикой подлинности и аутентичности экспоната в музее. Увидеть эту диалектику легче всего, задумавшись над некоторыми вопросами, с которыми часто сталкиваются музейщики-практики.

Первый вопрос уже очень давно поставлен мемориальными музеями, которые вынуждены почти ежедневно так или иначе отвечать на него. Это вопрос о так называемых аналогах. Чтобы подобраться к нему в нужном мне контексте, напомним разделение музейных предметов на вещи-образцы (представители некоего множества равноценных элементов) и вещи-уникаты (принципиально единичные и незаменимые вещи)⁴. Мемориальные музеи по определению хранят и показывают именно уникалы, те самые вещи, которые жили вместе с меморизируемым лицом. Что, однако, делать мемориальным музеям, если, например, «обстановка кабинета» не сохранилась? В большинстве случаев музей раздобывает аналогичный стол и стул и просто не углубляется в подробности в этикетаже. И что, это как-то уменьшает благоговейную радость посетителя от лицезрения стола, на котором имярек писал свои романы? Если посетителю сказали, что это именно тот стол, то нужная эмоция будет запущена независимо от реальной подлинности

¹ В сокращенном виде он уже был опубликован в журнале «Музей»: Калугина Т.П. Аутентичность как экспозиционная проблема // Музей. 2016. № 11. С. 30–33.

² Формулировка Б.М. Бернштейна.

³ Дриккер А.С. Двоичный код и будущее музея // Искусство XX века. Итоги столетия. Тезисы докладов международной конференции 1–4 декабря 1999 г. СПб., 1999. С. 22–24; Калугина Т.П. «Развощенный дух» и будущее художественного музея // Искусство XX века. Итоги столетия. Тезисы докладов международной конференции 1–4 декабря 1999 г. СПб., 1999. С. 122–124.

⁴ См. об этом: Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2001. С. 28.

стола. Но чем же, если не подлинностью, эта эмоция запускается? А запускается она аутентичностью увиденного, которая отнюдь не равна подлинности и находится с ней в довольно сложных отношениях.

На первый взгляд, иностранное слово «аутентичность» есть синоним «подлинности». По крайней мере, так полагают большинство современных носителей русского языка, если они, конечно, вообще знают слово «аутентичность». Однако многие заимствования, имеющие синонимичный русский эквивалент, постепенно находят себе пустующую семантическую нишу, где какие-то оттенки их значений становятся главными и уникальными, не выразимыми никаким другим русским словом. (Точно так происходит и в других языках). Как-то на открытии выставки Роберта Индианы в Государственном Русском музее в одном из официальных выступлений прозвучала фраза: «Это произведение обеспечивает аутентичность выставки». Едва ли произнесший ее высокообразованный профессионал говорил о какой-то «подлинности», которую сама выставка, в отличие от отдельных представленных на ней произведения, иметь по сути своей не может. Он, конечно же, имел в виду иное значение слова «аутентичность», которое в последнее время становится самостоятельным потому, что в русском нет одного слова для его выражения. Это значение еще не устоялось до уровня словарной статьи, но кратко его можно сформулировать так: аутентичность — это «идентичность заявленному». В этом смысле его весьма приблизительным синонимом будет «достоверность».

Такое длинное лингвистическое отступление понадобилось мне для того, чтобы объяснить, о чем пойдет речь. Об аутентичности, не равной подлинности, но гарантирующей «идентичность заявленному». В этом смысле процентов 80 экспонатуры мемориальных музеев неподлинны, но — аутентичны. Если считать такую аутентичность компромиссом и на компромиссы не идти, то придешь к абсолютно и буквально пустым залам мемориальной квартиры-музея Моцарта в Вене, где подлинным стенам и подлинному виду из окна аккомпанирует бессмертная музыка⁵. Если же ту аутентичность принять, то получишь многочисленные дома-, квартиры- и усадьбы-музеи, где подлинного почти нет, а впечатление достоверности, если экспозиция сделана профессионально, есть. Что правильнее?

Если этот первый вопрос кому-то показался несложным, то вот к нему дополнение. Представим, что в таком же мемориальном музее хранилась простреленная фуражка меморизуемого персонажа и по каким-то причинам была утрачена, можно ли в этом случае найти аналогичную ей фуражку, продырявить след от пули и выставить? Согласитесь, что-то внутри протестует против такого симулякра. А почему? Ведь соотношение подлинности и аутентичности будет тем же, что и относительно стола-аналога.

Или вот знаменитый диван Пушкина на Мойке, 12, подаренный музею как аналог подлинного, хоть и с происхождением из семьи потомков. В 2010 г. судмедэксперты заявили, что это тот самый диван на основании совпадения группы крови, и это было не очень убедительно. В 2015 г. сложная генетическая экспертиза все-таки установила принадлежность крови на диване Пушкину. Что реально изменилось? Кажется, ничего, но поток посетителей резко возрос.

Получается, что совершенно все равно, что есть экспонируемый предмет на самом деле. Единственное, что важно, что действительно работает, — это убеждение в головах

⁵ Я говорю об экспозиции дома до 2006 г., когда она была все-таки дополнена отдельными вещами-аналогами, и не упоминаю большую информационную выставку, являющуюся частью экспозиции этого музея.

посетителей, что они видят то, чего ожидали. То есть важна только «идентичность заявленному», аутентичность. А она сама есть результат интерпретации человеком той или иной вещи, проекция его собственных ожиданий, намерений, предпочтений и стереотипов.

Вообще-то, вопрос о соотношении в нашем восприятии подлинной вещи, с одной стороны, и нашей убежденности в ее подлинности, т.е., по сути дела, вопрос о соотношении в человеческом восприятии реальности и веры (внушения, автовнушения) уводит в туманные сферы солипсической онтологии и здесь неуместен. Тем не менее, в музее на него приходится наталкиваться довольно часто.

Особенно в музее художественном с его культом подлинника в противоположность подделке или копии. Посмотрим же для начала, что есть «подлинник», откуда это слово взялось. А вот откуда: в Средние века на Руси признание от подсудимого нередко добывали на допросе под пыткой, избивая его специальными длинными палками — длинниками или подлинниками. Бедняга мог признаться в чем угодно, тем не менее, добытая таким образом правда называлась «подлинной» (а близкую по смыслу «подноготную» палачи узнавали, вонзая человеку под ногти иглы). Не слишком симпатичная этимология... Однако в языке мало случайных явлений, и если слово «подлинный» используется теперь как синоним «истинного» и «настоящего», значит, народная мудрость выражает этим субъективную составляющую «истинности» — кто-то что-то признал, да еще под пытками... Это к тому, что подделки Вермеера, как известно, провисели в музеях очень долго и многие и многие эксперты признали их подлинность, пока сам поддельщик не рассказал «подлинную» правду. И вообще, Чарли Чаплин занял только третье место на конкурсе своих двойников...

А сегодня, как утверждается, уже недалек тот час, когда можно будет сделать абсолютно неотличимую копию скульптуры, гравюры или картины, т.е., не в переносном смысле неотличимую, а в самом прямом. Как быть тогда? Тогда получится, что произведение изобразительного искусства станет тиражируемым, как произведение литературное или, можно даже сказать, исполняемым, как музыка⁶. А это противоречит его природе, ибо оно есть «арена драмы материи и духа» (Б. Бернштейн), т.е., прежде всего, физически наличествующая и пребывающая во времени вещь⁷. Противоречие это существовало уже давно в виде, например, тиражной графики, где отличие подлинника от копии определялось наличием или отсутствием номера, проставленного автором, который решил, что вот эта гравюра будет жить в 25 подлинниках, а эта — в 50.

Это все теоретические рассуждения, но к экспозиции они имеют самое непосредственное отношение. Можно ли выставлять в художественном музее копии? В конце XIX — начале XX в. на этот вопрос отвечали утвердительно, но только относительно так называемых учебных или просветительских коллекций. А сегодня? Когда вообще главное, чтобы посетитель, упаси боже, на экспозиции не заскучал, и поэтому его надо непрерывно развлекать доступными ему или удивительными способами и подчеркивать его право на панибратское отношение с искусством? Тут без копий, лучше всего электронных, не обойтись.

Для экспозиции вопрос о соотношении подлинности и аутентичности важен еще в одном, как бы техническом аспекте. В аспекте, например, этикетажа. Есть очень выразительная

⁶ Причем, не в зедльмайровском значении «интерпретации как исполнения», а как существование произведения во множестве исполнений и только.

⁷ Поэтому все вышесказанное относится в равной мере и к экспозиционной вещи в других, нехудожественных музеях.

карикатура, призывающая музейщиков пойти навстречу посетителям и поменять местами размер произведения и этикетки к нему, чтобы посетитель мог издала, не наклоняясь к мелкому шрифту, созерцать главное, что определяет его восприятие, — имя художника (великого или неизвестного) и название работы (прославленный ли шедевр или рядовое, никому не знакомое произведение). А само произведение можно дать и в виде мелкой репродукции, не оно задает оценку и впечатление. «В каждой шутке есть доля шутки», и эта карикатура очень показательна. Именно наша пресуппозиция, наши ожидания и полученная информация об экспонате вызывают ту или иную нашу реакцию на эстетический стимул. Чтобы это было не так, надо быть или очень тренированным эстетом с выучкой визуального восприятия, или, наоборот, простодушным Кандидом, ничего не слышавшим о Леонардо и Малевиче и отличающимся потому искренностью впечатления.

Далее, для музейного экспонирования диалектика аутентичности и подлинности важна еще в одном сложнейшем и деликатнейшем вопросе. Иллюстрацией к нему может быть знаменитая история реставрации эрмитажной «Данаи». К великому счастью, утраты авторской живописи в результате действий вандала не превысили того процентного соотношения подлинного и утраченного, при котором можно говорить о гибели произведения. Кроме того, реставраторы Эрмитажа, специалисты высочайшего уровня и этически безупречные профессионалы, тонировали только отдельные поврежденные места, нарушающие общую целостность картины, восполняя утраты на слое лака, разделяющем авторскую живопись и реставрационные тонировки. А если бы «Данае» повезло меньше, и то самое процентное отношение было чуть-чуть превышено? Совсем чуть-чуть? И Эрмитаж не стал бы экспонировать картину, имеющую в качестве материального субстрата, в основном, работу реставраторов, а не Рембрандта? Но рядовому посетителю, не интересующемуся проблемой разделения авторской и реставрационной живописи, совершенно безразлично, кто, когда и как определил тот процент допустимой утраты подлинности, ему важно увидеть этот знаменитый шедевр. Да и более тонким ценителям нужна, скорее, аутентичность образа, а не подлинность красочного слоя. Об этой аутентичности образа очень поэтично сказал М.Б. Пиотровский: «Данае удалось сохранить душу. Искаленная, она тем не менее жива, излучает свой таинственный свет»⁸.

Реставраторы, кстати, раньше других были вынуждены задуматься о вышеупомянутой диалектике. Для них вопрос о природе подлинности был и есть вопрос отнюдь не теоретический, поскольку они *volens nolens* должны принимать решение о том, что сохранять и восстанавливать — материальный субстрат или художественный образ⁹, в нашем контексте — подлинность или аутентичность.

Еще больше, во много раз больше запутывается этот вопрос относительно произведений современного искусства. Ныне оно уже давно стало объектом музеефикации, поставив перед музейщиками неразрешимые проблемы. Что именно следует музеефицировать и, соответственно, экспонировать, например, в случае с перформансами и хэппенингами? Будет ли экспонатом-подлинником ломаная линия, нанесенная на стены музейного зала в соответствии с дистанционно переданными указаниями художника, если точно такие указания он дал галерее, устраивающей его персональную выставку? Как

⁸ См. на сайте Эрмитажа: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/history/historical-article/1950/Danae/?lng=ru> (ссылка последний раз проверялась 19.12.2020).

⁹ См. об этом, напр.: *Бобров Ю.Г.* Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М., 2004.

выставлять знаменитое произведение в виде огромной мягкой игрушки с отростками-щупальцами, если она должна лежать на полу, а ее автор не оставил схемы расположения щупалец, хотя концептуально ее структура имеет значение, и будут ли разные способы ее аранжировки одинаково подлинными?

Теоретики современного искусства легко обходят такого рода вопросы, указывая на абсолютное главенство в нем абстрактной концепции и незначительность и вариативность материального ее воплощения. Теоретикам хорошо, они создают концепции о концепциях и не мучаются с греховной материей, совсем освободиться от которой современное искусство еще не сумело и с которой поэтому имеют дело бедные музейщики. Им на выручку приходит понятие аутентичности, которое в современном искусстве чаще применяется к оригинальной идее, общей стратегии, а не произведению как таковому¹⁰. Работая в «дискурсе аутентичности, а не подлинности», можно легче отнестись к проблеме раскладывания в зале щупалец вышеупомянутой вещи.

Однако и здесь всплывает некая сложность, обойти которую «дискурс аутентичности» не помогает. И опять она связана с реставрацией. Мой знакомый реставратор из гамбургской Кунстхалле столкнулся вот с такой проблемой. Произведение одного известного художника представляло собой бумажный кулек с пончиками, на котором были видны проступившие пятна жира. Эти пятна были концептуально важны, они даже присутствовали в названии произведения. И вот пришло время, когда жир пропитал всю бумагу кулька, и пятна исчезли, слившись в одно. А произведение надо было экспонировать, и экспозиционеры обратились к этому реставратору. Тот, интуитивно заняв позицию «аутентичность, а не подлинность», решил заменить кулек и пончики на новые, благо они продавались на каждом углу. Однако сначала он справился у здравствовавшего тогда автора, не возражает ли тот. Но автор возражал! Он гневно требовал сохранить его подлинное произведение, не объясняя, правда, как это сделать практически. Оказавшись перед такой неразрешимой задачей, мой знакомый так глубоко задумался над соотношением материи и сознания в современных арт-практиках, что стал вскоре главным экспертом по реставрации актуального искусства в США.

Тем не менее, для музейного сообщества задача так и осталась неразрешимой. Причем, касается она не одного только современного искусства, а и многих экспонатов других музеев самых разных профилей. Так что же все-таки, главное, чтобы в головах посетителей было знание, что экспонат представляет собой именно то, что они должны были увидеть? Или, независимо ни от чего, музей должен упорно следовать своему долгу хранить и показывать только подлинное, как бы сложно и бессмысленно это ни было? У автора нет ответа на этот вопрос. Вместо ответа — красивая история, пересказанная Дмитрием Чернышевым в книге «Как люди думают»¹¹:

Во время посещения дзен-буддийского храма Золотого павильона Кинкаку-дзи Дуглас Адамс был восхищен тем, как хорошо сохранился храм с конца XIV века. Переводчик ответил, что храм несколько раз был сожжен дотла. Состоялся следующий диалог:

- Так значит, это не оригинальное здание?
- Ну что вы... Конечно, оригинальное.
- Но ведь храм был сожжен?
- Да.

¹⁰ При этом аутентичность может быть атрибутом не только оригинала работы, но и его копий. Такой подход особенно характерен для медиа-арта, где невозможно говорить о копии и оригинале.

¹¹ См.: <https://wm-help.net/lib/b/book/1716874166/31> (ссылка последний раз проверялась 19.12.2020).

- Дважды?
- Несколько раз.
- И его каждый раз восстанавливали с нуля?
- Разумеется. Это важнейший памятник нашей культуры.
- И здание каждый раз было построено из новых материалов?
- Конечно. Его же сжигали дотла.
- И как этот храм может быть тем же самым?
- Это всегда то самое здание.

Адамса потрясла мысль, что сама идея храма оказалась для японцев гораздо важнее, чем материалы, из которых он был построен.

Список литературы

Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М.: Эдсмит, 2004. 344 с.

Дриккер А.С. Двоичный код и будущее музея // Искусство XX века. Итоги столетия. Тезисы докладов международной конференции 1–4 декабря 1999 г. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1999. С. 22–24.

Калугина Т.П. «Развоплощенный дух» и будущее художественного музея // Искусство XX века. Итоги столетия. Тезисы докладов международной конференции 1–4 декабря 1999 г. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1999. С. 122–124.

Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2001. 244 с.

References

Bobrov, Yu.G. *Teoriya restavracii pamyatnikov iskusstva: zakonomernosti i protivorechiya* [The Theory of Art Monument Restoration: Patterns and Contradictions]. Moscow: Edsmit Press, 2004. 344 p. (In Rus.).

Drikker, A.S. *Dvoichnyi kod i budushchee muzeya* [Binary code and the future of the museum], in *Iskusstvo XX veka. Itogi stoletiya. Tezisy dokladov mezhdunarodnoy konferentsii 1–4 dekabrya 1999 g.* Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 1999. P. 22–24. (In Rus.).

Kalugina, T.P. «Razvoploshchennyi dukh» i budushchee khudozhestvennogo muzeya [The “disembodied spirit” and the future of the art museum], in *Iskusstvo XX veka. Itogi stoletiya. Tezisy dokladov mezhdunarodnoy konferentsii 1–4 dekabrya 1999 g.* Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 1999. P. 122–124. (In Rus.).

Kalugina, T.P. *Khudozhestvennyi muzei kak fenomen kul'tury* [The Art Museum as Cultural Phenomenon]. Saint-Petersburg: Petropolis Press, 2001. 244 p. (In Rus.).

Хренов Н.А.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ ОБ ИСКУССТВЕ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ АСПЕКТ

Хренов, Николай Андреевич — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Россия, Москва, nihrenov@mail.ru.

В статье методология междисциплинарного сотрудничества в научном познании рассматривается на примере взаимоотношений таких гуманитарных наук, как искусствознание, культурология и эстетика. В центре внимания автора — искусствознание, функционирующее в настоящее время в своей зрелой форме, обозначаемой обычно в философии науки как «нормальная» наука, и в силу этого испытывающее потребность в развитии и совершенствовании с помощью ассимиляции методов других гуманитарных наук и философских направлений, таких как герменевтика, феноменология и онтология. Однако отношение у искусствоведов к этой тенденции далеко не однозначно. Сверхзадача их деятельности связана с сохранением высокого статуса индивидуального и субъективного начала в искусстве. Между тем, ассимиляция методов смежных наук нередко приводит к утрате этого статуса и к размыванию представлений о предмете науки об искусстве. Анализируя внешние и внутренние факторы совершенствования науки об искусстве, автор в качестве основных факторов все же считает внутренние факторы, из чего следует, что должна активизироваться одна из субдисциплин искусствознания, а именно, теория искусства, которая до сих пор остается менее развитой, чем остальные субдисциплины.

Ключевые слова: гуманитарные науки, искусствознание, культурология, эстетика, междисциплинарный подход.

METHODOLOGICAL TRANSFORMATIONS OF MODERN ART STUDIES: THE INTERDISCIPLINARY ASPECT

Khrenov, Nikolay Andreevich — Doctor of Philosophy, Professor, the Chief Research Fellow, the State Institute for Art Studies, Russian Federation, Moscow, nihrenov@mail.ru.

The methodology of interdisciplinary cooperation in scientific knowledge is considered on the example of relationship of Humanities, i.e. art studies, cultural studies, and aesthetics. The author focuses on art science, which is currently functioning in its mature form, usually referred to in the philosophy of science as “normal” science, and therefore feels the need to develop and improve assimilating the methods of other Humanities and philosophical areas, such as hermeneutics, phenomenology and ontology. However, the attitude of art critics to this trend is far from ambiguous. The super-task of their activity is connected with preserving the high status of individual and subjective essence in art. Meanwhile, assimilation of methods of related sciences often leads to the loss of this status and to blurring of ideas about the subject of art science. Analyzing external and internal factors of improving the science of art, the author considers internal factors as the main factors, which means that one of subdisciplines of art studies should be activated, namely, the theory of art, which still remains less developed than other subdisciplines.

Key words: Humanities, art studies, cultural studies, aesthetics, interdisciplinary approach.

Введение. Постановка проблемы. Почему в истории гуманитарной науки одни направления затухают, а другие активизируются?

С некоторых пор в науке об искусстве постоянно говорят о междисциплинарной методологии, представляя ее при этом неким научным идеалом. В этом клянутся грантодержатели, присылая свои отчеты в финансирующие их фонды. Это можно наблюдать в кандидатских и докторских диссертациях и, наконец, в серьезных искусствovedческих монографиях. В качестве начала такого положения дел, пожалуй, следует считать середину прошлого столетия. С тех пор многое изменилось, даже возникли новые науки. Но междисциплинарное сотрудничество наук при изучении какой-либо проблемы по-прежнему считается идеалом.

Однако произошли ли с тех пор какие-либо изменения в этой области и продвинулись ли ученые не только в изучении разных проблем с помощью междисциплинарной методологии, но и в ее использовании, в осознании ее возможностей, позитивных, а, может быть, даже негативных сторон? Попробуем этот вопрос прояснить, сводя эту глобальную проблему к сегодняшней ситуации в искусствознании, которое уже несколько десятилетий демонстрирует обращающую на себя внимание ассимиляцию самых разных подходов и методов, расширяя понимание своего предмета за счет эстетики, социологии, семиотики, психологии, философии, филологии, этнологии, исторической науки, культурологии и т.д.

Все перечисленные дисциплины в какой-то степени можно считать частными направлениями одной обширной дисциплины — науки об искусстве. Правда, под воздействием этой тенденции к расширению изменяется и предмет искусствознания и художественной культуры. Конечно, каждый из них связан с философией, эстетикой и т.д. как самостоятельными дисциплинами, но они существуют, в том числе, и как слагаемые науки об искусстве. Нам ближе и понятней то, что в этом целостно научном гештальте — науке об искусстве происходит с каждым конкретным направлением. Мы еще не так хорошо разбираемся в том, как развивается эта наука в целом, какие ситуации, часто проблемные в ее истории возникают. Почему ее проблематика то сужается, то необычайно расширяется. По какой причине угасают целые направления и, наоборот, неожиданно возникают новые направления и даже новые науки. Но даже внутри существующих направлений в какой-то период угасает интерес к одной проблематике и появляется к другой.

В течение десяти лет автору этой статьи пришлось осуществлять функции заместителя директора по науке в Государственном институте искусствознания и не только задумываться над этим вопросом, но и решать в этом направлении практические задачи. Приведу пример. Во второй половине XX в. вспыхивает колоссальный интерес к структурализму. Запад, конечно, опережает. Но, как сказать. Все начинается с двух дисциплин — лингвистики и этнологии. К. Леви-Стросс, представляющий этнологию, демонстрирует метод анализа мифов. Применяемый им новый метод распространяется на другие науки. Считается, что он первым применил аналитический аппарат языкознания к нелингвистическому материалу. Утверждая, что культура обладает строением, подобным строению языка, К. Леви-Стросс открыл путь переноса лингвистических и структурно-семиотических методов в гуманитарные науки. Во многом с помощью лингвистики были найдены точки соприкосновения между разными гуманитарными науками.

Прежде всего, эта методология распространилась на филологию. Но не только. Это охватывало, например, и науку о кино. Вяч. Вс. Иванов работает над книгой о С. Эйзенштейне,

в которой представляет мастера одним из первых семиотиков¹. Семиотика в России оказывается связанной не только с Ю.М. Лотманом, такой подход увлек и киноведов. Во ВГИКе, в котором автор в настоящее время преподаёт эстетику, в 1960-е гг. были и студенты, и преподаватели, проявившие к этому интерес. А что касается мифологических и фольклорных текстов, то К. Леви-Стросса, как оказывается, в России опередил В. Пропп. Существует переписка между К. Леви-Строссом и В. Проппом. К. Леви-Стросс признавал значимость трудов В. Проппа².

В XX в. под воздействием структурализма гуманитарные науки обращаются к лингвистике. Но, собственно, структурализм и семиотика и вышли из лингвистики. Все началось с Ф. де Соссюра. XX век вспоминает аристотелевскую традицию и, опираясь на лингвистику, углубляется в поэтику (Р. Барт, Ю. Кристева и др.)³. Но выясняется, что в России возрождение этой традиции началось еще раньше — в 1920-е гг. Об этом свидетельствует так называемый русский формализм (В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум и др.). Французские структуралисты подтолкнули к адекватной оценке русского формализма, раскритикованного и практически уничтоженного в конце 1920-х гг. В период оттепели началось освоение этого наследия. В том числе, и на Западе. В связи с модой на семиотику как переноса лингвистических методов на гуманитарные науки Ю. Кристева даже говорит о разворачивающемся «культурном повороте», который в XX в. переживала европейская цивилизация⁴.

Но вот проходит несколько десятилетий. И что же? Интерес к семиотике угасает. Прежде всего он угасает в тех гуманитарных науках, которые испытывали влияние структурализма и семиотики, в том числе, в киноведении. Автор книги, в которой дается оценка вклада структурализма в научное изучение кино и его влияния на киноведение, В. Соколов утверждает, что практически структуралистская методология не оказала значительного влияния на киноведение. Скорее, она повлияла на филологию⁵. Теряет интерес к семиотике и М. Ямпольский, работы которого, несомненно, обогатили киноведение, и в особенности теорию кино. В связи с этим он делает такое же обобщение, что и В. Соколов. По его утверждению, представление кино как специфического языка, как особой знаковой системы наши знания о кино не обогащает. В качестве более плодотворной методологии он предлагает философию, а еще точнее, феноменологию⁶. А феноменология, в лице М. Хайдеггера, как известно, предполагает стремление вернуться «назад — к вещам», т.е. от знака к означаемому. Это погружение в предметно-чувственный мир, что является сильной стороной кино.

Так, в киноведении возникает интерес к ранним, домонтажным периодам в истории кино. Между тем, более поздние, монтажные периоды связаны со становлением киноязыка и с тем, что называют «авторским» кино. Возникает что-то вроде регресса в становлении кино, а главное, в осознании его выразительных средств. Но, как ни странно, это совпадает с установками феноменологии, с тем, что можно было бы обозначить как

¹ *Иванов Вяч.Вс.* Эстетика Эйзенштейна // Он же. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1999. Т. 1. С. 143–380.

² *Леви-Стросс К.* Структура и форма. Размышления над одной работой В. Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 9–34.

³ *Косиков Г.К.* «Структура» и / или «текст» (Стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 3–48.

⁴ *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004.

⁵ *Соколов В.С.* Киноведение как наука. М., 2010.

⁶ *Ямпольский М.Б.* Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 14.

феноменологический поворот. Как пишет Ж. Делез: «Феноменология возводит в норму “естественную перцепцию” и ее условия»⁷. А что такое естественная перцепция в кино, как не его домонтажный период? Использование монтажа, начиная с 1920-х гг., способствовало превращению кино в язык и, соответственно, в знаковую систему. Но вместе с этим происходил и разрыв, т.е. некое отчуждение кино с его гипертрофированной ролью монтажа от предметно-чувственной реальности. Это не соответствует феноменологическому подходу, для которого важна не субъективная активность, а активность самого предметного мира, даже если при этом приходится жертвовать авторским началом.

Конечно, осознание этой уязвимости структуралистского подхода можно фиксировать в разгар моды на этот подход. Имела место попытка не то чтобы реабилитировать значимость домонтажного периода в кино, но во всяком случае смягчить остроту проблемы с помощью усиления принципа документализма. Книга З. Кракауэра появилась как раз в это время и как бы мотивировала такой сдвиг в поэтике кино⁸. В этом смысле показательной для своего времени оказалась статья знатока творчества С. Эйзенштейна Н. Клеймана, которая начиналась с названия первого параграфа «Монтаж под подозрением»⁹.

Констатируя кризис киноведения, М. Ямпольский пишет: «По нашему глубокому убеждению этот кризис связан с определенной исчерпанностью парадигмы семиотической кинотеории, которая в разнообразных формах доминировала в мире на протяжении последних двух с половиной десятилетий. Семиотическое киноведение явилось прямым наследником тех кинотеорий, которые поместили в центр своего интереса киноязык, проблему монтажа»¹⁰. В связи со становлением семиотической теоретической парадигмы в киноведении оказалась утраченной ранняя теоретическая парадигма, благоприятная для понимания значимости предметно-чувственной фиксации реальности с помощью экрана. Вместе с потребностью анализировать фильм с лингвистической, т.е. языковой или знаковой точки зрения в кино возникает отчуждение метода от фиксируемой предметной реальности. Эта реальность просто жаждала осмысления с помощью феноменологии. Отдавая в этом отчет, М. Ямпольский призывал возвратиться к ранней теории, восстанавливающей самоценность киноизображения и преодолевающей отчуждение.

С точки зрения М. Ямпольского, такая ретроспективная логика способствует утверждению новой теоретической парадигмы. Если же иметь в виду искусство в целом, то какую-то черту в исследовании искусства как знаковой системы подводит постструктурализм и постмодернизм. Любопытный диагноз «смерти» структурализма ставит Ю. Кристева, связывая угасание интереса к знаку как основному концепту семиотики в связи с трансформацией культуры в целом. Она выступила с точки зрения культуролога. Согласно Ю. Кристевой, интерес к знаку породила культура, становление которой развертывается от Ренессанса до XX в. Она постулирует: «Позднее Средневековье (XII–XV вв.) — переходный период в истории европейской культуры: на смену символическому мышлению приходит мышление знаковое»¹¹.

По мнению Ю. Кристевой, в наше время происходит разложение знака и возвращение к символическому мышлению. Вместе с угасанием знаковости происходит ослабление позитивистской традиции в науке и философии. В качестве иллюстрации угасания

⁷ Делез Ж. Кино. М., 2016. С. 76.

⁸ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974.

⁹ Клейман Н.И. Формула успеха. Статьи, выступления, беседы. М., 2004. С. 254–448.

¹⁰ Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993. С. 4.

¹¹ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. С. 138.

и разложения знака Ю. Кристева указывает на процессы, которые происходят в литературном мире, в частности, в жанре романа. Если в XV и XVI вв., как она утверждает, романному высказыванию удалось вырваться из структуры символа и подчиниться знаку, то в XX в. начинается разложение знака. Об этом, например, свидетельствует роман «потока сознания». Это выражение «одержимости невыразимым»¹².

Если исходить из этих соображений, то получается, что движение в сторону реабилитации символа как оборотной стороны разложения знака является убедительным объяснением угасания интереса к семиотике. Ведь судьба этой науки связана с пониманием функционирования культуры с точки зрения знака. Символ же ускользает от знаковости, поскольку является элементом целого мировосприятия и даже типа культуры, которую П. Сорокин называет культурой идеационального типа. Символ ведь отсылает к трансцендентным, а значит, непознаваемым сущностям. Морфология символического мышления была осмыслена Гегелем, и она соответствует ранней фазе становления Духа.

В разгар моды на структурализм на Западе, а, еще точнее, в 1970-е гг. появилась книга Ц. Тодорова, в которой рассматривались весьма проблемные вопросы соотносительности знака и символа, как и вопросы о невозможности постижения символа с помощью семиотики. Возвращаясь к исходной точке становления семиотики, а именно, к Ф. де Соссюру, высказавшему в начале XX в. предположение о возможности существования разных языков помимо языка вербального, а также и о возникновении специальной науки, которая бы такими языками занималась, Ц. Тодоров пишет: «Наконец, в своих лекциях по общему языкознанию он рассматривает возможность создания семиологии, которая занималась бы не только языковыми знаками, но тут же накладывает ограничение: семиология должна заниматься только одним видом знаков, а именно произвольными знаками, подобными языковым. Для символизма у Соссюра нет места»¹³.

Вернемся к характеристике ранней фазы в становлении Духа по Гегелю. На этой символической фазе идея, т.е. некое внутреннее содержание, еще не достигает полноты выражения во внешней форме, и то, что получается, невозможно истолковать как язык. Символическая форма многозначна и не достигает столь необходимой в языковой коммуникации общезначимости. Эту смену знака символом также можно истолковать с помощью циклической концепции П. Сорокина. Возвращающаяся ранняя форма мышления, а именно, символическая форма — выражение рождающейся или, точнее, возрождающейся культуры идеационального типа, ядром которой становится не чувственное, а сверхчувственное начало, а сверхчувственное начало получает выражение исключительно в символических и мифологических формах. Все это облегчает реабилитацию в эстетике всех существующих до Нового времени эстетических систем, в том числе, и античной, что проделано А. Лосевым. Не случайно Ю. Кристева формы символического выражения связывает с платонизмом¹⁴.

Что же касается кино как знаковой системы или предмета изучения семиотики, то не следует переоценивать достижения структуралистов. Движение кино в сторону знака, что было характерно для авангардного кино, во второй половине XX в. было приостановлено. Но не потому, что причиной были обстоятельства внешнего характера, а потому, что фиксируемые в кино признаки знака еще не означают, что кино и в самом деле является знаковой системой.

¹² Там же. С. 491.

¹³ Тодоров Ц. Теории символа. М., 1999. С. 343.

¹⁴ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. С. 141.

Как сами искусствоведы диагностируют кризис в своей науке?

Все, о чем до сих пор говорилось, касается кино. Но наш предмет — состояние науки об искусстве в целом. В какой-то степени даже конкретные факты из истории киноведения, которые мною были затронуты, отражают общее состояние дел. В частной сфере проявляется смысл общей ситуации. Вторая половина XX в. в искусствознании несомненно свидетельствует об интенсивных поисках в этой науке. Мы вспомнили семиотику. Но именно в 1960-е гг. в СССР бурно развивается еще одна наука — социология. Существовала даже точка зрения, согласно которой социология искусства упразднит эстетику, сделает ее ненужной. Почему? Да потому, что социологические исследования свидетельствуют о реальных процессах художественной жизни, а эстетика в ее марксистско-ленинском варианте — мертвая, догматическая система. Этот вариант эстетики как раз демонстрировал разрыв эстетики как науки с практикой искусства. В этом варианте эстетика и в самом деле оказалась нежизнеспособной. От нее следовало избавляться и возвращаться к эстетике просветительской, когда эстетика окончательно закрепила за собой статус науки. Это в своей системе эстетики делает и Г. Лукач, возвращая от К. Маркса к Г.В.Ф. Гегелю. Он очищает от Маркса Гегеля. Правда, у Маркса он обнаруживает новую интерпретацию гегелевского концепта «отчуждение». А этот концепт уже взяли на вооружение экзистенциалисты. Так возникает возможность говорить в России о созвучности марксизма и экзистенциализма. Этим займется Сартр.

В последующие десятилетия эстетика многое сделала, погружаясь в эстетические процессы, имевшие место в разных культурах. Исследуется средневековая, западная, византийская, древнерусская, в меньшей степени восточная эстетика. Наконец, русская эстетика, которая ведь не сводится к революционно-демократической эстетике XIX в. Это мощное направление религиозной или теургической эстетики второй половины XIX — начала XX в. Этим философским наследием долгое время было невозможно пользоваться. Особенно успешно этим в последние десятилетия занимается В. Бычков. Но вот в начале XXI в. В. Бычков как один из самых авторитетных сегодня представителей эстетического цеха, автор постоянно переиздаваемого учебника по эстетике, на который мы в педагогической практике ориентируемся, заявляет, что эстетика сегодня находится в кризисе. В качестве одного из признаков этого кризиса он называет разрыв с современным опытом искусства. «Парадокс XX столетия, а, может быть, одна из его закономерностей состоит в том, что собственно теоретическая или философская эстетика адекватно не отреагировала на бурные процессы, протекавшие в сфере художественной практики. По крупному счету она почти проигнорировала их и ушла на уровень школьной дисциплины, вяло пережевывая опыт классической эстетики и классического искусства от античности до конца XIX века и только очень осторожно и с опаской заглядывая в бурлящий котел арт-практик XX века»¹⁵.

А что же происходит с искусствознанием? Чтобы обострить понимание ситуации, возникшей в науке об искусстве сегодня, процитируем высказывание известного искусствоведа Г. Вдовина, утверждавшего на одном из круглых столов (и это его высказывание опубликовано в журнале «Искусствознание»), что искусствознание потеряло свой предмет. Это ли не свидетельство кризиса еще одной гуманитарной науки. Он говорит так: «Отечественное искусствознание давно потеряло из поля своего зрения главный предмет гуманитария — человека, его мысль и его чувство. Отсюда наши стенания об универсальном

¹⁵ Бычков В.В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. 2004. № 12. С. 80–92.

методе, завистливые взгляды на философию, историю, литературоведение, торопливые и вороватые набеги к соседям за герменевтикой, экзистенцией, семиотикой, гештальтом, истерическая ревность к непрофессионалам, зашедшим на нашу территорию»¹⁶.

Суждение серьезное и требует комментирования. Как мы убеждаемся, то, что нами было сказано выше о заимствованиях в киноведении, характерно и для искусствознания в целом. Слишком широк разброс интересов искусствоведа ко многим и разным методам. Слишком дорога цена ассимиляции методов других наук — утрата предмета науки. Это можно назвать кризисом искусствознания как еще одной гуманитарной науки. И понятие «кризис» применительно к науке об искусстве употребляется, в том числе, и зарубежными искусствоведами, причем, с середины прошлого столетия. Его мы обнаруживаем у такого авторитетного представителя знаменитой венской школы искусствознания, как Х. Зедльмайра в работе, появившейся в середине прошлого столетия. В России эта ситуация имела особую остроту, поскольку эта ассимилятивная активность искусствознания развертывается в кратких длительностях. Ведь в силу идеологического прессы этот процесс длительное время не происходил, а когда ассимиляция стала возможной, она происходила в ускоренных темпах и не постепенно и последовательно, а одновременно, что воспринималось хаосом. Это ощущается и в суждении Г. Вдовина.

Попробуем в этом разобраться глубже. В этой создавшейся в искусствознании ситуации можно, как минимум, отметить несколько причин. После их перечисления попробуем отыскать самое слабое место в искусствознании как науке, точнее, в методологии изучения искусства с помощью искусствоведческого метода (а, как известно, искусство можно изучать и с помощью других наук). Это слабое место, и скажем это прямо сейчас, связано с неразработанностью теории искусства как одной из субдисциплин науки об искусстве. После этого перечислим те острые проблемы, общие для науки об искусстве в целом, разрешение которых находится в компетенции теории.

От внутренних факторов кризиса к внешним факторам (оборотная сторона искусствознания как «нормальной науки» и доминирование дифференцированного развития науки перед интегративным)

Первое. В суждении Г. Вдовина можно вычитать неудовлетворенность самих искусствоведов тем, что в западной философии науки (в частности, в концепции Т. Куна) называется «нормальной наукой»¹⁷. Берем словосочетание в кавычки и расшифровываем его смысл применительно к науке об искусстве. «Нормальная наука» — это некая абсолютно сложившаяся система или парадигма (опять же понятие Т. Куна) с устоявшимися представлениями. Каждый исследователь, обращающийся к любому периоду в истории искусства, любому художественному стилю, творчеству конкретного художника или произведению, должен исходить из этой парадигмы и соответствующих ей установок. Конечно, это замечательно, когда какая-либо наука в своем развитии достигает системности и абсолютной определенности. Уязвимость этой ситуации, однако, заключается в том, что в этом своем застывшем и совершенном состоянии наука оказывается совершенно статичной и неспособной к дальнейшему развитию. Движение останавливается. То, что на раннем этапе становления науки способствовало движению вперед, начинает сопротивляться ее развитию.

¹⁶ Сарабьянов В.Д. Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа // Искусствознание. 1995. № 1–2. С. 33.

¹⁷ Кун Т. Структура научных революций. М., 1977.

Этого не могут не ощущать сами искусствоведы, и это как раз и обязывает их обращаться к смежным наукам. Ведь сведение истории к истории художественных стилей имеет пределы. Как, например, быть с теми произведениями, в которых можно уловить сразу несколько стилей, или с теми художниками, которые от стиля ускользают. Тогда приходится, кроме понятия «художественный стиль», вводить понятие «стиль эпохи» или «стиль поколения». «В качестве отличительного признака эпохи история стиля оказалась способной понимать только те произведения искусства, только те художественные явления, которые демонстрирую один и тот же “стиль”, — пишет Х. Зедльмайр, — Она все больше и больше дифференцировала стилевое понятие эпохи, различая, помимо стиля времени, и стиль поколения, и местности, стиль индивидуальности, стиль юности и стиль старости, и многие иные стилистические грани»¹⁸. Так можно все довести до абсурда. Это-то как раз и свидетельствует о том, что хотя достигнутая целостность существует и «нормальная наука» состоялась, но нарастает неудовлетворенность достигнутым и потребность в новых и разных подходах, соответствующих новому опыту искусства.

Второе. Стремление преодолеть традиционные подходы и обращение сразу ко многим наукам, однако имеет обратную сторону. История науки, развивается так, что, с одной стороны, для нее характерны процессы дифференциации научных дисциплин, научных направлений, научных парадигм, концепций и т.д., а с другой, процессы интеграции. Интеграция соответствует тем состояниям в истории науки, когда какая-то новая парадигма превращается в универсальную и авторитетную, исключая плюрализм подходов. Дифференциация созвучна тем состояниям в науке, когда парадигма является еще неустойчивой, а универсальная парадигма еще не возникла. Г. Вдовин, конечно, прав, когда говорит об утрате наукой об искусстве своего предмета. Опасность утраты предмета возникает в том случае, когда заимствуемые многие методы других наук позволяют высвечивать какие-то отдельные грани предмета. Эти грани множатся, и в результате, как следствие, видение целого в этом предмете исчезает.

Проблемная ситуация в современном искусствознании заключается в том, что процессы интеграции оказываются оттесненными процессами дифференциации. Отсюда особый интерес искусствоведа особенно к наукам, способным сегодня ориентировать именно на интеграцию. Вот почему сегодня такой значимой наукой для искусствоведа является наука о культуре, обладающая именно интегративным потенциалом. Хотя к этому выводу приходят далеко не все. Так, Ю. Боров, например, считает, что таким интегративным потенциалом обладает эстетика. Для него эстетика — это и социология, и гносеология, и онтология, и психология, и культурология, и семиотика и т.д.¹⁹ Будем считать, что перекося в сторону дифференциации — это свидетельство переходной ситуации, причем, не только в искусстве, но в культуре в целом²⁰. А значит, это временное явление. Но, с другой стороны, это и свидетельство разворачивающейся «научной революции» (выражение Т. Куна), а, следовательно, и смены парадигм в искусстве и в науке об искусстве. По крайней мере, предвосхищение такой смены, к которой тяготеют искусствоведы. Утрата искусствознанием своего предмета — это временное явление, свидетельствующее о переходности, о переходе на новый методологический уровень.

¹⁸ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 12.

¹⁹ Хренов Н.А. Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационального типа // Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и Новейшее время. М., 2003. С. 19–134.

²⁰ См.: Боров Ю.Б. Эстетика. М., 1981.

Почему у искусствоведов присутствует амбивалентное отношение к ассимиляции методов смежных наук?

Эта проблема беспрецедентного тяготения к ассимиляции, усвоению методов других наук помимо того, что в ней проявляется гипертрофия процессов дифференциации как нечто негативное, не столь однозначна. Дело в том, что, хотя искусствовед и тяготеет к радикальному пересмотру традиционной парадигмы, отношение к методологии, заимствуемой из смежных дисциплин, у него амбивалентно. Он склонен к заимствованию и ассимиляции методов смежных наук, но эта его склонность наталкивается на какие-то барьеры. Это требует объяснения. С одной стороны, пересмотр господствующей и все определяющей парадигмы для него желателен, и поэтому он проявляет интерес к тому, чем занимаются соседи, а, с другой, у него от методологии других наук возникает отторжение. Почему? Этот комплекс искусствоведа можно объяснить, конечно, чем-то вроде сектантской нетерпимости ко всему чужому и инаковому. Но дело, разумеется, не в этом. Как справедливо отмечает Г. Вдовин, в результате ассимиляции многих методов утрачивается предмет искусствознания. Но это не проявление дилетантизма, непрофессионализма, непонимания или действия психологического механизма «мы» и «они». Мы — искусствоведы, они — философы и т.д. Проблема — в другом. Тенденция к расширению предмета порождает опасность выхода не просто за пределы успешных утвердиться в искусствознании методологических приемов, не просто за пределы традиционной и позитивистски ориентированной науки, но и вообще за пределы науки.

В самом деле, если иметь в виду один из вариантов истории искусства, понимаемой как история Духа (а такая разновидность истории искусства как дисциплины имеет место, например, у М. Дворжака), получается, что искусство, даже не покидая своей территории, оказывается, в том числе, и религиозным феноменом. Вот символическое мышление, увлекая в трансцендентные сферы, выводит за пределы знака, но и вообще науки, как ее понимают в Новое время. Но, может быть, главное здесь заключается все же в том, что расширение предмета за счет тех его граней, которые видны представителям других наук, приводит к тому, что этот предмет деперсонифицируется, что и имеет в виду Г. Вдовин. Понятно, что воздействие позитивизма с помощью возникшей в XIX в. моды на социологию проявилось в том, что вместе с водой можно было выплеснуть и ребенка, т.е. личность из искусства. Спрашивается, почему? Да потому, что позитивизм — это ведь перенесение в гуманитарную сферу методов естественных наук. А их интересует не человек, а природа. Четкость и строгость методов естественных наук объясняется абстрагированием от субъективности. Не случайно ущемление авторства в структурализме можно считать следствием его позитивистских установок. Такая тенденция так бы и продолжалась, если бы барьером на пути этой моды не возник романтизм, а вместе с ним романтический вариант герменевтики в лице, скажем, И.М. Хладениуса, Ф. Шлейермахера и В. Дильтея. Именно в этих вариантах романтической герменевтики «имя» (или, скажем, индивидуальность автора) было возвращено на свое привилегированное место. Да, собственно, ведь уже и у И. Канта, хотя его реформа философии была связана с усвоением опыта естественных наук, статус индивидуальности творца как гения был очень высок. Возникновение эстетики способствовало сохранению этого статуса. Но романтизм еще более усилил эту тенденцию, видоизменяя существующую уже герменевтическую традицию. Так, например, в связи с Ф. Шлейермахером Х. Гадамер пишет: «Это — нечто большее, чем расширенная трактовка проблемы понимания, которая распространяется не только на понимание письменных текстов,

но на понимание речи вообще; это — свидетельство сдвига более принципиального порядка. Пониманию подлежит уже не только дословный текст и его объективный смысл, но также индивидуальность говорящего или пишущего»²¹.

В связи с Ф. Шлейермахером происходит вторжение в герменевтику психологизма. Дело движется к появлению психологии как самостоятельной науки, потенциал которой, несомненно, способствует укреплению статуса индивидуальности автора. Однако вот ведь что интересно. Опыт вторжения методологии естественных наук, что характерно для кантовского подхода, уже невозможно было игнорировать. В результате произошло расщепление произведения на «язык» и «речь», как это принято в лингвистике, или, если выражаться более близкими нам понятиями, на личное и безличное. Структурализм, исходя из языка, культивирует именно безличное. Так Х. Гадамер цитирует то место у И.М. Хладениуса, где говорится следующее: «Так как люди не все способны предусмотреть, то их слова, речи и произведения могут означать нечто такое, о чем они сами не собирались говорить или писать», и, следовательно, «пытаясь понять их произведения, можно думать о вещах, и притом с полным основанием, которые не приходили на ум их авторам»²². Проблема только в том, что безличное не есть биологическое. Язык — это культура. Следовательно, в этой безличности есть и личное, т.е. индивидуальное. Язык не избегает культуры, а ее представляет. Другое дело, что на уровне культуры имеет место специфическое взаимодействие между индивидуальным и надиндивидуальным. Ведь в чем, собственно, заключается смысл деятельности историка искусства? Его задача заключается в реконструкции художественного процесса в полноте его индивидуальных проявлений. Вся эта сфера связана с высоким статусом Автора. Со времен первого историка искусства Д. Вазари в центре искусствознания, конечно же, стоит личность художника и то, что Д. Вазари называет «жизнеописанием». Однако становление методологии этой науки уже в самой этой науке приводило к тому принципу, который когда-то сформулировал Г. Вельфлин. Этот принцип формулируется так: «история искусства без имен». Как же это без имен? Разве, кроме имен, там есть еще что-то?

Г. Вельфлин сформулировал даже не принцип, а то, что Т. Кун называет «парадигмой», той парадигмой, что стала основой искусствознания как «нормальной науки», той науки, что возникнет в культуре чувственного типа. Правда, смысл этой возникшей парадигмы заключался в том, чтобы перейти от индивидуальности автора к некоей, как выражается В. Прокофьев, «сверхличной индивидуальности»²³, а под ней как раз и стали подразумевать художественный стиль. «Стали подразумевать», но на самом деле, ведь творцом этого суждения или, точнее говоря, этой формулы был вовсе не Г. Вельфлин, а все-таки Гегель со своей формулой истории как истории Духа. Просто гегелевская формула была переосмыслена в соответствии с позитивистскими установками XIX в. Искусствоведу-эмпирику такое толкование было более понятным. В конце концов, он смирился с тем, что в результате усвоения этого подхода в жертву был принесен автор. Зато то, чем он занимался, обрело статус науки.

Проблема, однако, еще сложнее. Ведь если герменевтический поворот в Новое время, казалось бы, разрешал напряжение, нарастающее в связи с вторжением в гуманитарные

²¹ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 233.

²² Там же. С. 231.

²³ Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание. М., 1978. № 8 (2). С. 249.

сферы позитивизма, и способствовал спасению индивидуального начала в искусстве, то ближе к XX в. возникает интерес к такому философскому направлению, как феноменология. Оно снова остро ставит вопрос об индивидуальности и словно перечеркивает заслуги герменевтики. И если иметь в виду, скажем, хайдеггеровский вариант феноменологии, то он, как представляется, стирает не только индивидуальные ценности, но и ценности культуры и, прежде всего, европейской культуры. Такое стирание является результатом обращения Хайдеггера к восточным системам. Здесь речь идет уже о стирании всяческой субъективной активности: «Надо прекратить творить вещи. Даже внутри себя. Надо прекратить складывать при помощи априорных форм чувственности предметы мира (и, заодно, себя самого) <...> Но прежде чем научиться слышать самих людей, надо обуздать себя настолько, чтобы научиться слышать сами вещи — не выдумывая их»²⁴.

Вот М. Ямпольский, призывая к феноменологическому осмыслению опыта кино и в особенности его раннего периода, когда авторство еще было проблемой, уловил этот призыв Хайдеггера. Пожалуй, можно утверждать, что хайдеггеровский вариант феноменологии, а вовсе не только позитивизм XIX в., стал исходной точкой той расправы над «автором», которую мы знаем по другим источникам. Не случайно постструктуралисты и постмодернисты ассимилировали идеи Хайдеггера. Так что часто мы можем фиксировать влияние на ситуацию не только позитивизма. А что уж говорить о культивировании личностного в искусстве, если мы переходим от художественного стиля как основополагающей категории искусствознания к стилю культуры, а это уже категория науки о культуре. Там от индивидуальности остается еще меньше. Стиль культуры даже и для самих культурологов представляет проблему.

Не отрицая понятия «стиль культуры», представляющего что-то вроде «сверхстиля», А. Кребер пишет: «Если такой сверхстиль, или всеобщий культурный стиль, действительно, существует, было бы крайне интересно и теоретически важно его выделить»²⁵. В этой науке в отношении «личность — культура», в котором на первом месте стоит «личность», происходит перестановка, и отношение уже выглядит как «культура — личность». А это самая впечатляющая иллюстрация деперсонализации заимствованного искусствоведами метода культурологии. Конечно, искусствоведа не может этого не ощущать. И структурализм, и культурология при всем осознании значимости этих наук для искусствознания от личностного начала удаляют. Не случайно в финале статьи «Размышления над одной работой В. Проппа» К. Леви-Стросс пишет: «До Проппа мы не знали, что общего имеют сказки. После Проппа мы лишились возможности понять, чем сказки различаются»²⁶.

Но что это значит? Более понятно можно объяснить, обращаясь к лингвистике. Семиотик фиксирует повторяющееся, общезначимое, безличное, что характеризует язык. Но кроме языка в лингвистике есть другая категория — речь. А речь — это как раз субъективное, неповторимое, личностное. А это-то структуралиста как раз и не интересует. В этом смысле весьма красноречиво признание А. Кребера. В данном случае, несмотря на признание, что между ним, т.е. А. Кребером и О. Шпенглером в вопросе о личности при культурологическом подходе возникает разногласие, А. Кребер все же склоняется к конечному выводу Шпенглера, а у того «акцент делается на культуре как таковой, абстрагированной от того переплетения личных биографий и индивидуальных поступков,

²⁴ Пеггелер О. Новые пути с Хайдеггером. СПб., 2019. С. 21.

²⁵ Кребер А. Избранное: Природа культуры. М., 2004. С. 850.

²⁶ Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления над одной работой В. Проппа. С. 24.

в котором нам даны эмпирические явления культуры»²⁷. Вот и получается «история искусства без имен», т.е. без авторов. Такая деперсонализация не может не отталкивать искусствоведа. Это обстоятельство обязывает его вернуться к первоначальному методу, использованному в истории искусства. К методу, родившемуся еще в «Истории» Д. Вазари, т.е. к биографическому методу, к жизнеописаниям художников.

Неразработанность теории искусства как субдисциплины науки об искусстве как одна из причин отсутствия объяснения кризиса

Мы уже зафиксировали несколько проблемных узлов, возникших в современной науке об искусстве, а теперь пора поставить вопрос: от кого же ждать разрешения, развязывания этих узлов. Позволительно ли развязки ждать от постороннего, т.е. от представителя какой-то другой науки или же она должна иметь место внутри самого искусствознания, т.е. быть внутренней для этой науки проблемой. Иначе говоря, ждать ли развязки извне или изнутри? Наша тема: наука об искусстве и другие гуманитарные науки. Вроде бы тут ответ напрашивается сразу: ответ нужно ждать извне. Но все же, оптимальное разрешение проблемы будем прежде всего связывать с самим искусствознанием. Проблемы, возникающие в искусствознании, должны решать сами искусствоведы. Но это не означает, что они должны вариться в собственном соку. Но как решать? И вот тут мы подходим к неразработанности или слабой разработанности одной из субдисциплин в науке об искусстве.

Искусствознание — наука молодая. Сами искусствоведы связывают ее рождение с XIX в.²⁸ Так стоит ли считать, что ее становление полностью завершено. Вот и Х. Зедльмайр, анализируя становление науки об искусстве, утверждает, что, по сути дела, в реальной истории существуют две науки об искусстве. Первая наука приводит в порядок даты и установления авторства (датировка, происхождение, установление авторства и т.д.). Эта наука не стремится к пониманию самих произведений. А вот смысл второй науки с этим как раз связан. Вторая наука пытается выявить общие признаки многих конкретных произведений, она пытается отыскать место произведения в генетическом ряду. Можно констатировать, что к сегодняшнему дню первая наука многое успела сделать, и она доминирует. Она успела освоить гигантские объемы произведений. В этом плане белых пятен становится все меньше. А вот что касается второй науки, то она по-прежнему проблематична. Ее достижения скромны, а методология неустойчива.

Кроме того, она часто склоняется к беллетристике, в частности, к освоенному еще Д. Вазари биографическому методу. Между тем, воздействие позитивизма этому сопротивляется. Поэтому можно утверждать, что эта наука до совершенного уровня еще не развилась. Но, по мнению Х. Зедльмайра, очевидно, что предмет этой второй науки смещается в сторону произведения: «В фазе становления наука об искусстве призвана выдвигать на первый план исследование отдельного произведения — образования, до сих пор должным образом не изученного. Ничто на нынешней стадии не важно так, как улучшенное познание отдельного произведения искусства, и нигде существующая наука об искусстве не оказывается столь несостоятельной как в осуществлении подобной задачи. Без основательного изучения отдельного произведения остальные проблемы не могут быть разрешены удовлетворительно»²⁹.

²⁷ Кребер А. Избранное: Природа культуры. С. 763.

²⁸ См.: Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства.

²⁹ Там же. С. 66.

Но сдвиг в сторону произведения связан с отношением его к некоей целостной структуре или, как выражается Х. Зедльмайр, к гештальту, в который включено каждое конкретное произведение. Только вот что понимать под гештальтом? Ведь не сводить же этот гештальт опять к художественному стилю. Развивая эту мысль, Х. Зедльмайр справедливо видит разрешение проблем второй истории в ориентации на герменевтику. Это то как раз и способствует герменевтическому повороту в истории науки об искусстве: «Ошибка большинства теорий исследования и описания истории искусства заключается в том, что они недостаточно ясно осознали проблему интерпретации»³⁰. Прогресс истории искусства как дисциплины Х. Зедльмайр связывает с овладением процедурами герменевтики. Отсюда и значимость профессии историка: «Сегодня многие люди ищут подходы к пониманию великих произведений прошлого и ожидают от историка искусства, что он откроет им пути к этому пониманию»³¹. А вот и понимание значимости и миссии науки об искусстве в ее герменевтическом смысле: «Историки искусства — как возродители “уснувших” произведений искусства — открыли для науки и мира неисчислимы сокровища. Этот бескорыстный подъем сокрытых на дне морском кладов будущее оценит как результат нашей эпохи»³².

Вот только, как предупреждает М. Хайдеггер, творения прошлого стали с уходом божественного нам совершенно недоступны. Недоступны, потому что, как бы выразился тот же Х. Зедльмайр, произошла утрата «середины». Поэтому их ауру совершенно невозможно удержать, спасти или сохранить в музее. В качестве примера Хайдеггер приводит пример с греческим храмом или более близким ему собором в Бамберге. Вот это возникшее в истории противоречие и породило востребованность в герменевтике. Так что, переключая смысл истории искусства как научной дисциплины на уровень его интерпретации, Х. Зедльмайр улавливает неизбежность обращения искусствознания к герменевтике. Искусствознание как наука и наука сложившаяся представляет систему, состоящую из, как минимум, трех составляющих, т.е. подсистем или субдисциплин. Так мыслит и В. Прокофьев³³. Три — это если исходить из традиционной парадигмы. Это — история искусства, теория искусства и художественная критика.

Но опыт искусствознания, каким оно предстает сегодня, свидетельствует, что эти три дисциплины не исчерпывают сложности предмета в его новом видении. А куда деть кроме истории и теории, эстетику, семиотику, социологию, психологию и т.д.? А вот когда появились социология и культурология, то предмет трансформировался уже в нечто иное, а именно, в художественную культуру³⁴. Но пока остановимся на традиционной для искусствознания парадигме. Конечно, процедура разложения искусствознания на три направления еще ничего не говорит о их реальном функционировании. Но, судя по всему, проблем в каждой из этих субдисциплин накопилось немало.

Вот, скажем, история искусства. Казалось бы, достижений в этой области немало. Опыт деятельности историков искусства — отечественных и зарубежных — колоссальный. Специалистов в этой области немало и также много исторических исследований.

³⁰ Там же. С. 145.

³¹ Там же. С. 149.

³² Там же. С. 153.

³³ См.: Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса.

³⁴ Хренов Н.А. Проект теории и истории художественной культуры М.С. Кагана: исторический аспект // *Terra aestheticae*. Теоретический журнал Российского эстетического общества. 2018. № 2 (2). С. 130–163.

Но здесь невозможно не отметить одно уязвимое место. Исторических исследований много, а вот, как они пишутся, из каких методологических установок их авторы исходят и как эти установки изменяются во времени? Вот, например, в Государственном институте искусствознания, в котором главное ядро — историки — выпускники исторического факультета Московского университета, в настоящее время создается третий вариант истории русского искусства. Это многотомное исследование, которое продолжается годы. Вообще, первый вариант появился под редакцией первого директора этого института И.Э. Грабаря еще в эпоху Серебряного века. Второй вариант был в работе после Второй мировой войны, и его замысел принадлежит все тому же И. Грабарю. Третий вариант задуман А.И. Комечем, и над ним продолжается работа. На этом примере можно было бы продемонстрировать, какие изменения произошли в методологии истории искусства как субдисциплины.

Конечно, в наше нестабильное время, когда в государстве происходят радикальные перемены, важно уделять внимание именно методологии создаваемого исторического труда. Как создавались исторические труды в XIX в., в первой и во второй половине XX в. Как влияли на методологические подходы к истории искусства разные гуманитарные науки. Ясно, что так писать, как писали на эти темы раньше, невозможно. Так, например, Г. Бельтинг считает ошибочным то направление в изучении искусства, которое было задано Г. Вельфлиным. По его мнению, для историка искусства гораздо более плодотворными являются идеи А. Ригля и М. Дворжака: «Ведь стремление обособленно рассматривать художественную форму и превращение стилистических параметров в движущий принцип эволюции привели к тому, что искусство стало рассматриваться как нечто абсолютно обособленное от других проявлений человеческого духа»³⁵.

А как писать исторические труды сегодня? Чтобы ответить на этот вопрос, должно активизироваться еще одно направление, которое применительно к философии Кант называл «критикой». Иначе говоря, необходимо все время отслеживать, как изменяются подходы к исследованию предмета в истории. Иногда некогда существовавшие авторитетные подходы радикально переосмысливаются или отбрасываются вообще. На эту тему нам известно только одно исследование. Это «История истории искусства» куратора Лувра Жермена Базена. Это история того, какие в разные эпохи существовали представления о том, как создавать исторические исследования искусства и какую эволюцию претерпела методология истории искусства.

Полагаю, что другая субдисциплина искусствознания — художественная критика имеет как множество достижений, так и немало уязвимых мест. Но здесь легче, здесь больше субъективности, связи с моментом, часто мгновенной реакцией на новое произведение и т.д. Критика связана не с историей, а с современностью, и в этом заключается ее смысл. Но это обстоятельство не избавляет критику от ассимиляции герменевтической методологии. Может быть, именно усвоение приемов и процедур, используемых герменевтикой, углубляет критический анализ произведения. При этом невозможно не отметить, что некоторые искусствоведы усложняют и совершенствуют методы интерпретации также и за счет обращения к структурному анализу, что характерно, например, для Х. Зедльмайра. Правда, применительно к Х. Зедльмайру следует говорить о структуре произведения в соотнесенности не со структурализмом в варианте К. Леви-Стросса, а с гештальтпсихологией.

³⁵ Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М., 1994. С. 437.

Так, Х. Зедльмайр — сторонник рассмотрения произведения, в котором можно выделить, как минимум, четыре слоя или уровня, как это происходит в феноменологическом методе Р. Ингардена. Каждый из таких слоев соотносится или со стилевыми особенностями или с иконографией, т.е. изобразительными типами или же с иконологией, т.е. с интерпретацией символических ценностей. А вот что касается четвертого слоя, то он является весьма для искусствоведа неожиданным и вообще выводит за пределы не только позитивизма, не только за пределы традиционной науки об искусстве, но и вообще за пределы науки. Не случайно Х. Зедльмайр для легитимации этого слоя обращается к до-романтической, а именно к библейской экзегетической традиции в герменевтике. Ведь хотя до XX в. семиотика не существовала, тем не менее, применительно к искусству Нового времени говорить о знаках и знаковых системах было необходимо, поскольку еще в XII и XIII в. в европейской культуре совершился поворот к эмпирическому миру. Четвертый слой произведения, однако, предполагает выход за пределы этого эмпирического мира, а, следовательно, и знака в сферу символических форм выражения³⁶.

Однако настоящая проблема в науке об искусстве связана с третьей субдисциплиной, а именно, с теорией искусства. Почему же здесь настоящая и самая серьезная проблема? Да потому что мы до сих пор не знаем, что такое теория искусства. Это просто парадокс. И это при всем том, что теории в XX в. хоть отбавляй. Все только и делают, что теоретизируют. И сфера кино, конечно же, не исключение. Сами корифеи кино, даже практики, а именно, режиссеры задали эту парадигму. Прежде всего следует иметь в виду в этом смысле С. Эйзенштейна. Но это и есть парадокс — при обилии теорий, и особенно это касается XX в., искусствоведы и в самом деле утеряти предмет, но теперь уже предмет этой субдисциплины. Мы до настоящего времени не знаем, для чего эта субдисциплина существует и какие функции она призвана осуществить. Видимо, это тоже следует отнести к издержкам того перекося в науке, когда процесс дифференциации превалирует над процессом интеграции. Слишком велик разброс внутри искусствознания разных подходов, идей. Мы уже касались 1920-х гг. и, в частности, формализма в его русском варианте. Но ведь он, имея много преимуществ, не стал единственным методом. Альтернативой ему был даже не марксистский подход, а такой же новаторский, как и формальный, а именно, подход М. Бахтина. Хотя тот и другой были подвергнуты идеологической критике. Любопытно, например, что один из этих подходов, а именно, формальный, послужил исходной точкой для структурализма, а другой, бахтинский, для постмодернизма³⁷.

Сегодня искусствоведы и сами констатируют, что имеет место неразработанность, связанная с проблематикой этой субдисциплины. Об этом писал В. Прокофьев³⁸. О неясности, существующей в связи с теорией, свидетельствует следующий факт. На одном из заседаний Ученого совета в Институте искусствознания промелькнула мысль, что теории искусства как субдисциплины искусствознания не только не существует, но в ней нет и необходимости. Один из авторитетных ученых вопрошал: разве мы, историки, не занимаемся теорией искусства? Так ставить вопрос обязывала ситуация: в стране развевалась оптимизация. И в нашей сфере уже господствовали установки не «нормальной

³⁶ Ванеян С.С. Между гештальтом и теофанией. Методология искусствознания и метафизика искусства Ханса Зедльмайра // Зедльмайр Х. Искусство и истина. М., 2007. С. 305.

³⁷ Косиков Г.К. «Структура» и / или «текст» (Стратегии современной семиотики). С. 8.

³⁸ Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса. С. 261.

науки», а чиновников из министерства. Их предшественники когда-то в конце 1920-х гг. ликвидировали Государственную академию художественных наук, а в последнее время Дамоклов меч был занесен и над Институтом искусствознания. Институт, правда, пока существует, а вот теория в нем не сохранилась. Отделы, которые были близки к этой проблематике, оказались закрытыми. Бог судья этому заслуженному историку искусства. Ведь меч-то заносился и над ним.

Суждение этого искусствоведа можно истолковать так. Историк самостоятельно решает все методологические и теоретические вопросы, с которыми он в своем исследовании сталкивается. Это суждение сделано искусствоведом, представляющим «нормальную науку» и придерживающимся устоявшейся парадигмы. А раз так, то теория не нужна, ведь в ее ведении находится и стратегия развития науки. Но о каком развитии может идти речь, если мы имеем «нормальную науку»? Так мы видим, как историк тянет одеяло на себя, и в этом варианте вся наша наука об искусстве поглощена лишь одной из субдисциплин—историей искусства. Но что же делать, если история истории искусства—это, в том числе, возникновение и накопление отклонений от «нормальной науки», а с ними связано то, что Ю. Лотман называет «взрывом», а именно, разрушение сложившихся парадигм и радикальные изменения как в самом искусстве, так и в методологии его изучения.

Невозможно также утверждать, что выдающийся историк искусства уж совсем неправ. Историки, конечно же, теоретизировали. У самих отечественных историков искусства, например, у Б. Виппера и А. Габричевского были и теоретические работы этого рода. Так, Б. Виппер читал курс под названием «Теория искусства». Позднее идеи этого курса вошли в его книгу «Введение в историческое изучение искусства». Ну как тут возражать. Можно сказать больше: если бы этот историк этого вопроса не задал, его все же рано или поздно и без создавшейся конъюнктуры следовало задать. Но уже на методологическом уровне. Вот мы этим вопросом и зададимся.

Три первоочередных вопроса в методологии искусствознания, связанных с его взаимодействием с исторической наукой, наукой о культуре и эстетикой

Итак, в функционировании современного искусствознания как науки мы отметили четыре проблемных узла. Во-первых, констатировали издержки искусствознания, достигшего зрелости и получившего статус «нормальной науки». В качестве преодоления этих издержек возникает потребность в заимствовании методов смежных наук, что порождает новое противоречие, а именно, размывание и утерю предмета этой науки. Мы также зафиксировали гипертрофию процессов дифференциации в современном научном познании, что проявилось, в том числе, и в плюрализме используемых искусствоведами подходов. Процесс дифференциации как признак переходности в культуре оттеснил на периферию и сводил к минимуму интеграционные процессы, что сегодня подводит к необходимости культивировать в научном познании интеграцию наук, в том числе, и с помощью выдвижения в лидеры какой-то одной науки, будет ли это эстетика, этнология, культурология, философия или какая-то другая наука.

Наконец, мы поставили вопрос об альтернативности в разрешении возникшего противоречия. Иначе говоря, вопрос звучит так: разрешение противоречия может происходить изнутри, т.е. быть внутренним для искусствознания делом, или оно может совершаться извне. В этом последнем случае искусствознание включается в общий процесс научного познания, в котором одна из наук начинает играть роль лидера. Из этого для

искусства вытекает то, что методология, исходящая от лидера в науке, начинает диктовать и используемые искусствоведением подходы. Однако в этом случае, т.е. в случае, когда методология приходит извне, видение предмета искусствоведения трансформируется. Больше того, оно перестает соответствовать специфике искусствоведения. Вместо предмета, являющегося для искусствоведа специфическим, возникает его видение, соотносимое с предметом другой науки, т.е. для искусствоведения не специфическое.

Нельзя отрицать, что в этом косвенном несобственном видении отсутствует какой-то смысл. Мы как раз и ориентируемся на то, что этот смысл существует. Считать так было бы неверно. Использование методов других наук все-таки и углубляет, и расширяет знание о предмете искусства. Но при этом это знание лишало его целостности и самоценности. Из этого вывода как раз и вытекает следующее заключение. Использование методов других наук в науке об искусстве должно стать предметом третьей субдисциплины в науке об искусстве, а именно, теории искусства. Это нечто вроде фильтра, пропускающего те процедуры и методы, которые способны обогатить существующую методологию и которые способны вывести существующую парадигму из тупика. Историк искусства, погруженный в исторические факты, этим не занимается. Чтобы этим заниматься, необходима энциклопедическая информированность о тех процессах, что разворачиваются в науке в целом, не только в гуманитарной. Ведь позитивистские подходы к искусству никто не упразднял, и методология естественных наук постоянно вторгается и в социологию, и в психологию, и в другие науки.

Успехи в этнологии в середине XX в., связанные с методологией, применяемой К. Леви-Строссом, тоже связаны с позитивизмом. Да и вообще, структурализм демонстрирует заимствование подходов, существующих именно в естественных науках. Так что традиции позитивизма XIX в., характерные для подхода М. Гюйо и И. Тэна, продолжают существовать. Поразителен пример П. Сорокина. Представитель классического социологического позитивизма вызвал к жизни циклическую концепцию истории культуры. Все свидетельствует о том, что позитивистские волны постоянно возвращаются в научное сознание и влияют на гуманитарные науки. В этом смысле показательным признание представителя философской герменевтики Х. Гадамера. Пережившая в XX в. свое второе рождение герменевтика, несомненно, влияет на методологию разных гуманитарных наук и, естественно, на искусствоведение.

По мнению Гадамера, интерес в XX в. к герменевтике показателен для гуманитарного знания этого времени. Он явился чем-то вроде противостояния и даже сопротивления позитивистскому подходу, который своих позиций не сдает. Во всяком случае, альтернативность в данном случае несомненна. «Когда я закончил эту книгу в конце 1959 года — пишет Гадамер, имея в виду свою книгу «Истина и метод», — я был в большом сомнении по поводу того, не произошло ли это “слишком поздно”, то есть не является ли уже излишним тот итог традиционно-исторического мышления, который я здесь подвел. Множились признаки новой волны технологической враждебности к истории. Ей соответствовало ширившееся принятие англосаксонской теории науки и аналитической философии, и в конце концов новый подъем, который переживали общественные науки (среди них прежде всего социальная психология и социальная лингвистика), не предвещал гуманистической традиции романтических гуманитарных наук никакого будущего»³⁹.

³⁹ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. С. 615.

А какие же процессы происходили в середине XX в. в науке? Гадамер видит их развитие под сильным воздействием возрождающегося позитивизма. «Но даже внутри классических исторических гуманитарных наук, — пишет он, — произошло изменение стиля в направлении к новым методическим средствам статистики, формализации; было очевидным стремление к планированию науки и технической организации исследований. Выдвинулось вперед новое “позитивистское” самопонимание, которое требовалось с принятием американских и английских методов постановки вопросов»⁴⁰.

Таким образом, если разрешение многих обострившихся в последнее время проблем в искусствознании мы связываем с неразработанностью проблематики теории искусства, то нам остается призвать к активной разработке теоретических вопросов. Как уже отмечалось, в XX в. недостатка в теоретических идеях и в теоретических концепциях не существует. Но при этом теория искусства как субдисциплина еще не сложилась и не может быть рассмотрена как нормальная если не наука в целом, то как субдисциплина. Мы уже попытались определить предмет этой субдисциплины и ее функции. Они заключаются в переработке представлений и методологических подходов, возникающих в других гуманитарных науках и в обосновании возникающей в связи с этим стратегии развития искусства.

Если двигаться в этом направлении, то, как нам представляется, в качестве первостепенных вопросов теория искусства обязана рассматривать следующие вопросы. Пока мы не можем исчерпать всего множества вопросов для теоретического рассмотрения. Если бы это удалось, то теория искусства уже могла бы предстать в форме системы. Но до этого пока еще далеко. А пока выделим несколько актуальных вопросов, ждущих осмысления.

Первый вопрос предполагает рассмотрение взаимодействия искусствознания с исторической наукой. Один из искусствоведов, пытавшихся размышлять в направлении исследования в духе «истории истории искусства», а именно, Х. Зедльмайр в разработке этого аспекта видит вообще перспективы дальнейшего развития науки об искусстве. Новый, не связанный с художественным стилем гештальт Х. Зедльмайр пытается обнаружить в более тесном взаимодействии науки об искусстве с исторической наукой. Короче говоря, его интересует историческое время. Более глубокое понимание и произведения искусства, и истории искусства вообще связано с идеей времени. «Преимущественное положение истории искусства среди наук о духе совершенно естественно вытекает из того — пишет он, — что ее предметы одновременно и свободны от времени, и временем обусловлены, одновременно и в прошлом, и в настоящем»⁴¹. В этом смысле вывод авторитетного историка искусства оказывается весьма категоричным: «Без истории времени невозможна ни теория истории и социума, ни теория произведения искусства, ни история самого искусства»⁴².

Второй вопрос спровоцирован становлением в последние десятилетия науки о культуре, которая в системе гуманитарных наук способна стать определяющей. Интенсивное становление науки о культуре на рубеже XX–XXI вв. характерно, пожалуй, лишь для России. Этот процесс на Западе происходил в первой половине XX в. Мы выдвигаем сотрудничество науки об искусстве с наукой о культуре, потому что на этой основе можно разрешить вопрос об интеграции науки и научных направлений, что, как уже отмечалось,

⁴⁰ Там же. С. 615.

⁴¹ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. С. 256.

⁴² Там же. С. 174.

является уязвимым местом в современном научном познании и, в частности, проявляющимся при изучении искусства.

Третий вопрос связан с рассмотрением взаимоотношений между искусствоведением и эстетикой. Между этими дисциплинами всегда было тесное соприкосновение. Часто эстетика выступала в границах науки об искусстве в роли теории искусства. Но столь тесное соприкосновение не означает, что эстетика и впредь должна дублировать теорию искусства, противодействовать ее трансформации в самостоятельную дисциплину. Но, собственно, опыт уже русского формализма свидетельствует об активном отторжении теории, вдохновляемой лингвистикой, от эстетики. Этот тезис для формалистов становится программным. Похоже, что именно XX в. в решении этого процесса оказывается радикальным. По каждому из этих вопросов выскажемся более подробно.

К М. Хайдеггеру за помощью.

Историческое время как проблема науки об искусстве

Первый вопрос касается взаимоотношений между наукой об искусстве и исторической наукой. Понятно, что из трех субдисциплин искусствоведения этот вопрос касается прежде всего истории искусства. Так, Х. Зедльмайр полагает, что совершенствование методологии искусствоведения связано прежде всего с освоением специфики исторического времени. Однако в данном вопросе авторитетный немецкий искусствовед советует ориентироваться даже не на собственно историческую науку, а на философию и прежде всего на новую философию, философию XX в., которая, как известно, начиная с А. Бергсона, столь озабочена проблематикой времени. Речь идет не только об А. Бергсоне, но в еще большей степени о М. Хайдеггере, имя которого Х. Зедльмайр и называет.

Названные философы и в самом деле внесли в понимание времени много нового, что, несомненно, не осталось незамеченным представителями разных гуманитарных наук — философии, искусствоведения, эстетики. Так, например, опираясь на Аристотеля, Хайдеггер лишил осознания человечеством возможности существовать в вечности, а, точнее, разрушил имевшее место в философии на всем протяжении ее истории представление о том, что между временем и вечностью существует связь и что категория вечности для понимания человеческого бытия является обязательной.

В этой процедуре разрушения и упразднения категории вечности М. Хайдеггер, как он был совершенно убежден, исходил из положений Аристотеля, представленного им как философа, идеи которого не до конца были поняты и таковыми оставались вплоть до XX в. Между тем, как он доказывает, именно Аристотель предвосхитил открытие в понимании времени, которое делает Хайдеггер. Если исходить из открытия Хайдеггера, то получается, что вечность как понятие исчезла уже в концепции Аристотеля. Но как потом убедительно продемонстрирует П. Гайденко, ничего подобного у Аристотеля нет. Скорее здесь мы сталкиваемся с проекцией открытия Хайдеггера, связанного с разрывом времени и вечности и устранением вечности из бытия, на суждения и выводы Аристотеля.

В данном случае проблема возникла в связи с интерпретацией настоящего как мгновения, обозначаемого Аристотелем словом «теперь», которое есть подобие явленного в потоке времени образа вечности. «Теперь» — это сама вечность, врывающаяся во время. Это в то же время и вневременная стихия времени, которая и соединяет, и разделяет прошлое и будущее. «Хайдеггер так настойчиво повторяет свой тезис о том, что «теперь» — протяженно и простерто, т.е. являет собой континуум, непрерывность, что

“теперь”, — пишет П. Гайденко, — само время, а не неделимое начало (граница) времени, как утверждал Аристотель, потому что хочет устранить связь времени с вечностью, связь, которую Аристотель имеет в виду, когда определяет “теперь” как неделимое начало времени. Эта связь времени с вечностью сохранялась на протяжении более чем двухтысячелетнего существования метафизики»⁴³.

Как же, однако, использует идеи Хайдеггера Х. Зедльмайр? Несмотря на объявленную им ориентацию искусствоведа на философию времени Хайдеггера, опубликованные в одном сборнике его статьи, в которых он много места уделил времени, все же не дают основания сделать вывод об адекватном усвоении им представлений о времени Хайдеггера. Это и понятно. Искусствовед, поставивший диагноз болезни, а точнее, кризиса современной науки об искусстве и выписавший рецепт лечения с помощью возрождения «середины», т.е. религии, не мог разделять идею Хайдеггера об устранении вечности из времени даже если сама жизнь свидетельствует об обратном.

Восстанавливая в интерпретации произведения четвертый слой, связанный с символическими формами выражения, Х. Зедльмайр склонен вернуть в искусство трансцендентный его смысл. В этом пункте суждения Х. Зедльмайра соответствуют выводам Ю. Кристевой об активизации в современном искусстве символических форм выражения. Ведь вторжение в искусство трансцендентного возможно лишь в форме символизма, а еще и мифа. В понимание мгновения Х. Зедльмайр вкладывает совсем не тот смысл, который в него вкладывает Хайдеггер. Но к обоснованию своего несогласия с Хайдеггером он идет через констатацию расщепления времени на историческое и сверхисторическое время.

Герменевтика Х. Зедльмайра связана со значимостью сверхисторического времени, просвечивающегося во мгновении и возвращающегося в настоящее. Но что такое сверхисторическое время как не вечность? Это ведь не только какое-то особое время, но и вневременное состояние. Вот это сверхисторическое время и является, согласно Зедльмайру, истинным временем, и его следует искать в архетипах, в коллективном бессознательном как основе четвертого слоя в произведении. В соответствии с этим суждением получается, что это все, что угодно, только не время, в котором существует современное человечество. Ведь современный человек — он то в прошлом, то в будущем, но только не в настоящем. Из настоящего он вышиблен, и следовательно, существует не в истинном времени. А что касается подлинного искусства, то это всегда — прыжок в сверхисторическое время, возвращающее в истинное время. Без актуализации четвертого слоя в интерпретации произведения просто не существует.

Другое дело, что в реальности существуют достаточно веские причины, почему этот слой в произведении и не актуализируется, и не осознается. Все дело в том, что современный человек не погружен в настоящее, т.е. в мгновение, и именно поэтому он выброшен из вечности. Возвращение в настоящее возможно через реабилитацию сверхисторического времени. Такая возможность связана с искусством. Современный человек существует вне настоящего времени. Мы утратили истинное настоящее. «Когда совершенное бытие не желают искать и находить в истинном времени, — пишет Х. Зедльмайр, — тогда его пытаются обнаружить либо в прошедшем (в том числе и в пространственном удалении, т.е. в прошлом, как бы дожившем до наших дней: у примитивных народов, в южных морях), либо в некоем далеком будущем»⁴⁴.

⁴³ Гайденко П.П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М., 2006. С. 387.

⁴⁴ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. С. 192.

Искусствознание и наука о культуре. От линейного принципа в развертывании исторического времени к принципу циклизма

Второй вопрос, требующий теоретической разработки, связан с интенсивным становлением в последние десятилетия науки о культуре. В связи с этим, как уже отмечалось, возникает возможность разрешить некоторые проблемы, возникшие в связи с дифференциацией наук. Кроме того, что острота этого вопроса связана еще и с возможностью нового культурологического поворота в становлении новой парадигмы в истории искусства, а именно, культурологической парадигмы. Ведь, как уже отмечалось, сами искусствоведы констатируют кризис традиционной истории искусства как научной дисциплины. Они доказывают, что «сложившаяся к настоящему времени историко-искусствоведческая наука приложима лишь к цивилизации Запада и что надлежит выработать новую, более широкую систему, которая могла бы охватить все феномены мирового искусства»⁴⁵.

В связи с этим вернемся к Х. Зедльмайру. Хоть он и советует обратиться к философии времени, но выводы, которые он при этом делает, вызывают сомнение. Попробуем проблематику времени как проблематику философии и истории представить в культурологическом аспекте. Иначе говоря, воспользуемся постановкой вопроса, как он сформулирован в первом пункте, и дадим на него ответ, излагая суть второго пункта, касающегося взаимоотношений между наукой об искусстве и наукой о культуре. Хайдеггер, конечно же, в своих выводах о времени глубок, даже если согласиться с тем, что Аристотель им был интерпретирован неверно. В своих представлениях о времени Аристотель все же не расходился с другими философами, его современниками, для которых время без вечности не существовало. Все они исходили из того, что время настоящего—это краткий промежуток между прошлым и будущим, некое застывшее на мгновение состояние, сквозь которое проглядывает, а точнее, прорывается вечность. Прорывается во время.

Но, может быть, стоит подойти к этому вопросу иначе, а именно, полагая, что открываемая сегодня проблематика культуры порождает и новые перспективы для понимания времени и прежде всего исторического времени. Ведь культура обладает специфическим временем. Ее функционирование связано с присущей только ей логикой. А логика эта исключает линейный принцип развертывания времени. Логика функционирования культуры во времени скорее циклична. То, что когда-то в истории имело место, обязательно повторится. Во всяком случае, фундаментальное сочинение П. Сорокина именно такой логике и посвящено. Но если допустить, что история—это не только движение в будущее, но и систематическое возвращение в прошлое, то получается, что выход из вечности чередуется с систематическим входом в эту вечность. Она, эта вечность, и существует, и не существует.

Вечность—это то, что Ф. Ницше подразумевал под «вечным возвращением». Она связана не столько с настоящим, сколько с прошлым, а оно постоянно возвращается и, следовательно, всегда с нами. Если упростить мысль Ницше, то она в формулировке К. Ясперса звучит так: «бытие представляет собою не бесконечно новое становление, но в чрезвычайно большие промежутки времени—в “великий год становления”—все повторяется. Все, что есть, уже было бесконечное число раз и еще бесконечное число раз повторится»⁴⁶. Получается, что то, что мы подразумеваем под временем, торжествующим над вечностью и стремящимся ее вытеснить в бессознательное, на самом деле, является лишь незначительным комплексом, занимающим в вечности не так уж и много места.

⁴⁵ *Базен Ж.* История истории искусства. От Вазари до наших дней. С. 437.

⁴⁶ *Ясперс К.* Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб., 2004. С. 477.

В конечном счете, что бы не доказывал Хайдеггер, у которого получается, что кроме времени в бытии ничего не существует, и бытие это и есть время, существование человечества все-таки происходит в вечности. Эту мысль может подтверждать и пробудившийся в XX в. интерес к мифу как к некоей повторяющейся формуле жизни, которая в убыстряющемся ритме жизни то забывается, то снова всплывает в сознании. Может быть, нарастание интереса к мифу, начавшееся еще с романтизма, о чем свидетельствуют сочинения Шеллинга, и продолжающееся позднее в символизме, а затем в философии и в структурализме, позволяет глубже осознать то, что Зедльмайр понимает под сверхисторическим временем. Получается, что герменевтическая интерпретация актуализирует сверхисторическое время, а вместе с ним и миф, сопровождающий творения, и греческие трагедии, и храмы, как и упоминавшийся Хайдеггером собор в Бамберге.

Как это происходит, Хайдеггер показывает на примере крестьянских башмаков на картине Ван Гога. «В этом говорении какого-то произведения искусства», — комментирует Хайдеггера О. Пеггелер, — «можно обрести назад нечто определенное (как, например, башмаки) — обрести назад из былой допущенности человека во взаимоотношениях с землей и миром, божественного и смертного; но тем самым произведение искусства отсылает назад — в то, что было названо греческим словом “миф”. Взаимоотношения мифа и логоса выявляют себя по-новому в размышлениях о той истине, которая происходит в “событийном” произведении искусства, о истине, которая “сбывается как событие” в нем»⁴⁷.

А миф связан не с историей и не с временем и уж, конечно, не с линейной логикой. Он связан и с настоящим, и с прошлым, и с будущим. Вот и у Ницше получается, что мгновение не противоречит вечности: «Если же мгновение есть само есть вечное, то это вечное есть вместе с тем будущее, которое возвращается как прошлое»⁴⁸. Как утверждает К. Ясперс, такое понимание времени приходит к Ницше от Кьеркегора. Миф присутствует во всех временах и вместе с тем он эти времена упраздняет, превращает в нечто несуществующее. В конце концов, миф — это машина, уничтожающая время, и именно поэтому через миф в бытие вторгается вечность.

Кроме того, что миф уничтожает время, он еще и способствует разложению знака и вводит человечество в какой-то новый цикл развития, в котором, как уже нами отмечалось, активизируются символические формы выражения. Конечно, культура связана с временем, да еще и с вечностью и даже в большей степени с вечностью. Потому что ее функционирование происходит в больших, а не в малых длительностях времени. Так мы обнаруживаем, что сложность взаимоотношений между историей искусства и исторической наукой получает разрешение лишь в том случае, если на науку об искусстве мы начинаем смотреть сквозь призму науки о культуре.

Искусствознание и эстетика в ситуации распада европоцентризма.

Актуальная эстетика как онтологическая эстетика

Наконец, третий и последний вопрос, касающийся взаимоотношений между искусствознанием и эстетикой. Понятно, что искусствознание свои теоретические вопросы часто решало, избегая разработки теории искусства как субдисциплины. Это искусствознанию удавалось делать потому, что древние для разрешения тех или иных вопросов часто обращались к эстетике, а точнее, к философии. В самом деле, нередко эстетика ставила

⁴⁷ Пеггелер О. Новые пути с Хайдеггером. С. 125.

⁴⁸ Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. С. 492.

и разрешала вопросы, которые были искусствоведческими вопросами, сама. Это мы обнаруживаем и в «Поэтике» Аристотеля, который занимался и сюжетом, и жанром. Это есть и у Лессинга, который сравнивал живопись с поэзией.

Но дело не в частностях. Становление теории и истории культуры, несомненно, касается трансформации представлений о проблемах, ставших давно традиционными. Мы сегодня пользуемся той эстетической системой, которая возникла на Западе в XVIII в. Кажется, что распад европоцентризма под воздействием концепции Шпенглера до эстетики все еще не дошел. Да и процитированная и извлеченная нами из книги Ж. Базен мысль об этом свидетельствует. Классическая эстетика в лице Канта и Гегеля — законченная и целостная наука. Ее с полным правом можно было бы назвать «нормальной наукой». Поскольку же она — именно «нормальная наука», то констатация ее кризиса началась еще в XIX в.

Здесь следует иметь в виду В. Дильтея, который еще в конце XIX в. писал: «Созданная Аристотелем поэтика мертва. Уже перед лицом прекрасных поэтических чудовищ, создававшихся Филдингом и Стерном, Русо и Дидро, формы и правила поэтики Аристотеля превращались в бесплотные тени чего-то ирреального, в шаблоны — снимки художественной манеры прошлого. А наша эстетика хотя и живет еще на той или иной университетской кафедре, но уже отнюдь не в сознании ведущих художников или критиков, а ведь только тут бы ей и жить»⁴⁹. В начале статьи мы цитировали слова В. Бычкова по поводу кризиса эстетики в современном варианте. Некоторые положения его статьи совпадают с высказыванием В. Дильтея.

В XX в. классическую эстетику критикуют не только постмодернисты. Меч над ней занес уже М. Хайдеггер. Утверждая, что «прекрасное не просто соотносится с удовольствием, оно не бывает исключительно удовольствием», М. Хайдеггер бросает камень в «Критику способности суждения» Канта. Ведь согласно Хайдеггеру, искусство невозможно понять, исходя только из красоты. А ведь до сих пор искусство как раз и соотносилось исключительно с красотой и прекрасным. Он вообще полагает, что возврат к эстетическому, которое культивировали во времена Канта и Гегеля, исключен. «Потому ведь и было сказано, что после Освенцима уже не может быть никакого творения стихов, — комментирует философа О. Пеггелер, — перед лицом того отвратительного ужаса, который связан с этим названием, не может быть возврата к эстетическому <...> Это наше время есть время исторического перехода, в процессе которого, вследствие великих экспериментов, авантур и преступлений, сошла на нет надежда на призыв к большей человечности, закатившись в организованную бесчеловечность — в лагеря Сибири, Освенцим, Хиросиму»⁵⁰.

Но дело здесь не только в последствиях функционирования классической эстетической системы как сложившейся и застывшей «нормальной науки». И дело даже не в том, что эстетики, исходя из Канта и Гегеля, европоцентристскому принципу, усвоенному по Винкельману, все еще следуют, игнорируя эстетический опыт других культур. Если современная эстетика интерес к другим культурам и проявляет, то прежде всего, к античной эстетике. Это не случайно. Западные историки подают свою культуру как логичное продолжение античной культуры, что не соответствует морфологии Шпенглера. Пожалуй, сдвиги в этом вопросе связаны лишь с философией М. Хайдеггера, пытающегося разрушить привычные установки западной культуры и западной эстетики и вернуть

⁴⁹ Дильтей В. Собрание сочинений в 6 т. М., 2001. Т. 4. Герменевтика и теория литературы. С. 267.

⁵⁰ Пеггелер О. Новые пути с Хайдеггером. С. 442.

человечество, с одной стороны, к досократикам, если иметь в виду опять же столь актуальную для Запада античную традицию, а, с другой, к восточным учениям и традициям, например, к учению Лао-цзы, над переводами сочинений которого он трудился: «... Изначальное европейской и изначальное восточно-азиатской традиций, гераклитовское исхождение из Логоса и то вставание на путь дао, о котором говорил Лао-цзы, должны были быть сопоставлены, — для начала диалога. Или же конкретная история всякий раз имеет свое единое начало? Европеизировала ли Европа посредством создания и распространения техники весь мир, или скорее пробудила возможность обратиться к константам человеческой природы?»⁵¹.

Главное заключается в том, что эстетика в ее классическом варианте возникает в мировоззренческом контексте Просвещения, что в соответствии с современными философскими концепциями нужно понимать в контексте модерна. А в эпоху постмодерна эта парадигма и в самом деле кажется уязвимой. В самом деле, обратимся хотя бы к концепции эстетического Канта, возникшей в ситуации зрелости капитализма и подъема предпринимательского бума как следствия протестантской этики. А это совсем не тот дух, который имел в виду Гегель. Это дух распространяющейся пользы или того, что в XIX в. называли утилитаризмом. Мир семимильными шагами двигался в сторону того, что Шпенглер в истории каждой культуры называет фазой цивилизации. Следствие распространения утилитаризма — нарушение гармонии. Ее и пытался восстановить Кант хотя бы с помощью игры. Игра как противостояние нарастающему утилитаризму.

А возможно ли такое противопоставление в принципе? Особенно если учитывать происходящие в наше время сдвиги. И можно ли осмыслить то, что происходит в XX в. исключительно сквозь призму кантовской концепции эстетического. Возникновение и расширение той сферы, которую мы сегодня называем дизайном, ставит мысль XX в. перед альтернативой: или расширять понятие эстетического за счет включения в него утилитарного или же многие проявления культуры XX в. оставлять за границами эстетического. Судя по всему, более верное отношение к этой проблеме связано с расширением эстетического за счет утилитарного. Но ведь это, как представляется, совсем не соответствует логике Канта, а значит, классической эстетике. Для Канта эстетическое связано с незаинтересованностью и самодовлеющей созерцательностью. Интерес у Канта — главный противник игрового инстинкта. Как тут быть?

Чтобы занять более верную точку зрения, обратимся к опыту искусства XX в. Ведь искусство часто опережает науку. Как преодолеть разрыв эстетики как научной дисциплины с опытом современного искусства, — вопрос, поставленный уже Дильтеем, а в наше время В. Бычковым. Решить проблему поможет ретроспективная тенденция искусства XX в., а именно, возвращение разных направлений художественного авангарда, будь то символизм, экспрессионизм или конструктивизм, в ранние эпохи. В чем же опыт искусства опережает сегодня эстетику в варианте «нормальной науки»? Если следовать этой логике, то необходима ретроспекция в ранние представления об эстетическом, когда эстетическое не разрывало с другими направлениями бытия. Эстетическое пронизывало все проявления бытия. Такое представление об эстетическом мы называем онтологическим представлением, а эстетику этого рода онтологической эстетикой.

Вот онтологическое направление в функционировании эстетики в ее современном варианте оказывается еще одним, кроме герменевтики, актуальным направлением, обогащающим

⁵¹ Там же. С. 418.

эстетику и предотвращающим ее кризис как науки. Прорыв к этой ранней форме функционирования эстетического сознания и представления в нашей науке был совершен А. Лосевым. Его многотомное сочинение об античной эстетике, кроме всего прочего, может служить еще и комментарием к эстетической стихии в ее поздних и современных формах. Сам А. Лосев на ретроспективных процессах современной ему эстетики, на возвращении к ранним представлениям об эстетическом не настаивал. Но сама потребность в их анализе говорит о многом, и мы сами должны на этот счет сделать свои выводы из его сочинений.

Но если примера с А. Лосевым недостаточно, то можно обратиться к философии, а точнее, к феноменологическому проекту М. Хайдеггера, связанному с возвращением к первоистоку. «Это первоначало должно повторяться снова и снова, — комментирует мысль философа О. Пеггелер, — а потому феноменология — это в первую очередь и прежде всего деструкция, высвобождение и выкладывание утраченного, упущенного и оставшегося заслоненным»⁵². А. Лосев пишет: «Очень многих волнует вопрос о том, каким же это образом эстетический предмет оказывается вне жизненной заинтересованности, выступая какой-то самодовлеющей беспредметностью, какой-то подозрительно практической незаинтересованностью, каким-то предметом вне всякой практической жизни»⁵³.

Но, опираясь на древних, А. Лосев доказывает, что эстетическое самодовление утилитарности вовсе не мешает. Но раз не мешает, то мы получаем свободу в интерпретации эстетического сознания античности, которое в истории удивительным образом постоянно повторяется и, кажется, в XX в. возрождается. Это ли не свидетельство циклических ритмов в истории и искусстве, и, конечно, культуре. Но на этот раз не в опыте самого искусства, а и в представлениях об эстетическом. Мы снова возвращаемся к тому, что интересовало в уже угаснувших культурах. Но здесь невозможно не обратить внимание на то, что представления неоплатоников, касающиеся эстетической стихии, тоже ведь не исключают кантовской проблематики, во всяком случае, в вопросе о сближении эстетического и игрового и об эстетическом как игровом. Только игровое здесь не становится самоценным. Плотин тоже размышляет об игре, правда, прежде всего применительно не к индивиду, а к космосу. Таким уж является античное мировосприятие, которое зиждется на примате космоса. Даже Плотин, который в своей философии оказывается ближе к психологии индивида, с этой особенностью не разывает.

Таким образом, ставя на рассмотрение третий вопрос, заслуживающий первостепенного теоретического рассмотрения, мы приходим к выводу о том, что эстетические представления, как и художественные формы, подчиняются не линейной, а циклической логике, а потому оказываются зависимыми от тех процессов, что разворачиваются в истории, понимаемой как история культуры. Здесь важен культурологический аспект рассмотрения, определяющий и теорию искусства, и эстетику. Получается, что онтологическая эстетика как самая ранняя форма эстетической рефлексии в то же время оказывается и самой современной. Это и ощутил Хайдеггер, уходя не только от западной философии, но и от Платона и Аристотеля. «В своей “деструкции” западной традиции, — пишет О. Пеггелер, — Хайдеггер уже перестал придерживаться анализов и систематизаций Аристотеля и позднейшей мистики; скорее он искал у более ранних мыслителей те

⁵² Там же. С. 406.

⁵³ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2-х т. М., 1992. Т. 1. С. 310.

начала, которые постоянно определяли дело мышления и, вероятно, заслоняли и искажали его»⁵⁴.

Это вовсе не означает, что эта ранняя форма эстетической рефлексии в истории всегда сохранялась. Она часто забывалась, но и вновь возрождалась. Традиция неоплатонизма возрождалась, например, в XIX в. в рефлексии У. Морриса, но также и в теургической эстетике В. Соловьева. Она возрождалась даже в советской или марксистской эстетике и проявилась, в частности, в конструктивизме, а позднее в дизайне. Возникает вопрос, если эстетика в ее современном варианте ориентируется на онтологию, то получается, что она все дальше уходит от своего предмета, т.е. предмета, часто отождествляемого с искусством. Но если это действительно так, то эстетика этого рода — частный случай онтологической философии и мировосприятия этого рода. А как же в этом случае быть искусству, если эстетика включается в другие контексты и все дальше уходит от искусства? А так — оно должно разработать стратегию собственного самодвижения, не разрывая полностью своих связей ни с онтологией, ни с культурой. Все говорит о том, что теория искусства как одна из субдисциплин науки об искусстве наконец-то обязана обрести системный вид, а также независимость по отношению и к эстетике, и к другим научным дисциплинам, что, конечно, взаимодействия между этими дисциплинами не исключает.

Список литературы

Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М.: Прогресс, 1994. 528 с.

Борев Ю.Б. Эстетика. М.: Политиздат, 1981. 399 с.

Бычков В.В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. 2004. № 12. С. 80–92.

Ванеян С.С. Между гештальтом и теофанией. Методология искусствознания и метафизика искусства Ханса Зедльмайра // Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М.: Искусствознание, 1999. С. 305–363.

Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.

Гайденко П.П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. 464 с.

Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 560 с.

Дильтей В. Собрание сочинений в 6 т. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. Т. 4. Герменевтика и теория литературы. 531 с.

Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М.: Искусствознание, 1999. 212 с.

Иванов Вяч.Вс. Эстетика Эйзенштейна // Он же. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М.: Языки русской культуры, 1999. Т. 1. С. 143–380.

Клейман Н.И. Формула успеха. Статьи, выступления, беседы. М.: Эйзенштейн-Центр, 2004. 448 с.

Косиков Г.К. «Структура» и / или «текст» (Стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 3–48.

Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 424 с.

⁵⁴ Пеггелер О. Новые пути с Хайдеггером. С. 530.

- Кребер А. Избранное: Природа культуры. М.: РОССПЭН, 2004. 1008 с.
- Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
- Кун Т. Структура научных революций. М.: Прогресс, 1977. 300 с.
- Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления над одной работой В. Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Наука, 1985. С. 9–34.
- Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2-х т. М.: Искусство, 1992. Т. 1. 656 с.
- Пеггелер О. Новые пути с Хайдеггером. СПб.: Владимир Даль, 2019. 637 с.
- Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание. 1978. № 78 (2). С. 249–268.
- Сарабьянов В.Д. Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа // Искусствознание. 1995. № 1 (2). С. 33–56.
- Соколов В.С. Киноведение как наука. М.: Канон+, 2010. 416 с.
- Тодоров Ц. Теории символа. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 408 с.
- Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. Трактаты, статьи, эссе. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 264–312.
- Хренов Н.А. Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационального типа // Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и Новейшее время. М.: Наука, 2003. С. 19–134.
- Хренов Н.А. Проект теории и истории художественной культуры М.С. Кагана: исторический аспект // Terra aestheticae. Теоретический журнал Российского эстетического общества. 2018. № 2 (2). С. 130–163.
- Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства, 1993. 215 с.
- Ямпольский М.Б. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 376 с.
- Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб.: Владимир Даль, 2004. 632 с.

References

- Bazen, G. *Istoriya istorii iskusstva. Ot Vazari do nashix dnei* [History of the art history. From Vasari to the present day]. Moscow: Progress Press, 1994. 528 p. (In Rus.).
- Borev, Yu.B. *E`stetika* [Aesthetics]. Moscow: Politizdat Press, 1981. 399 p. (In Rus.).
- By`chkov, V.V. Fenomen neklassicheskogo e`steticheskogo soznaniya [The phenomenon of non-classical aesthetic consciousness], in *Voprosy` filosofii*. 2004. Vol. 12. P. 80–92. (In Rus.).
- Gadamer, H.–G. *Istina i metod. Osnovy` filosofskoj germenевtiki* [Truth and method. Fundamentals of philosophical hermeneutics]. Moscow: Progress Press, 1988. 704 p. (In Rus.).
- Gajdenko, P.P. *Vremya. Dlitel`nost`. Vechnost`. Problema vremeni v evropejskoj filosofii i nauke* [Time. Duration. Eternity. The problem of time in European philosophy and science.]. Moscow: Progress Tradicija Press, 2006. 464 p. (In Rus.).
- Deleuze, G. *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. 560 p. (In Rus.).
- Dilthey, W. *Germenевtika i teoriya literatury`* [Hermeneutics and theory of literature], in *Ibid. Sobranie sochinenij v 6 t.* Moscow: Dom intellektual`noj knigi Press, 2001. Vol. 6. 531 p. (In Rus.).

Hiedegger, M. Istok xudozhestvennogo tvoreniya [The source of artistic creation], in *Zarubezhnaya e`stetika i teoriya literatury` XIX–XX vekov. Traktaty`, stat`i, e`sse*. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Press, 1987. P. 264–312. (In Rus.).

Ivanov, V.V. E`stetika E`jzenshtejna [Eisenstein's Aesthetics], in *Ibid. Izbranny`e trudy` po semiotike i istorii kul`tury`*. Moscow: Yazyki russkoy kultury Press, 1999. Vol. 1. P. 143–380. (In Rus.).

Jaspers, K. *Niczsche. Vvedenie v ponimanie ego filosofstvovaniya* [Nietzsche. Introduction to the understanding of his philosophy]. Saint-Petersburg: Vladimir Dal' Press, 2004. 628 p. (In Rus.).

Khrenov, N.A. Perexodnost` kak sledstvie kolebatel`ny`x processov mezhdu kul'turoj chuvstvennogo i kul'turoj ideacional'nogo tipa [Transitivity as a consequence of oscillatory processes between the culture of the sensuous and the culture of the ideational type], in *Perexodny`e processy` v russkoy xudozhestvennoj kul'ture. Novoe i Novejshee vremya*. Moscow: Nauka Press, 2003. P. 19–134. (In Rus.).

Khrenov, N.A. Proekt teorii i istorii xudozhestvennoj kul'tury` M.S. Kagana: istoricheskij aspekt [Project of the theory and history of artistic culture by M.S. Kagan: historical aspect], in *Terra aestheticae. Teoreticheskij zhurnal Rossijskogo e`steticheskogo obshhestva*. 2018. Vol. 2 (2). P. 130–163. (In Rus.).

Kleiman, N.I. *Formula uspeha. Stat`i, vy`stupleniya, besedy`* [Formula for success. Articles, speeches, conversations]. Moscow: E`jzenshtejn-Centr, 2004. 448 p. (In Rus.).

Kosikov, G.K. «Struktura» i / ili «tekst» (Strategii sovremennoj semiotiki) [“Structure” and/or “text” (Strategies of contemporary semiology)], in *Francuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu*. Moscow: Progress Press, 2000. P. 3–48. (In Rus.).

Kracauer, Z. *Priroda fil'ma. Reabilitaciya fizicheskoy real'nosti* [The nature of the film. Rehabilitation of physical reality]. Moscow: Iskusstvo Press, 1974. 424 p. (In Rus.).

Kreber, A. *Izbrannoe: Priroda kul'tury`* [Selected writings: The nature of culture]. Moscow: ROSSPEN Press, 2004. 1008 p. (In Rus.).

Kristeva, Yu. *Izbranny`e trudy`: Razrushenie poe`тики* [Selected works: The destruction of poetics]. Moscow: ROSSPEN, 2004. 656 p. (In Rus.).

Kun, T. *Struktura nauchny`x revolyucij* [Structure of scientific revolutions]. Moscow: Progress, 1977. 300 p. (In Rus.).

Levi-Strauss, C. Struktura i forma. Razmy`shleniya nad odnoj rabotoj V. Proppa [Structure and form. Reflections on a work by V. Propp], in *Zarubezhny`e issledovaniya po semiotike fol'klora*. Moscow: Nauka Press, 1985. P. 9–34. (In Rus.).

Losev, A.F. *Istoriya antichnoj e`stetiki. Itogi ty`syacheletnego razvitiya V 2-x t.* [History of ancient aesthetics. Results of millennial development. In 2 volumes]. Moscow: Iskusstvo Press, 1992. Vol. 1. 656 p. (In Rus.).

Peggeler, O. *Novy`e puti s Xajdeggerom* [New paths with Heidegger]. Saint-Petersburg: Vladimir Dal' Press, 2019. 637 p. (In Rus.).

Prokof`ev, V.N. Xudozhestvennaya kritika, istoriya iskusstva, teoriya obshhego xudozhestvennogo processa: ix specifika i problemy` vzaimodejstviya v predelax iskusstvoznaniya [Art criticism, art history, theory of the general artistic process: their specifics and problems of interaction within art studies], in *Sovetskoe iskusstvoznanie*. 1978. Vol. 78 (2). P. 249–268. (In Rus.).

Sarab`yanov, V.D. Nekotory`e metodologicheskie voprosy` iskusstvoznaniya v situacii istoricheskogo rubezha [Some methodological issues of art history in the situation of the historical boundary], in *Iskusstvoznanie*. 1995. Vol. 1 (2). P. 33–56. (In Rus.).

Sedlmayr, H. *Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva* [Art and Truth. On the theory and method of art history]. Moscow: Iskusstvoznanie Press, 1999. 212 p. (In Rus.).

Sokolov, V.S. *Kinovedenie kak nauka* [Film studies as science]. Moscow: Kanon+ Press, 2010. 416 p. (In Rus.).

Todorov, T. *Teorii simvola* [Theories of the symbol]. Moscow: Dom intellektual'noj knigi Press, 1999. 408 p. (In Rus.).

Vaneyan, S.S. Mezhdugestalt'om i teofaniej. Metodologija iskusstvoznaniya i metafizika iskusstva Hansa Zedl'majra [Between gestalt and theophany. A methodology of art studies and metaphysics of art by Hans Sedlmayr], in *Sedlmayr H. Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva*. Moscow: Iskusstvoznanie Press, 1999. P. 305–363. (In Rus.).

Yampol'skij, M.B. *Vidimyj mir. Oчерки rannej kinofenomenologii* [Visible world. Essays on early film phenomenology]. Moscow: Nauchno-issledovatel'skij institut kinoiskusstva Press, 1993. 215 p. (In Rus.).

Yampol'skij, M.B. *Yazyk—telo—sluchaj. Kinematograf i poiski smysla* [Language—body—case. Cinema and the search for meaning]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Press, 2004. 376 p. (In Rus.).

Ronchi A.M.

BEING DOCTOR IN CULTURAL STUDIES

Ronchi, Alfredo M. —Full Professor, Politecnico di Milano, Secretary EC MEDICI Framework Foundation, Italy, Milano, alfredo.ronchi@polimi.it.

This paper explores the field of investigations and interests of a doctor in cultural studies in a period of profound transformation of research, conservation, fruition and engagement in culture. It collects and summarizes some of the key topics discussed in the last decades on the occasion of conferences, seminars and brainstorming held in Sankt Petersburg. Professor Alexander Drikker, doctor in cultural studies, was the key partner in such studies providing different cultural perspectives and critical thinking.

Key words: cultural studies, research, conservation, museum, cultural heritage.

Setting the scene

Cultural studies in a broad sense can involve any kind of human artefact both physical and immaterial, sculpture or paintings, music or poetry. There is for sure a common denominator in approaching different cultural expression gaining the ability to apply a holistic approach. Unifying art, music, literature, architecture and more under the same “umbrella”. In this paper we do not aim to extend the discussion to other human “artistical achievements”, as an example, in the field of math or physics where theorems or theories and more can generate feelings very similar to painters’ masterpieces. Let us focus on the specific field of heritage and specifically on cultural heritage, the one due to humans.

Cultural heritage has always been an interdisciplinary sector, a wide range of applications involved from investigation to restoration, conservation, exploitation, education and communication each of them enjoying a different mix of expertise: art history, anthropology, social science, philosophy, science of materials, chemistry, art, structural engineering, etc. and, more recently, economy and marketing plus more and more high technology, from multispectral images, to ICTs and bio-tech.

Such an articulated scenario with intrinsic richness of links and relations is potentially generating new skills and professional profiles, often as a result of a “crossover” of already existing professional profiles. As a follow-up of such a scenario both basic and applied research and educational strategies have to be duly tuned.

European Cultural Heritage

The state of art of cultural heritage in the European continent is very well known and evident; the wealth of artworks and goods express every kind of art from graffiti to frescos and architecture, created through the centuries care of different people that inhabited the continent, from Ancient Greece to the Renaissance and beyond; they characterize uniquely the European cultural heritage. It sounds strange but it is this cultural wealth that causes the problems that trouble European Art.

Our diverse and rich cultural heritage is one of Europe’s greatest assets in the emerging “global” society. Europe has over 5000 major museums and art galleries: They attract over 500 million visits every year.

Nevertheless, Europe’s Cultural Heritage is currently very poorly exploited, in terms of its accessibility to the public, schools/universities and the media/publishing industry. Most museums

and galleries are only open about 30 of the 168 hours each week and only about 20 % of collections are on display. Up to now Cultural Heritage has not contributed effectively either to creating new jobs or in economic activity. These aspects have been outlined on the occasion of the recent pandemic, long term lockdowns imposed to find the way to reconnect with researchers, passionate visitors and, why not, attract newcomers. Technological advances have provided ever-improving information processing and communication infrastructures. Cultural Institutions discovered the power of digital media especially on the occasion this unexpected event. Museums reacted to the lockdown creating virtual¹ guided tours², thematic on-line lectures³, webinars and more.

Apart from these extreme circumstances one of the aspects to be carefully considered is an affordable and easy access to the network infrastructures both wired or wireless. Strictly connected to this we find, in general, a significant market penetration of ICT due to smart phones, tablets, and laptops. Of course, a good network infrastructure and diffuse computational resources are not enough, a key role is played by human factors, curators' literacy in digital media as well as digital awareness of visitors.

We must not forget the key role played by social media even in cultural heritage promotion, they were already a powerful tool among students both as information providers and social life active means, but on the occasion of the lockdown they became much more relevant to empower cooperative learning and suggest added value experiences.

Anyway, as a positive follow-up of the present crisis we can envisage different benefits: first of all, the acceleration of the switch to distant fruition of cultural heritage on the way to an improved resilience of the cultural ecosystem but even an empowered knowledge transmission and acquisition from the end of the crisis onward.

Research and development are needed to ensure that future technologies and tools enable content, together with its creation and use, to properly reflect the European continent cultural diversity and many languages, in order that the full potential of European creativity be realised in both social and industrial contexts. All these technologies and services are not aimed to surrogate the direct fruition and enjoyment of cultural heritage but will improve its knowledge and understanding securing its access.

Now is the time to think about the future organization of cultural institution system by taking advantage from the experience gained and adopting the best solutions to achieve a resilient infrastructure.

Cultural diversity, technology and formats

There is a close link between "content"⁴ and technology as well as between technology and communication. Mankind through the centuries has produced an even increasing amount of "content" in different formats, with different techniques and technologies. Some portions of such "content" must survive and reach future generation as our legacy, major part of content, if kept alive, is addressed to natural obsolescence and will disappear. This life cycle is many times applicable to physical objects as sculptures, monuments, artefacts⁵. Formats, techniques

¹ <https://rusmuseumvr.ru/?lang=en> (last visit 11.12.2020).

² <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/tour-virtuali-elenco.html> (last visit 11.12.2020).

³ https://www.youtube.com/watch?v=U9UUIkr0I2U&feature=emb_imp_woyt (last visit 11.12.2020).

⁴ As "content" we refer to a broad set of items: artworks, music, craftsmanship, etc.

⁵ Connected to this we face some of the problems approaching cultural heritage, artefacts must "speak/interact with visitors".

and technologies differs very much both from culture to culture and from time to time. Oral tradition is still alive as major tool in order to preserve and communicate content in several different areas of the world. Performing arts and rituals are the backbone of many different cultures as well as signs, symbols, ideograms and alphabets are common tools for writing and printing in major part of the world.

Print was one of the last true revolutions in content management, a true milestone. Nowadays we are facing a potential new revolution thanks to the “digital age”. Digital communication is the most recent ring in a long chain, starting from non-verbal communication and gesture, over languages, signs and writing, through print, broadcasting and other media and formats.

The extension of the concept of cultural heritage of various nature, including “intangible” heritage, the relationship between their conservation and the relative fruition issues new challenges for technology such as the combined utilisation of various resources online, the creation of supranational and multilingual dictionaries and thesauri, the creation and tuning of a new generation of communication objects and tools designed in order to better fit with different cultural models and content. The rapid obsolescence of technologies furthermore imposes the attention to data storage. However, the aspects, which most involve the online user, are both the interface and easy access to different subjects and contents.

Young generations

Before the outbreak of the coronavirus pandemic, the world was already dealing with a crisis in communication between cultural institutions and young generations, traditional methodologies were already outdated. A cultural and communication divide was already on stage between millennials (generation Y) and the educational and cultural system. It is a common understanding that recent generations represent a discontinuity if compared with the past ones. Such discontinuity or, if preferred, singularity is recognized both by adults complaining because their children do not pay attention or are getting bored by learning and, by adults, that discovered new skills and capabilities in young generations. People that grown up playing video games, browsing the Internet, chatting and looking for help online in communities, they use technology seamlessly. A new model for communication processes is required. To conclude the global lockdown represents a unique opportunity to bridge a number of gaps and reshape our future, thinking out of the box, identifying what is useless, deleting biases due to customs, rethinking processes and protocols. Cultural system can take this opportunity to develop a new approach to improve its resilience and “generate deep knowledge” and critical thinking in millennials. Young are used to receiving information really fast. Their brain seems to be able to process information in parallel and multi-task. So, they prefer direct/random access to information and content. Graphic and Video content are longer preferred than text. They use to look for support and buy things on line, and use to belong to one or more communities. This is a side effect of their special skills acquired in hours and hours of digital tasks. Social psychology offers compelling proof that thinking patterns change depending on an individual’s experiences. A sufficiently long training may activate this phenomenon. In fact, some researchers believe multi-sensory input helps kids learn, retain and use information better. So, the Apple motto “think different!” is much more than a motto. Having the evidence that traditional “communication” does not match with young’s expectations we need to take advantage from the additional need to make educational activities more resilient to start reshaping the system in order to fit with both requirements: resilience and generation Y compliance. This is the time for action, the question is “Leading the change or missing the opportunity?”

Tourism and cultural heritage

The state of art of cultural heritage in Europe, from Lisbon, Rome, London to Saint-Petersburg and Moscow, is very well known, Europe has over 5,000 major museums and art galleries: they attract over 500 million visits every year. Often the cultural heritage is perceived by most as something obsolete, cryptic, with no appeal to the audience, unable to provide real added value to citizens and ultimately a pure “cost” in terms of conservation, maintenance, custody, etc. Cultural heritage represents one of the key attractors for tourists, the promotion of heritage addresses two issues: cultural enrichment and economic sustainability of the sites. The exploitation of such values will not, necessarily, jeopardize our heritage; cultural assets are not rivalling and a wise exploitation will not “consume” them. “Wise” means not damaging the artefacts or sites, as a consequence a limited number of visitors may be admitted at a specific time, online booking of visits managed by optimization algorithms will harmonize the flow of visitors. The “standardization” of visitors’ numbers and timing are often based on a briefing that introduces the cultural asset and outlines its most relevant features. Other approaches aiming to reduce the “pressure” of visitors are based on the promotion of alternative locations offering similar an appeal.

The upgrade of tourism consumption is the driving force behind the globalization of tourist towns. With the increase of economic income, the development of information exchange and the change and upgrade of national concepts, the personalized experience needs of tourists have been fully released. The in-depth experience of consumers from sightseeing to vacation and leisure, and the continuous improvement of consumption levels are conducive to optimizing the transformation and reform of the supply structure.

The consumer’s travel concept is not limited to simple sightseeing tours. According to global tourism experience, characteristic towns and tourist towns are the targets of tourists’ choice. The increase in tourism demand leads to an increase in the supply of tourism and related industries, which will change the production structure of tourist towns and promote the sustainable development of tourist towns. The boundaries of the tourism industry are gradually blurring and shrinking, and the tourism industry continues to merge. In tourist towns, the superposition of cultural experience, entertainment, service provision, holiday lifestyle and other tourist functions is a necessary supplement to traditional tourist products, and has become the focus of market development through cultural transition. For towns with insufficient tourist resources, the tourist market is restricted; in such a case to expand the tourism resource market is a must, both from the perspective of leisure and vacation, this could be achieved through innovation and improvement of tourism product functions. Some middle-ages towns rediscover ancient tournament with horses and knights, other locations offer cultural festivals and happenings. We will come back on these aspects in the Undertourism paragraph.

From point to line; “point of interest”-based development hinders the development of tourism activities, management and industry. The income of simple tickets is no longer the core of the tourism economy, and the planning of exquisite tourism routes, such as the hiking trails of the Cinque Terre (Liguria, Italy), and the choice of different boat tour in Sankt Petersburg. It breaks the space restriction between the scenic spots and connects the dots into a line to give tourists the best experience. The development of tourism and the continuation of cultural heritage are closely related to two types of people (tourists and local residents). The first category is tourists. Whether it is their contribution to the local economy or exposure to cultural heritage, tourists play a vital role in the tourism industry. The economy of the town will eventually provide a better life for local residents, and the world heritage will be left to future generations. Cultural heritage is generated and evolved based on the architecture, living

environment and production methods of local residents and their ancestors. Therefore, another important significance of developing tourism is to protect the interests of local residents, the second category, who are in fact part of the cultural heritage. Only by enabling local residents to live better on this land can they better protect and continue cultural heritage. This aspect will be explored in the following paragraph devoted to “overtourism” and its impact on citizens.

Tourism generally refers to industries that provide tourists with leisure facilities and services. It is a complex social phenomenon, involving politics, economy, culture, history, geography, law and other social fields. Tourism is also a kind of leisure and entertainment activity, which has the characteristics of remoteness and temporality. According to the latest annual research report of World Travel & Tourism Council⁶, the travel and tourism industry grew by 3.5 % in 2019, surpassing the global economic growth of 2.5 % for nine consecutive years. In the past five years, the tourism industry has created a quarter of new jobs, making tourism the government’s best partner for job creation, these are good news considering the usual cultural heritage performance in job creation rate.

In 2019, Travel & Tourism’s direct, indirect and induced impact accounted for:

- US\$8.9 trillion contribution to the world’s GDP
- 10.3 % of global GDP
- 330 million jobs, 1 in 10 jobs around the world
- US\$1.7 trillion visitor exports (6.8 % of total exports, 28.3 % of global services exports)
- US\$948 billion capital investment (4.3 % of total investment)

With the further democratization of travel, this brings great potential to the sector and the global economy. Emerging economies contribute a greater proportion of travelers to this global trend and are increasingly becoming ideal destinations because they show greater competitiveness in travel and tourism.

According to statistics from the World Bank⁷, the number of international tourist arrivals increased from less than 500 million in 1996 to 1.44 billion in 2018. In the past two decades, Europe and North America have continued their reputation as popular tourist destinations. The emerging international tourism market represented by the Middle East and East Asia is developing rapidly.

Overtourism

Although tourism and tourists have been the subject of complaints for decades, if not centuries, specific term “overtourism” is relatively recent. According to Google, the word “overtourism” was first used as a search term in 2006. This relatively new term, also sometimes called “loving places to death”, “dealing with success” and “tourismphobia”⁸, has been defined as “the excessive growth of visitors leading to over-crowding in areas where residents suffer the consequences of temporary and seasonal tourism peaks, which have enforced permanent changes in their lifestyles, access to amenities and general well-being”⁹. Overtourism as a term

⁶ [WTTC 2020] Economic Impact Reports . <https://wtcc.org/Research/Economic-Impact> (last visit 11.12.2020).

⁷ [World Bank 2019] International tourism, number of arrivals. <https://data.worldbank.org/indicator/ST.INT.ARVL> (last visit 11.12.2020).

⁸ *Dredge D.* Overtourism. Old wine in new bottles? 2017. Available at: <https://www.linkedin.com/pulse/overtourism-old-wine-new-bottles-dianne-dredge/> (last visit 11.12.2020); *Goodwin H.* The Challenge of Overtourism // Responsible Tourism Partnership Working Paper, 4, 2017.

⁹ *Milano C., et al.* Overtourism and Tourismphobia: A Journey through four decades of tourism development, planning and local concerns // Tourism Planning and Development Journal, 2017.

has proven very marketable and was trademarked by online travel magazine Skift¹⁰ in 2018 “Overtourism: Will The World Be Able to Handle Two Billion Tourists?”. This phenomenon is usually strictly connected with the terms “mass tourism” and “globalisation”. More recently even the term “resilience” has been associated with this phenomenon. The concept of resilience, in this domain, outlines the ability of locations to absorb shocks and troubles and recover autonomously as well as the ability to adapt to changing circumstances¹¹. According to Goodwin¹², destinations experience overtourism when “hosts or guests, local or visitors, feel that there are too many visitors and that the quality of life in the area or the quality of the experience has deteriorated unacceptably”. Researchers created additional terms to identify this phenomenon, namely “carrying capacity”, “resilience in environmental, economic and socio-cultural terms”, as well as health and safety issues. Anyway, the preferred term among tourism scholarship is “overtourism”, due to the relevance of the prefix “over” that directly recalls that there is too much tourism; tourism exceeds the ability, limits or capacity of the specific destination. The effects of “overtourism” are overuse of local resources such as shops, mobility, local goods, like for instance bakeries, restaurants, roads, parking and trams or beaches, environmental oasis, mushroom picking and any other local resource subject to competition between locals and visitors. This means that different touristic locations—cities, natural parks, mountains, lakes and seaside, deserts—feel the impact of tourists.

Referring to the typical effects of overtourism is it correct considering overtourism only as a tourist problem, rather than a social and urban one? Numbers without the contexts and effects are meaningless, the focus must be shifted from numbers to the perception of benefits and drawbacks. Both benefits and drawbacks are tightly connected with the responsibilities of political managers, stakeholders and tourists themselves. So, we prefer to speak of visitor pressure or overcrowding typical of the spring months, while in the summer peak the cities empty themselves of the residents. Getting more in detail, looking at stats and data collected by local authorities we discover that “visitor pressure” or overcrowding is not only due to foreign tourists but even to locals and neighbours exceeding the resilience of the location. This phenomenon is favoured by the extension of the tourist season, more flexible work arrangements, the dilution of holidays in shorter and more repeated periods during the whole year, so it makes the inhabitants of some cities perceive the phenomenon throughout the year. Key aspects characterizing “pressure” are concentration, timing, visitor behaviour, location, experience with tourism, local etiquette and more. These aspects are indeed as important as tourist numbers. Analyzing the “pressure” in detail, on the one side, it is relatively easy and reliable to foresee the impact of tourists on the physical environment, while it is much more difficult and less reliable to estimate the impact on the social side, due to different perception of disturbance in different areas and different level of tolerance of the host community. Some case study outlines that the top-down promotion of a touristic point of interest may impact the level of tolerance of the local population, they may suffer because of the “invasion” of their territories and impact on their lifestyle due to others will. To ensure success it is paramount to reach

¹⁰ URL: <https://skift.com/2018/08/14/the-genesis-of-overtourism-why-we-came-up-with-the-term-and-whats-happened-since/> (last visit 11.12.2020).

¹¹ Butler R. Sustainable Tourism in Sensitive Environments: A Wolf in Sheep’s Clothing? // Sustainability, 2018, 10 (1789). Available at: www.mdpi.com/journal/sustainability (last visit 11.12.2020), doi:10.3390/su10061789; Cheer J., Lew A.A. Understanding tourism resilience: Adapting to social, political, and economic change. London, 2017.

¹² Goodwin H. The Challenge of Overtourism // Responsible Tourism Partnership Working Paper, 4, 2017.

the local community consensus. This discourse overlaps with overtourism in that it both describes an exclusion of residents and other local stakeholders and the touristification and museification of popular tourist areas; this phenomenon is particularly evident in Malastrana (Prague) and Venice. Online platforms such as Airbnb, Amazon or Uber, low-cost carriers or cruises, Instagram and other social media complete the accused bench, but how guilty are they really? Factors that cannot be considered at the same time as something to be hindered in the name of corporate interests or anachronistic ideological battles. Displacement due to Airbnb and similar platforms and excessive pressure on the local environment are separate causes of concern. Airbnb looks like an appealing source of revenues; real estate owners increasingly prefer to rent their properties for a short period of time through Airbnb than to rent it to locals. This trend induced two main effects: a quick increase of real estate value and displacement of locals outside the “hot” areas. If residents are forced to move out of the city due to tourism improvement, this puts further pressure on the city infrastructure: “People are leaving the city [because] rental prices are way too high. There are many people moving to the surroundings and then commute by car every day. It is a circle that never ends”. Actually, some local administrations are working on new regulations to manage this problem (e. g. Berlin, Paris) setting limitation on the number of days a property can be rented out, the fact that a house-owner needs to live in the rented place, taxation, registration systems, etc. If we focus on the “pressure” or overcrowding looking at the stats it appears that day visitors, coming both from neighbouring cities and from abroad, constitute up to 50 % of the people that visit the city for leisure purposes, they blend in relatively well and are often not viewed as tourists by residents, they also cause overcrowding and bothers. Drawbacks on local societies are often associated with global platforms as it happens with Uber, Amazon, Expedia, etc. The relevant increase of online shopping further impacts the perceived crowdedness, as an increasing number of different delivery vehicles blocks roads and causes congestion and pollution. Time ago, governments and key stakeholders preferred not to regulate tourism opting to open market a kind of self-regulation. This choice powered a rush to big numbers. In dealing with overtourism issues, recent researches emphasise the need for regulation and government leadership. Before pointing a finger at certain alleged culprits, administrators of cities should think about toilets, waste disposal, electric vehicles, parking lots and green areas, as well as optimise control and surveillance activities.

Undertourism

While there is still a lot of confusion about overtourism, a new keyword is on stage: undertourism. This represents the places still little visited or not performing enough in relation with their beauties. The risk is that the less visited destinations face too many illusions about being able to overturn their tourist fortunes with marketing campaigns and messages such as “come to us, there are fewer people, but the experience is more authentic, etc”. The already famous ones boast about the fact that without promotion flows can calm down. Fertile ground and excellent starting points for conferences and academic articles, they are always happy to insist on concepts such as relocation and experiential tourism, but risk diverting attention once again from the real problems of hospitality and tourism. The problems that actually limit the growth of the less visited places are the infrastructural ones, which, together with an often ineffective, if not non-existent, marketing, are the main factors of what we can define as the structural and ancestral sub-tourism. Thinking about overtourism, especially in cases like Venice, is important, but not as much as trying to really solve these critical issues.

Undertourism aspects can be mitigated or eliminated creating more tourist appealing opportunities as described above: traditional events, happenings, and more. These are not the only tools to act, sometimes “overtourism flows” can be redirected to similar targets suffering undertourism, other times if the cause of undertourism is due to transportation or relevance not enough to justify a ad hoc travel from the main cultural location to the site the low-cost air fare can help. Very often low-cost flights use to take to a cultural capitol landing in a less-known airport usually 80–100 or more km far from destination, later on a bus will take passengers to destination. During the travel buses use to stop for a break, this is a win/win opportunity to choose a cultural location on the way to stop and have an added value break instead to choose a highway pit-stop station.

Dealing with complexity

Now that we got familiar with the two extreme sides of tourism sustainability, namely overtourism and undertourism, it is necessary to know how to and based on what criteria assess the tourism sustainability.

The complexity of overtourism reveals itself again when looking at the effects of policy measures. It is revealed that these have been, at times, different from what was expected. Thus, to plan for sustainability in a tourism context is to plan to operate within the carrying capacity limits of the destination and its resilience capabilities, and avoid a state of overtourism. Posing the focus on the concept of sustainability, the links between the level of tourism and the quality of social and environmental factors in a destination are evident with the logical conclusion that tourism levels should not exceed a point at which immitigable impacts occur and where tourism becomes “unsustainable”. The “touristification” of city centres and online accommodation platforms also needs further clarification, tourism has strongly impacted city centres and suburban neighbourhoods, but this impact can at least partially be attributed to real-estate developments. This implies the responsibility of “managers” because of the direct impact on the carrying capacity and the resilience to overtourism due to tourism management. It is evident that there are different causes that merged together to create the “overtourism” effect so the solution could not be based on tourism alone. There is a need for a global approach to the problem putting around the table all the stakeholders and authorities involved in the process; single initiatives, such as admission fees, expensive tickets for parking and local transportation, do not solve the problem. In recent times there is an increasing number of decision makers and stakeholders that, driven by the anti-tourism sentiment, curbs the growth of measures to regulate traffic, creating coach free zones, or to regulate tourist behaviour, for instance, in tourism hotspots at night, taxes for daily visitors, cruise ships restrictions and more. Nevertheless, as it usually happens, policy measures and regulations play often the role of followers, and have, up to now, had difficulty keeping pace with the rapid development seen within this sector.

Debates around how to apply sustainability assessment have existed since the concept of sustainability was developed¹³. Despite the numerous sustainable tourism measurement statements, the question of where overtourism begins or in other words where sustainable tourism is violated cannot be easily answered¹⁴. To come up with a solution for the assessment of the sustainability in general, Ren and Han suggest listing a series of different assessment tools and

¹³ Ren W., Han F. Indicators for Assessing the Sustainability of Built Heritage Attractions: An Anglo-Chinese Study, 2018. Available at: <https://doi.org/10.3390/su10072504> (last visit 11.12.2020).

¹⁴ Kuščer K., Mihalič. Residents' Attitudes towards Overtourism from the Perspective of Tourism Impacts and Cooperation—The Case of Ljubljana. Sustainability, 11 (6), 2019. Available at: <https://doi.org/10.3390/su11061823> (last visit 11.12.2020).

then selecting the best assessment tools after comparing the different alternatives. In the case of sustainable tourism evaluation, Kuščer & Mihalič introduce two general perspectives: first one is through benchmarking of corresponding sustainable tourism indicators which is associated with the selection of different sustainability indicators and their weighting, normalization and aggregation, and second is to monitor the social capacity of tourism through stakeholders' perceptions of impacts.

Sustainability indicators provide critical benchmarks against which to measure tourism impacts across the four dimensions (social, economic, environmental, cultural), helping to track progress towards relevant objectives. Since the early 1990s, UNWTO (UN—World Tourism Organisation) has been a pioneer in the development and application of sustainability indicators for tourism and destinations¹⁵.

Although several sets of sustainability indicators have been proposed by different authors, few have been universally accepted, mainly because of the scale and the variability of the contexts of sustainability. Most sustainability indicators are used at international, national and regional destination levels; few sets of indicators are specifically designed for measuring sustainable tourism of an individual attraction. Moreover, according to Ren and Han, the limitation of such indicator sets is that they consider only the current situation and have little consideration of future issues.

The UNWTO developed forty baseline indicators and other sub-indicators in its Indicators of Sustainable Development for Tourism Destinations (World Tourism Organization, 2004 as mentioned by Ren and Han); however, their indicators are mainly used at the broader tourist destination level rather than for specific attractions. Also, there are other tourism indicators by the European Environment Agency (European Environmental Agency, 2012).

Employment in cultural institutions

Employment in the museum/gallery sector declined in the 1990s, as a result of public expenditure cuts. New opportunities are emerging through information and communications developments to offer much easier public access, and for new commercial exploitation of heritage information. Over 50 % of new jobs created in the USA since 1995 have been in the media, IT and Internet-related areas.

Europe has a strong publishing industry, with more newspapers read (considering both paper and digital versions) than anywhere else in the world, together with a great variety of special interest magazines (weekly and monthly) and a dynamic music-publishing sector.

Some European Regions are developing common projects and initiatives to coordinate their actions all over Europe (both Western and Eastern countries) in an attempt to offer to European “content holders” an open, interoperable management of cultural wealth.

Original & Copy/Real & Virtual

Globalization is one of the key terms used to describe actual trends, but there are many aspects of this concept that should be carefully considered, such as our cultural identity. Museums and more in general cultural Institutions may represent a relevant actor in order to preserve and transfer to future generation people's cultural identity many times jeopardised and blurred by globalization. Cultural diversity as bio diversity means richness, it is an asset that needs to be preserved, and to do so cultural models must be considered. Cultural diversity

¹⁵ *Farinha S.C., et al.* Sustainability Strategies in Portuguese Higher Education Institutions: Commitments and Practices from Internal Insights. Available at: DOI: 10.3390/su11113227 (last visit 11.12.2020).

is the engine of cultural and economic growth; it provides incredible richness as well as traditions.

An additional phenomenon impacting the role of Museums is the shift from acquisition and preservation toward an increasing educational role of Museums including a relevant role in local and national economy due to tourism and events. This shift encompasses new organizational models, skills and communication and exploitation plans and actions. There are different models, opportunities for, and types of communication: asynchronous or synchronous; mono- or bidirectional; one-to-one, one-to-many, or many-to-many; location-dependent or location-independent; immersive or non-immersive; interactive or non-interactive, with log file and without log file; wired or wireless. The global network and the so-called “digital originals” together with virtual experiences, if wisely adopted, may help in fulfilling the updated mission of Museums. New actors in the panorama of cultural heritage promotion and fruition are coming on stage.

Gamification

Gamification has already been successfully used in marketing, business, health industry, education and tourism sector¹⁶. A very common use of gamification in education is through applications such as Duolingo which helps the learners follow the language course in a different way compared to the traditional system of learning. Another use of gamification is enterprise gamification, a well-known practical trend in the business world, which refers to the application of game elements to the workplace and within the employees. Also, its influence can be seen in Starbucks, where if you buy 10 cups of coffees, you will get one free as mentioned by Sanmugam¹⁷. Incorporating Gamification concept into the process of enhancing UX (user experience) in museums is not a simple use of game elements because most Gamification that offering rewards is only suitable for the short-term purpose instead of the long-term change. Edutainment is potentially a field of development for software applications.

In his popular book, *Influence: The psychology of persuasion*, Robert Cialdini puts forward six principles to influence behavioural change: (1) Liking—people tend to agree with people they like; (2) Reciprocity—people like to give and take; (3) Authority/Trust—people like to follow legitimate experts. This principle is less about authority than it is about building and maintaining trust; (4) Commitment and consistency—most people want to look consistent through their words, beliefs, attitudes and deeds, because personal consistency is highly valued by society; (5) Social Proof—in the end, most people are happy to be followers. When it comes to decision-making, or deciding what is important in a given situation or in times of uncertainty, people look to what people similar to them have done; (6) Scarcity—people assign more value to opportunities when they are seen as scarce. In a sustainability context, this principle means that saying what benefits stand to be lost might be more important than saying what stands to be gained¹⁸.

These 6 principles do not just apply to product and service sales and uptake either, but also to efforts in creating engagement and building relationships.

¹⁶ Xu F., Buhalis D., Weber J. Serious games and the gamification of tourism // *Tourism Management*, 60, 2019, pp. 244–256. Available at: <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2016.11.020> (last visit 11.12.2020).

¹⁷ Huotari K., Hamari J. Defining Gamification—A Service Marketing Perspective // *Proceedings Conference: 16th International Academic Mindtrek Conference*, 2012. Available at: DOI: 10.1145/2393132.2393137, https://www.academia.edu/27414242/Defining_gamification (last visit 11.12.2020); Sanmugam M. Obstacles and Challenges in the Use of Gamification for Virtual Idea Communities. 2017, pp. 65–76. Available at: https://doi.org/10.1007/978-3-319-45557-0_5 (last visit 11.12.2020).

¹⁸ Cialdini R.B. *Influence: The Psychology of Persuasion*. New York, 2006.

One of the first examples of such software were presented at *Imagina INA '97* in Monaco. For example, the application, entitled Versailles 1685: A Game of Intrigue at the Court of Louis XIV, is mainly based on a digital 3-D reconstruction of the Palace of Versailles as it was in the seventeenth century, fitted with original paintings and furniture. The development of this game presented one major challenge: how to reconcile gameplay requirements with the constraints of historical fact—in other words, how to create an attractive game while still communicating historical data, which is, by its very nature, rigid and unwieldy. These two imperatives must be combined without allowing either one to cancel out the other. This game is an incredibly effective means of reconstructing a Versailles that no longer exists. It enables us to explore the chateau exactly as it was in 1685, to infuse the often-staid documentation with new life and to inject the hum and throb of life back into the chateau.

New technology enables us to make Versailles better known to the public by leading them away from the beaten track. Even the chateau that hosted the Roi Soleil is not very well known, with the exception of the State Apartments and the Hall of Mirrors. Given that the game takes place in 1685, its authors recreated different locations exactly as they were at that time, whereas the chateau and the gardens were actually continually being modified. In such a historical reconstruction the documentation (in the form of engravings, paintings, architectural elevations, memoirs, etc.) is sometimes contradictory or incomplete and requires rigorous collation.

Theme parks

In the nineties the success of theme parks created fertile environment for the creation of different theme parks mainly in the United States, from Disneyworld and Epcot to Animal kingdom, Disney Quest and World of Sports or the Experience Music Project in Seattle. In France a theme park devoted to the universe explored by Jacques Cousteau was created in Paris within the metro station of Les Halles “Parc Oceanique Cousteau”, and in Clermond Ferrand the Parc Européen du Vulcanisme. More recently the extension of the theme park concept was materialised near Wuxi thanks to the Oriental Buddha Park is a cultural theme park in Leshan, China.

It can be trickier to use theme park methods to “communicate” artefacts and cultural content rather than traditional methods because much more room is required. In this context there is no relation between a virtual theatre and a glass exhibition case filled with dozens of artefacts.

Some experiments in this area were carried out long time ago, the Scrovegni Chapel in Padova or, in a different cultural context, the Museum of the Future in Linz. In March 2002, the Scrovegni Chapel in Padua, or Padova, was reopened to the public after a long restoration period. In order to better preserve the chapel and particularly Giotto's frescos in it, a maximum of 25 people were allowed inside at a time for no more than 25 minutes. A group of researchers developed a project entitled Musealising: the Virtual Reality Project of the Scrovegni Chapel of Padua¹⁹ that enriches the experience of visiting the chapel. The idea was to boost the learning experiences of visitors by establishing a “virtual loop” between computer-assisted briefing and the frescos. Each time one of the two forms of the chapel (i.e. the real and the virtual chapels) is approached, detailed, in-depth information about it is made available. The Museum of the Future in Linz is another significant example of this type of experience. The Museum is actually another name for the Ars Electronica Center. Ars Electronica²⁰, the organisation that maintains it, originated more than 20 years ago in Linz (Austria) through a collaboration

¹⁹ See <http://www.itabc.cnr.it/VHLab> (last visit 11.12.2020).

²⁰ <https://ars.electronica.art/news/en/> (last visit 11.12.2020).

between governmental bodies, a national television company, a telecommunications company and other partners. Another very active company in the field of virtual museums is ART+ COM²¹ located in Berlin.

Simulators, dark rides and other nonlinear formats experimented in the field of heritage. The popularity of virtual reality arcade games (Virtuality SU, Sega, etc.) and later on the low-cost stereo display like smart phones or Oculus Rift²² has driven this industry. More immersive solutions included mechanical simulators. The mechanical part of a simulator can have different shapes, dimensions and offer different degrees of freedom (DOF). The degrees of freedom indicate the number of directions and angles in which the simulator is able to move, up to a maximum of six (three axes and three angles).

Most simulators offer three degrees of freedom; they can be tilted, rotated and raised using hydraulic or pneumatic actuators. A few of them offer six degrees of freedom. Another difference in terms of performance relates to how much they can move in each direction, even if, in entertainment, acceleration is more relevant than absolute motion. From a perception point of view, we tend to associate displacement with acceleration, as the acceleration grows, so does the feeling of displacement.

Let us now summarise different types of simulator. Mass experience. Such experiences include simulation theatres with panoramic screens or IMAX theatres, sometimes equipped with active groups of seats or active single seats (e.g. Terminator 3D at MGM Studios, Orlando, FL, USA), and 3-D audio (very often following THX specifications).

One slightly different type of simulation theatre is the 360° theatre. In this case, the full panoramic effect may be produced by a special “periscope-like” optic as used in, e.g., Museum of Transportation in Luzern, Switzerland or an alternate sequence of screens and synchronised projectors like the Wonders of China²³ experience in Disney World, Orlando, FL, USA.

In 360° theatres, people attending the show do not have a specific seat with certain orientations because of the omnidirectional view on the scene, so no seats are available. A set of pipes shaped as “back holders” is usually used, however, in order to stop people from losing their balance as they look at things moving quickly across the scene.

A special version of the panoramic theatre is the—“dome” (half-sphere theatre). This type of theatre is a mixture of the previous two. The dome completely fills up the field of vision of each spectator, who is usually seated on an active seat. In this case, active means that it is able to move, vibrate, blow, touch and more (e.g. the Back to the Future ride at Universal Studios, Orlando, FL, USA). One of the first experience of immersive virtual reality in the field of culture was “Time Elevator²⁴” back in time to the legend of Romulus and Remus and the founding of the eternal city, victories and defeats, development and decline of the Roman Empire, being a testimonial of the Middle Ages and the Renaissance period. An interesting application of IMAX theatre and “dome” has been activated in China near the city of Dunhuang, the Mogao Caves, also known as the Thousand Buddha Grottoes or Caves of the Thousand Buddhas (5th Century). The overall historical area is accessible from the main touristic facility that includes two steps briefing: an IMAX theatre presenting an immersive movie devoted to the Silk Road with the caravans and their cargo—silk, tea, gold, gems and ceramics

²¹ <https://artcom.de> (last visit 11.12.2020).

²² <https://www.oculus.com> (last visit 11.12.2020).

²³ Wonders of China was first shown on October 1, 1982 and closed on March 25, 2003. It was replaced by an updated film, Reflections of China, which opened on May 23, 2003.

²⁴ <https://www.time-elevator.it/time-elevator/> (last visit 11.12.2020).

heading west to the courts of Persia and the Mediterranean; the second briefing is performed in a “Dome” enabling a high-resolution immersive visit in the most relevant decorated caves and their statues.

Dark rides usually begin with a short briefing that immerses the viewers in the story told by the ride as they are queuing up to enter the attraction. At the end of the experience, on the way out, it is common to have to pass through shops with merchandise themed on the ride. If some interaction is needed during the ride, a special briefing session is added to the initial one, together with a specific “safety” briefing.

A complete sequence of briefings would therefore involve a first briefing on general topics related to the experience (given while people are queuing outside the theatre); a second briefing describes what is currently happening in the ride (via live video); last but not least is a briefing on how to use the equipment associated with the ride, interaction methods, and safety and emergency instructions. One of the early European examples of “dark ride” in natural science museums was created in the already mentioned “Parc Oceanique Cousteau” located at the Forum Des Halles in Paris (mid-1980s).

Moving back to the general topic of this paragraph, theme parks, people often say that “you pay the entrance ticket to a theme park in order to start queuing”. There is undoubtedly an element of truth, due to the structure of the attraction, with a regular flow of people, the timing of the experience can be accurately estimated and allocated so as to maximize its effects. Therefore, the potential number of visitors is easy to estimate, which is an important aspect sometimes. A similar approach is often applied in museums that lend out digital audio guides with just a single button, play. These guides suggest the best path and timing to use during the museum visit.

All of these attractions are relatively novel and flexible communication formats, and they are capable of communicating in very effective and immersive ways. They are usually immersive experiences with different levels of interaction, enabling nonlinear communication channels. They are widely used today, even for didactic purposes, in theme parks and science centres.

Closing remarks: A rich series of well-focused events

Saint-Petersburg with its University and State Hermitage hosted a number of interesting conferences and events on Culture and its key aspects and issues. All these international conferences and round table have, among the other, a very active “doctor in cultural studies” member of the organizing committee and promoter of such initiatives, Alexander Drikker, Doctor of Cultural Studies, Professor of Saint Petersburg State University.

My friendship with Alexander Drikker dates back more than fifteen years on the occasion of the CIDOC-ADIT Conference 2003 held in Sankt Petersburg. In 2003 Saint-Petersburg marked the 300th anniversary of its founding by Peter the Great and on that occasion was organised the CIDOC-ADIT conference to discuss about the emerging cutting edge technologies devoted to cultural heritage. The following year, 2004, Saint-Petersburg hosted the international conference Digital Divide and Universal Access to Cyberspace: Strategies of UNESCO and the Intergovernmental Council of the Information for All Programme (IFAP/ UNESCO) organised by Ministry of Culture, Russia, Ministry of Foreign Affairs, Russia, Ministry of Communications and Informatisation, Russia, Saint-Petersburg city administration, Information for All UNESCO programme, Russian Committee, National Library of Russia, Saint-Petersburg State University, Centre PIC, Ministry of Culture, Russia.

Following the fil-rouge of the metamorphoses of communication covering main aspects of museums a joint initiative of the University of Saint-Petersburg together with the State Hermitage organized a set of well-focused workshops and conferences: “Boundaries of memory: Destiny of a cultural heritage In Armenia and Russia” 2013, “Boundaries of memory: Museum and Heritage of modern culture” 2014 both organized by the Saint-Petersburg State University, The State Hermitage, Institute of Ancient Manuscripts Matenadaran, Library of the Russian Academy of Sciences, The Russian State Historical Archive; “Museum exposition in time and space of culture” 2016 organized by Saint-Petersburg State University, The State Hermitage Museum, The A.S. Popov Central Museum of Communication, The Association for Hungarian-Russian cooperation by the name of Leo Tolstoy, Hungary, The Berlin University of the Arts; “Philosophy of Museum: Phenomenology and Analytics of “Museum’s Boom”” 2017 organized by Saint-Petersburg State University, State Hermitage, Central Museum of Communication, “For the Hungarian-Russian Cooperation” Association; “The Philosophy of Museum: from hermeneutics to heuristics of museum object” 2018 organized by Saint-Petersburg State University, together with State Hermitage, The A.S. Popov Central Museum of Communication, Association “For the Hungarian-Russian Cooperation”; “Philosophy of the Museum: Metamorphoses of Communication”, 2019 organized by Saint-Petersburg State University and State Hermitage.

Recently on the occasion of the international conference entitled “Philosophy of Museum: Phenomenology and Analytics of “Museum’s Boom”” we discussed the theme “The Museum-Temple in the Google Age” analyzing the role of museums in the information age starting from the potential origins of such institutions. The classic term Mouseion (Greek μουσείον) and its original meaning “Temple of the Muses” or “Institution of the Muses”, home of the custodians of arts but even philosophical school and library.

References

- Butler, R. Sustainable Tourism in Sensitive Environments: A Wolf in Sheep’s Clothing?, in *Sustainability*. 2018. Vol. 10 (1789). DOI: 10.3390/su10061789
- Cheer, J., Lew, A.A. *Understanding tourism resilience: Adapting to social, political, and economic change*. London: Routledge, 2017.
- Cialdini, R.B. *Influence: The Psychology of Persuasion*. New York: Collins Business Essentials, 2006. 336 p.
- Dredge, D. *Overtourism. Old wine in new bottles?* 2017. URL: <https://www.linkedin.com/pulse/overtourism-old-wine-new-bottles-dianne-dredge/> (last visit 11.12.2020).
- Farinha, S.C., et al. *Sustainability Strategies in Portuguese Higher Education Institutions: Commitments and Practices from Internal Insights*. DOI: 10.3390/su1113227
- Goodwin, H. The Challenge of Overtourism, in *Responsible Tourism Partnership Working Paper*. 2017. Vol. 4.
- Huotari, K., Hamari, J. Defining Gamification—A Service Marketing Perspective, in *Proceedings Conference: 16th International Academic Mindtrek Conference, 2012*. Available at: DOI: 10.1145/2393132.2393137.
- Kuščer, K., Mihalič. Residents’ Attitudes towards Overtourism from the Perspective of Tourism Impacts and Cooperation—The Case of Ljubljana, in *Sustainability*. 2019. Vol. 11 (6). DOI: 10.3390/su11061823.
- Milano, C., et al. Overtourism and Tourismphobia: A Journey through four decades of tourism development, planning and local concerns, in *Tourism Planning and Development Journal*. 2019. Vol. 16. Pt. 4. P. 353–357.

Ren, W., Han, F. *Indicators for Assessing the Sustainability of Built Heritage Attractions: An Anglo-Chinese Study*, 2018. DOI: 10.3390/su10072504

Sanmugam, M. Obstacles and Challenges in the Use of Gamification for Virtual Idea Communities, in *Gamification—Using Game Elements in Serious Contexts*. Berlin: Springer, 2017. P. 65–76.

Xu, F., Buhalis, D., Weber, J. Serious games and the gamification of tourism, in *Tourism Management*. 2019. Vol. 60. P. 244–256. DOI: 10.1016/j.tourman.2016.11.020

Websites

<https://www.unwto.org/>

<https://wttc.org/>

<https://data.worldbank.org/>

<https://zh.wikipedia.org/>

<https://www.google.com/maps/>

<https://ec.europa.eu/>

<https://www.queenstownnz.co.nz/>

<https://www.lordoftheringstours.co.nz>

<https://www.stats.govt.nz/>

<http://whc.unesco.org/>

Acronyms

WB: The World Bank

WTTC: World Travel & Tourism Council

UNWTO: The World Tourism Organization

UNESCO: The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

IFAP: Information for All Program

ICOMOS: The International Council on Monuments and Sites

WEF: The World Economic Forum

Потапова М.В., Иевлева Н.В.

ПОТЕНЦИАЛЬНАЯ АУДИТОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ:
ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ
(ПО МАТЕРИАЛАМ СОЦИОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ)

Потапова, Марина Васильевна — кандидат философских наук, независимый исследователь, Россия, Санкт-Петербург, marinnna@mail.ru; Иевлева, Наталья Викторовна — независимый исследователь, Россия, Санкт-Петербург, yevleva@yandex.ru.

Изучение потенциальной целевой аудитории музея позволяет увидеть как перспективы его развития, так и возможное изменение его традиционного значения в жизни общества. Представлен анализ результатов сравнительных социологических исследований потенциальной молодежной аудитории традиционного художественного музея — студентов вузов Санкт-Петербурга. Выявлена тенденция снижения интереса к традиционному художественному музею среди широкой студенческой аудитории, связанная с происходящими масштабными социальными процессами — переходу к информационному обществу. Высказано предположение о том, что при сохранении такой тенденции в отдаленной перспективе у традиционного художественного музея может произойти «сжатие» аудитории до достаточно узкого слоя элитарной публики.

Ключевые слова: потенциальная аудитория художественного музея, посетители музея, социология в музее, студенты в музее

POTENTIAL AUDIENCE FOR THE ART MUSEUM:
PERSPECTIVES OF DEVELOPMENT
(BASED UPON SOCIOLOGICAL STUDIES)

Potapova, Marina Vasilievna — Candidate of Science in Philosophy, the Independent Researcher, Russian Federation, Saint-Petersburg, marinnna@mail.ru; Ievleva, Natalia Victorovna — the Independent Researcher, Russian Federation, Saint-Petersburg, yevleva@yandex.ru.

Studying of a potential targeted audience of art museums allows not only to assess possible avenues of their subsequent development but also permits to foresee putative changes in their traditional place in society. This paper presents the analysis of the results of comparative sociological studies of potential youth audience (students of Saint Petersburg higher educational institutions) of a traditional art museum. Results show a wanting of interest in the traditional art museum on the part of wide student public due to sweeping social processes, i.e., the shift to information society. It can be supposed that should this trend continue there might occur a substantial narrowing of the potential audience of the traditional art museum leaving it with only the core elite audience.

Key words: a potential targeted audience of art museums, audience of the traditional art museum, sociological studies of art museum, students in the museum.

В условиях культуры цифрового общества музеи, консервативные по своей природе, вынуждены отвечать на вызовы времени и изменять методы работы буквально во всех направлениях своей деятельности. Музеи активно осваивают высокотехнологические

информационные системы — занимаются оцифровкой фондов хранения и созданием электронных баз данных, обращаются к Интернет-ресурсам и современным мультимедийным технологиям при организации экспозиций и выставок. В нынешнем году создан Совет по цифровому развитию при ИКОМ России с целью оказания консультативной и методической помощи сотрудникам музеев и содействия в повышении их цифровой грамотности. Растет число научных работ, посвященных необходимости преобразования музейной деятельности для поддержания общественной значимости музея в современной культуре. Период карантина в условиях пандемии, когда музеи почти полностью закрыты для посетителей, оказался естественным экспериментом, который показал насколько активна и разнообразна по формам и тематике может быть работа музеев в онлайн режиме: виртуальные выставки и экскурсии, фильмы, прямые трансляции, интервью, материалы к памятным датам и юбилеям, викторины, игры, загадки, мастер-классы, словом, мероприятия самых разных направлений в самой современной форме. Просто триумфальное шествие экранной культуры! Работа с публикой и музейные экспонаты представлены в аудиовизуальном и динамичном виде в полном соответствии с основными ценностями культурной среды информационного общества, в котором сами материальные объекты оказываются не столь значимы в сравнении с информацией и знаниями о них.

Но при этих неизбежных изменениях каково же будущее традиционных музеев, сохраняющих и представляющих культурные ценности именно в их материальном воплощении? Не растворятся ли они в виртуальном пространстве? Какова судьба художественных музеев, изобразительного искусства? Высказываются мнения о том, что технологический прогресс позволит качественно воспроизводить художественные произведения, ничуть не утрачивая при этом уникальность оригинала.

Очевидно, будущее музеев зависит от будущих посетителей, от их интересов и потребности прийти в тот или иной музей, потому что не существует музея без публики. В известной мере публика создает музей, но не музей публику. Иначе говоря, если есть общественная потребность в той культурной нише, которую представляет музей, то этот музей будет востребован.

Однако вопросы и возникающие при этом проблемы преобразования музеев в условиях информационного общества относятся почти исключительно к использованию информационных технологий и практически не касаются изучения посетителей, т.е. тех людей, которые собственно и составляют это общество.

Между тем принципы новой организации социальных и культурных процессов в информационном обществе (виртуальность, плюрализм, сетевое взаимодействие) кардинально меняют способ бытия человека в мире и вызывают к жизни новые ценности, новое мировоззрение, новый тип личности.

Стратегия развития музея должна учитывать ценности своей целевой аудитории. Каждый работающий музей имеет свою аудиторию и, соответственно, разные музеи имеют разную естественную целевую аудиторию, т.е. аудиторию тех посетителей, у которых есть потребность приходить в этот музей, и они приходят в него самостоятельно, по собственному желанию.

Целевая аудитория художественного музея достаточно изучена. Результаты фундаментального исследования этой аудитории французского социолога П. Бурдьё¹, проведенного уже более полувека тому назад и изложенные в книге «Любовь к искусству», никак не

¹ Bourdieu P., Darbel A. L'amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public. Paris, 1969. 251 p.

опровергнуты, напротив, подтверждены последующими исследованиями как за рубежом, так и в России.

На протяжении многих лет социологические исследования публики регулярно проводились в Русском музее². Среди работ последних лет — проведен сравнительный анализ социально-демографического профиля музейной аудитории и социальной структуры российского общества³. Отдельные исследования проводились и в других крупнейших музеях (Эрмитаже, Третьяковской галерее).

Данные, полученные в разное время, аналогичны, и со всей очевидностью убеждают в том, что естественная целевая аудитория художественного музея — это в основном достаточно обеспеченные люди, обладающие относительно высокими социальным статусом, уровнем культуры и образования. Это означает, что интерес к искусству в большей степени характерен для людей с высоким уровнем образования, социальной ответственности и активности.

Подавляющее большинство посетителей художественного музея имеют высшее и неоконченное высшее образование, т.е. могут быть отнесены к привилегированному слою цифрового общества, в котором сейчас крайне возрастает ценность высшего образования, поскольку знания и информация являются основой его организации. Каким будет следующее поколение этого социального слоя, людей, которые рождены в цифровую эпоху и выросли, используя информационно-коммуникационные технологии в своей повседневной жизни? Каково будет их отношение к искусству, к художественному музею? Очевидно, что в настоящее время это люди, которые еще только получают высшее образование, т.е. студенты вузов.

В Государственном Русском музее неоднократно проводились социологические исследования студентов вузов Санкт-Петербурга с целью выяснения их отношения к искусству и музею. Последнее исследование по репрезентативной выборке вузов разного профиля проведено в 2018 г.⁴

Сбор данных проводился методом анкетного опроса.

Полученные результаты показали, что более или менее устойчивый интерес к искусству, представленному в художественных музеях, галереях и выставочных залах, имеют не более 15–20 % студентов. При этом 30–40 % студентов демонстрируют ситуативное поведение (случайный, эпизодический интерес), и это дает основание полагать, что они могут считаться потенциальной аудиторией, которую возможно заинтересовать и привлечь в художественный музей. Остальные 30–40 % молодых людей не проявили никакой заметной заинтересованности.

В социологии давно известным фактом является то, что среди интересов студенческой молодежи в сфере художественной культуры изобразительное искусство занимает последнее место после музыки, кино, литературы и театра. Учитывая это обстоятельство, полученные результаты недавнего опроса не выглядят неожиданными.

² Иевлева Н.В., Потапова М.В. Музей и публика. СПб., 2014.

³ Потапова М.В., Иевлева Н.В. Востребованность художественного музея среди населения страны // Музей. Памятник. Наследие. 2018. № 1 (3). С. 23–33.

⁴ Выборка отразила основное процентное соотношение профессиональных профилей среди студентов города по четырем основным направлениям:

- технический и технологический профиль образования — 38,0 %;
- гуманитарный профиль — 29,0 %;
- экономический профиль — 23,0 %;
- естественнонаучный профиль — 10,0 %.

Однако неутешительна картина данных по посещаемости музеев, полученных в исследованиях, проводимых в разные годы среди студентов города по аналогичным методикам и потому сопоставимых⁵. В последние десятилетия посещаемость петербургскими студентами крупнейших музеев страны — Эрмитажа и Русского музея — неуклонно падает.

Таблица 1

**Ответы на вопрос «Бываете ли Вы в художественных музеях?»
по результатам четырех опросов студентов Санкт-Петербурга в разные годы
(% от всей выборки)**

Музеи	1995 г.	2000 г.	2011 г.	2018 г.
<i>Эрмитаж</i>				
Не был(а)	2,0	2,0	6,0	7,0
Был(а) один раз	7,5	4,0	16,0	19,0
Был(а) несколько раз	88,5	93,0	78,0	73,0
Нет ответа	2,0	1,0	—	1,0
<i>Русский музей</i>				
Не был(а)	4,0	8,0	19,0	25,0
Был(а) один раз	15,0	17,0	21,0	29,0
Был(а) несколько раз	78,0	71,0	60,0	44,0
Нет ответа	3,0	4,0	—	2,0

Ниже представлены для наглядности в виде графика данные из таблицы по посещаемости Русского музея по результатам исследований за четыре года.

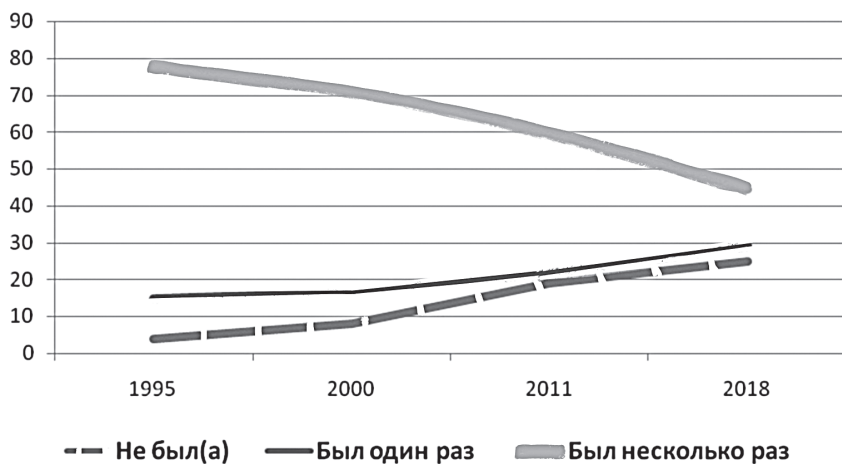


Рис. 1 Посещаемость Русского музея
по результатам исследований за четыре года

Приведенные данные весьма красноречиво свидетельствуют о постепенном угасании интереса широкой студенческой молодежи к искусству и, соответственно, художественному

⁵ Ведомственный архив Государственного Русского музея. Ф. ГРМ (1). Оп. ОСПИ. ВХ в фонде ведомственного архива. «Художественный музей и студенты. Опрос студентов в 10 вузах СПб об отношении к художественной культуре», 2018. 11 л.

музею. Так, увеличивается число тех, кто никогда не был в Русском музее. Возрастает количество тех, кто был там всего один раз за счет заметного снижения (с 78 % до 44 %!) побывавших в нем несколько раз. По Эрмитажу тренд изменения посещаемости также отмечен, хотя и не такой яркий: немного увеличилось число тех, кто в нем не бывал, заметно возросло тех, кто побывал всего один раз (с 7,5 до 19 %) за счет снижения числа тех ребят, которые посетили его несколько раз (с 88 % в 1995 г. до 73 % в 2018 г.).

Но что же говорят сами студенты? В анкету были включены открытые вопросы, позволяющие выразить свое мнение в свободной форме.

Большинство студентов признают и отмечают важность Эрмитажа и Русского музея в отечественной культуре. Для молодых людей эти музеи являются, прежде всего, ценностью исторической, в них можно получить как знания, так и непосредственные впечатления об историческом прошлом, погрузиться в мир истории, расширить свой кругозор. Меньше высказываний о том, что художественный музей—это культурный центр, где можно насладиться искусством, просто хорошо провести время и отдохнуть.

Лишь около 9 % студентов отметили, что Русский музей актуален и необходим для современной молодежи. Ценности истории, истории искусства, хотя и уважаемые, не являются приоритетными в студенческой среде, а музей—это прошлое, которое сейчас не актуально в их жизни, и ведущий бренд Русского музея и Эрмитажа—«история, классика, традиции», видимо, сам по себе не привлекает.

Крайняя степень такого отношения современных студентов к традиционному музею выражена в негативных оценках,—их немного, около 7 %, но они достаточно выразительны: «это уже история», «стагнация», Русский музей «устарел», «место, в которое молодежь ходит исключительно в составе школьных/вузовских экскурсий». Эрмитаж «интересен, но атмосфера напоминает кладбище», «переполненный китайцами и неудобный для вдумчивого посещения музей», «первый час еще интересен, а потом скучно и хочется уйти поскорее», «недостаточно интерактивен» и т.п.

Среди всей студенческой аудитории совсем небольшая группа молодых людей (13 %) продемонстрировала интерес к истории и классическому искусству⁶, их ответы на вопросы анкеты показали хорошее знание Эрмитажа и Русского музея, они регулярно бывают в этих музеях, а также в других выставочных залах и галереях. Многие из них в детстве посещали художественные кружки или художественную школу. В сфере их интересов не только классическое искусство, но и классическая музыка, литература, театр. Эту группу составляют в основном студенты-гуманитарии, преимущественно девушки, которые родились и выросли в Санкт-Петербурге.

Примечательно, что в предыдущем опросе 2011 г. было выявлено ровно такое же количество студентов, заинтересованных в посещении Эрмитажа и Русского музея—именно 13 %. Доля верных почитателей изобразительного искусства в студенческой среде остается в последние годы постоянной, в то время как в целом, в широкой аудитории студентов наблюдается тенденция снижения интереса к искусству и к художественному музею.

По сравнению с предыдущим опросом стало значительно больше тех, кто вообще не ответил на открытые вопросы анкеты об Эрмитаже и Русском музее. Количество таких не-ответов повысилось весьма существенно с 25–30 % в 2011 г. до 40–45 % в 2018 г. Эта впечатляющая разница является важным показателем возрастания числа молодых людей,

⁶ Тут стоит отметить, что в опросе не принимали участие студенты профильных художественных вузов.

которые не хотят отвечать или не знают, что ответить, которым эти музеи мало знакомы или вовсе незнакомы, иначе говоря, их отношение или равнодушное, или отрицательное.

Вместе с тем данные опроса 2018 г. показали, что известную конкуренцию традиционному музею среди студенческой молодежи, интересующейся искусством, представляют галереи и выставочные залы современного искусства.

В анкете студентов просили вспомнить и отметить последнее посещение какого-либо музея или выставки примерно в течение года. Почти половина—45 %—не смогли этого сделать, 55 % назвали какую-либо выставку или музей, которое они посетили. Оказалось, что выставки современного искусства посетили большее число студентов, чем Эрмитаж и Русский музей.

Выставки современного искусства посетили 12,6 % всех студентов (22,6 % от числа тех, кто ответил на этот вопрос), Эрмитаж—11,2 % (20 % от числа тех, кто ответил на этот вопрос), Русский музей—8,4 % (15 % от числа тех, кто ответил на этот вопрос).

Среди выставок современного искусства студенты чаще всего посещали галерею «Эрарта», а также ЦВЗ «Манеж», Люмьер-Холл, Музей Фаберже.

Полученные данные не вызывают удивления, по результатам социологических исследований, проводимых в разное время и в разных музеях, одной из особенностей публики на выставках современного искусства является высокая доля молодежи⁷. Современное искусство привлекает молодых, оно чрезвычайно разнообразно и вплетено в текущую жизнь. В отличие от традиционного искусства оно может быть игровым, ироничным, часто непривычным и непредсказуемым, может вызывать недоумение и вопросы, оно вовлекает зрителя в художественную реальность (перформансы, инсталляции, акции), делает его соучастником художественного события. К тому же, в современном искусстве становится все больше цифровых и мультимедийных объектов, более понятных и интересных для современных молодых людей—активных пользователей интернета.

Всеобъемлющий виртуальный мир интернета, который предлагает разнообразные способы проведения досуга и предоставляет широкие возможности получения богатой текстовой и визуальной информации по искусству, сказывается и на актуальных практиках посещения художественных музеев.

В анкете задавались вопросы о восприятии студентами размещенных в интернете произведениях искусства. Суждения молодых людей о виртуальном мире и музее весьма информативны: 21 % (каждый пятый), считает, что—«искусство уже существует и развивается в виртуальном мире, реальные произведения в реальном музее—это уже история». В опросе 2011 г. такое мнение высказывали лишь 8 % студентов.

Стремительное развитие интернета в последние годы, увлеченность динамичной, яркой жизнью в виртуальном мире, очевидно, способствуют снижению интереса молодежи к традиционному художественному музею, к подлинности и реальности художественного предмета, равно как и к художественному наследию в других видах искусства.

В анкете студентов просили отметить несколько своих любимых произведений или авторов в области кино, литературы, музыки. В сравнении с опросом 2011 г. получено значительно меньше ответов на эти вопросы, т.е. меньшее количество студентов смогли назвать свои конкретные предпочтения по всем предложенным пунктам, а названные предпочтения были менее разнообразны. Приведем некоторые данные.

⁷ См.: *Иевлева Н.В., Потапова М.В.* Музей и публика: «Что-то новое и необычное»: аудитория современного искусства в крупных городах России». Екатеринбург, 2018.

Таблица 2

**Сравнительные данные количества ответов на вопрос
«Напишите, пожалуйста, несколько Ваших любимых произведений и авторов
в этих видах искусства (если есть такие произведения или авторы)»
по результатам двух опросов студентов Санкт-Петербурга (% от всей выборки)**

Варианты ответов	2011 г.	2018 г.
<i>Кино</i>		
Отечественное	25,8	17,8
Зарубежное	48,4	39,7
<i>Литература</i>		
Отечественная	65,0	51,7
Зарубежная	51,6	46,6
<i>Музыка</i>		
Русская классика филармоническая	11,8	7,1
Отечественная нефилармоническая	12,6	11,2
Зарубежная классика филармоническая	30,5	17,7
Зарубежная нефилармоническая музыка	30,8	13,0

Разница в количестве названных предпочтений весьма внушительна, и эти простые статистические данные наводят на тревожные размышления о тенденции снижения уровня культурного развития учащейся молодежи. Разумеется, эта проблема требует специального исследования, но несомненные истоки ее видятся в происходящих в обществе социальных трансформациях, коснувшихся самым существенным образом системы среднего и высшего образования.

Реформа высшего образования ориентирована на получение студентами узкопрофессиональных умений и знаний. Новые федеральные стандарты высшего образования заменили понятия «образование» и «воспитание» понятием «компетенции». Во всех негуманитарных вузах существенно сокращены гуманитарные дисциплины, сокращено количество лекционных занятий в пользу возросшего объема самостоятельной работы студентов.

По существу, происходит отрыв образования негуманитарного профиля от гуманитарного знания. Эта ситуация отражена в результатах опроса 2018 г. Студенты, которые не проявили сколь-нибудь заметного интереса к искусству, художественному музею и к любым художественным выставкам, обучаются преимущественно в технических и иных вузах негуманитарного профиля. Они меньше интересуются литературой, театром, классической музыкой.

Заинтересованные в посещении художественных музеев и галерей студенты проявляют разносторонний интерес и в других видах искусства, они ходят в театры и на концерты, ценят художественную литературу, и вообще демонстрируют большую осведомленность в сфере художественной культуры по сравнению с другими группами студентов.

Заинтересованной молодежи больше всего в группе с гуманитарным образованием. В других группах тоже есть такие люди, но их намного меньше.

Казалось бы, что различия, связанные с профилем образования, вполне ожидаемы, люди, чья профессия не связана с художественной культурой, меньше ей и интересуются. Однако, все проведенные опросы свидетельствуют о том, что большая часть

публики художественного музея—посетители, имеющие негуманитарное образование. Большая часть вузов Санкт-Петербурга—негуманитарные вузы. Поэтому система образования в вузах, ограничивающая гуманитарное знание, способствует ослаблению интереса широкой студенческой аудитории к искусству и художественному музею и является для музея тревожным симптомом.

Вполне ожидаемы возражения сотрудников крупных художественных музеев, в которых доля молодежи среди посетителей в последние годы довольно представительна и не вызывает у них тревоги. Хотя в региональных музеях ситуация совсем иная, но, к примеру, на основной экспозиции Русского музея эта доля составляет около 20 %⁸. К тому же и в Русском музее, и в Эрмитаже успешно работают студенческие клубы, и количество желающих заниматься в них не сокращается.

В действительности опросы студенческой молодежи Санкт-Петербурга показывают, что доля студентов, заинтересованных в посещении традиционного художественного музея, в последнее десятилетие остается неизменной—13 %, тогда как в широкой студенческой среде наблюдается явная тенденция угасания этого интереса. Происходящие в обществе социальные процессы убеждают в том, что эта тенденция будет усиливаться, и тогда, вероятно, художественные музеи станут посещать преимущественно элитарная публика, и они в еще большей мере превратятся в институты социального неравенства, т.е. встанут на путь, ведущий к началу своего развития, когда широкой популярности среди населения эти учреждения еще не имели.

Список литературы

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

Козиев В.Н. Школьники, учителя, студенты в Государственном Русском музее (результаты социологических опросов) // Художественный музей в образовательном процессе. СПб.: Специальная литература, 1998. С. 95–126.

Потапова М.В., Иевлева Н.В. Востребованность художественного музея среди населения страны // Музей. Памятник. Наследие. 2018. № 1 (3). С. 23–33.

«Что-то новое и необычное»: аудитория современного искусства в крупных городах России». Екатеринбург: Екатеринбургская академия современного искусства, 2018. 400 с.

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

References

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

Ievleva, N.V., Potapova, M.V. *Museum and public*. Saint-Petersburg: RGPU im. A.I. Gercena Publ., 2014. 270 p. (In Rus.).

Koziev, V.N. Shkolniki, uchitelia, studenty v Gosudarstvennom Russkom muzee (rezultaty sociologicheskikh oprosov) [A schoolchildren, teachers, students in the State Russian museum (results of sociological surveys)], in *Hudozhestvennyy muzey v obrazovatel'nom prozesse*. Saint-Petersburg: Specialnaya literatura Press, 1998. P. 95–126. (In Rus.).

⁸ Козиев В.Н. Школьники, учителя, студенты в Государственном Русском музее (результаты социологических опросов) // Художественный музей в образовательном процессе. СПб., 1998. С. 95–126.

Potapova, M.V., Ievleva, N.V., Vostrebovannost chudoshhestvennogo muzeja sredi nasele-nija strany [Relevance of art museum for contemporary Russian population], in *Muzey. Pami-atnic. Nasledie*. 2018. Vol. 1 (3). P. 23–33. (In Rus.).

«*Chto-to novoe i neobychoe*»: auditorija sovremennogo iskusstva v krupnyh gorodah Ros-sii [“Something new and bizzare”: the audience of contemporary art in the big Russian cit-ies]. Ekaterinburg: Ekaterinburgskaya akademiya sovremennogo iskusstva Press, 2018. 400 p. (In Rus.).

О «ФИГУРАХ РЕЧИ» В МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ

Чеснокова, Мария Николаевна—кандидат культурологии, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, ches82@yandex.ru.

В статье рассматривается экспозиция музея как знаковая система, обосновывается возможность применения понятия «фигура речи» к приемам создания музейной экспозиции, описываются примеры разновидностей музейной экспозиции. Способность музейного предмета выступать в качестве знака, т.е. представителя некоторого объекта, является его неотъемлемым свойством. Под знаком мы понимаем объект, который заменяет собой некоторый предмет, свойство, отношение и дает возможность накапливать, хранить, перерабатывать и передавать информацию. Фигуры речи—это в широком смысле любые языковые средства, включая тропы, придающие речи образность и выразительность. Музейная экспозиция, рассматриваемая как текст, создаваемый материальными объектами, которые выступают в роли знаков, позволяет обнаружить использование тропов не только как средство выразительности, но и в качестве структурообразующей основы. Говоря о применении «фигур речи» в «тексте» музейной экспозиции, следует принять во внимание, что экспозиционный «текст», строящийся из музейных предметов, каждый из которых обладает спектром культурных значений, не может обладать однозначной смысловой определенностью. Продуктивный и перспективный путь создания новых экспозиций видится как гармоничное сочетание смыслового и эстетического единства экспозиции, «читаемого» в знаковой системе, с одной стороны, и уникальной ценности музейных объектов, присущей им независимо от экспозиционного контекста, с другой.

Ключевые слова: музей, экспозиция, экспонат, знак, текст, знаковая система, фигура речи, троп, метафора, метонимия.

“SCHEMA” IN THE MUSEUM EXHIBITION

Chesnokova, Maria Nikolaevna—Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Saint-Petersburg State Institute of Culture, Russian Federation, Saint Petersburg, ches82@yandex.ru.

The article considers the museum display as a sign system, substantiates the possibility of applying the concept of “Schema” to the methods of creating a museum display, describes examples of museum display varieties. The ability of a museum object to act as a sign, that is, a representative of some object, is its inherent property. By a sign, we mean an object that replaces some object, property, or relation and makes it possible to accumulate, store, process, and transmit information. “Schema”, in a broad sense, represents any language means, including tropes, that give speech imagery and expressiveness. The museum display, considered as a text created by material objects that act as signs, allows you to discover the use of tropes not only as a means of expression, but also as a structure-forming basis. Museum “text”, which is built from museum objects, each of which has a range of cultural meanings, cannot have an unambiguous semantic certainty. A productive and promising way of creating new

exhibition is seen as a harmonious combination of the semantic and aesthetic unity of the display, “readable” in the sign system, on the one hand, and the unique value of museum objects inherent in them, regardless of the exhibition context, on the other.

Key words: museum, display, exhibition, exhibit, sign, sign system, schema, metaphor, metonymy, trope.

Александр Самойлович Дриккер был моим научным руководителем во время обучения в аспирантуре института философии (в те годы — факультета философии и политологии) СПбГУ. Не будет преувеличением сказать, что Александр Самойлович становился для аспирантов не только научным руководителем, но наставником, Учителем. Он воспитывал в молодых ученых умение отбросить лишнее, сконцентрироваться на главном, прививал чуткое отношение к языку, а еще — смелость высказывать собственное мнение. Благодаря научной деятельности А.С. Дриккера факты современной реальности, последние технологические инновации и идеи становятся для нас частью единого процесса эволюции культуры, механизмы которой исследовал ученый. Встречи с Александром Самойловичем всегда были источником подлинного душевного тепла.

Одним из примеров вторичной моделирующей системы, в которой ярко и глубоко проявляется знаковая природа артефактов, их способность быть носителем и каналом трансляции информации, является экспозиция музея. Способность музейного предмета выступать в качестве знака, т.е. представителя некоторого объекта, является его неотъемлемым свойством наряду с другими важнейшими свойствами, такими как информативность, т.е. способность выступать в качестве источника сведений о различных явлениях, аттрактивность — способность производить на посетителя непосредственное впечатление своими внешними качествами, привлекать внимание, и экспрессивность — способность воздействовать на эмоциональную сферу человека, вызывать ассоциации. Под знаком мы понимаем объект, который заменяет собой некоторый предмет, свойство, отношение и дает возможность накапливать, хранить, перерабатывать и передавать информацию.

Знаковость экспонатов позволяет представить музейную экспозицию как текст, т.е. последовательность знаков, построенную по правилам определенного языка. Говоря об экспонате как о знаке, а экспозиции как знаковой системе, нельзя забывать о том, что этот знак, как и строящаяся на его основе система, обладают рядом существенных особенностей, которые дают основания называть их знаками особого рода. Элементом музейной экспозиции не присущи такие свойства знака, как устойчивость и единичность значения в данном контексте, ясная очерченность границ и возможность многократного использования знака в разных контекстах, возможность изменения формы знака и ее частичная или полная произвольность по отношению к денотату. Тем не менее, понятие «язык музея» имеет полное право на существование. Н.А. Никишин назвал введение понятий «язык музея» и «подязыки музея» «необходимым дополнением существовавшего до сих пор терминологического аппарата музееведения»¹.

Проблема языков различных видов искусства была одной из наиболее актуальных на рубеже 1920–1930-х гг. Именно в это время и возник сам термин «язык музея». Он использовался участниками Первого Всероссийского музейного съезда и кругом авторов журнала «Советский музей». «Музейное предложение», «мысль, выраженная комплексом

¹ Никишин Н.А. Музейные средства: знаки и символы // Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции (На пути к музею XXI века). М., 1997. С. 26.

предметов»², было признано в качестве единицы «языка музея» на Первом Всероссийском музейном съезде.

Несмотря на то, что употребление понятия «язык» по отношению к музейной экспозиции всегда будет условным, исследование феномена «языка музея» и анализ экспозиций музеев как «высказываний» представляет несомненный интерес и имеет под собой основание.

Фигуры речи — это в широком смысле любые языковые средства, включая тропы, придающие речи образность и выразительность. Тропом называют «перенос наименования (иногда называемый переносом значения), заключающийся в том, что слово словосочетание, предложение, традиционно называющее один предмет (явление, процесс, свойство), используется в данной речевой ситуации для обозначения другого предмета (явления и т.д.), связанного с первым той или иной формой содержательного (смыслового) значения»³. Термин «троп» обычно употребляется в связи с естественным языком и литературным творчеством, но сфера его применения шире — это любые семиотические системы. Рассматривая тропы — метафору и метонимию, а также высказывания с метафорической или метонимической доминантой — Р. Барт указывал вслед за Р.О. Якобсоном, что «оба плана, обнаруженные в естественном языке, должны существовать и в других знаковых системах»⁴.

Музейная экспозиция, рассматриваемая как текст, создаваемый материальными объектами, которые выступают в роли знаков, позволяет обнаружить использование тропов не только как средство выразительности, но и в качестве структурообразующей основы.

Как писал Ю.М. Лотман, «все попытки создания наглядных аналогов абстрактных идей <...> являются риторическими фигурами (тропами)»⁵. По мнению ученого, «тропы являются не внешним украшением, некоторого рода апплике, накладываемым на мысль извне, — они составляют суть творческого мышления, и сфера их даже шире, чем искусство. Она принадлежит творчеству вообще»⁶.

Троп образуется, когда авторы экспозиции проводят анализ научных проблем «путем творческого перевода языка понятий на язык экспозиционно-художественных образов», о котором пишет Т.П. Поляков⁷.

Основные виды тропов — метафора и метонимия. Метафора представляет собой ассоциативное сопряжение разных объектов. В естественном языке метафора — это употребление слова в переносном значении; словосочетание, характеризующее какое-либо явление путем перенесения на него признаков, присущих другому явлению в силу определенного сходства сближаемых явлений.

Метонимия — троп, основанный на принципе смежности. Посредством метонимии связываются вещь и материал, носитель свойства и свойство, творение и творец и даже содержимое и содержащее (В.И. Корольков в энциклопедической статье, посвященной метонимии приводит в пример строку А.С. Пушкина «Трещит затопленная печь»⁸).

² Волькович А.Ю. Музейная экспозиция как семиотическая система: Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. СПб., 1999. С. 27.

³ Скребнев Ю.М. Троп // Русский язык. Энциклопедия. М., 1979. С. 355.

⁴ Барт Р. Нулевая степень письма. М., 2008. С. 317.

⁵ Там же. С. 47–48.

⁶ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1999. С. 47.

⁷ Поляков Т.П. Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции). М., 1997. С. 89.

⁸ Корольков В.И. Метонимия // Большая Советская Энциклопедия. М., 1974. Т. 16. С. 166.

Обычно также выделяют синекдоху, которая может рассматриваться как разновидность метонимии. Она основана на выявлении целого через его часть, большего через меньшее. Вместо целого в этом случае называется часть или вместо множественного числа употребляется единственное.

Обращаясь к различным видам музейной экспозиции, попытаемся установить, какой смыслообразующий принцип доминирует в систематической, ансамблевой, ландшафтной и тематической экспозиции.

Систематическая экспозиция строится на основе коллекций однородных предметов, расположенных в соответствии с классификационной системой, принятой в конкретной научной дисциплине или отрасли производства. Предмет в систематической экспозиции нехудожественного музея выступает как заместитель множества подобных ему предметов, как типичный представитель этого множества. Очевидно, что здесь мы имеем дело с отношением по принципу смежности, т.е. с метонимией. Примером использования этого тропа в экспозиционном тексте могут служить разделы экспозиции Зоологического музея Российской академии наук. В составе систематической экспозиции типовые экземпляры представителей животного мира представлены в соответствии с биологической систематикой, подразделяющей многообразие видов животных на типы, классы, отряды, семейства и роды. Эти таксономические категории ложатся в основу структурной организации экспозиции и размещения экспонатов. В экспозиции отражается не только систематика животного мира, но и географическое распределение ареалов различных видов животных. Чучело животного в данном случае демонстрирует характерные особенности всех типичных представителей этого вида, а не конкретного животного, т.е. целое — вид — здесь показано через часть — особь. Систематическая экспозиция нехудожественного музея напоминает научную статью, ориентированную в первую очередь на специалиста, осведомленного в данной области знания. Она строится как прозаический текст.

Ансамблевая экспозиция (как и ландшафтная), в основе которой — сохранение или реконструкция связей между предметами, также ориентируется в первую очередь на метонимию, поскольку и в этом случае предмет выступает в качестве представителя целой совокупности подобных ему предметов, если это — типовой, а не уникальный предмет. Если искать аналогии в естественном языке и литературном творчестве, то ансамблевая экспозиция также соотносится скорее с прозой, чем с поэзией.

В тематической экспозиции современного музея присутствуют и метафора, и метонимия. Например, в экспозиции «Театральные легенды Петербурга» Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства присутствуют и метафора, и метонимия, и разновидность последней — синекдоха, т.е. выявление целого через его часть. Так, небольшой фрагмент ткани с узнаваемым орнаментом говорит нам о знаменитом занавесе Московского художественного театра. Однако в основе тематической экспозиции в первую очередь лежит метафора. Развернутая метафора, т.е. метафора, звучащая на протяжении большого фрагмента сообщения или всего сообщения в целом, служит формообразующим принципом для тематической, музейно-образной, образно-сюжетной экспозиции.

В эволюционном развитии экспозиции как знаковой системы можно проследить переход от метонимии к метафоре как доминирующему принципу формообразования. Историческое движение от метонимии к метафоре с ее широким спектром и глубиной ассоциаций отмечает сдвиг в сторону экспозиционной структуры, способствующей более индивидуализированному, а потому и более эмоциональному восприятию.

Фигуры речи (и в том числе тропы) могут быть как принципом формообразования крупных экспозиционных разделов, целых экспозиций, так и небольших комплексов предметов. В Государственном Дарвиновском музее (Москва) в витрине, посвященной развитию эмбриологии, для того чтобы проиллюстрировать взгляды сторонников преформизма, использованы неожиданные и сразу привлекающие к себе внимание предметы — матрешки. Сторонники преформизма, концепции онтогенеза, существовавшей в XVII–XVIII вв., считали, что живые существа изначально несут в себе зародыши следующего поколения, а в них содержатся зародыши последующих, подобно тому, как матрешки вложены одна в другую. Сочетание в экспозиционном комплексе скелетов эмбрионов человека и матрешек образует метафору.

Многочленной развернутой метафорой, которая служит формой косвенного дидактического пояснения, называют аллереорию⁹. Аллереория — это условное изображение отвлеченной идеи в форме наглядного образа. Смысл аллереории «существует в виде некоей рассудочной формулы, которую можно “вложить” в образ, а затем в акте дешифровки извлечь из него»¹⁰. Раскрытие значения аллереории происходит не непосредственно, а путем истолкования указаний и намеков, подведения наглядного образа под какое-либо понятие. А.Ф. Лосев указывал на «полную структурную разорванность идейной и художественной стороны в аллереории»¹¹. Важная особенность аллереории, также описанная А.Ф. Лосевым, — ее образная сторона, «иллюстрация», взятая сама по себе не имеет самостоятельного значения и может быть заменена «какими угодно другими иллюстрациями»¹².

В музейном экспонировании аллереория используется в том случае, если комплекс экспонатов, или сюжетно выстроенная последовательность таких комплексов требуют для своего понимания рассудочной расшифровки и представляют собой искусственно сконструированную иллюстрацию. Оторванность самостоятельного значения экспонируемого предмета от того смысла, которым наделяют его создатели экспозиции, превращает образную структуру экспозиции в аллереорию и одновременно заставляет вспомнить экспозиционные решения 1930-х гг., когда подлинные предметы использовались для иллюстрации не только социологических концепций, но и политических слоганов. Т.Ю. Юренева приводит пример подобной экспозиции, созданной в Ленинградском музее революции. Ее создатели при помощи подлинных произведений пытались раскрыть положение: «Абсолютная монархия — железный порядок, закрепляющий власть барина над мужиком»¹³.

При создании музейно-образной или образно-сюжетной экспозиции важна органичность связи между предметом и тем смыслом, который он раскрывает. Типовой предмет, которому произвольно присваивается изначально не свойственный ему смысл, и уникальное произведение искусства, которому «навязывается» не присущее ему значение или используется далеко не самая значительная часть его смыслового спектра, становятся частью аллереории. Значение экспонатов как самостоятельных единиц показа в этом случае существенно снижается. Экспозиция, строящаяся на основе аллереории, имеет и еще один недостаток: для ее понимания посетителю неминуемо понадобится подсказка,

⁹ Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи: тропы и фигуры. Общая и частные классификации. Терминологический словарь. М., 2006. С. 48.

¹⁰ Аллереория // Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. М., 1989. С. 22.

¹¹ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995. С. 113.

¹² Там же.

¹³ Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре. М., 2003. С. 387.

вплоть до полной «дешифровки» сообщения, поскольку аллегория, в отличие от символа, не имеет органической связи означаемого и означающего и, кроме того, требует однозначного прочтения.

Если мы попытаемся найти пример использования аллегории в экспозиции музея сегодня, то можно вспомнить Государственный музей В.В. Маяковского. Здесь в экспозиции, созданной Т.П. Поляковым (автор научной концепции и структуры) и Е.А. Амаспюром (автор художественной концепции), экспозиционные комплексы требуют именно рассудочной расшифровки и однозначного прочтения, хотя, несомненно, оказывают сильное эмоциональное воздействие. Например, расшифровка экспозиционного комплекса, представляющего собой стилизованное изображение бутылки, в которую заключены экспонаты, представляет для посетителя непростую задачу. Крайне сложно самостоятельно понять, что это — напоминание об острове Куба, куда из Соединенных Штатов Америки поставляется виски «Белая лошадь» (такая бутылка сохранилась среди вещей поэта), и, кроме того, намек на то, что бутылка может быть средством морских почтовых сообщений, вследствие чего внутрь нее помещены личные вещи поэта и рукопись стихов «Блек энд уайт».

Не только метафора, метонимия и синекдоха используются в «тексте» музейной экспозиции. Такие фигуры речи как сравнение и антитеза также имеют свои аналоги в этом «тексте». Далеко не всегда мы задумываемся о параллелях с естественным языком и речью, когда видим сравнение и противопоставление, примененные в качестве экспозиционных приемов. Причем в пространстве музея противопоставление обретает свой буквальный смысл, поскольку мы имеем дело с расположением предметов в пространстве. В Государственном музее истории Санкт-Петербурга в разделе экспозиции, повествующем о судебном процессе над декабристами, присутствуют и антитеза (стол и стела с фамилиями декабристов не только расположены друг напротив друга, эти два объекта противопоставлены один другому), и метафора, которая включает в себя и колористический аспект (красный цвет сукна, покрывающего стол, белый мрамор стелы и на нем — имена декабристов, написанные золотом).

В экспозиции музея возможно использование и фигуры умолчания (апосиопезы). Умышленно не завершенное высказывание, будь то текст литературного произведения или музейной экспозиции, вызывает эмоциональный отклик и заставляет задуматься как читателя, так и посетителя музея.

Иронией называют троп, «закрывающийся в употреблении наименования (или целого высказывания) в смысле, прямо противоположном буквальному; перенос по контрасту, по полярности семантики»¹⁴. Этот троп также используется при создании экспозиции. Примером тому служит выставка «Наглядная агитация», проводившаяся в Новосибирском государственном краеведческом музее в 2010 г. Портрет Сталина, находившийся на выставке, был помпезно украшен алыми и золотыми полотнищами, что, тем не менее, не вводило посетителей выставки в заблуждение.

Говоря о применении «фигур речи» в «тексте» музейной экспозиции, следует принять во внимание, что экспозиционный «текст», строящийся из музейных предметов, каждый из которых обладает спектром культурных значений, не может обладать однозначной смысловой определенностью. Продуктивный и перспективный путь создания новых экспозиций видится как гармоничное сочетание смыслового и эстетического

¹⁴ Скребнев Ю.М. Ирония // Русский язык. Энциклопедия. М., 1979. С. 98.

единства экспозиции, «читаемого» в знаковой системе, с одной стороны, и уникальной ценности музейных объектов, присущей им независимо от экспозиционного контекста, с другой.

Список литературы

Аверинцев С.С. Аллегория // *Философский энциклопедический словарь*. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 22.

Барт Р. Нулевая степень письма М.: Академический проект, 2008. 431 с.

Волькович А.Ю. Музейная экспозиция как семиотическая система: Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. СПб., 1999. 192 с.

Корольков В.И. Метонимия // *Большая Советская Энциклопедия*. М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 16. С. 166.

Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.

Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи: тропы и фигуры. Общая и частные классификации. Терминологический словарь. М.: ЛЕНАНД, 2006. 376 с.

Никишин Н.А. Музейные средства: знаки и символы // *Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции (На пути к музею XXI века)*. М.: [Б.и.], 1997. С. 24–33.

Поляков Т.П. Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции). М.: [Б.и.], 1997. 174 с.

Скребнев Ю.М. Ирония // *Русский язык. Энциклопедия*. М.: Советская энциклопедия, 1979. С. 98.

Скребнев Ю.М. Троп // *Русский язык. Энциклопедия*. М.: Советская энциклопедия, 1979. С. 355–356.

Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре. М.: Русское слово–РС, 2003. 536 с.

References

Averintsev, S.S. Allegorija [An Allegory], in *Filosofskij jenciklopedicheskij slovar'*. 2-e izd. Moscow: Sovetskaja encyclopedia Press, 1989. P. 22. (In Rus.).

Barthes, R. *Nulevaja stepen' pis'ma* [Writing degree Zero]. Moscow: Akademicheskij proekt Press, 2008. 431 p. (In Rus.).

Korol'kov, V.I. Metonimija [A Metonymy], in *Bol'shaja Sovetskaja Enciklopedija*. Moscow: Sovetskaja enciklopedija, 1974. Vol. 16. P. 166. (In Rus.).

Losev, A.F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The problem of symbol and realistic art]. Moscow: Iskusstvo Press, 1995. 320 p. (In Rus.).

Lotman, Ju.M. *Vnutri mysljashhih mirov. Chelovek — tekst — semiosfera — istorija* [Inside the thinking worlds. Man — text — semiosphere — history]. Moscow: Jazyki russkoj kul'tury Press, 1999. 464 p. (In Rus.).

Moskvin, V.P. *Vyrazitel'nye sredstva sovremennoj russkoj rechi: tropy i figury. Obshhaja i chastnye klassifikacii. Terminologicheskij slovar'* [Expressive means of modern Russian speech: tropes and figures. General and particular classifications. Terminological dictionary]. Moscow: LENAND Press, 2006. 376 p. (In Rus.).

Nikishin, N.A. Muzejnye sredstva: znaki i simvolj [Museum media: signs and symbols], in *Muzejnaja jekspozicija. Teorija i praktika. Iskusstvo jekspozicii. Novye scenarii i koncepcii (Na puti k muzeju XXI veka)*. Moscow: [without name of publisher], 1997. P. 24–33. (In Rus.).

Poljakov, T.P. *Kak delat' muzej? (O metodah proektirovanija muzejnoj jekspozicii)* [How to make a museum? (On the methods of designing a museum exhibition)] Moscow: [without name of publisher], 1997. 174 p. (In Rus.).

Skrebnev, Ju.M. Ironija [An Irony], in *Russkij jazyk. Enciklopedija*. Moscow: Sovetskaja enciklopedija Press, 1979. P. 98. (In Rus.).

Skrebnev, Ju.M. Trop [A Trope], in *Russkij jazyk. Enciklopedija*. Moscow: Sovetskaja enciklopedija Press, 1979. P. 355–356. (In Rus.).

Vol'kovich, A.Ju. *Muzejnaja jekspozicija kak semioticheskaja sistema. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata kul'turologii* [Museum exhibition as a semiotic system. Dissertation for Candidate in Cultural Studies]. Saint-Petersburg, 1999. 192 p. (In Rus.).

Yureneva, T.Ju. *Muzej v mirovoj kul'ture* [Museum in world culture]. Moscow: Russkoe slovo–RS Press, 2003. 536 p. (In Rus.).

МУЗЕЙ

Андреева И.В.

НАЛИЧНИКИ ЧЕРНОГО ИСТОКА: МУЗЕЙНЫЙ ПРОЕКТ В ФОРМИРОВАНИИ БРЕНДА ТЕРРИТОРИИ

Андреева, Ирина Валерьевна — кандидат педагогических наук, доцент, Челябинский государственный институт культуры, Россия, Челябинск, andreevairina7@gmail.com.

Музей наличников «Вычурны балясины» — проект АртРезиденции туристского кластера «Гора Белая» — был создан в поселке Черноисточинск Свердловской области летом 2020 г. Инициаторами проекта выступили местные художники, педагоги, предприниматели, озабоченные утратой самобытного облика поселка, некогда радовавшего разнообразием и изысканностью архитектурной резьбы. В течение XIX в. в Черноисточинске, как и во всех горнозаводских поселках Среднего Урала, сложился архитектурный комплекс дома-пятистенка с крытым двором, множеством окон и развитой системой декора. Собранные волонтерами-арт-резидентами образцы наличников и выполненные ими наблюдения и фотофиксации свидетельствуют об издавна наработанной кустарями Черноисточинска культуре деревообработки, позволявшей выполнять сложные рельефы и композиции. В вариациях оконных наличников соединились северорусская традиция ажурной прорезной резьбы и контрастно окрашенная рельефная накладная резьба, характерная для Центральной России. Влияние архитектуры каменных зданий территориально близкого горнопромышленного г. Нижнего Тагила обусловила стилизовое тяготение декора наличников к барокко и классицизму. Релевантной формой сохранения наличников является музеефикация объекта в среде, на что направлены просветительские усилия арт-резидентов. Ими же создана экспозиция Музея наличников в бывшем производственном помещении демидовского завода. Основным приемом показа является «экспонат в фокусе». На мифологеме «рама — граница» строятся опыты валоризации объекта: его преобразование в театральные кулисы, ширму и декорации для детского театра, раму для зеркала и афиши, декоративную окантовку витрины-стеллажа для творческих работ, инсталляцию для фотозоны. В педагогические практики работы с детьми активно вводятся постановки детского театра, натурные зарисовки фасадов домов и их наличников, создание тематических эскизов в технике линогравюры. Опыт музея «Вычурны балясины» — пример комплексной, тонкой и деликатной работы, делающей сохранение наследия элементом формирования бренда.

Ключевые слова: бренд, продвижение территории, Черноисточинский демидовский завод, уральское искусство домового искусства, оконный наличник, музей наличников, валоризация, АртРезиденция.

PLATBANDS OF BLACK SOURCE STORES: MUSEUM PROJECT IN FORMING A TERRITORY BRAND

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

Museum of platbands “Artsy balusters” is a project of ArtResidence of the tourist cluster «Belaya Mountain». It was created in the village Chernostochinsk, Sverdlovsk region in the summer of 2020. The project was initiated by local artists, teachers, entrepreneurs, concerned about the loss of the original appearance of the village, which once delighted with the diversity and sophistication of the architectural. In the 19th century in Chernostochinsk, an architectural complex of a five-walled house with a covered courtyard, many windows and a developed decor system was formed. The samples of platbands collected by volunteers-art-residents and their observations and photographs testify to the woodworking culture developed by the artisans of Chernostochinsk for a long time, which made it possible to perform complex reliefs and compositions. Variations of window platbands combined the North Russian tradition of openwork carving and a contrastingly colored relief carving, which is characteristic of Central Russia. The influence of the architecture of stone buildings in the territorially close town of Nizhniy Tagil determined the stylistic gravitation of the decor of the platbands to the Baroque and Classicism. A relevant form of preservation of platbands is museumification of an object in the environment, which is what the efforts of art residents are directed to. They also created the exposition of the Museum of platbands in the former production room of the Demidov plant. The main display technique is «exhibit in focus». Experiments on the valorization of an object are based on the “frame-border” mythologeme: the transformation of the platbands into theatrical backstage, a screen and decorations, a frame for a mirror and a poster, a decorative edging of a display rack for creative works, and an installation for a photo zone. The pedagogical practice of working with children actively introduces performances of a children’s theater, full-scale sketches of the facades of houses and their platbands, the creation of thematic bookplates in the technique of linocut. The experience of the Museum «Pretentious balusters» is an example of complex, delicate and delicate work that makes the preservation of heritage an element of brand formation.

Key words: brand, territory promotion, Chernostochinsky Demidov plant, Ural art of house carving, window platbands, platbands museum, valorization, ArtResidence.

В 1836 г. по приглашению главного управляющего демидовских заводов на Урал приехал художник П.П. Веденецкий. Среди серии работ, сделанных в этой поездке, «Вид Черноисточинского завода на Урале в 1836 г.»¹. С горы Верхушка (г. Заводская) и сейчас открывается великолепная панорама на старинный поселок — Черноисточинский завод, основанный Демидовыми для организации передельного производства за десять лет до приезда Веденецкого, плотина, огромный пруд с живописными островами. На противоположном берегу Черноисточинского пруда — вершины хребта Веселые горы — Белая, Острая, Широкая, Аблей, Мохнатенькая, Каменка... У подножия Верхушки — красно-кирпичные постройки железодельного завода, плотина, бурлящий поток водоотвода и его живописные берега, и далее, в сторону нагорной, прежде старообрядческой части поселка, — первая каменная церковь святых Петра и Павла (1862), непрерывно действовавшая с момента основания, регулярное трехлучие главных улиц и множество одноэтажных улочек, поначалу геометрически строгих, прямолинейных, а на исходе извилисто и круто взбирающихся на окружающие поселок горы.

¹ П.П. Веденецкий с конца 1880-х гг. выполнял заказы Строгановых и Демидовых. Во второй половине 1830-х гг. работал на Урале и в Сибири, куда был приглашен для снятия видов демидовских заводов. Впоследствии «Вид Черноисточинского завода на Урале в 1836 г.» был приобретен П.И. Щукиным — представителем знатной купеческой династии коллекционеров, в 1917 г. вместе с его собранием поступил в Императорский, а ныне — Государственный исторический музей. Летом 2019 г. демонстрировался на выставке «Щукин. Биография коллекции» ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Давно стерлись различия между «краями» поселка, характерными для всех старо-промышленных демидовских поселений, и поименованными по статусу и происхождению первопоселенцев «кержацким» (из старообрядцев), «туляцким» (из туляков) и «хохлацким» (из черниговцев). А старые, зажиточные дома на высоких каменных подклетах, а то и вовсе купеческие усадьбы кирпичного стиля, и сегодня сохраняются как основа местной архитектуры, соседствуя с современными коттеджами. Культурный «бэкграунд» Черноисточинска типичен для горнозаводского поселения: в 1833 г. была построена первая Православная церковь, через три года открыто начальное училище, а еще через десять лет — церковно-приходская школа и Единоверческая церковь. В 1855 г. на Черноисточинском заводе появился театр, в 1903 г. — библиотека.

Жители Черноисточинска называют себя черновлянами, в местном говоре звук [ч] нередко заменяется на [ш], в ходу непривычные для слуха «щернищка», «вербошца» и «лушщок». В 1834 г. в Черноисточинске проживало 2 383 человека, по данным 1908 г. поселок состоял из 1 395 дворов с населением 8 140 человек. В послевоенные десятилетия число жителей колебалось от семи до пяти с половиной тысяч человек, по данным на 2010 г. оно составляет 3 814². С 1933 по 2004 гг. Черноисточинск имел статус поселка городского типа с характерными признаками урбанизации и тягой к городским удобствам. Сегодня поселок превратился в основном в привлекательное для горожан дачное место в 25 км к югу от Нижнего Тагила, чему способствуют условия транспортной доступности: через Черноисточинск проходит комфортабельная трасса г. Нижний Тагил — пос. Висим. Так что реально его население по самым примерным подсчетам включает еще порядка полутора тысяч жителей: это семьи горожан, осевшие в Черноисточинске. Взрослые работают в городе или дистанционно, а дети нередко здесь и учатся: местные школы (общая средняя и Детская школа искусств) по меркам уральской провинции на очень хорошем счету.

Эта природно-географическая, историческая и социо-культурная специфика сегодня осмысливается как имиджеобразующий фактор в формировании бренда территории, признанного в управленческих науках «базовым ресурсом развития региона»³. Как отмечают исследователи: «Бренд территории представляет собой совокупность ценностей, отражающих неповторимые, уникальные, получившие общественное признание и пользующиеся стабильным спросом потребительские характеристики»⁴. Не удивительно, что в Черноисточинске в его формировании активно задействована «пришлая», «городская» часть населения, как правило, имеющая в бэкграунде высшее (нередко гуманитарное) образование, опыт педагогической работы и художественного творчества, деятельности в СМИ, туристическом секторе, бизнесе, а также менталитет жителя исторического места и интерес к краеведению. Она-то и стала автором идеи нового бренда Черноисточинска — проекта творческого и событийного пространства «АртРезиденция», который инициировали предприниматель А. Быков, Нижнетагильский муниципальный фонд поддержки предпринимательства «Мой бизнес» и городское отделение Союза художников⁵.

² Черноисточинск // Википедия. См. по адресу: <http://wiki-org.ru/wiki/Черноисточинск> (ссылка последний раз проверялась 30.10.2020).

³ Алешникова В.И. Формирование и продвижение бренда территории // Управленческие науки. 2013. № 1. С. 54.

⁴ Там же.

⁵ АртРезиденция: официальный сайт. См. по адресу: <https://art.sofp.ru/#rec212099159> (ссылка последний раз проверялась 30.10.2020).

в рамках туристического кластера «Гора Белая». Ассоциативным образом проекта выступили оконные наличники, стремительно исчезающие с фасадов старых домов черновлян под натиском сайдинга и стеклопакетов. В них творческое сообщество энтузиастов и арт-волонтеров увидело «необщее выражение» «лица» поселка у реки Черный Исток—образ, логично дополнивший набор вышеперечисленных местных брендов.

Заводские постройки из красного кирпича с картины Веденецкого многократно достраивались и перестраивались, в местной топонимике они именуются то «Демидовским заводом», то «фабрикой»: в советское время здесь обосновалось сначала прядельно-ткацкое производство, позже перепрофилированное в чулочно-носочное—одно из экономикообразующих предприятий, до начала 1990-х гг. создававших основную часть рабочих мест. К 2020 г. таких предприятий осталось мало: Черноисточинский гидроузел, снабжающий питьевой водой население Нижнего Тагила, лесопильный завод, несколько производств, связанных с сервисом и строительством. В здании бывшего завода-фабрики обосновалась компания по производству элитной мебели⁶ А. Быкова. Не чуждый культурных начинаний, он предоставил АртРезиденции часть пустующих площадей. Проект развития территории наряду с брендовым событием «Демидов-фест», выставками, экскурсионными турами, пленэрами, концертами, мастер-классами включал идею создания Музея наличников «Вычурны балясины»⁷. Летом 2020 г. состоялось его открытие. Цель данной статьи—обобщение опыта формирования бренда территории через актуализацию ресурса наследия, локализованного в традиционной форме оконного наличника.

Специалисты обращаются к проблематике наличника преимущественно в связи с вопросами искусства домового резьбы, семантики пространства русской избы, мифологических и художественно-стилистических региональных особенностей⁸. Функциональное определение данного элемента фасада срубной избы рассматривает наличник как декоративное оформление оконного проема в виде накладных фигурных профилированных планок. Появление наличников—результат эволюции окна в архитектуре русского крестьянского жилища от типа «волоковых»—крошечных окон размером в половину высоты смежных бревен—к «красному» окну, в итоге украсившему главный фасад, разместившись между двумя «волоковыми». Для «красного» окна приходилось перерубать несколько смежных бревен и, чтобы сохранить крепость срубной конструкции, укреплять проем массивными косяками, которые впоследствии заменили оконными коробками. Образовавшиеся щели между стеной бревенчатого сруба и оконной коробкой стали закрывать наличником, защищающим дом от проникновения холода и влаги⁹. Большие

⁶ Из воспоминаний одного из жителей Черноисточинска выяснилось, что на территории фабрики и прежде была столярная мастерская, под руководством мастера-краснодеревщика И.А. Кузнецова местная артель снабжала наличниками дома черновлян. Изготавливалась в мастерской мебель с фасадами в барочном стиле, характерном и для производства наличников.

⁷ Заслуга создания Музея наличников принадлежит группе энтузиастов (Е. Третьякова—зам. руководителя Фонда поддержки предпринимательства г. Нижнего Тагила; А. Быков—бизнесмен, собственник объекта; Е. Кирилюк—специалист по рекламе и брендингу; Ю. Пиляй—художник-педагог, художник Нижнетагильского театра кукол; Е. Прошко—художник-педагог, керамист, член Союза художников РФ; Ю. Ивачева—историк, педагог, гид-экскурсовод туркластера «Гора Белая»).

⁸ См., напр.: Бубнов Е.Н. Русское деревянное зодчество Урала. М., 1988; Прохоренко А.И., Денисов П.Н. Русский рубленый дом. Вчера и сегодня. СПб., 1993; Шабалина Н.М. Центры развития и особенности южно-уральской архитектурной резьбы // Она же. Традиционные художественные ремесла и промыслы Южного Урала (вторая половина XIX—середина XX вв.). Челябинск, 2007. С. 65–82.

⁹ Прохоренко А.И., Денисов П.Н. Русский рубленый дом. Вчера и сегодня. С. 31–32.

«красные» окна постепенно заменили «волоковые», ими первоначально украшали только главный фасад — «лицо». Накладные конструкции, обрамлявшие оконный проем, получили название «наличник».

Формировавшуюся с XVIII до середины XX вв. горнозаводскую поселковую «моду» на наличники можно связать и с красотой природного ландшафта — реки Черный Исток, большого искусственного озера, гор, густых лесов с преобладанием хвойных пород: не случайны в мотивах деревянной резьбы растительные формы, солнечные розетки, знаки луны... И с традицией бережно-охранительной функции декора наиболее «уязвимых» частей дома, возможно, пришедшей на Урал вместе с генетической памятью и культурой первопоселенцев (вероятно, отсюда — широко распространенные силуэтные стилизации птиц и коней). А еще — с близостью города-завода — Нижнего Тагила — с его тяготением к городской архитектуре каменных зданий, элементами барокко и классицизма, которые делали оформление окон самым выразительным элементом внешнего облика дома. Эта городская «насмотренность», адаптированная к пластическим возможностям строительного материала (сосна и лиственница в достатке произрастали на таежных склонах Веселых гор) и способам его обработки, трансформировалась в самобытные формы черноисточинских наличников — от конструктивно выверенного сухого и геометричного декора до пышной накладной оправы окна. В их вариациях соединились северорусская традиция ажурной прорезной резьбы, рассчитанная на силуэтное восприятие, логичное для здешних таежных мест, где охота и узнавание зверя на дальнем расстоянии были привычным делом. И рельефная накладная резьба, ориентированная на игру света и тени, усиленную контрастным окрашиванием, характерная для Центральной России. Сделанные в течение последнего десятилетия волонтерами-арт-резидентами фотофиксации и собранные ими образцы наличников свидетельствуют об издавна наработанной кустарями Черноисточинска культуре деревообработки, что не удивительно: строевой лес здесь всегда был в достатке, а пришлый народ обосновывался «на века». В промышленном поселке мастерам столярного дела были доступны не только нож, пила и стамеска, но и возможности токарного точения сложных рельефов. В течение XIX в. в Черноисточинске, как и во всех горнозаводских поселках Среднего Урала, сложился архитектурный комплекс дома-пятистенка с крытым двором, множеством окон и развитой системой декора (Рис. 1). Дома ставились фронтально, широкой стороной на улицу, обшивались тесом, их фасады нередко окрашивались. Узорчатую красоту поселковых улиц в свое время запечатлел Д.Н. Мамин-Сибиряк: «При въезде в Черную, так сокращенно зовут Черноисточинский завод, я обратил внимание на целый ряд новых домов с палисадниками, крашеными воротами и вычурной резьбой по карнизу»¹⁰.

И сегодня многие улицы Черноисточинска радуют цветными фасадами изб с ухоженными, крашеными в один или два цвета, наличниками, обрамляющими чаще всего пустую глазницу стеклопакета, за которым, как правило, полыхают шапки герани. Таковы реалии современности, пришедшие на смену старой деревянной раме с дробной расстекловкой и крошечной форточкой для зимнего проветривания. Местный мастер деревянной домовой резьбы свой последний заказ выполнил лет 15 назад. С тех пор этот жанр декора в формате традиции не был востребован ни для поновления, ни для строительства нового дома. Изредка встречаются на фасадах черноисточинских домов новоделы. В лучшем случае — лишенные эстетики рукотворности упрощенные реплики,

¹⁰ Мамин-Сибиряк Д.Н. Платина: очерк // Северный вестник. СПб., 1902. Кн. 10. Отд. 2. С. 4.



Рис. 1 Фасад дома-пятистенка,
пос. Черноисточинск Свердловской области.
Фото Е. Кирилук

в худшем — избыточно-слащавые, шкатулочно-гламурные поделки. Улицы поселка — одновременно уходящая натура и живая традиция оконного наличника, часто не замечаемая в суете рутинной повседневности.

Анализ художественно-стилистических особенностей черноисточинских наличников составляет самостоятельную задачу и не может быть рассмотрен в объеме данной статьи. Обратимся к другой проблеме — включения объектов деревянного зодчества в креативную индустрию продвижения территории, их функционирование в современном социокультурном пространстве. Являясь частью архитектурного декора, оконный наличник входит в структуру недвижимых объектов наследия. Релевантной формой их сохранения является формат *in situ* — музеефикация объекта в среде, соответствующий идеям новой музеологии. Однако для ее реализации нужны воля не только группы лидеров культурного проекта, но административный ресурс и мотивация самих местных жителей — собственников старых домов. О предыстории проекта и первых предметах

будущей коллекции Музея наличников художник Нижнетагильского театра кукол, черновлянка Ю. Пиляй рассказывает: «Три года назад увидела, что с соседнего дома сняли наличники и поставили к поленнице. Жалко их стало. Выпросила. Вместе с мамой на тележке перевезли в свой двор и стали мечтать о том, чтобы собрать и сохранить ажурные домовые украшения ...»¹¹. Примерно в то же время над исследовательским проектом о черноисточинских наличниках вместе с сыном-старшеклассником начала работать художник-керамист Е. Прошко. «Звезды сошлись», когда в рамках АртРезиденции реализовался проект музея «Вычурны балясины» — с экспозиционным залом, выставками, творческой мастерской «Елка», детским летним театром. Сегодня собрание «спасенных» наличников достигает 30 образцов, количество фотофиксаций приближается к одной тысяче снимков. И это — результат работы с местным сообществом, привлечения волонтеров, информирования населения, сетевой коммуникации.

В назначенный день у ворот и палисадников домов ждут арт-резидентов наличники, предназначенные домовладельцами «на дрова». Далее — экспертиза «на глазок» и определение их дальнейшей участи. Образцы, типичные для Черноисточника, или, напротив, отмеченные творческим воссозданием традиции, переосмыслением канона, формируют основной фонд, ядро собрания. Среди них преобладают конструкции с развитыми составными элементами — бочинами с витыми полуколонками и массивными резными кронштейнами, увенчанными барочно-изысканными столбиками-балясинами; карнизом с навершием или фронтоном различной конфигурации; профилированной подкарнизной

¹¹ См.: Елена Кирилук / Facebook. См. по адресу: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100006107561470> (ссылка последний раз проверялась 30.10.2020).

доской, резным исподом (подоконной доской) с двухлепестковым завершением и луковками. Затем бережно, силами столяра-краснодеревщика и художника (профессионала-реставратора в поселке, конечно, нет) снимается с поверхности деревянных планок отшелушивающаяся краска, консервируются фрагменты поврежденной основы. «Посвежевшие» наличники радуют глаз первородной формой, благородной патиной, фактурой натурального дерева. Вместе с фрагментами резьбы руинированных образцов они отправляются на экспозицию.

Экспозиционный зал (помещение бывшей производственной столовой) решен в стиле лофт и образует объем «белого куба». Избыточная высота потолка корректируется гирляндами матерчатых флажков и простых электрических лампочек, расходящихся несколькими лучами от центральной несущей колонны. Четкие прерывистые линии неброских зубчиков ситца ритмически поддерживают кружевной перепев наличников, холодноватый свет ламп дает неяркий отблеск, в котором ажурная красота экспонатов усиливается игрой света и тени. Каждый экспонат самодостаточен, явлен зрителю в его «чистой», совершенной форме. Брутальность архитектурной оправы экспозиции контрастирует с изысканностью деревянной резьбы, подчеркивает значимость артефакта, обретающего в экспозиционной среде значение арт-объекта и исторического документа (Рис. 2).



Рис. 2 Музей наличников «Вычурны балясины». Фрагмент экспозиции. Фото Е. Кирилук

Здесь же, в зале — театральная зона, «очерченная» подиумом с яркой домотканой дорожкой-половиком. Из трех, некогда от одного фасада происходящих, наличников, устроены кулисы. Они же — театральная ширма и декорации, а при необходимости, и фотозона. Одежда сцены — все та же неброская ситцево-льняная лоскутная мозаика, занавески и салфетки с ажурной вышивкой в технике «ришелье». Здесь под руководством Ю. Пиляя проходят репетиции и спектакли детского летнего театра. В детском исполнении создается все: сценарий, декорации, костюмы, куклы, маски, актерская игра. И это тоже логичное продолжение темы наличника — творческого ока, дающего взгляд изнутри (из-за кулис, из-за ширмы) во внешний мир, возможность почувствовать границу между своей индивидуальностью и публичным образом, лицедейством. Этой же цели служил наличник в повседневной крестьянской жизни:

он давал красивое внешнее обрамление камерному миру дома и одновременно служил четкой границей этого мира, устанавливал дистанцию между своим и чужим, внутренним и внешним.

Мифологема «рама — граница» нашла воплощение еще в одной стратегии актуализации традиционной формы наличника. Назовем ее валоризацией, заимствуя термин из современной архитектурно-реставрационной практики. Валоризация — наделение памятника новым функциональным назначением при сохранении конструктивной основы

и художественно-стилистических особенностей. Расширение области применения термина позволяет в качестве частного случая валоризации рассматривать технику реди-мэйда — преобразования в художественное произведение объектов, не созданных изначально с художественными целями, положившую начало современному искусству инсталляции. Наличник — изделие серийное, оно существует в том же количестве экземпляров, что окна на фасаде дома, является предметом исторической бытовой повседневности, а не шедевром или уникалом, и потому может послужить новой функциональности. Практики валоризации обостряют проблему культурной идентификации «нового старого»: она может конфликтовать с изначальными смыслами объекта, а может, напротив, проявлять и делать актуальным то, что не было явным, очевидным. Таким удачным, с нашей точки зрения, является описанный выше опыт использования наличников в сценографии, а также другие варианты создания арт-объектов из не представляющих музейной ценности наличников. Логично преобразование наличника в раму для зеркала, афиши, декоративную окантовку витрины-стеллажа для творческих работ, инсталляцию для фотозоны. Вместе с тем, музейная этика понимания подлинности выступает сдерживающим фактором такого рода дизайнерской креативности. Принимая функции новой утилитарности, а значит, статус вторичности, традиционный артефакт должен сохранить узнаваемость, конструктивную основу и эстетический канон, иначе старина превратится в имитацию самой себя и «заговорит» фальшивым «голосом» ультрамодного новодела, а «необщее выражение» лица территории превратится в гримасу современных трендов.

Увидеть и оценить уникальность можно только неравнодушным, понимающим взглядом на предмет, интуитивным чутьем подлинности. Тогда внешний образ способен трансформироваться в ценность. Осознаваться и приниматься эта ценность должна, прежде всего, самими жителями поселка, тогда она сможет транслироваться во внешнюю среду, стать инструментом бренда. Вышеописанный опыт музея «Вычурны балясины» и есть пример такой комплексной, тонкой и деликатной работы, делающей сохранение наследия элементом формирования бренда. «Мы стали видеть наличники на улицах нашего поселка!», говорят взрослые жители. И это дает надежду не только на уважение и сохранение того, что есть, но и на «новую моду» на наличники без риска соскальзывания новоделов в стилистику кича и дурновкусие.

А семи-восемилетние воспитанники Детской школы искусств, вооружившись карандашами и блокнотами, отправляются с преподавателем Е. Прошко «за наличниками» на улицы поселка. На бумагу ложатся четкие контуры и витиеватый декор деревенских окошек, глаз творящий опускает детали, но акцентирует главное: окно — око дома, а потому конструктив окна, наличника и ставен, их декор, ажур занавески и горшки герани «по ту сторону» стекла воспринимаются как целое, с домом и его внутренним миром неделимое. Так с базовой метафорой дома рождается местная идентичность, чувство общего дома, восторг и гордость красотой края. Позже, в классе эти непосредственные впечатления трансформируются в опыт художественной стилизации: образ окна каждый творит в технике линогравюры, проходя все этапы технологии (Рис. 3). Авторитетно оформленные в рамы, графические миниатюры-эскибрисы и детские рисунки с сопроводительным этикетажем в дальнейшем составляют самостоятельную выставочную экспозицию Музея наличников.

Так в небольшом поселке Свердловской области группа арт-волонтеров предпочла ностальгии по уходящему прошлому перспективу открытия в нем ресурсов будущего. Резной наличник становится одним из узнаваемых визуальных образов территории



Рис. 3 Экслибрис. Рябинана Маргарита. 9 лет. Черноисточинская детская школа искусств.
Художник-педагог Е. Прошко. Линогравюра

и инструментов бренда. Его стилизации стали компонентом фирменного стиля АртРезиденции и музея, легли в основу образцов сувенирной продукции, эксклюзивных изделий декоративно-прикладного творчества. И недалеко то время, когда в туристском кластере «Гора Белая», в структуру которого входит АртРезиденция, Черноисточинск станет одним из активно посещаемых объектов, а постоянно действующий Музей наличников «Вычурны балясины» и его образовательные программы и туристические продукты — необходимым балансом событийных брендов и центром притяжения творческих людей, идей и проектов. А главное — создателем нового отношения земляков и жителей региона к истории, которая рядом.

Список литературы

Алешникова В.И. Формирование и продвижение бренда территории // Управленческие науки. 2013. № 1. С. 54–59.

Бубнов Е.Н. Русское деревянное зодчество Урала. М.: Стройиздат, 1988. 183 с.

Прохоренко А.И., Денисов П.Н. Русский рубленный дом. Вчера и сегодня. СПб.: Китеж, 1993. 84 с.

Шабалина Н.М. Традиционные художественные ремесла и промыслы Южного Урала (вторая половина XIX — середина XX вв.). Челябинск: МОУ Южно-Уральский профессиональный институт, 2007. 147 с.

References

Aleshnikova, V.I. Formirovanie i prodvizhenie brenda territorii [Formation and promotion of the territory brand], in *Upravlencheskie nauki*. 2013. Vol. 1. P. 54–59. (In Rus.).

Bubnov, E.N. *Russkoe derevyannoe zодchestvo Urala* [Russian wooden architecture of the Urals]. Moscow: Strojizdat Press, 1988. 183 p. (In Rus.).

Prokhorenko, A.I., Denisov, P.N. *Russkij rublenyj dom. Vchera i segodnya* [Russian log house. Past and present]. Saint-Petersburg: Kitezh Press, 1993. 84 p. (In Rus.).

SHabalina, N.M. *Tradicionnye hudozhestvennye remesla i promysly YUzhnogo Urala (vtoraya polovina XIX– seredina XX vv.)* [Traditional arts and crafts of the Southern Urals (second half of the 19th—mid-20th centuries)]. Chelyabinsk: MOU Yuzhno-Ural'skij professional'nyj institute Press, 2007 p. (In Rus.).

Аброськина Е.В.

МЕЖДУ МОЛОТОМ И СЕРПОМ: СУДЬБА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КУЛЬТУРЫ
КОРЕЙЦЕВ ЕВРЕЙСКОЙ АВТОНОМНОЙ ОБЛАСТИ
В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ ЭТНОГРАФИИ В 1937 г.*

Аброськина, Евгения Вячеславовна — магистр музеологии, научный сотрудник, Институт всеобщей истории РАН, Россия, Москва, evgeniia.abroskina@gmail.com.

Статья посвящена изучению архивных материалов Российского этнографического музея о подготовке экспозиции, репрезентирующей культуру корейцев Еврейской автономной области, которая должна была войти в состав выставки «Евреи в царской России и в СССР». Автор рассматривает процесс сбора материалов для экспозиции во время Биробиджанской экспедиции в Еврейскую автономную область, а также подробно реконструирует и анализирует проект экспозиции. Экспозиция должна была показать непростую судьбу корейского народа в царской России, позитивные изменения в культуре и быте корейцев при советской власти, в то же время отобразить сохранившиеся у современных корейцев культурные «пережитки». Корейская культура, в отличие от культуры евреев-колонизаторов или тунгусо-маньчжурских народов, занимала в экспозиции лиминальное положение: ее планировали показывать как не до конца советизированную, все еще обладающую примитивными формами ведения хозяйства и пережитками. Несмотря на собранные в экспедиции материалы и разработанный проект, сегмент, посвященный корейцам, был изъят в связи с приказом о депортации корейского населения Дальнего Востока в Среднюю Азию в 1937 г. Автор статьи анализирует эти события как один из примеров вмешательства государства в музейное пространство в СССР.

Ключевые слова: Российский этнографический музей, корейская культура, Еврейская автономная область, этнография, депортация.

BETWEEN THE HAMMER AND THE SICKLE: THE FATE OF THE
REPRESENTATION OF THE CULTURE OF KOREANS IN THE JEWISH
AUTONOMOUS REGION IN THE STATE MUSEUM OF ETHNOGRAPHY IN 1937

Abroskina, Evgeniia Vyacheslavovna — Master of Arts (in Museology), the Research Fellow, the Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation, Moscow, evgeniia.abroskina@gmail.com.

The article is devoted to the study of archival materials of the Russian Ethnographic Museum on the preparation of an exposition dedicated to the culture of Koreans in the Jewish Autonomous Region, which was to be part of the exhibition “Jews in Tsarist Russia and the USSR”. The author examines the process of collecting materials for the exposition during the Birobidzhan expedition to the Jewish Autonomous Region, and also reconstructs and analyzes the exposition project in detail. The exposition was supposed to show the difficult fate of the Korean people in tsarist Russia, the positive changes in the culture and life of Koreans under

* Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда (грант № 18–18–00367 «Всеобщая история в системе советской науки, культуры и образования в 1917–1947 гг.»).

Soviet rule, at the same time reflecting the cultural “vestiges” of modern Koreans. Korean culture, in contrast to the culture of the Jewish colonialists or the Tungus-Manchu peoples, occupied a liminal position in the exposition: it was planned to show it as not fully Sovietized, still possessing primitive forms of economic management and vestiges. Despite the materials collected during the expedition and the developed project, the segment devoted to Korean culture was withdrawn in connection with the order to deport the Korean population of the Far East to Central Asia in 1937. The author of the article analyzes these events as one of the examples of state intervention in the museum space in the USSR.

Key words: Russian Ethnographic Museum, Korean culture, Jewish Autonomous Region, ethnography, deportation.

Начиная с 1934 г. Государственный музей этнографии (далее—ГМЭ) готовил масштабный проект—выставку «Евреи в царской России и в СССР». Она должна была не только проиллюстрировать, как изменилась в лучшую сторону жизнь евреев в Советском союзе, но и стать рупором агитации: необходимо было привлекать внимание к созданию Еврейской автономной области (далее—ЕАО) на Дальнем Востоке. Освещая быт ЕАО—очередного социалистического проекта новой власти—экспозиционеры не могли проигнорировать проживавшие на данной и соседних территориях различные этнические группы: русских (прежде всего, амурских казаков), китайцев, тунгусо-маньчжурские народы (в частности, эвенков) и корейцев.

Проникновение корейцев на данные территории было связано с засухой и голодом в Корее в 1860-е гг. Некоторые российские губернаторы при царской власти поощряли переселенцев земельными наделами, экономическими субсидиями и даже гражданством Российской империи¹. К 1910 г. более пятидесяти тысяч корейцев населяли более ста деревень, где они занимались рисоводством и шелководством. Потомки первых иммигрантов основали колонии под Омском, Тобольском и Тюменью. Завоевание Кореи японцами в 1905 и 1910 гг. стимулировало продолжающийся приток корейцев в Россию, а подавление борьбы за независимость в 1919 г. вызвало новый всплеск². Отношение корейских поселенцев к большевизму нельзя назвать однозначным, среди них были и те, кто выступал на стороне белого движения, однако, большая часть населения воспринимала большевиков если не как друзей, то как врагов своего врага—Японии, аннексировавшей к тому моменту территорию Кореи. Отношения с Японией были краеугольным камнем «корейского вопроса» в СССР. Несмотря на лояльность корейского населения, советская власть относилась к нему с подозрением. Как пишет М. Гелб: «еще на Приморской губернской партийной конференции 1923 года один коммунист выступал за депортацию корейцев как “авантюристов и мошенников”; секретарь обкома Пшеницын предупредил о наличии среди них “японофилов”; а Дальневосточное бюро Центрального комитета (ЦК) фактически приняло решение “переселить всех корейцев из Приморья либо в Японию, либо в Приамурье и Забайкалье”. Не менее семисот корейцев, в основном рабочих, были депортированы в Японию»³. В то же время, важно отметить, что корейские крестьяне были по большей части безземельными, это вынуждало их арендовать земли

¹ Gelb M. An Early Soviet Ethnic Deportation: The Far-Eastern Koreans // The Russian Review. 1995. Vol. 54. № 3. P. 392.

² С 1917 по 1922 г. количество семей выросло с менее 10 000 до более 18 000. К 1925 г., когда почти все приняла советское гражданство, в основных населенных пунктах 90 000 корейцев составляли чуть менее четверти населения, а в некоторых районах—почти половину.

³ Gelb M. An Early Soviet Ethnic Deportation: The Far-Eastern Koreans. P. 394.

у более зажиточных корейцев или русских. Поэтому начало коллективизации многие корейцы восприняли позитивно, чем расположили к себе советскую власть.

Таким образом, в силу своего широкого распространения и уже длительного проживания на территории Дальнего Востока, корейцы привлекали к себе внимание авторов упомянутой выставки: заведующий еврейским сектором Государственного музея этнографии И.М. Пульнер считал важным отразить в экспозиции «интернациональное единение трудящихся разных наций»⁴. Действительно, весьма логичным представлялся показ социальных контактов евреев-переселенцев с местными этническими группами. Для сбора этнографического и статистического материала было необходимо организовать экспедицию в ЕАО, поскольку имеющиеся у сектора коллекции не могли полно отобразить все идеи масштабного проекта выставки.

Экспедиция

Экспедиция ГМЭ в ЕАО была проведена в период с 10 апреля по 1 августа 1937 г. Изначально руководить ею должен был директор музея Н.Г. Таланов, однако, «за несколько дней до отправки экспедиции начальником ее был утвержден Наркомпросом тов. Соловей»⁵. Также в состав экспедиции вошли В.В. Романовская, Д.М. Позднеев и И.М. Пульнер. Таким был состав первой партии экспедиции, «вслед за которой через некоторое время должна была быть направлена вторая партия в составе одного художника и 2 этнографов»⁶. Однако, внешние события изменили ход экспедиции: вторая партия не была отправлена, приехал лишь художник Г.Н. Траугот, а сама экспедиция была отозвана в Ленинград раньше срока: «Выполнить полностью намеченный план работ не удалось по ряду вышеуказанных причин (не прибытие второй партии экспедиции и др.), а также вследствие досрочного отзыва экспедиции в Ленинград (телеграммы от 21/VI, 6/VII)»⁷.

Участники экспедиции поделили между собой «сферы влияния»: востоковед Д.М. Позднеев занимался изучением корейцев и китайцев региона, этнограф И.М. Пульнер был сосредоточен на сборе информации о евреях ЕАО, а В.В. Романовской было разрешено работать вне пределов области, прежде всего у эвенков. Руководитель экспедиции Д.А. Соловей занимался изучением русских в ЕАО. Исследователи собрали много статистической информации, а также биографических историй «первопроходцев» ЕАО. Что касается музейных предметов, «то таковые собраны только по корейцам»⁸. Эти предметы в дальнейшем составили коллекцию № 5998⁹, они же должны были быть представлены на экспозиции.

Экспозиционерами были подготовлены материалы, которые должны были впоследствии лечь в основу тематико-экспозиционного плана и путеводителя по выставке. Однако, проект корейского сегмента в еврейской экспозиции так и не был реализован.

Уже 21 августа 1937 г. вышло постановление СНК СССР и ЦК ВКП (б) № 1428–326сс «О выселении корейского населения пограничных районов Дальневосточного края»:

⁴ Иванов А. «Евреи в царской России и в СССР» — выставка достижений еврейского хозяйственного и культурного строительства в Стране Советов // Новое литературное обозрение. 2010. № 2. <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/2/evrei-v-czarskoj-rossii-i-v-sssr-vystavka-dostizhenij-evrejskogo-hozyajstvennogo-i-kulturnogo-stroitelstva-v-strane-sovetov.html> (ссылка последний раз проверялась 16.11.2020).

⁵ Архив Российского этнографического музея (Далее — АРЭМ). Ф. 2. Оп. 1. Д. 598. Л. 77.

⁶ Там же.

⁷ Там же. Л. 80.

⁸ Там же. Л. 81.

⁹ На сегодняшний день предметов в коллекции 273.

«В целях пресечения проникновения японского шпионажа в Дальневосточный край <...> выселить все корейское население пограничных районов Дальневосточного края»¹⁰. В сентябре началась массовая депортация корейцев в Среднюю Азию. В октябре был арестован и расстрелян участник и консулат Биробиджанской экспедиции, востоковед Д.М. Позднеев. Все, что было связано с «присутствием» корейцев в ЕАО должно было быть изъято из проекта экспозиции: «В отзыве Центрального совета ОЗЕТА [Общества землеустройства еврейских трудящихся — Е.А.] на «Проект (план) экспозиции ЕАО» от 13 декабря 1937 г., составленном по поручению его председателя С.М. Диманштейна, содержалась строгая директива: “Все, что приведено в разных отделах касательно вселения в область корейцев и развития их хозяйства и быта, исключить”»¹¹.

Материалы по «корейской экспозиции» оказались в архиве музея, а предметы из корейской коллекции никогда не выставлялись с тем размахом, какой представляли себе в 1937 г. экспозиционеры. Несмотря на то, что экспозиция не состоялась, нам кажется важным реконструировать проект корейского сегмента экспозиции. Он, с одной стороны, мало отличается от подобных ему — экспозиций конца 1930-х гг., с другой стороны, представляет собой уникальный случай рокового вмешательства политических сил в экспозиционное пространство, трансформирующего его, изымающего из него целые «неудобные» сегменты, лишаящего «голосов» этнические группы, отправляющего обратно в фонды политически «неблагонадежные» музейные экспонаты. Нам представляется важным освещать такие сюжеты музейной истории, т.к. и по сегодняшний день вопрос переселенных, депортированных народов остается замалчиваемым, а на экспозициях этнографических музеев отсутствуют «нежелательные элементы», такие как немцы Поволжья или корейцы Амура.

Показ

Экспозиция должна была состоять из нескольких разделов, которые в свою очередь были включены в сегменты выставки «Евреи». По классической для 1930-х гг. схеме экспозиция должна была начинаться вводным разделом, в котором были представлены карты и фотографии. Важным было показать, откуда корейцы появились на данных территориях, это делалось при помощи карты «мест выхода корейцев в Ев. А.О.». Также были представлены фотографии местностей и типов. Освещая советский период, экспозиционеры поместили карту колхозов и фотографию железной дороги, на которой был изображен орденоносец-стрелочник «Хан на ст.[анции] Ин». Этот небольшой элемент имел важное значение: железная дорога была одним из элементов прогрессивности, мобильности и инклюзии данной территории, которую экспозиционерам важно было подчеркнуть в микро и макромасштабах: «панорама ЕАО не могла обойтись без таких знаков принадлежности к железнодорожной магистрали “мирового значения”, как вокзал и поезд»¹². Также давалась информация о том, где занято корейское население: а) колхозники (9 колхозов, 2 030 чел.), б) «рабочие по кирпичу» (1 артель, 1 завод, 450 чел.), в) разные профессии (330 чел.).

¹⁰ Из постановления СНК СССР и ЦК ВКП (б) № 1428–326сс «О выселении корейского населения пограничных районов Дальневосточного края». См. по адресу: <https://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/1021140> (ссылка последний раз проверялась 16.11.2020).

¹¹ Иванов А. «Евреи в царской России и в СССР» — выставка достижений еврейского хозяйственного и культурного строительства в Стране Советов. См. по адресу: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/2/evrei-v-czarskoj-rossii-i-v-sssr-vystavka-dostizhenij-evrejskogo-hozyajstvennogo-i-kulturnogo-stroitelstva-v-strane-sovetov.html> (ссылка последний раз проверялась 16.11.2020).

¹² Там же.

Во вводном же разделе должна была быть размещена картина (шириной в 1 м и с произвольной высотой), посвященная показу «гнета царского режима»: «Изображается момент посадки корейцев переселенцев на пристани оз. Ханка. Убогая пристань. Несколько шаланд на озере. Одна партия корейцев уже вошла в шаланду, другая готовится к посадке в другую шаланду. По дороге вдоль реки тянется по тропе и тайге беспорядочная толпа корейцев. Мужчины тащат на себе домашнюю утварь, с/х орудия, мешки с зерном, продовольствие. Женщины несут за плечами маленьких детей и на голове тяжести. Вокруг много собак корейской породы, сопровождающие толпу переселенцев. Молодые корейцы — корейки ведут под руки стариков. На пристани и в тайге корейцев сопровождают городовые казаки — с нагайками и шашками и солдаты. Они подгоняют изможденных и усталых корейцев ударами плетей. Усталый старик упал. Едет телега, нагруженная иконами, церковной утварью, в ней сидит возница-кореец в лохмотьях. Некоторые корейцы озлобленного вида, большинство тупо-равнодушны к окружающему»¹³. По иронии судьбы, описанная экспозиционером картина спустя короткий срок стала реальностью, с той разницей, что «гнет царского режима» был заменен на «переселение в целях пресечения проникновения японского шпионажа в ДВК». Как описывал свидетель корейской депортации в Казахстан: «Они привезли корейцев на грузовиках, оставив их среди засохших кустов верблюжьей колючки и тамариска. Лишенные каких-либо удобств и чувства собственного достоинства, люди в белых халатах и серых стеганых куртках хватались за сапоги водителей и милиционеров, умоляя, чтобы их увезли в населенные места, потому что на морозе и ветру, без очага и крыши, маленькие дети и старики умрут, и даже подростки вряд ли протянут»¹⁴.

Важной частью экспозиции должен был стать раздел с археологическими находками. Щит с монетами и черепками сопровождался экспликациями. В «Материалах» данный раздел представляет собой не столько подготовленный для экспозиции специальный текст, сколько этнографические заметки из экспедиции. Так, автор (скорее всего Д.М. Позднеев) пишет: «На территорию Евао с древних времен проникали из Маньчжурии китайцы. В к/х Урмиец на р. Урми мне пришлось слышать предание о том, что эта местность была заселена когда-то довольно густо, но потом здесь вспыхнула эпидемия черной оспы, отчего население частично вымерло, частично разбежалось. По словам колхозников у них на огородах и полях часто попадаются черепки и китайские медные монеты (чохи). Тоже и на кладбище в поселке Смидович, (ст. Ин). Колхозники убеждены, что это древнее население было китайским. Проезжая через с. Нагибово с Д.А. Соловьев мы услышали от колхозников М.И. Овериной и брата ее П.И. Шемякина, что в половине июня 1937 г. рабочие, роя песок для засыпки дороги и моста в 5 км. от Нагибова, нашли несколько старых предметов и монет и передали их в Сельсовет. Я просил Тов. Шемякина взять эти вещи и обещал приехать специально для ознакомления с ними. 5 июля 1937 г. я прибыл вторично в Нагибово и здесь получил от Сельсовета для Музея через П.И. Шемякина: 1) 1 глиняный сосуд; 2) медное шишковатое кольцо типа набалдашника для булавы и 3) несколько китайских чохов»¹⁵. Эти и прочие находки, о которых идет речь в тексте, должны были быть представлены в витрине раздела.

Переходя от археологии к статистике и демографии, экспозиционеры демонстрировали в цифрах динамику роста корейского населения и его численный состав (на 1937 г.

¹³ АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 661. Л. 2–2 об.

¹⁴ Gelb M. An Early Soviet Ethnic Deportation: The Far-Eastern Koreans. P. 401.

¹⁵ АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 661. Л. 3.

корейцев в регионе было около 6 500–7 000 чел.). Следующий большой раздел экспозиции посвящен досоветскому периоду в жизни корейцев ЕАО. Он разделен на несколько секций. Первая из них — «Источники наживы корейских кулаков». Борьба с кулаками — неотъемлемый элемент советской экспозиции. Главным источником «наживы» экспозиционеры посчитали опиум, немаловажное значение в этом незаконном обогащении имели корейско-китайские связи: «Переселенные в с. Благословенное корейцы быстро здесь акклиматизировались и завязали сношения с заамурскими китайскими кулаками. Правый берег Амура в то время также был заселен слабо, и заброшенность корейцев на левом и китайцев на правом берегу р. Амура способствовала сближению их кулаческих элементов. Корейцы хорошо знали, что в Маньчжурии имеет выгодный сбыт опиум, а у китайцев в начале XX века были воспрещены посевы мака и выделка опиума. В силу этого китайцы перенесли посевы мака на русский берег Амура, частью арендуя корейские земли, частью, обучая культуре мака корейцев. В обмен на опиум китайцы доставляли корейцам хлеб, мануфактуру, ружья, порох, свинец и ханшин /водка/. От торговли опиумом корейские кулаки сильно богатели»¹⁶. «Результат» такой торговли иллюстрировал манекен корейца, употребляющего опиум: «Он одет грязно, истощенный больно, лежит на полу на циновке с деревянной подушкой под головой, с трубкой в зубах и лампочкой возле себя»¹⁷ и манекен корейца, упаковывающего опиум в тюк для отправки через границу. Описание истощенного и больного корейца дает пищу для размышлений о передаче телесности через манекен: видимо, для конкретной сцены было необходимо изготавить новую фигуру в характерной позе и одеть ее в соответствующую одежду: со следами бытования или с искусственно созданными следами. Эта отталкивающая внешность манекена должна была играть свою роль в советской борьбе с употреблением алкогольных и наркотических веществ.

Другой «формой» опиума экспозиционеры, вслед за Карлом Марксом, называли религию: пятый раздел экспозиции назывался «Религия — опиум народа». Эта часть должна была презентовать следующие идеи: «Переселенные в с. Благословенное корейцы предварительно были обращены царским правительством в христианство, не оказавшее, впрочем на них никакого внутреннего влияния. Соблюдались лишь обряды, содержалось за счет корейцев духовенство и в с. Благословенном была построена церковь. Попы дружили с кулаками и обирали бедных корейцев»¹⁸. Иллюстрацией к данной теме выступала обстановочная сцена «Поп и кулак-кореец за выпивкой в праздник пасхи. Богато убранный стол. Дьякон укладывает в мешки: кулич, яйца, живность, зерно, разложенные на столе. Кореянка отдает новые приношения»¹⁹. В этой сцене экспозиционеры хотели показать целый спектр проблем у корейцев досоветского периода: это и «навязанная» религия, и незаконное обогащение кулаков, и непотребное поведение русского православного попа. Отсутствие этнической характеристики у манекена священнослужителя наводит на мысль, что его хотели показать русским, как и большинство других православных-миссионеров. Таким образом, можно было укрепить посетителей в мыслях, что православие было для корейцев чуждым и тягостным.

Шестой раздел экспозиции отражал тему земледелия у современных корейцев. Он должен был быть включен в тринадцатый подраздел экспозиции «Евреи» — «Колхозное

¹⁶ Там же. Л. 5.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. Л. 6.

¹⁹ Там же.

и совхозное строительство в ЕАО»²⁰. «Возделывание рисового поля» было представлено панно, на котором изображался полевой стан: в центре панно должен был быть нарисован передвижной вагон на колесах с кухней, столовой и красным уголком. «Хорошо бы нарисовать так, чтобы внутренность вагона была видна»²¹, пишет автор материалов. У вагона на щите висит посевной номер стенгазеты. Подле вагона изображен трактор, который чинят или чистят, а второй трактор вспахивает поле под поздний посев риса. Возле вагона сложены сельскохозяйственные орудия, а на переднем плане «черное готовое под посев поле»²². На нем проведены канавки, наполненные водой. В них кореец «в европейском рабочем костюме, босой, садит рис, другой — позади его исправляет узкие борозды, отделяющие посевные канавки одну от другой»²³. Женщина с ребенком на спине и с глиняным сосудом с водой на голове принесла корейцам газеты: корейскую «Авангард» и русскую «Сталинский ударник». Помимо панно должны были быть представлены также сами сельскохозяйственные орудия, а в витрине — размешены образцы возделываемых в ЕАО культур. Несмотря на то, что эта часть должна была рассказывать о корейской культуре, важно было подчеркнуть первопричину ее показа — создание ЕАО. Так, в этой же части экспозиции был размещен акт о даровании права колхозу «Труд» на вечное владение землей с текстом на еврейском (!) и русском языках.

Тему земледелия, в частности посева периллы, раскрывала и обстановочная сцена, представлявшая собой отрезок подготовленного поля, на котором «лошадь тащит соху с корейцем пахарем»²⁴. За сохой идет другой кореец, «имеющий под левой мышкой тыквенную сеялку; в правой же руке он держит палочку, длиною около полуметра, которою постукивает по желобу сеялки легкими ударами, и таким образом заставляет чрезвычайно мелкие зерна периллы падать в борозду, проложенную сохой»²⁵. По задумке экспозиционеров «пахарь и сеятель могут быть одеты в рабочие русские или корейские костюмы, они босые, на головах широкие соломенные шляпы или у одного — поуже. Лошадь исправная, упряжь — ременная, но самая несложная: хомут и шлея. За сценой на стене можно повесить плакат о перилле, поставить запасные сеялки, а также плетенку для давления масла из периллы»²⁶. В отличие от описанного выше панно, которое иллюстрировало использование передовой техники — тракторов, наличие вагона с кухней, столовой и красным уголком, эта сцена показывала несколько другую форму реальности. Она свидетельствовала о том, как примитивно еще сельское хозяйство местных корейцев, которые продолжают пахать сохой и пользоваться «самой несложной» ременной упряжью. Трудно предположить для чего экспозиционеры хотели создать такой смысловой разрыв между панно и сценой. Возможно, что он ими не прослеживался, поскольку эти материалы были лишь прототипом будущего ТЭПа. Однако, позволим себе предположить, что привести ту и другую иллюстрацию к одному знаменателю помешали экспонаты, из которых была собрана сцена. Возможно, что нехватка предметов, которые могли бы

²⁰ Иванов А. «Евреи в царской России и в СССР» — выставка достижений еврейского хозяйственного и культурного строительства в Стране Советов См. по адресу: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/2/evrei-v-czarskoj-rossii-i-v-sssr-vystavka-dostizhenij-evrejskogo-hozyajstvennogo-i-kulturnogo-stroitelstva-v-strane-sovetov.html> (ссылка последний раз проверялась 16.11.2020).

²¹ АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 661. Л. 6.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Там же. Л. 7.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

показать технический прогресс, привела к подобному эффекту. Нашему аргументу может противоречить только формулировка самих экспозиционеров касательно упряжи: «ременная, но самая несложная». В описании сцены при упоминании о шлее и хомуте отсутствуют ссылки на предметы из коллекции (в отличие от других случаев: например, соха, сеялка, шляпы упоминаются под коллекционными номерами), а в самой коллекции отсутствуют подобные предметы. Предполагаем, что в данном случае идея показать как можно более простую форму упряжи была первичнее, нежели предметы. В то же время весь быт корейцев ЕАО показан как постоянное удерживание баланса между презентацией передовых еврейских «первопроходцев» и более культурно отсталых «туземцев» в лице тунгусо-маньчжурских народов. Корейцы занимали место посередине: они обладали своей культурой, но культура эта была «самая несложная», к тому же отягощенная всякого рода «пережитками». Построенная по эволюционному принципу экспозиция при переходе к современности свидетельствовала: «Современный корейский быт представляет собою причудливую смесь отживающих старых форм с новыми культурными. Сохранилось, однако, еще немало старины, иногда вредной в гигиеническом и санитарном отношении, с которой советские административные учреждения и корейские прогрессивные общественные организации борются всеми мерами»²⁷.

В качестве вредных пережитков были выделены: разведение культуры проса чумидзы («совершенно непитательной», ее следовало заменить пшеницей); устройство в домах канов, т.е. постоянно отапливаемых лежанок, «на которых спят, едят, работают, с согнутыми ногами, в повышенной температуре и на которые входить в обуви воспрещается»; наличие в домах глинобитных полов, («чрезвычайно негигиеничных и вредных для здоровья»); обычай женщин носить ребенка на спине («в очень неудобной позе с подогнутыми ногами и постоянно колеблющейся головой»); обычай среди кореенок носить на голове тяжести («безусловно вредный для умственного развития»); приниженное положение жены и вообще женщины («которые не допускаются к мужскому столу, не имеют права открыто говорить в мужском обществе и т.п.»). Пережитки должны были быть показаны через гендерную призму: показ угнетения женщин и их бесправного положения являлся универсальной формулой советской пропаганды. На экспозиции должны были быть представлены манекен женщины с ребенком за спиной и с тяжелой ношей на голове, а также сцена «Старуха у очага из ведра».

Выделенные авторами экспозиции «пережитки» в общей своей массе касаются вопроса советской биополитики — контроля над телом, его дисциплинирования при помощи упорядоченных норм гигиены. Телесность корейских манекенов, иллюстрирующих употребление опиума или «нездоровое» ношение ребенка за спиной и груза на голове, противопоставлялась телесности, отраженной в еврейской части экспозиции, показывающей советский период. «Первопроходцы» не могли быть физически хилыми или морально неустойчивыми, ведь экспозиция занималась не только презентацией социалистического проекта ЕАО, но и агитацией. Необходимо было показать, что это «страна со здоровым климатом и развивающейся хозяйственной жизнью», где «можно для физически здоровых людей найти трудовой заработок»²⁸. Таким образом, корейский сегмент

²⁷ Там же. Л. 8.

²⁸ Цит. по: *Иванов А.* «Евреи в царской России и в СССР» — выставка достижений еврейского хозяйственного и культурного строительства в Стране Советов. См. по адресу: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/2/evrei-v-czarskoj-rossii-i-v-sssr-vystavka-dostizhenij-evrejskogo-hozyajstvennogo-i-kulturnogo-stroitelstva-v-strane-sovetov.html> (ссылка последний раз проверялась 16.11.2020).

экспозиции как бы оттенял еврейский: несмотря на распространение нового социалистического образа жизни, еще совсем недавно среди корейцев были кулаки, опиумные наркоманы, попы и угнетенные, малообразованные люди, а пережитки прошлого и по сей день встречаются у них.

Завершаться корейская экспозиция должна была разделом о культурном строительстве: «Отличительной чертой современной корейской жизни в ЕвАО является почти поголовное стремление молодежи к учебе, к новому быту, к городской жизни, к европеизму. Старики всеми мерами поддерживают это стремление, и нередки случаи, когда старики, дети которых не желают учиться, поддерживают материально своих дальних родственников или совсем чужих юношей обоего пола, желающих учиться и пролагать себе путь к культурной жизни»²⁹. Стремление к новой жизни передавалось через таблицы (число корейских и смешанных школ, количество учеников), а также макеты: «В центре гимнастическая площадка: а) игра в волейбол, б) трапеция, в) канат для лазания, г) качающийся шест для хождения, д) кобыла для вспрыгивания. Вокруг площадки: 1. школа, обсаженная деревьями, 2. деткомната, 3. ясли, 4. амбулаторий, 5. клуб и красный уголок. Повсюду играют дети и молодежь разных возрастов»³⁰. Авторам экспозиции хотелось показать, что в будущем корейцы смогут занять «еще большее место в соцстроительстве ЕвАО, нежели они занимают сейчас» и что «совершенно понятно поэтому, что корейцы напрягают все свои силы, чтобы не только не отстать в сфере культстроительства в ЕвАО от других национальностей, но, где возможно, и превзойти их»³¹. При этом экспозиционеры отмечали, что, несмотря на свою национальную идентичность, корейцы являются частью культурного макрорпространства ЕвАО: «растут и усиливаются среди корейцев интерес и стремление к изучению русского языка повсеместно, а иногда и языка еврейского»³².

Экспозиционеры хотели также создать обстановочную сцену «Изба в разрезе из колхоза “Труд” в Ине-Корейском», в которой должна была воплотиться вся настоящая картина корейского быта, где новые социалистические элементы уживаются с пережитками, нашедшими воплощение в повседневности разных поколений. Изба должна была на $\frac{3}{4}$ состоять из отапливаемой лежанки (кана), с которой собирались в будущем бороться как с пережитком. « $\frac{1}{4}$ избы занята немоощенным помещением с цементным глинобитным полом. Оно играет роль кухни. Очаг кана имеет 2 вмазанных котла для кипячения воды и варки пищи и заменяет печь»³³. У устья печи на стене должны были быть устроены 2–3 полки для хозяйственной утвари, вокруг по стенам — «столики для еды, ночной медный горшок для детей в углу, нож для рубки табаку, сложена вязанка дров и хворосту и соломы; снаружи можете, кадка с водой, картофельная терка, лубочная плетенка, ковшики из тыквы, много медной и эмалированной посуды, блестящей, ярко вычищенной»³⁴. Стены над каном полагалось оклеить обоями, положить газеты: «Известия», «Московская Правда», «Авангард», «Тихоокеанская Звезда», «ББ Звезда», «Сталинское Слово» (Смидович), повесить портреты вождей: Ленина, Сталина, Ворошилова, Калинина, Блюхера, иллюстрации. На столе разместить Конституцию, а над

²⁹ АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 661. Л. 9.

³⁰ Там же.

³¹ Там же. Л. 9–9 об.

³² Там же. Л. 15.

³³ Там же. Л. 16.

³⁴ Там же.

книжным шкафом — радиоприемник, важный элемент советского быта. На задней стороне кана — перегородка с двумя дверьми во внутренние маленькие комнатки: первая для отца и матери, вторая для сына и невестки: «В комнате стариков виден сундук с постелями, в комнате молодых — европейская постель. На одной подушке — вышивка “Райская жизнь”. У стариков подушки круглые. На стене висит европейская шляпа старика»³⁵. Над каном планировали повесить колыбель, однако, этот вариант был зачеркнут и заменен на «коляску для ребенка», видимо для того, чтобы подчеркнуть будущий прогрессивный образ жизни нового гражданина. У кана на глинобитном полу должны были стоять туфли, галоши, ботинки.

В избе, по задумке авторов, должна была предстать сцена семейной жизни старого и молодого поколения в колхозе. У очага должен был разместиться манекен старухи, одетой по-корейски и готовящей обед: она моет морскую капусту, рядом лежат рыба и нужная ей утварь. На ее ногах туфли или галоши. Видимо рядом с ней находится манекен девочки лет двенадцати, которая играет с мальчиком одного года «в рубашенке, в руках у него бубенчик». Девочка представляет собой школьницу, она одета в блузку и юбку, на ногах чулки (в первоначальной редакции она должна была предстать босой). Манекен старика, одетого по-корейски, представал со «старой корейской книгой» в руках и трубкой с длинным мундштуком. У «библиотеки» за столиком сидит манекен молодого корейца, одетого по-европейски, он читает «Основы ленинизма» Сталина. Молодая корейка шьет себе кофточку на швейной машине; она одета по-европейски и коротко подстрижена³⁶. В эту картину заложен предельно ясный посыл: все традиционное корейское — начиная от костюма и заканчивая старой книгой — остается на усмотрение старикам (хотя даже они уже надевают европейскую шляпу и галоши), новое поколение советских людей одевается в европейскую одежду, стрижется и читает Сталина. Дети этого нового поколения ходят в школу и спят в коляске. Разрыв с традиционным произошел, и ничто не напомнит о нем, кроме бубенчика в руках мальчика.

Судя по проекту экспозиции, авторы хотели сказать, что у корейских граждан будет счастливое советское будущее, побывав в ЕАО они констатировали, что «корейцы состоят служащими в Обисполкоме, Облоно, Облсуде, Горсовете, в торговых учреждениях, работают квалифицированными техниками, шоферами, механиками, машинистами, а стрелочник Хан на ст. Ин является орденосцем. Это заставляет признать за корейцами в ЕвАО право на название крупной культурной силы, имеющей в будущем занять еще большее место в соцстроительстве ЕвАО, нежели они занимают сейчас»³⁷.

Однако, этого не произошло.

Корейское население в короткие сроки было переселено в Среднюю Азию, а их экспозиционная презентация как участников социалистического проекта ЕАО была запрещена. 10 марта 1939 г., спустя полтора года после трагических событий, экспозиция была открыта. На ней отсутствовали корейские, китайские, тунгусо-маньчжурские материалы. Тема интернационального показа была раскритикована, а дружбы народов — сведена к минимуму. Сами переселенные корейцы начали борьбу за выживание на территории Казахской и Узбекской ССР: всего 52 272 семьи³⁸. Вскоре к ним добавились корейцы из Астрахани, Москвы, Ухты, Тульской области, Охотска и Камчатки: всего — более

³⁵ Там же.

³⁶ Там же. Л. 19 об.

³⁷ Там же. Л. 9–9 об.

³⁸ Бугай Н.Ф. Сталин — Л. Берии: «Их надо депортировать ...». М., 1992. С. 4.

173 000 человек. По результатам дискуссий 2 июля 1945 г. вышел указ о постановке их на учет как «спецпоселенцев»: «это привело к ужесточению режима проживания. В районах депортации создавались спецкомендатуры»³⁹.

Заключение

Т. Мартин в статье о происхождении советских этнических чисток цитирует путешественника и авантюриста Ф. Маклена, который во время рискованного путешествия по СССР стал свидетелем нескольких примеров переселения, в частности — корейцев: «В Алтайске мы остановились на несколько часов, когда к нашему поезду прицепили несколько вагонов для перевозки скота. Они были заполнены людьми, которые на первый взгляд казались китайцами. Оказалось, что это корейцы, которые со своими семьями и вещами направлялись с Дальнего Востока в Среднюю Азию, где их отправляли работать на хлопковых плантациях. Они понятия не имели, за что их депортируют, но все непрерывно улыбались, и я понял из нескольких слов, которыми я смог обменяться с некоторыми из их числа, что они были рады покинуть дальневосточную территорию, где условия были ужасными»⁴⁰.

В той же мере, что советские пограничники и работники НКВД занимались этнической чисткой территории, экспозиционеры ГМЭ проводили «чистку» экспозиции, чтобы националистический проект совмещения государственных границ с этническими мог быть осуществлен во всех своих формах. Еще незадолго до депортации советское государство всячески поддерживало корейское национальное самосознание: авторы экспозиции не зря предполагали подать корейскую культуру как одну из наиболее сильных и перспективных культурных сил региона. Школьные программы, книги и газеты, песни и театральные постановки на корейском языке в сочетании с советской идентичностью позволили создать новую группу советских корейцев — сорён-сарам. Однако, в 1937 г. эта «культурная сила» была выкорчевана из ЕАО. Т. Мартин считает это одним из самых поразительных парадоксов последних двух десятилетий правления Сталина: одновременное стремление к построению нации и ее уничтожению⁴¹.

Проект «корейской экспозиции» был по-настоящему уникальным: несмотря на то, что численность корейских поселенцев в ЕАО была относительно невелика, поражает количество обстановочных сцен, манекенов и плоскостного материала, которые были подготовлены для экспозиции. В то же время кажется интересным и лиминальное положение корейцев в этом показе: между передовыми еврейскими колонизаторами и советизированными аборигенами-эвенками, корейцев планировалось показывать как народ, не до конца изживший свой дореволюционный социальный порядок. На наш взгляд, несмотря на то что экспозиция так и не была построена, сама идея показа того или иного региона как места встречи разных этнических и социальных групп кажется важной и до сих пор актуальной.

Список литературы

Бугай Н.Ф. Сталин — Л. Берии: «Их надо депортировать ...». М.: Дружба народов, 1992. 288 с.

³⁹ Там же. С. 5.

⁴⁰ Martin T. The Origins of Soviet Ethnic Cleansing // The Journal of Modern History. 1998. Vol. 70. № 4. P. 814.

⁴¹ Ibid. P. 816.

Иванов А. «Евреи в царской России и в СССР» — выставка достижений еврейского хозяйственного и культурного строительства в Стране Советов // Новое литературное обозрение. 2010. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/2/evrei-v-czarskoj-rossii-i-v-sssr-vystavka-dostizhenij-evrejskogo-hozyajstvennogo-i-kulturnogo-stroitelstva-v-strane-sovetov.html> (Ссылка последний раз проверялась 16.11.2020).

Gelb M. An Early Soviet Ethnic Deportation: The Far-Eastern Koreans // The Russian Review. 1995. Vol. 54. № 3. P. 389–412.

Martin T. The Origins of Soviet Ethnic Cleansing // The Journal of Modern History. 1998. Vol. 70. № 4. P. 813–861.

References

Bugay, N.F. *Stalin — L. Berii: «Ih nado deportirovat' ...»* [Stalin to L. Beria: “They must be deported ...”]. Moscow: Druzhba narodov Press, 1992. 288 p. (In Rus.).

Ivanov, A. «Evrei v tsarskoj Rossii i v SSSR» — vystavka dostizhenij evrejskogo hozyajstvennogo i kulturnogo stroitelstva v Strane Sovetov [“Jews in Tsarist Russia and in the USSR” — an exhibition of the achievements of Jewish economic and cultural development in the Land of the Soviets], in *Novoe Literaturnoe Obozrenie*. 2010. Vol. 2. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/2/evrei-v-czarskoj-rossii-iv-sssr-vystavka-dostizhenij-evrejskogo-hozyajstvennogo-i-kulturnogo-stroitelstva-v-strane-sovetov.html> (last visit 16.11.2020). (In Rus.).

Gelb, M. An Early Soviet Ethnic Deportation: The Far-Eastern Koreans, in *The Russian Review*. 1995. Vol. 54. № 3. P. 389–412.

Martin, T. The Origins of Soviet Ethnic Cleansing, in *The Journal of Modern History*. 1998. Vol. 70. № 4. P. 813–861.

Тхапа Л.Р.

ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДА МУЗЕЙНОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ В РОССИЙСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ДВОРЦАХ-МУЗЕЯХ

Тхапа, Лолита Раджановна — магистр музеологии, главный хранитель фондов, Палеонтолого-стратиграфический музей, Отдел естественнонаучных коллекций, Управление экспозиций и коллекций, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, thapa.lolita@gmail.com.

Статья посвящена сравнительному анализу применения метода музейной реконструкции в отечественных и зарубежных дворцах-музеях. Изначально концепция музеефикации дворцовых зданий предполагала сохранение интерьеров в их подлинности. Однако время показало невозможность осуществления такого плана, т.к. предметы мебели и декоративно-прикладного искусства, скульптура, живописные полотна, а также элементы архитектурного, лепного, текстильного декора исторических дворцов к моменту музеефикации были утрачены полностью либо частично вследствие тех или иных событий. Эти обстоятельства привели к необходимости применения метода музейной реконструкции для целостного образа дворца-музея как феномена культуры. В контексте музеефикации исторических дворцов данный метод используется как для реконструкции архитектурно-художественного и декоративно-прикладного убранства интерьеров здания, так и для реконструкции дворцовой культуры и быта. Использование метода музейной реконструкции позволяет максимально раскрыть потенциал исторического дворца: представить его интерьеры как произведение искусства, обеспечить ревалоризацию исторического дворца как памятника архитектуры и ревитализировать некоторые элементы дворцового быта и культуры, утраченные вследствие исторических, социокультурных и политических изменений. Широкие возможности применения данного метода в пространстве дворцов-музеев подтверждаются богатым практическим опытом отечественной и зарубежной музейной реконструкции дворцовых интерьеров.

Ключевые слова: дворец, интерьер, реставрация, реконструкция, музеефикация.

PRACTICES OF MUSEUM RECONSTRUCTION IN RUSSIAN AND FOREIGN PALACES-MUSEUMS

Tkhapa, Lolita Radzhanovna — Master of Arts (in Museology), the Chief Curator of the Collection, the Paleontological and Stratigraphic Museum of the Department of Natural History Collections, the Division for Expositions and Collections, Saint Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, thapa.lolita@gmail.com.

The article is devoted to a comparative analysis of the practice of using museum reconstruction method in Russian and foreign palaces-museums. Initially, the concept of palaces museumification assumed the preservation of the interiors in their authenticity. However, time has shown the impossibility of implementing such a plan, since furniture and decorative art, sculpture, paintings, as well as architectural elements, stucco, textile decoration of historical palaces were completely or partially lost due to the different reasons. These circumstances led to the need to apply the method of museum reconstruction to create an integral image of the

palace-museum as a cultural phenomenon. In the context of the palaces museumification, this method is used both for the reconstruction of the architectural, artistic and applied decoration, and for the reconstruction of palace culture and everyday life. Using the method of museum reconstruction allows maximizing the potential of the historical palace: to present its interiors as an artwork, to ensure the revalorization of the historical palace as an architectural monument and to revitalize some elements of the palace life and culture that have been lost due to historical, sociocultural and political changes. The wide possibilities of using this method in the palaces-museums spaces are confirmed by the rich practical experience of Russian and foreign museum reconstruction of palace interiors.

Key words: palace, interior, restoration, reconstruction, museumification.

Трансформация любого исторического дворца в музей всегда сопряжена с определенными рисками, при которых неверно выбранная концепция музеефикации может привести к утрате его историко-культурного образа. В этой связи возникает необходимость сохранения, репрезентации и актуализации и предметной среды дворца, и его нематериальной ценности для полноценного бытования в качестве музея. Разработке концепции музеефикации предшествует тщательное изучение истории создания и бытования дворца, раскрытие его эстетической, художественной, исторической и мемориальной ценности. Именно это позволяет наиболее полно сохранить «многослойную историческую память, культурные коды и глубинные временные характеристики»¹ дворца как феномена культуры и обеспечить возможность трансляции культурных и технологических традиций прошлого в пространстве дворца-музея². Для решения данной задачи в рамках музеефикации исторических дворцов в большинстве случаев применяется метод музейной реконструкции, позволяющий достичь целостности исторического образа, сочетающего в себе все многообразие культурных напластований.

Традиционно под музейной реконструкцией понимается ряд реставрационных работ, предполагающих воссоздание облика объекта культурного наследия. Так, в международных документах, посвященных сохранению культурного наследия, понятие «реконструкция» определяется как восстановление первоначального облика объекта культурного наследия на строго научной основе. Такое определение термина закреплено австралийской Хартией Бурры (ИКОМОС) о сохранении мест культурного значения³, а также в словаре Всемирного наследия ЮНЕСКО⁴. В обоих документах особо отмечено значение научного подхода к анализу исторических источников, используемых при реконструкции памятника. Важно отметить, что целью музейной реконструкции в данной трактовке является максимально достоверное материальное воспроизведение объекта или предмета с полным физическим соответствием реконструированного объекта оригиналу (или историческому прототипу)⁵.

¹ Кальницкая Е.Я. Музеефикация дворцов: актуализация архитектурного наследия в современной теории и практике. Автореферат диссертации д-ра культурологии. СПб., 2009. С. 4.

² Там же. С. 11.

³ The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance. Australia ICOMOS Incorporated, 2013. P. 7. См. по адресу: <http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted31.10.2013.pdf> (ссылка последний раз проверялась 15.12.2020).

⁴ The Glossary of World Heritage Terms // 20th session of the Committee. UNESCO, 1996. P. 2. См. по адресу: <http://whc.unesco.org/archive/1996/whc-96-conf201-inf21e.pdf> (ссылка последний раз проверялась 15.12.2020).

⁵ Максимов Р.И., Максимова И.Э. Некоторые аспекты методологии научной реконструкции и использование ее в научно-образовательной деятельности музеев // Научные реконструкции в современной экспозиционной и образовательной деятельности музеев. М., 2006. С. 132–139; Морозов Ю.А.,

Такая реконструкция не предполагает воспроизведения семиотики вещи, а значит, не подразумевает знаковой аутентичности⁶.

Существуют и другие подходы к определению термина «музейная реконструкция», однако в рамках данной статьи предлагается рассмотреть применение этого метода с точки зрения восстановления первоначального облика объекта культурного наследия реставрационными методами и на строго научной основе.

Музейная реконструкция декоративно-прикладного и архитектурно-художественного убранства дворца-музея предполагает не только строгое следование вещественно-историческому подходу, но и отношение к дворцу как к художественному памятнику и эстетическому объекту. Таким образом удается достичь единства эстетических качеств дворцовых интерьеров и его вещественных составляющих. Вместе с тем, при таком подходе необходимо соблюдать предельную деликатность, позволяющую совместить историю, художественный стиль и жизнь в пространстве дворца-музея. Стремление добиться единства истории бытования памятника, его материальной составляющей и художественно-образных качеств приводит к необходимости решения ряда вопросов, неизбежно возникающих в ходе музеефикации исторического дворца.

Одним из основных является вопрос о том, какой период в биографии дворца станет основой для проводимой реконструкции. Существуют три основных пути разрешения данной проблемы: реконструкция первоначального облика исторического дворца, определенного этапа в его истории или же сохранение разновременных наслоений в его интерьерах. Принятие решения о воссоздании того или иного периода зачастую является ключевым моментом для создания дальнейшей концепции развития дворца-музея.

Музейная реконструкция исторических дворцов в их первоначальном виде, без учета движения памятника во времени, характерна для послевоенного периода. Воссоздание памятников «где было» и «как было» в такой ситуации было оправдано, т.к. о сохранении разновременных наслоений говорить не приходилось, а реконструкция первоначального художественного образа здания проводилась на основе руин.

Разработке проектного задания по восстановлению разрушенного дворца в сотрудничестве с архитекторами и реставраторами предшествовал серьезный научно-исследовательский этап, в рамках которого работа проводилась по нескольким направлениям: собирались и консервировались сохранившиеся элементы подлинной отделки памятника, фиксировалось состояние его архитектурно-декоративных деталей, организовывался архив изобразительного (чертежи, графические листы, акварели, фотографии) и описательного (описи, мемории) материала⁷. На основе полученных данных составлялся проект восстановления внешнего и внутреннего облика памятника архитектуры.

Именно в таком ключе проводилось послевоенное восстановление дворцов Ленинграда. Первым стал Павловский дворец, серьезно пострадавший в ходе военных действий. В качестве основы для восстановления залов, декор которых был полностью утрачен, был взят период правления императрицы Марии Федоровны. Реконструкция

Похмельнов Э.В. Особенности методики создания научной реконструкции предметов вооружения и снаряжения XIV в. в экспозиции // Научные реконструкции в современной экспозиционной и образовательной деятельности музеев. М., 2006. С. 25–31.

⁶ *Куприянов П.С.* Историческая экспозиция глазами посетителя: к проблеме музейной реконструкции // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: Сборник статей. М., 2015. С. 541.

⁷ *Зеленова А.И.* Статьи. Воспоминания. Письма. СПб., 2006. С. 232.

интерьеров велась на основе сохранившихся архивов, довоенных фотографий и чертежей, а также многочисленных материалов по инвентаризации. Утраченные элементы декоративно-прикладного убранства были воссозданы по архивным рисункам и чертежам, а при их отсутствии было принято решение о реконструкции на основе аналогий из Строгановского дворца, дома Мятлевых и Инженерного замка. Одним из наиболее масштабных проектов стало воссоздание росписи Тронного зала, выполненного Пьетро ди Готтардо Гонзаго. Реконструкция росписи велась на основе коллекции рисунков Гонзаго из Государственного Эрмитажа, а также была исследована его роспись в усадьбе Юсуповых в Архангельском. Для воссоздания текстильного убранства интерьеров была создана ткацкая фабрика в Москве, на которой декоративные ткани изготавливаются на ручных станках в соответствии с исторической технологией, гарантирующей техническую реконструкцию фактуры и сохранение подлинного рисунка ткани⁸.

Восстановление Павловского дворца стало тем практическим опытом, который лег в основу дальнейшей реконструкции дворцов как Ленинграда и его пригородов, так и всего СССР. Заложенные принципы успешно применялись для реконструкции убранства Екатерининского, Большого Петергофского, Елагиноостровского дворцов, Юсуповского дворца на Мойке, а также многих других⁹.

Подобно Павловскому, Елагиноостровский дворец также возрождался практически из руин. Интересно, что интерьеры парадных залов Елагиноостровского дворца сохранялись практически без изменений на протяжении всего периода их бытования, за исключением плафона Столового зала, который был утрачен в ходе ремонта в 1840 г. Именно поэтому было решено воссоздавать убранство дворца в том виде, в котором его замыслил К.И. Росси. Реконструкция велась на основе чертежей и эскизов К.И. Росси, архивной описи Елагиноостровского дворца 1818–1822 гг., а также фотофиксации подлинной обстановки интерьеров, проведенной хранителем дворца Е.В. Медведевым вскоре после 1918 г.¹⁰

Еще более значительным стал опыт восстановления интерьеров Большого Петергофского дворца, работы в котором начались в 1951 г. под руководством архитектора В.М. Савкова. Изначально было принято решение проводить реконструкцию дворцового убранства в том виде, в котором оно сохранилось до 1941 г. Основой проекта реконструкции стала историческая справка на основе архивных источников А.Н. Петрова, довоенные фотографии, изображения аналогичных по времени и стилю интерьеров других дворцов, а также покомнатные описи Большого Петергофского дворца 1924 и 1938 гг.¹¹

Восстановление живописного убранства всего Петергофского дворца велось по довоенным черно-белым фотографиям, т.е. со всеми последующими наслоениями от момента создания до 1941 г. Для достижения такого результата художникам-реставраторам было необходимо не только воспроизвести манеру и технику письма старых мастеров, но и повторить ошибки рисунка, возникшие вследствие предыдущих реставраций

⁸ Химичева А.В. Воссоздание дворцово-паркового ансамбля Павловска (1940-е—1970-е годы) // Послевоенное восстановление памятников. Теория и практика XX века. СПб., 2014. С. 239.

⁹ Подъяпольский С.С. Реставрация памятников архитектуры. М., 2000. С. 43.

¹⁰ Комарова О.Ю. История возрождения Елагиноостровского дворца после Великой Отечественной войны. Новое назначение Дворца в XX веке // Послевоенное восстановление памятников. Теория и практика XX века. СПб., 2014. С. 84.

¹¹ Мельникова Н.В. Особенности реставрации тканей в интерьерах Большого Петергофского дворца XIX—начало XXI в. // Послевоенная реставрация: век нынешний и век минувший. СПб., 2010. С. 56.

монументальных композиций. Таким образом были восстановлены плафоны Парадной лестницы и Танцевального зала¹².

В этот же период проходило восстановление разрушенной Варшавы, где принципы реконструкции утраченных памятников архитектуры были во многом схожи с принятыми в СССР. Реконструкция интерьеров Казимирского, Уяздовского, Лазенковского дворцов была основана на тщательном изучении иконографических и архивных материалов и поиске аналогичных элементов декоративно-прикладного и архитектурно-художественного убранства в сохранившихся дворцах¹³. При восстановлении польских дворцов также была принята установка воссоздания памятников «где было» и «как было», которая подразумевала полную реконструкцию интерьеров в соответствии с их первоначальным обликом.

Такой подход, предполагающий полную реконструкцию утраченных интерьеров здания, поначалу не получил признания в западноевропейской реставрационной практике, однако позднее подвергся переосмыслению и был оправдан в качестве справедливой меры в области послевоенного восстановления памятников архитектуры¹⁴.

Вместе с тем, применение этих принципов на практике не было характерно для западноевропейской реставрации в целом. В качестве одного из наиболее значимых примеров можно привести восстановление Вюрцбургской резиденции в Германии, где были полностью реконструированы императорские апартаменты и апартаменты семьи Ингельхайм, практически утраченные во время войны. При этом, восстановление дворцов Германии велось с большим следованием принципам Венецианской хартии: в случае отсутствия достоверных данных, элементы интерьера не воссоздавались на основе аналогий, как это было принято в восточноевропейской и советской реставрационной практике. Кроме того, реконструированные элементы маркировались как вновь воссозданные.

Ярким примером такого подхода стало восстановление убранства дворца Шарлоттенбург и в частности, живописных плафонов его парадных залов. Так, в случае отсутствия эскизов и довоенных фотографий утраченной росписи, зеркало плафона было решено оставить пустым. На этапе современной музейной реконструкции немецкие реставраторы пошли дальше и заполнили недостающую центральную часть плафона абстрактной живописью в тон остальному архитектурно-художественному убранству зала.

В современной отечественной реставрационной практике целостное воссоздание дворцовых интерьеров продолжает занимать ведущую позицию. Однако подход к разработке проектов реконструкции выбирается с учетом имеющихся историко-архивных, иконографических и технологических исследований.

Ярким примером является воссоздание знаменитого Лионского зала Екатерининского дворца в Царском селе. Музейная реконструкция этого помещения ведется на основе акварели Луиджи Премацци, который запечатлел зал в 1878 г. после его обновления архитектором Ипполитом Монигетти для императрицы Марии Александровны.

¹² Белковская В.М. Воссоздание живописи Парадной лестницы и Танцевального зала. Мастера послевоенной школы // Послевоенная реставрация: век нынешний и век минувший. СПб., 2010. С. 64.

¹³ Бараньский М. Послевоенное восстановление архитектурных памятников в оценке зарубежных экспертов // Послевоенное восстановление памятников. Теория и практика XX века. СПб., 2014. С. 3–5.

¹⁴ Там же. С. 4.

На основе сохранившихся в музее образцов шелка и архивов лионской мануфактуры «Лами и Жиро», на которой был выполнен заказ на изготовление шелковых штофов для императорского дворца в 1860-х гг., была создана точная копия шелка, в точности повторяющего технологию создания, рисунок и фактуру подлинной ткани. Воссозданный на лионской фабрике шелк был использован для обивки стен и подлинных кресел из убранства Лионского зала. На основе акварелей, автохромов и фотографий был воссоздан живописный плафон. Уникальный художественный паркет, выполненный по проекту Чарльза Камерона для Екатерины II и дошедший до наших дней, был тщательно отреставрирован и дополнил богатое убранство этого интерьера¹⁵. Таким образом, сочетание современных технологий, научных изысканий и богатого иконографического материала позволяет выполнить музейную реконструкцию интерьера, результаты которой максимально приближены к подлиннику.

Реконструкция кабинета императора Александра I в Елагиноостровском дворце велась по такому же принципу. Еще в 1950-е гг. была воссоздана роспись плафона этого помещения на основе довоенных фотографий, аналогий росписи интерьера дома Конюшенного ведомства и Горного института и, прежде всего, акварели М. Воробьева «Зеленый кабинет». В 2018 г. было решено продолжить реконструкцию убранства кабинета Александра I на основе этих источников, вследствие чего была воссоздана обивка стен, а также мраморный камин, надкаминное зеркало и каминный экран этого помещения.

Большой удачей для Гатчинского дворца-музея явилось наличие большого количества акварелей с изображением интерьеров, выполненных Эдуардом Петровичем Гау и Луиджи Премацци. Именно они стали основой для проводимой музеем последовательной реконструкции полностью утраченных интерьеров дворца. Одной из наиболее впечатляющих является реконструкция убранства Парадной Опочивальни.

Вместе с тем, здесь же применяется и другой подход: утратившую свой декор Чесменскую галерею было решено законсервировать в том виде, в котором она дошла до настоящего времени. Такое решение призвано стать напоминанием об истории дворца и утратах военного времени. Концептуальным решением стало размещение в галерее иконографических материалов о первоначальном облике помещения: акварели Э.П. Гау и довоенных фотографий. Одно из окон оформлено в стилистике того времени: бархатными шторами, зеркалами и бронзовыми бра; под окном, на фрагменте сохранившегося паркета, расположился классический столик. Световыми акцентами на стенах галереи выделены сохранившиеся элементы отделки, лепнины и позолоты. С помощью проекции продемонстрирована утраченная картина кисти Хакмана, некогда украшавшая Чесменскую галерею¹⁶. Этот подход было решено применить лишь в пространстве галереи как напоминание о непростом периоде в истории бытования как Гатчинского дворца, так и всего историко-культурного наследия СССР и Европы в XX в.

Еще одним интересным опытом стала музейная реконструкция Церкви Вознесения Христова в Екатерининском дворце Царского села. Архитектурно-художественное

¹⁵ Реставрация Лионского зала вышла на новый этап. См. по адресу: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5869/> (ссылка последний раз проверялась 26.09.2020); Реставрация Лионского зала Екатерининского дворца. См. по адресу: <http://www.tzar.ru/restoration/current/LionskiZal> (ссылка последний раз проверялась 26.09.2020).

¹⁶ Утраченные интерьеры. Гатчинский дворец представил новые музейные проекты. См. по адресу: https://spbvedomosti.ru/news/culture/utrachennyye_interery_gatchinskiy_dvorets_predstavil_novye_muzeynye_proekty/ (ссылка последний раз проверялась 16.07.2020).

убранство церкви сохранилось лишь фрагментарно, плафон в годы войны был полностью утрачен, значительно пострадали алтарь и иконостас. Учитывая степень сохранности интерьеров церкви, было принято решение отреставрировать подлинные элементы и восполнить утраты декора, однако реконструированные элементы были намеренно оставлены без золочения. Такой прием позволяет отличить подлинный материал от воссозданного. В ходе реконструкции музей также отказался от воссоздания живописного плафона ввиду отсутствия достаточного количества иконографического материала. Одним из вариантов дальнейшей реконструкции является создание мультимедийной проекции живописного изображения на зеркало плафона, что позволит посетителям получить представление о том, как выглядела данная часть интерьера церкви Вознесения Христова¹⁷. Такая концепция музейной реконструкции является своеобразным компромиссом между постулатами Венецианской хартии, которым следуют в европейской реставрационной практике, и принципами отечественной школы реставрации, стремящимися к целостному воссозданию объекта культурного наследия.

Проблема целостного воссоздания внутреннего убранства дворца обретает совершенно иное звучание в тех случаях, если интерьеры включают в себя как первоначальную обстановку, так и элементы более поздних периодов. И если стремление сохранить подлинность первоначального облика дворцовых интерьеров в условиях отсутствия подлинности их материальной составляющей является вполне оправданным, то в данном случае такой подход приведет к неминуемому уничтожению обстановки более поздних периодов. Именно поэтому в такой ситуации необходимо искать компромисс между достоверностью реконструкции и целостностью архитектурно-художественного образа убранства дворцовых интерьеров. Современная теория реставрации предписывает бережное сохранение всех временных напластований, образовавшихся в ходе бытования памятника архитектуры, пусть и в ущерб целостности его художественного образа. Однако это требование не всегда соблюдается.

Ярким примером игнорирования этого принципа является музейная реконструкция Версальского дворца, которая получила крайне неоднозначную оценку в профессиональных кругах. В ходе восстановления семейных апартаментов короля Людовика XV были полностью уничтожены интерьеры созданного в 1834 г. Музея Франции Луи-Филиппа¹⁸. Несмотря на высокую научную достоверность проведенной музейной реконструкции, разрушение сохранившихся подлинных интерьеров более позднего периода в научном сообществе оценивается неоднозначно.

Стоит отметить, что данный случай не характерен для современной международной практики применения метода музейной реконструкции. В большинстве случаев в исторических дворцах, сохранивших в своих интерьерах следы различных эпох, проводится музейная реконструкция последовательных временных промежутков в истории бытования дворца, исходя из сохранности убранства. В этом случае музей получает возможность отразить всю биографию дворца и репрезентировать дворцовую культуру и быт различных эпох, не затрагивая при этом подлинные элементы интерьеров, сохранившихся на момент музеефикации.

¹⁷ Реставрация интерьера церкви Вознесения Христова в Екатерининском дворце. См. по адресу: <http://www.tzar.ru/restoration/current/churchinterior> (ссылка последний раз проверялась 16.07.2020).

¹⁸ Mosby A. Restoring the splendor of Versailles [electronic resource] // New York Times. 1985. См. по адресу: <http://www.nytimes.com/1985/10/03/garden/restoring-the-splendor-of-versailles.html> (ссылка последний раз проверялась 10.12.2020).

Более деликатно проведена реконструкция обстановки Малого Трианона, завершившаяся в 2018 г. Интерьеры дворца практически не сохранились, поэтому решение воссоздать их в том виде, в котором они существовали при Марии-Антуанетте, носит вполне оправданный характер. В ходе реконструкции убранства Малого Трианона были обнаружены образцы краски и исторических обоев, которые стали основой для проводимого воссоздания. Часть мебельного убранства, исчезнувшего во время революции, была обнаружена и приобретена на многочисленных аукционах. Кроме того, была проделана огромная работа по реконструкции библиотеки Марии-Антуанетты, осуществленная на основе гравюр краснодеревщика Андре Жакоба Рубо и чертежей архитектора Ришара Мика¹⁹.

Одним из удачных примеров сохранения разновременных напластований в пространстве дворца-музея является музейная реконструкция Рундальского дворца, где интерьерная экспозиция строится на деликатных переходах из одного исторического периода в другой, за счет чего не нарушается художественное единство дворцового убранства. Декоративно-прикладное наполнение интерьеров подбиралось на основе подлинных аналогов из других музеев. Вместе с тем, сотрудниками музея ведется серьезная разыскная деятельность подлинных предметов убранства дворца на различных аукционах²⁰.

Еще одним примером деликатного сохранения различных исторических эпох в интерьерах дворца является Компьенский дворец во Франции. Реконструкция убранства этого здания производилась в соответствии с сохранившимися подлинными элементами, которые включены в интерьеры различных эпох: XVIII в., Первой империи (1804–1814) и Второй империи (1852–1870)²¹.

Обращаясь к отечественному опыту музейной реконструкции, можно отметить музеефикацию Строгановского и Юсуповского дворцов в Санкт-Петербурге, где ведется реконструкция первоначального облика несохранившихся интерьеров, которая не затрагивает подлинные интерьеры более поздних эпох.

Данные принципы музейной реконструкции в контексте музеефикации исторических дворцов считаются наиболее предпочтительными, так как позволяют репрезентировать всю полноту бытования исторического дворца, выраженную в его интерьерах и, вместе с тем, дают широкие возможности для трансляции и актуализации дворцовой культуры и быта, характерных для того или иного этапа биографии памятника. Вместе с тем, немаловажным преимуществом такого подхода является возможность отразить в экспозиции музея личность не только того человека, для которого был построен дворец, но и его последующих владельцев.

Дискуссия о том, какой период восстанавливать, наиболее ярко выразилась при создании концепции реставрации Большого дворца в Архангельском в 2013 г. Перед сотрудниками музея-усадьбы «Архангельское» вопрос о выборе эпохи встал чрезвычайно остро: взять за основу золотой век в развитии усадьбы или всю ее историю? Отразить в интерьерах дворца только основателя — Николая Борисовича Юсупова, или всю семью

¹⁹ Rykner D. Reopening of the Petit Trianon after restoration // The Art Tribune. См. по адресу: <http://www.thearttribune.com/Reopening-of-the-Petit-Trianon>. (ссылка последний раз проверялась 15.11.2020).

²⁰ Имант Ланцманис: «Мы не падаем в пропасть, мы развиваемся». См. по адресу: <http://www.freecity.lv/persona/17944/> (ссылка последний раз проверялась 03.11.2020).

²¹ Les appartements historiques. См. по адресу: <https://chateaudecompiegne.fr/un-palais-trois-musees/les-appartements-historiques> (ссылка последний раз проверялась 19.11.2020).

вплоть до Зинаиды Николаевны, несмотря на то что наследники Николая Борисовича практически не посещали дворец? Одна из концепций под названием «Дворец русского мецената и коллекционера эпохи позднего классицизма» предполагала воссоздание интерьеров дворца такими, какими их замыслил первый владелец — Н.Б. Юсупов в первой трети XIX в. Действительно, этот период считается золотым временем существования усадьбы, однако не все интерьеры сохранили первоначальный облик, а значит, для следования данной концепции реставраторы будут вынуждены уничтожить подлинную отделку более поздних периодов. Так, например, для воссоздания обстановки начала XIX в. в зале Тьеполо необходимо реконструировать две печи, но разобрать более поздний камин из красного дерева, а также заменить двери в восточном стиле²².

В этой связи принципиально иной подход предусматривает концепция «Дворец князей Юсуповых в Архангельском», которая учитывает все этапы бытования дворца, а в качестве главного героя предлагает не только Николая Борисовича, но и Зинаиду Ивановну Юсупову, при которой усадьба была значительно перестроена в соответствии со вкусами новой владелицы. Значительным преимуществом такого подхода в конкретном случае является и тот факт, что каждый последующий владелец дворца не стремился уничтожить созданное предшественником, а развивал и дополнял жилой интерьер, сохраняя гармоничность преемственности этапов культуры. Именно поэтому такой подход, взамен достижению чистоты стиля и единства художественного образа определенной эпохи, был утвержден в качестве основной концепции реставрации «Архангельского»²³.

Однако сохранить целостный художественный образ дворца удается не всегда. Так, при музеефикации дворца Шенхаузен в Берлине была проведена музейная реконструкция первоначальных интерьеров первого этажа, созданных для его первой владелицы — королевы Пруссии Елизаветы Кристины (1715–1797). На втором этаже здания было сохранено значительно более позднее убранство дворца, характеризующее его статус как резиденции президента Германской Демократической республики Вильгельма Пика (1949–1960). Безусловно, в данном случае нарушается художественное единство интерьеров дворца, но вместе с тем, такой подход позволяет продемонстрировать два наиболее важных периода в биографии памятника.

Таким образом, очевидна невозможность равнозначного сохранения художественной, материальной и историко-культурной составляющей в пространстве каждого дворца. Однако в зависимости от истории его бытования и сохранности его убранства возможен выбор наиболее подходящей концепции музеефикации, позволяющей деликатно совместить все элементы памятника.

Рассмотренные примеры отечественной и зарубежной практики убедительно демонстрируют, что решение о музейной реконструкции интерьеров при музеефикации дворцов должно приниматься в индивидуальном порядке. Проанализированный опыт позволяет сделать вывод, что при отсутствии каких бы то ни было сохранившихся элементов интерьера в большинстве случаев принимается решение о реконструкции первоначального облика. В этом контексте наиболее спорным моментом является воссоздание элементов убранства на основе аналогий, т.к. в таком случае значительно страдает научная достоверность воссозданных интерьеров, в то время как именно это является одним из основополагающих принципов музейной работы.

²² Юсупов против Юсуповых. См. по адресу: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/99/> (ссылка последний раз проверялась 26.09.2020).

²³ Там же.

Данная проблематика нашла отражение в отличиях музейной реконструкции отечественных и восточноевропейских дворцов от западноевропейской реставрационной практики. Российская школа реставрации, ведущая свою историю с послевоенного времени, придерживается принципов целостного воссоздания внешнего и внутреннего облика памятника, в то время как европейские реставраторы, следуя постулатам Венецианской хартии, отказываются от реконструкции в условиях недостаточных историко-архивных данных.

Вместе с тем, важно отметить наметившуюся тенденцию сочетания советского и западноевропейского подходов в реставрационной практике, при котором дворцовые интерьеры продолжают реконструироваться на основе имеющихся иконографических и историко-архивных данных, однако в случае их отсутствия утраченные элементы не воссоздаются. Таким образом, можно утверждать, что на данном этапе российская практика музейной реконструкции дворцовых интерьеров частично переняла европейский опыт в данной области, сохранив при этом те принципы, которые были заложены советскими реставраторами на этапе создания отечественной школы реставрации.

Список литературы

Бараньский М. Послевоенное восстановление архитектурных памятников в оценке зарубежных экспертов // Послевоенное восстановление памятников. Теория и практика XX века. СПб.: ИПК «Береста», 2014. С. 3–5.

Белковская В.М. Воссоздание живописи Парадной лестницы и Танцевального зала. Мастера послевоенной школы // Послевоенная реставрация: век нынешний и век минувший: сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». СПб.: Издательство «Европейский Дом», 2010. С. 63–69.

Кальницкая Е.Я. Музеефикация дворцов: актуализация архитектурного наследия в современной теории и практике. Автореферат диссертации д-ра культурологии. СПб., 2009. 51 с.

Комарова О.Ю. История возрождения Елагиноостровского дворца после Великой Отечественной войны. Новое назначение Дворца в XX веке // Послевоенное восстановление памятников. Теория и практика XX века: материалы международной научной конференции. СПб.: ИПК «Береста», 2014. С. 83–96.

Куприянов П.С. Историческая экспозиция глазами посетителя: к проблеме музейной реконструкции // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: Сборник статей. М.: Этерна, 2015. С. 530–554.

Максимов Р.И., Максимова И.Э. Некоторые аспекты методологии научной реконструкции и использование ее в научно-образовательной деятельности музеев // Научные реконструкции в современной экспозиционной и образовательной деятельности музеев. М.: ГИМ, 2006. С. 132–139.

Мельникова Н.В. Особенности реставрации тканей в интерьерах Большого Петергофского дворца XIX—начало XXI в. // Послевоенная реставрация: век нынешний и век минувший. СПб.: Издательство «Европейский Дом», 2010. С. 49–63.

Морозов Ю.А., Похмельнов Э.В. Особенности методики создания научной реконструкции предметов вооружения и снаряжения XIV в. в экспозиции // Научные реконструкции в современной экспозиционной и образовательной деятельности музеев. М.: ГИМ, 2006. С. 25–31.

Подъяпольский С.С. Реставрация памятников архитектуры. М.: Стройиздат, 2000. 288 с.

Химичева А.В. Воссоздание дворцово-паркового ансамбля Павловска (1940-е—1970-е годы) // Послевоенное восстановление памятников. Теория и практика XX века. СПб.: ИПК «Береста», 2014. С. 235–242.

References

Baran'skij, M. Poslevoennoe vosstanovlenie arhitekturnyh pamjatnikov v ocenke zarubezhnyh jekspertov [Post-war restoration of architectural monuments in the assessment of foreign experts], in *Poslevoennoe vosstanovlenie pamjatnikov. Teorija i praktika XX veka*. Saint-Petersburg: IPK «Beresta» Press, 2014. P. 3–5. (In Rus.).

Belkovskaja, V.M. Vossozdanie zhivopisi Paradnoj lestnicy i Tanceval'nogo zala. Mastersa poslevoennoj shkoly [Recreation of the painting of the Main Staircase and the Ballroom. Masters of the postwar school of restoration], in *Poslevoennaja restavracija: vek nyneshnij i vek minuvshij*. Saint-Petersburg: «Evropejskij Dom» Press, 2010. P. 63–69. (In Rus.).

Himicheva, A.V. Vossozdanie dvorcovo-parkovogo ansamblja Pavlovskaja (1940-е—1970-е годы) [Reconstruction of the Pavlovsk palace and park ensemble (1940s—1970s)], in *Poslevoennoe vosstanovlenie pamjatnikov. Teorija i praktika XX veka*. Saint-Petersburg: IPK «Beresta» Press, 2014. P. 235–242. (In Rus.).

Kal'nickaja, E.Ja. Muzeefkacija dvorcov: aktualizacija arhitekturnogo nasledija v sovremennoj teorii i praktike. Avtoreferat dissertacii d-ra kul'turologii [Museumification of palaces: actualization the architectural heritage in modern theory and practice. Abstract of Ph.D thesis]. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2009. 51 p.

Komarova, O.Ju. Istorija vozrozhdenija Elaginoostrovskogo dvorca posle Velikoj Otechestvennoj vojny. Novoe naznachenie Dvorca v XX veke [The history of the Elaginoostrovsky Palace revival after the Great Patriotic War. The new appointment of the Palace in the 20th century], in *Poslevoennoe vosstanovlenie pamjatnikov. Teorija i praktika XX veka: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii*. Saint-Petersburg: IPK «Beresta» Press, 2014. P. 83–96. (In Rus.).

Kuprijanov, P.S. Istoricheskaja jekspozicija glazami posetitelja: k probleme muzejnoj rekonstrukcii [Historical exposition through the eyes of a visitor: on the problem of museum reconstruction], in *Rol' muzeev v informacionnom obespechenii istoricheskoi nauki: Sbornik statej*. Moscow: [without name of publisher], 2015. P. 530–554. (In Rus.).

Maksimov, R.I., Maksimova, I.E. Nekotorye aspekty metodologii nauchnoj rekonstrukcii i ispol'zovanie ee v nauchno-obrazovatel'noj dejatel'nosti muzeev [Some aspects of the methodology of scientific reconstruction and its use in the museums scientific and educational activities], in *Nauchnye rekonstrukcii v sovremennoj jekspozicionnoj i obrazovatel'noj dejatel'nosti muzeev*. Moscow: GIM Press, 2001. P. 132–139. (In Rus.).

Mel'nikova, N.V. Osobennosti restavracii tkanej v inter'erah Bol'shogo Petergofskogo dvorca XIX—nachalo XXI v. [Features of the restoration of fabrics in the interiors of the Great Peterhof Palace in the 19th—early 21st centuries], in *Poslevoennaja restavracija: vek nyneshnij i vek minuvshij*. Saint-Petersburg: «Evropejskij Dom» Press, 2010. P. 49–63. (In Rus.).

Morozov, Ju.A. Osobennosti metodiki sozdaniya nauchnoj rekonstrukcii predmetov vooruzhenija i snarjazhenija XIV v. v jekspozicii [Features of the methodology for creating a scientific reconstruction of weapons and equipment of the XIV century], in *Nauchnye rekonstrukcii v sovremennoj jekspozicionnoj i obrazovatel'noj dejatel'nosti muzeev*. Moscow: GIM Press, 2006. P. 25–31. (In Rus.).

Podjapol'skij, S.S. Restavracija pamjatnikov arhitektury [Restoration of architectural monuments]. Moscow: Strojizdat Press, 2000. 288 p. (In Rus.).

ПАМЯТНИК

Бухарин М.Д.

К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ АСТРАЛЬНОГО КУЛЬТА В ГОСУДАРСТВЕ СИ СЯ*

Бухарин, Михаил Дмитриевич—доктор исторических наук, действительный член РАН, главный научный сотрудник, Институт всеобщей истории РАН, Россия, Москва, michabucha@gmail.com.

Среди находок, сделанных в 1909 г. в Хара-Хото, одном из главных политических и культурных центров государства Си Ся, экспедицией П.К. Козлова, присутствовали «иконы» — портретные изображения, интерпретируемые как образы планет. Интерпретация некоторых образов в исследовательской литературе представляется не вполне определенной, однако отождествление найденных изображений с планетами — реальными и вымышленными — является общепринятым. В Санкт-Петербургском филиале Архива РАН сохранились материалы изучения этих образов академиком С.Ф. Ольденбургом, в которых акценты расставлены значительно аккуратнее, без однозначных ассоциаций. Введение в научный оборот базового источника для изучения буддийской живописи — «Описания пещер Чан-фо-дуна близ Дунь-хуана» С.Ф. Ольденбурга позволяет углубить анализ «планетарных» образов из Хара-Хото. Высказанная ранее мысль об отождествлении одного из изображений с Юэбо — мнимой планетой — и заимствовании такого атрибута как отрубленная голова, в облике Марса, вероятно, должна быть скорректирована. Более перспективным представляется поиск влияния образа Персея — одного из важных астрономических символов в античной культуре. Образ воина, держащего в руке отрубленную голову, встречается в искусстве Средней Азии раннего Средневековья. Возможно, образ Персея мигрировал по Великому Шелковому пути из Средиземноморья в Центральную Азию и на Дальний Восток, где он стал частью местной иконографической традиции.

Ключевые слова: Хара-Хото, Си Ся, астральный культ, Персей, Великий Шелковый путь, иконография, синкретизм.

TOWARDS THE HISTORY OF STUDY OF ASTRAL CULT IN THE STATE OF XI XIA**

Bukharin, Mikhail Dmitrievich—Doctor Habil. in History, Full Member of the Russian Academy of Sciences, the Chief Researcher, the Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation, Moscow, michabucha@gmail.com.

Among the finds made in 1909 in Khara-Khoto, one of the main political and cultural centers of the state of Xi Xia by the expedition of P.K. Kozlov, were “icons” — portraits

* Статья подготовлена при поддержке РФФИ (проект № 18-09-00213 «Вторая Русская туркестанская экспедиция 1914–1915 гг. академика С.Ф. Ольденбурга. Неизданные материалы из архивов РАН»).

** The article was prepared with the support of the Russian Foundation for Basic Research (project No. 18-09-00213 “Second Russian Turkestan expedition 1914–1915 by S.F. Oldenburg. Unpublished materials from the archives of the Russian Academy of Sciences”).

interpreted as representations of the planets. The interpretation of some images in the research literature does not seem quite certain, but their identification with planets—real and fictional ones—is generally accepted. There have been preserved draft materials of the study of these images by S.F. Oldenburg in the St. Petersburg branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences. He placed accents in his analysis much more accurately, without unambiguous associations. The coming publication of the basic source for the study of Buddhist painting—“Descriptions of the caves of Qian-fo-dong near Dun-huang” by S.F. Oldenburg allows us to deepen the analysis of “planetary” images from Khara-Khoto. The earlier idea of identification of one of the images with Yuebo and borrowing of one of its attributes—the severed head in the hand—in the guise of Mars should probably be corrected. More promising is the search for the influence of the image of Perseus—one of the important astronomical symbols in Classical culture. The image of a warrior holding a head in his hand is also found in the art of Central Asia in the early Middle Ages. Perhaps the image of Perseus migrated along the Great Silk Road from the Mediterranean to Central Asia and the Far East, where it merged and became part of the local iconographic tradition.

Key words: Khara-Khoto, Xi Xia, astral cult, Perseus, Great Silk Road, iconography, syncretism.

Монголо-Сычуанская экспедиция П.К. Козлова 1907–1909 гг., снаряженная Императорским Русским географическим обществом, положила начало систематическим работам на руинах Хара-Хото—тангутского города Эдзина. На этом выдающемся памятнике экспедиция Козлова работала дважды: в марте 1908 и в мае—июне 1909 гг. Важнейшие обстоятельства работ описаны как в дневнике самого руководителя экспедиции¹, так и в его письмах к неперемемному секретарю Императорской академии наук С.Ф. Ольденбургу. Так, в письме от 8 июля 1909 г. он пишет: «При вторичном, почти месячном пребывании на развалинах Хара-Хото экспедиция обогатилась тысячей томов книг, не считая многочисленных свитков, тетрадей и отдельных бумаг; кроме того, сотней иконописных и десятком металлических изображений будд и многими другими интересными предметами. Короче, мы счастливо наткнулись на один, полуразвалившийся сверху, субурган, вероятно, построенный в честь погребенного в нем гэгэна, с которым погребено было и указанное выше богатство...»².

Среди прочих в Хара-Хото были обнаружены 24 изображения, ассоциируемые с планетами, которые разбиваются по сюжетному признаку на шесть групп. Само их обнаружение в Хара-Хото не должно удивлять: в тангутском государстве был широко распространен астральный культ³. Во вторую группу отнесены «шесть икон, на которых представлено одно планетарное божество и икона с Буддой. По всей вероятности, это одна серия, которую дополняют два произведения, ныне хранящиеся в Институте востоковедения РАН»⁴. Обращают на себя внимание следующие изображения, датируемые XIII–XIV вв.:

¹ Козлов П.К. Дневники Монголо-Сычуаньской экспедиции 1907–1909 / Ред.-сост. Т.И. Юсупова, отв. ред. А.И. Андреев. СПб., 2015. С. 76–86, 313–323.

² Бухарин М.Д. Письма П.К. Козлова С.Ф. Ольденбургу // Восточный Туркестан и Монголия. История изучения в конце XIX—первой трети XX вв. М., 2018. Т. 1: Эпистолярные документы из архивов Российской академии наук и Турфанского собрания. С. 520–521.

³ Невский Н.А. Культ небесных светил в Тангутском государстве // Он же. Тангутская филология. Исследования и словарь. В 2-х книгах. М., 1960. Кн. 1. С. 52–73.

⁴ Самосюк К.Ф. Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV веков. Между Китаем и Тибетом. Коллекция П.К. Козлова. СПб., 2006. С. 64; Кат. 46–50, 52.

Кат. 47: планета Юэбо. Предполагается, что Юэбо держит в правой руке собственную отрубленную голову; отмечается, что «черные рамки и характерные приемы передачи складок углом, нажимы кисти аналогичны росписи из Дуньхуана монгольского времени»⁵.

Кат. 48: планета Сатурн—Ту Син. В качестве характерной особенности отмечается отсутствие в прическе головы быка⁶.

Кат. 49: планета Юпитер—Му Син. Отмечается сомнительность определения изображения как планеты Юпитер ввиду отсутствия плода или ветки. Возможно, в данном случае изображено Солнце—Великое Ян—в образе императора⁷.

Кат. 50: планета Луна—Тай Инь. Луна представлена в виде знатной китайской дамы с блюдом в руках, на котором на облаках угадывается фигура зайца, толкущего в ступе лекарство долголетия—традиционный китайский символ долголетия⁸.

Эти изображения и ранее становились предметом исследования⁹, причем их изображения из Хара-Хото вслед за исследованием А. Стейна сопоставляются со стенописью из Цяньфодуна (Дуньхуана): выделяется смешанный индо-китайский стиль в изображении Сатурна, образ Юпитера в виде чиновника, индийский образ «мнимой» планеты Юэбо, причем собственная отрубленная голова в руке должна, якобы, указывать на то, что это божество символизирует апогей Луны. При этом также указывается, что отрубленная голова—непременный атрибут Марса на иконах китайского и смешанного стиля, заимствованный с запада (из Вавилонии и Сирии)¹⁰.

Материалы экспедиции П.К. Козлова из Хара-Хото были переданы в Государственный Эрмитаж в 1933 г. До передачи они хранились в Этнографическом отделе Русского музея. К экспедиции в Цяньфодун (Чан-фо-дун) академик Ольденбург тщательно готовился. В частности, он работал и с материалами, привезенными из Монголии П.К. Козловым, разрабатывая основы буддийской иконографии. Им было подготовлено соответствующее исследование¹¹, однако анализ изображений, ассоциируемых в настоящее время с Сатурном, Юпитером, Луной и Юэбо (апогей Луны), в него включен не был. Между тем, как показывают материалы из личного фонда С.Ф. Ольденбурга в Санкт-Петербургском филиале Архива РАН, эти изображения были ему прекрасно знакомы, и он подготовил их иконографическую интерпретацию¹². О причинах, по которым Ольденбург не включил анализ этих изображений в исследование буддийской иконографии из Хара-Хото, можно только догадываться. Возможно, как следует из названия книги, в нее вошли те материалы, которые сам автор определил как тибетские, анализируемые же изображения он тибетскими не считал. Как следует из рукописного текста С.Ф. Ольденбурга, данная

⁵ Там же. С. 189. Упомянув отрубленную голову, автор описания отмечает: «Мне не удалось найти объяснение этой иконографии».

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 190.

⁸ Там же. С. 191.

⁹ Кочетова С.М. Божества светил в живописи Хара-Хото. Синкретизм астрологического пантеона в иконографии // Государственный Эрмитаж. Труды Отдела истории культуры и искусства Востока. Л., 1947. Т. IV. С. 471–502. См. издание икон на Pl. 2, 3, 4 и 6.

¹⁰ Там же. С. 487.

¹¹ Ольденбург С.Ф. Материалы по буддийской иконографии Хара-Хото. (Образы тибетского письма). СПб., 1914.

¹² Ольденбург С.Ф. Материалы по иконографии Будды. Снимки и аннотации (Алмазно-престольный Будда, Будда в венце, Будда с колесом, портрет старика, юноша, держащий отрубленную голову) // Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (далее—СПбФ АРАН). Ф. 208. Оп. 1. Д. 218.

группа интерпретировалась как изображения серии из 24 фигур, которая состояла из образа будды, 11 окружавших его фигур и 12 «знаков эклиптики». Интерпретация образов, данная С.Ф. Ольденбургом, — крайне осторожная: образ на рис. 2 рассматривается как божество Луны, образ на рис. 3 — как «божество». Касаясь образа на рис. 4, С.Ф. Ольденбург не говорит, что отрубленная голова принадлежит ее хозяину (ср. выше интерпретацию К.Ф. Самосюк).

Ниже следует публикация рукописного черновика С.Ф. Ольденбурга. Текст не имеет заглавия, записан черными чернилами, которые сопровождаются вставками, сделанными простым карандашом.

[1] Образ, центральная фигура которого, — Будда с колесом.

[2] [Рис. 1]



© Санкт-Петербургский филиал Архива РАН

[3] [Рис. 2]



© Санкт-Петербургский филиал Архива РАН

[4] [Рис. 3]



© Санкт-Петербургский филиал Архива РАН

[5] [Рис. 4]



© Санкт-Петербургский филиал Архива РАН

[6] Будда с колесом. Тибетский.

[10] Любопытное собрание 6 образов, входивших в состав определенной серии, дававшей в ряде отдельных образов, соединенных, очевидно, своим положением в группу, изображавшую будду¹³, которую мы находим на ряде образов, и пользовавшуюся, несомненно, популярностью в Хара-Хото.

Вся серия могла состоять из 24 образов: 1 будда, 11 окружающих его фигур и 12 знаков эклиптики; последние, впрочем, могли быть собраны в группы, так что указать точное число образов всей серии не представляется пока возможным.

¹³ Здесь в рукописи пропуск, оставленный, очевидно, для конкретизации образа будды.

[12] Нижняя правая сторона какого-то образа на шелку. Стоящая фигура с мечом.
*177. Реплика китайская какого-то образа. Будда с колесом, знаки зодиака, сложный *parivāra*¹⁴.

[13]

Портрет старика

5

*65

[...] с руками, заложенными за пояс. Светский? Рисунок¹⁵

Старик стоит, обернувшись влево. На нем высокая черная шапка; он одет в темно-коричневое платье, из которого сзади — высокий воротник, у шеи видна белая полоса рубашки. Опоясан красным поясом с двумя черными полосками. Руки заложены за пояс. На ногах светлые китайские башмаки.

Лицо старческое с морщинами на лбу, вокруг глаз и около рта. Глаза слегка скошены вверх. Борода и усы редкие, с проседью. Нос большой, ухо большое. Цвет лица довольно темный. Прекрасное письмо; но ноги почему-то неправдоподобно коротки. Не совсем понятен конец пояса, [...] -то стерто и испорчено.

Рисунок красками на бумаге.

[14]

I. 174. Будда?

С колесом в руке. Рисунок красками. Китайский¹⁶. (?)

Будда телесного цвета сидит в *padmāsana*¹⁷ на синем лотосе с розовыми внутри лепестками, покоящемся на облаках китайского типа. Фон образа синий. Правая рука в *abhaya mudrā*¹⁸ (?), левая на лоне держит *сакра*¹⁹ в пламени. Нижнее платье красное, лоскутами зеленое с темно-синей *ка<й>мой*²⁰ и белой подкладкой. Около левого плеча завязь с пряжкой.

Большой нимб синий вокруг с зеленой и красной полосой. По краю синей и красной частей нимба идет по серебряной черте; справа эта черта белая и желтая. Начиная с середины груди фигуры будды и выше все оторвано. Виден небольшой кусок нимба у головы, который был, по-видимому, белый внутри с красными своеобразными [...] пламени. Раскрашенный ксилограф на бумаге. Внизу приписана *dhāraṇī* в три строки.

[15]

2. Старец (?), идущий справа налево²¹.

* 62.

Идет справа налево. В правой руке зеленая печать, в левой длинный жезл с птичьей (?) головой. В волосах видна голова быка или кабана. Борода редкая. Сзади видна часть накидки — меховой или из перьев. На ногах сандалии коричнево-красные с кожаными завязками с драгоценными камнями.

¹⁴ Эта строка приписана простым карандашом.

Parivāra — окружение, свита

¹⁵ Подписи под заголовком сделаны простым карандашом.

¹⁶ Эта строка приписана простым карандашом.

¹⁷ Поза лотоса со сложенными ногами.

¹⁸ Положение рук, при котором ладонь правой руки открыта на уровне груди и обращена вперед, ладонь левой руки лежит на колене и развернута вверх.

¹⁹ *Сакра* («колесо») — один из главных буддийских символов.

²⁰ В рукописи с пропуском: *ка мой*.

²¹ «...(?), идущий справа налево» приписано простым карандашом.

Нижнее платье зеленое с синей каймой на розовой подкладке. Верхнее платье желтое с коричневой каймой на зеленой подкладке. Пояс синий со спускающимися концами, через левое плечо красная перевязь.

Фигура отвечает нижней средней фигуре на образе, но отличается в мелочах. Впереди внизу наклеена dhāraṇi в три строки.

Раскрашенный ксилограф на бумаге.

[16]

3

Юноша, держащий отрубленную голову

61

Повернувшись влево, но отвернув голову вправо, с развевающимися черными волосами. Плечи открытые, и только начиная с верхней части груди надето синее платье с большой перевязью подмышками и бантом с зелеными концами на груди, такой же пояс со спускающимися между ног концами. Красные штаны до колен, завязанные странным образом внизу узлами. Ноги голые, на ногах сине-красные сапоги с загибающимися концами. За головой развевается зеленый шарф на зеленой подкладке. В правой руке свежее отрубленная голова, из которой течет кровь; с левой руки на тесьме свешивается короткий широкий меч с косо срезанным концом. На кистях браслеты. Внизу табличка с dhāraṇi в три строки. Раскрашенный ксилограф.

[17]

7.

*60

Божество²²

Мужская фигура, обращенная вправо. В руках, поднятых к груди, держит чиновничий знак (дощечку). На голове венец с золотом и драгоценными камнями. Волосы черные, борода редкая. Нижнее платье желтое, со стоячим воротом, с зеленой каймой. На нем — красное, с синей каймой. Ниже это платье как будто становится зеленым с красной подкладкой; с пояса вниз спускается широкая белая лента с желтым (зеленым) узором и тремя красными кораллами (?) на концах. В нижнем платье несколько трудно разобраться.

Башмаки оригинальной формы — синие, веерообразные, с красной подошвой (?). Выше рамки образа полоски бумаги с ксилографом: лотос, на котором диск с иероглифом Си-ся.

[18]

Нижняя часть рисунка с красками²³

*141

Верхней части недостает, и потому видна только нижняя часть и та неотчетливо. Мужская фигура стоит с расставленными ногами, повернувшись вправо. В правой руке меч, левая изогнута и как будто держится за подбородок. Ноги босые, но с заплетями²⁴ у щиколотки. Трудно разобраться в платье. Нижнее, по-видимому, красное с черной каймой; верхнее с желтой каймой. Зеленый развевающийся шарф на красной подкладке. Белый пояс, завязанный бантами и тоже с развивающимися концами.

Снизу приклеена бумажка с dhāraṇi в три строки.

²² Из-под заголовка виден карандашный черновой текст: «... идущий вправо».

²³ Заголовок приписан простым карандашом.

²⁴ В рукописи неразборчиво, чтение предположительно.

Раскрашенный ксилограф на бумаге.

[19]

Божество луны²⁵

6

*59

Женщина стоит, обратившись вправо. В поднятых до груди руках она держит золотой поднос, по-видимому, овальный, с лепестками лотоса. На подносе поднимается облако, на котором покоится диск луны с изображением зайца и дерева в середине. Волосы черные в высокой прическе с золотыми, с кораллами, украшениями. Сзади свешивается зеленоватая лента. На ногах темно-синие китайские башмаки со светлыми подошвами. Нижнее платье красное. Сверху коричневое с синей каймой, на желтой подкладке. На плечах около каймы²⁶ и с боков как будто зеленый шарф на синей подкладке. Пояс затянут большим шарфом, который ниже завязан вторым бантом. Часть такого же шарфа вина сзади с правой стороны фигуры. На плечах белая (?) накидка.

Снизу наклеена dhāraṇī в три строки. Раскрашенный ксилограф на бумаге.

[20]

45

[...] наилучше сохранившая реплика образа, которой в собрании 7 экземпляров (частью обрывки). Композиция образов в общем одна и та же, с небольшими отступлениями.

В середине на синем лотосе , украшенном золотом, сидит в padmāsana красный будда. Лотос на облаке, перед ним нечто вроде алтаря. Руки в dhyānāmudrā²⁷, держит золотой сакга, от которого идет пламя. Волосы темно-синие, ушниша²⁸ в виде закругленного возвышения, спереди красное возвышение среди волос. Тонкие усы и борода. Нижняя одежда зеленая с черной каймой, украшенной золотым шитьем. Оба плеча закрыты, грудь глубоко открыта. Верхняя одежда красная, разделенная как бы на лоскутные коричневые полоски, по которым идет две тонкие желтые (золотые?) черты; подкладка синяя. Через левое плечо перекинут шнурок, завязанный ниже плеча узлом, через который продета vajra²⁹; два конца проходят под руками и падают на ноги. Нимбы около головы и около всей фигуры зеленые; нимбы около головы с пламенными языками. Внизу в середине старик, обращенный лицом. Волосы у него, по-видимому, рыжие. На голове в виде головного убора голова какого-то животного, более всего похожего на кабана, но с двумя [21] загнутыми внутрь рогами. Сзади головного убора стилизованные красные перья; сбоку зеленая розетка. На плечи накинута плащ, несомненно, из перьев [это особенно ясно по другим репликам]. Над ним желтая одежда с черной каймой, покрытой золотым узором. От пояса вниз, сверх этого платья, еще красное. На ногах сандалии. В вытянутых вперед руках он держит на длинной зеленой ручке курильницу в виде зеленого лотоса на высокой подставке. В левое плечо упирается и под ним возвышается

²⁵ Из-под заголовка фрагментарно читается черновой карандашный текст: «с дарами devatā. Рисунок». Вероятно, более точное отождествление божества было сделано в момент работы над чернильным текстом.

²⁶ В рукописи неразборчиво, чтение предположительно.

²⁷ Положение кистей рук: внизу живота ладонями вверх, распрямленные пальцы правой руки над распрямленными пальцами левой или с соприкасающимися средними фалангами, большие пальцы рук касаются друг друга

²⁸ Uṣṇīṣa — головной убор, тюрбан, диадема, «нароств» на голове Будды.

²⁹ Молния, алмаз, палица.

корявый длинный черный жезл с птичьей головой на конце; с него свешивается зеленая четырехугольная продолговатая печать с китайскими знаками и ленты.

С левой стороны по пяти фигур.

Справа начиная сверху демонообразное существо, быть может, *Nayagīva*³⁰.

[54]

№ 21. Алмазнопредстольный Будда с *saitya*

Тождественно с 21/25, но краска ярче и светлее. Работа как будто тоньше, и край образа несколько красный.

I. Обрывки, по-видимому, тождественного с 21/26 образа: второе сверху поле справа от будды. Край образа желтый и красный, краски как будто темнее, вроде 20/25.

II. Обрывок, по-видимому, тождественного с 21/26 образа. Нижнее поле слева от Будды.

Краски, по-видимому, блее, светлые, как у 21/26. Край образа желтый, быть может, впрочем, красная полоса обрезана.

Полотно. 15,5×8,5.

[55]

(№ карандашом — размеры натуры)

Алмазнопредстольный Будда

Полотно.

Желтый, ладони, руки и подошвы красные, волосы черные, *uṣṇīṣa* красная наверху. Черный волос. [...] с красным концом. Одежда красная. Нимб белый внутри с темной



каймай []. [...] с 2 *haṃsa*, у которых из клюва *rāśa*³¹ стилизованные [...] сходятся вверх. Слегка [...] орнамент красный с зеленым. Сидение лотоса белое, под ним непосредственно тот же [...] орнамент красный с зеленым, под ним пестрый лотос, желтый, синий, лиловый (красный?), зеленый. Руки, ноги обыкновенно. Белый нимб, красный



[]. Поверху над ним у головы высывается с боков дерево *Bodhi* []. Фон синий с красно-белыми цветочками. Наверху полоса из 5 *dhyānibuddha* [...] в красной одежде, отличаются только *mudra* как будто (стерто). Считая слева направо: *vara*³², *dhyana*?, *dharmacakra*³³, *abhaya*³⁴, *bhūṣparśa*³⁵. Внизу сохранилась еще полоса черного шелка с палкой. [Полосы вокруг [...] желтая, красная]³⁶.

Сохранность средняя.

[61]

³⁰ Докшит, хранитель дхармы.

³¹ Петля.

³² Положение рук, символизирующее дарение: левая рука опущена ладонью наружу, пальцы ориентированы вверх; наряду с абхая-мудра — наиболее распространенное положение рук в индийской иконографии.

³³ Положение ладоней, свойственное только Будде: правая рука на уровне груди, ладонь развернута вертикально наружу, пальцы согнуты, большой и указательный пальцы соприкасаются; левая — с такой же конфигурацией горизонтально развернута к груди.

³⁴ Положение рук, при котором ладонь правой руки открыта на уровне груди и обращена вперед, ладонь левой руки лежит на колене и развернута вверх.

³⁵ Будда, «поучающий землю».

³⁶ Приписка в квадратных скобках на левом поле рукописи.

Майтрея как Будда (?)

*32

Образ на шелку 55×56 плохой сохранности, особенно пострадали верх и низ.

На престоле, покаявшемся на скале, сидит со спущенными ногами будда, правая рука поднята на уровень груди в *mudrā* учения, левая положена на колено и свешивается с него. Ноги покоятся на лотосе. *Uṣṇīṣa* на голове в виде красного выступа; волосы темные, но нельзя различить черные, женские. Оба плеча закрыты. Одежда, по-видимому красная, вся затканная разнообразным золотым узором**. Приложенные рисунки дают представление о мотивах этих узоров. Вокруг головы красный нимб и большой узорный окружают всю фигуру, начинаясь на престоле, детали его разобрать трудно, по-видимому, золотой узор по красному фону полос внутренней (а) и внешней (б).

Этот великолепный образ так пострадал, что о письме его трудно сказать много. В нем несомненно преобладают элементы китайские (особенно, лицо, горы, престол, завязка у левого плеча, некоторые детали орнамента), но общее впечатление своеобразное и настолько, что мы решились отнести этот образ под несколько неопределенную рубрику «тангутский».

** На *Maitreya* указывает положение ног, но принципы тангутской иконографии нам недостаточно известны, чтобы мы могли быть вполне уверены в этом определении.

[62]

*№103

98

Будда в венце

Стоящий, золотой, *varamudrā*³⁷

Образ на шелку 78×52.

Несколько стерся.

На розово-красном лотосе стоит будда, вся фигура окружена зеленым овальным срезанным внизу, у лотоса, нимбом, около головы круглый нимб, по-видимому, белый (очень стерлась краска). Во все стороны идут радужные полосы, как лучи; по полосам раскинуты цветы.

Будда золотой, правая рука в *varamudrā*, на ней как будто рисунок колеса или лотоса, другая рука держит у пояса подобранное платье, оба плеча закрыты. Волосы черные, на них своеобразная расширяющаяся кверху корона; небольшая борода и усы, в ушах крупные серьги, выше локтя на правой руке браслет. Нижнее платье зеленое с золотой каймой, верхнее красное; есть пояс, но нельзя ясно различить какой.

Письмо смешанное, с очень сильным китайским влиянием.

[65] Впечатление пластичности, к которому стремится живопись индийская в отличие от китайской и которым она обязана тому обстоятельству, что живопись в Индии имела характер по преимуществу декоративный, <который> передался к живописи древнетибетской и тангутской. Санкт-Петербургский филиал архива РАН. Ф. 208. Оп. 1. Д. 218. Л. 1–6, 10–21, 54–55, 61–65.

Как уже указывалось выше, работу над буддийской иконографией Хара-Хото С.Ф. Ольденбург закончил непосредственно перед началом экспедиции в Цяньфодун. Настенные изображения и скульптура из этого пещерно-храмового комплекса являются одним из основных источников информации по истории буддийской живописи. На его исследование

³⁷ Строка приписана простым карандашом.

и была ориентирована Вторая Русская Туркестанская экспедиция, работавшая на памятнике с августа 1914 по конец января 1915 г. Основной итог экспедиции только недавно введен в научный оборот на основе рукописных черновиков³⁸. Перевод на китайский язык, сделанный с неотредактированного машинописного экземпляра³⁹, остается доступным только тем, кто свободно владеет китайским языком. Кроме того, он выполнен без опоры на рукопись С.Ф. Ольденбурга и может использоваться с серьезными предосторожностями⁴⁰.

Одна из примечательных — «больших» пещер — № 117 в нумерации С.Ф. Ольденбурга или № D.061 по нумерации «Дуньхуанской академии», так называемая «Пещера Маñjuśrī»⁴¹, относимая к тангутскому периоду (XII в.⁴²). Последовательность описания данной пещеры в рукописи в значительной степени нарушена многочисленными переносами текста и восстановлена благодаря машинописи⁴³.

В высшей степени примечателен следующий фрагмент описания, который дает возможность сопоставить одно из анализируемых изображений из Хара-Хото, а именно, образ Юэбо (см. выше рис. 4), с фрагментом стенописи южной стены коридора, ведущего к пещере № 117 (D. 061) в Цяньфодун⁴⁴. Фотоархив экспедиции академика Ольденбурга в Цяньфодун введен в научный оборот лишь частично. Качество иллюстраций, однако, весьма среднее, что объясняется, вероятно, сохранностью оригинала. В этой связи дальнейший анализ данного сюжета следует отложить до подготовки фотоархива к переизданию. Иллюстративный ряд, изданный П. Пеллио⁴⁵, также не достаточно высокого качества. В лучшем качестве этот сюжет был издан китайскими исследователями⁴⁶, однако, определенно, и это издание не позволяет разобраться во всех его тонкостях.

[507] E, G и G–2 исчезли, пострадала и часть G–1. На оставшейся части E видно еще следующее: на колеснице с 2 крепкими с узором колесами, в которую впряжено крепкими веревками какое-то животное, сидит на синем лотосе будда, который на поднятом пальце правой руки держит за лотос сакга; волосы, как обычно, синие; *uṇṇā*, обозначенная легким возвышением; впереди было красное (теперь побелено), другая рука — на лоне. Одежда верхняя — красная, нижняя — зеленая и синяя с вышитой золотой каймой. Колесница — с узорами и частью позолочена. Лотос, на котором будда, — синий. К колеснице привязаны 2 знамени с облаками и драконами. Перед колесницей идет *deva* с пеуа, за ним какая-то *devatā* с некоторым предметом, ниже ее видны кусок зеленого нимба и синяя поднятая рука с красным шаром; ближе к колеснице — еще поднятая

³⁸ Восточный Туркестан и Монголия. История изучения в конце XIX — первой трети XX веков. М., 2020. Т. V. Вторая Русская экспедиция 1914–1915 гг.: С.Ф. Ольденбург. Описание пещер Чан-фо-дун близ Дунь-хуана / Под общ. ред. М.Д. Бухарина, М.Б. Пиотровского, И.В. Тункиной.

³⁹ Памятники искусства из Дуньхуана, хранящиеся в Государственном Эрмитаже. Шанхай, 2000. Т. IV / Отв. ред. Л.Н. Меньшиков, Вэй Тунсянь. С. 29–327.

⁴⁰ См. подробнее: Бухарин М.Д. «Описание пещер Чан-фо-дуна близ Дунь-хуана» С.Ф. Ольденбурга: к истории рукописной традиции // Вестник МГУ. Серия 13: востоковедение. 2020. № 3. С. 79–92.

⁴¹ См. рукописный черновик: СПбФ АРАН. Ф. 208. Оп. 1. Д. 171/3. Л. 69–73.

⁴² *Russel-Smith L. Stars and Planets in Chinese and Central Asian Buddhist Art in the Ninth to Fifteenth Centuries // Culture and Cosmos. 2006. Vol. 10. P. 107.*

⁴³ СПбФ АРАН. Ф. 208. Оп. 1. Д. 175. Л. 506–512.

⁴⁴ Пагинация указана по листам машинописи. См.: Памятники искусства из Дуньхуана, хранящиеся в Государственном Эрмитаже. Т. IV. Р. 4–5. Р. 117 (D.061)–3–4.

⁴⁵ См.: *Pelliot P. Les grottes de Touen-Houang. Peintures et Sculptures bouddhiques des époques des Wei, des T'ang et des Song. Tome quatrième. Grottes 111 à 120N. Paris, 1921. P. CXCVIII.*

⁴⁶ *Zhongguo shiku. Dunhuang Mogao [Chinese Cave Temples. Dunhuang Mogao Caves] / Dunhuang wenwu yanjiusuo [Dunhuang Cultural Research Institute] (ed.). Beijing, 1987. Pl. 159.*

зеленая рука с таким же красным шаром; ниже не видно. На самой колеснице спереди *Naṃagrīva* (?) — в красных волосах зеленая конская голова. У него 4 руки. Правой он держит поднимающееся пламя (?), в левой — лук и 2 стрелы; другие две руки замахнулись впереди двузубцем. Ниже слева от колесницы — какая-то фигура, замахнувшаяся копьем. Слева же за колесом и подталкивая его идет *deva*. Сзади летят божества луны и солнца — белый и красный шары в их руках. Луна — женщина. Солнце — мужчина. За ними летит зеленый молодой четырехрукий: копье и меч; *rāṣa* и отрубленная голова, которую он держит за волосы. По-видимому, это будда и *paṇḍarā* образов Козлова, и там тоже зодиак! Все это происходит на облаках на фоне неба. Над буддой — 3 лотоса, 5 групп *deva* по 4 (у Козлова тоже *deva* толпой в небе) и в кружках — знаки китайского зодиака. Считаем сверху и от пещеры:

- [508] 1. 2 рыбы
2. Зеленый скорпион
3. 2 человека: один — большой, другой — меньше
4. Краб
5. Весы
6. Дракон (неясно)
7. овен (?)
8. 2 человека
9. Бык
10. Мальчик с чем-то.

В углу, ближайшем к пещере, спиной к этой сцене, слегка наклонившись вперед, — монах, держащий лотос, перед ним — китайский картуш, ниже — уйгурская надпись (*sgraf-fito*?). За монахом — тоже уйгурская надпись. Низ оборван.

В этом фрагменте обращает на себя внимание описание зеленого четырехрукого юноши с отрубленной головой. С.Ф. Ольденбург не видел в этом образе ассоциации с планетой, тем более речь не шла о том, что отрубленную голову несет ее же владелец. С другой стороны, тот образ, который С.Ф. Ольденбург предположительно ассоциировал с Хаягровкой, в современной литературе⁴⁷ на примере изображения на шелке 897 г. из Цяньфодуна⁴⁸, отождествляется именно с Марсом, т.е. у Марса из Цяньфодуна нет отрубленной головы.

С.М. Кочетова, анализируя изображение Будды Теджапрабха в окружении планет, обнаружила в образе Марса отрубленную голову⁴⁹, хотя в описании этого же образа, данном К.Ф. Самосюк, указание на этот атрибут отсутствует⁵⁰. При этом, как полагает С.М. Кочетова (см. также выше), отрубленная голова — неперенный атрибут Марса⁵¹.

Юноша, ассоциируемый с Юэбо, на иконе из Хара-Хото держит отрубленную голову. Если следовать логике С.М. Кочетовой, то его следует признать Марсом. Показательно

⁴⁷ Whitfield R. Art of Central Asia. Paintings from Dunhuang. Tokyo, 1982. Vol. 1: Stein Collection the British Museum. Pl. 27.

⁴⁸ Ныне хранится в Британском музее (№ 1919,0101,0.31). См. в наилучшем качестве: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1919-0101-0-31 (ссылка последний раз проверялась 12.12.2020).

⁴⁹ Кочетова С.М. Божества светил в живописи Хара-Хото. Синкретизм астрологического пантеона в иконографии. С. 486.

⁵⁰ Самосюк К.Ф. Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV веков. Между Китаем и Тибетом. Коллекция П.К. Козлова. С. 178. Кат 39.

⁵¹ Кочетова С.М. Божества светил в живописи Хара-Хото. Синкретизм астрологического пантеона в иконографии. С. 487.

для степени основательности данной ассоциации и то, что на иконе Будды Теджапрабха в окружении 11 планет⁵² образ, трактуемый как Юэбо, не только лишен атрибута в виде отрубленной головы (как указывает К.Ф. Самосюк, «по иконографии должна быть еще отрубленная голова»⁵³), но и представлен в виде женщины с обнаженными плечами и распущенными волосами. Если же предположить, что верно отождествление Р. Уитфилда и К.Ф. Самосюк, то следует признать, что Марс в дальневосточном искусстве вполне может выступать и без отрубленной головы в руке или на трезубце.

Сопоставление «образа Юэбо» из Хара-Хото и описанием сцены Будды с париварой из Цяньфодуна, приведенным выше, показывает, что при определенном совпадении двух образов—зеленых юношей с отрубленной головой в руке—между ними имеется и важное различие: цяньфодунский юноша—четырёхрукий, его аналог из Хара-Хото—двухрукий.

При постановке вопроса о заимствовании такого атрибута, как отрубленная голова, «с запада», как это сделано в работе С.М. Кочетовой, уместнее обратиться к образу Персея—победителя горгоны Медузы, который как раз держал в руке (но не трезубце) отрубленную голову побежденного врага. При этом не следует забывать, что Персей—один из важных зодиакальных символов, символизирующий созвездие в северной части неба—одно из 48 созвездий, описанных Клавдием Птолемеем в «Альмагесте»⁵⁴. Если предположить, что античные астрономические представления, в частности, представления о созвездии Персея, были тем или иным образом заимствованы через посредников на Великом Шелковом пути и утвердились в Центральной Азии и на Дальнем Востоке, то логично предположить, что был заимствован и соответствующий иконографический образ—юноши с отрубленной головой в руке.

Впрочем, в центральноазиатском регионе в целом известен образ воина, держащего отрубленную голову, в частности, подобное терракотовое изображение—воина с отрубленной головой в правой руке, предположительно, VI–VII вв. было найдено на Дальверзин-тепе [Рис. 5 а–б]⁵⁵. Известны подобные образы и на монетах, в частности, на динарах Хисам ад-Дина Арслана (1184–1201) из династии артукидов, правивших в Восточной Анатолии и Северной Сирии⁵⁶. Непосредственное отношение этих образов к традиционной иконографии Персея, однако, не может быть доказано ввиду отсутствия соответствующих данных.

Как видно из фрагмента «Описания пещер Чан-фо-дуна близ Дуньхуана» С.Ф. Ольденбурга, приведенного выше, и изображений, ассоциируемых с Марсом и Юэбо, из Хара-Хото, какие-либо категоричные выводы относительно интерпретации образов едва ли уместны. В этой связи следует обратиться к одному из исходных тезисов С.Ф. Ольденбурга, сформулированному им в начале его трудов по установлению буддийской иконографии и не потерявшему актуальность до сих пор: «Одно из больших затруднений, встречающихся на пути к изучению буддийской иконографии—это шаткость определений различных изображений: у нас до сих пор нет еще твердых основ для подобных

⁵² Самосюк К.Ф. Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV веков. Между Китаем и Тибетом. Коллекция П.К. Козлова. С. 178. Кат 39.

⁵³ Там же.

⁵⁴ См.: Клавдий Птолемей. Альмагест или Математическое сочинение в тринадцати книгах / Перевод с древнегреческого И.Н. Веселовского. М., 1998. С. 231–233.

⁵⁵ Пугаченкова Г.А. Художественные сокровища Дальверзин-тепе. Л., 1978. Pl. 52–53.

⁵⁶ См.: <https://en.numista.com/catalogue/pieces46959.html> (ссылка последний раз проверялась 12.12.2020).

определений. Несомненно, что отчасти причина этой шаткости заключается в том, что *сами художники не знали* точно того, что должны были изображать или позволяли себе значительные вольности, отступая от канонов. Но главная вина падает, конечно, на недостаточность наших знаний; проистекает оно от крайне ограниченного общедоступного материала, которого совершенно не хватает для более широких обобщений и для прочного установления определенных правил»⁵⁷.



Рис. 5а Воин с головой в руке
(Пугаченкова 1978. Pl. 52)



Рис. 5б Воин с головой в руке
(Пугаченкова 1978. Pl. 53)

Введение в научный оборот «Описания пещер Чан-фо-дуна близ Дунь-хуана» С.Ф. Ольденбурга на языке оригинала и при должной текстологической подготовке вкупе с фотоархивом экспедиции значительно расширит возможности по исследованию буддийской иконографии, и не только происходящей из пещерных храмов Цяньфодуна, но и с иных памятников, на которых встречаются памятники буддийской живописи, пластики и скульптуры, в том числе и из Хара-Хото.

Список литературы

Бухарин М.Д. Письма П.К. Козлова С.Ф. Ольденбургу // Восточный Туркестан и Монголия. История изучения в конце XIX—первой трети XX вв. М.: Памятники исторической мысли, 2018. Т. 1: Эпистолярные документы из архивов Российской академии наук и Турфанского собрания. С. 515–531.

Бухарин М.Д. «Описание пещер Чан-фо-дуна близ Дунь-хуана» С.Ф. Ольденбурга: к истории рукописной традиции // Вестник МГУ. Серия 13: востоковедение. 2020. № 3. С. 79–92.

Восточный Туркестан и Монголия. История изучения в конце XIX—первой трети XX веков. М.: Индик, 2020. Т. V. Вторая Русская экспедиция 1914–1915 гг.: С.Ф. Ольденбург. Описание пещер Чан-фо-дун близ Дунь-хуана / Под общ. ред. М.Д. Бухарина, М.Б. Пиотровского, И.В. Тункиной. 850 с.

⁵⁷ Ольденбург С.Ф. Материалы по буддийской иконографии. 1. О некоторых изображениях Майтреи. 2. О некоторых изображениях Майтреи в Тибете 3. Японская статуэтка Авалокитешвары. СПб., 1901. С. 1.

Козлов П.К. Дневники Монголо-Сычуаньской экспедиции 1907–1909 / Ред.-сост. Т.И. Юсупова, отв. ред. А.И. Андреев. СПб.: Нестор-История, 2015. 420 с.

Кочетова С.М. Божества светил в живописи Хара-Хото. Синкретизм астрологического пантеона в иконографии // Государственный Эрмитаж. Труды Отдела истории культуры и искусства Востока. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1947. Т. IV. С. 471–502.

Невский Н.А. Культ небесных светил в Тангутском государстве // Он же. Тангутская филология. Исследования и словарь. В 2-х книгах. М.: Издательство восточной литературы, 1960. Кн. 1. С. 52–73.

Памятники искусства из Дуньхуана, хранящиеся в Государственном Эрмитаже. Шанхай: Древняя книга, 2000. Т. IV / Отв. ред. Л.Н. Меньшиков, Вэй Тунсянь. 383 с.

Памятники искусства из Дуньхуана, хранящиеся в Государственном Эрмитаже. Шанхай: Древняя книга, 2005. Т. VI / Отв. ред. Л.Н. Меньшиков, Вэй Тунсянь. 544 с.

Пугаченкова Г.А. Художественные сокровища Дальверзин-тепе. Л.: Аврора, 1978. 104 с.

Самосюк К.Ф. Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV веков. Между Китаем и Тибетом. Коллекция П.К. Козлова. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. 424 с.

Russel-Smith L. Stars and Planets in Chinese and Central Asian Buddhist Art in the Ninth to Fifteenth Centuries // Culture and Cosmos. 2006. Vol. 10. P. 99–124.

Whitfield R. Art of Central Asia. Paintings from Dunhuang. Tokyo: Kodansha International Ltd (in co-operation with the Trustees of The British Museum), 1982. Vol. 1: Stein Collection the British Museum. 340 p.

Zhongguo shiku. Dunhuang Mogaoku [Chinese Cave Temples. Dunhuang Mogao Caves] / Dunhuang wenwu yanjiusuo [Dunhuang Cultural Research Institute] (ed.). Beijing: Wenwu chubanshe, 1987. 383 p.

References

Bukharin, M.D. Pis'ma P.K. Kozlova S.F. Ol'denburgu [Letters of P.K. Kozlov to S.F. Oldenburg], in *Vostochnyj Turkestan i Mongoliya. Istoriya izucheniya v konce XIX—pervoj treti XX vv.* Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli Press, 2018. Vol. 1: Epistolyarnye dokumenty iz arhivov Rossijskoj akademii nauk i Turfanskogo sobraniya. P. 515–531. (In Rus.).

Bukharin, M.D. «Opisanie peshcher Chan-fo-duna bliz Dun'-huana» S.F. Ol'denburga: k istorii rukopisnoj tradicii ["Description of Caves of Qian-fo-dong Near Dun-huang" of S.F. Oldenburg: Towards the History of Manuscript Tradition], in *Vestnik MGU. Seriya 13: vostokovedenie*. 2020. Vol. 3. P. 79–92. (In Rus.).

Vostochnyj Turkestan i Mongoliya. Istoriya izucheniya v konce XIX—pervoj treti XX vekov. Moscow: Indrik Press, 2020. T. V. Vtoraya Russkaya ekspediciya 1914–1915 gg.: S.F. Ol'denburg. Opisanie peshcher Chan-fo-dun bliz Dun'-huana [Eastern Turkestan and Mongolia. History of Exploration at the End of the XX—First Third of the XX cent. Vol. V. Second Russian Chinese Turkestan Expedition. 1914–1915. S.F. Oldenburg. Description of Caves of Qian-fo-dong Near Dun-huang] / Ed. M.D. Bukharin, M.B. Piotrovskij, I.V. Tunkina. 850 p. (In Rus.).

Kozlov, P.K. *Dnevnik Mongolo-Sychuan'skoj ekspedicii 1907–1909* [Diaries of the Mongol-Szechuan Expedition 1907–1909] / Red.-sost. T.I. Yusupova, отв. ред. А.И. Андреев. Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya Press, 2015. 420 p. (In Rus.).

Kochetova, S.M. Bozhestva svetil v zhivopisi Khara-Khoto. Sinkretizm astrologicheskogo panteona v ikonografii [Deities of Planets in Painting of Khara-Khoto. Syncretism

of Astrological Pantheon in Iconigraphy], in *Gosudarstvennyj Ermitazh. Trudy Otdela istorii kul'tury i iskusstva Vostoka*. Leningrad : Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitagha Press, 1947. Vol. IV. P. 471–502. (In Rus.).

Nevskij, N.A. Kul't nebesnyh svetil v Tangutskom gosudarstve [Cult of Planets in the Tanghut State], in Idem. *Tangutskaya filologiya. Issledovaniya i slovar'*. V 2-h knigah. Moscow: Izdatel'stvo vostochnoj literatury Press, 1960. Vol. 1. P. 52–73. (In Rus.).

Pamyatniki iskusstva iz Dun'huana, khranyashchiesya v Gosudarstvennom Ermitazhe [Monuments of Art from Dunhiang, Kept in the State Hermitage]. Shanghai: Drevnyaya kniga, 2000. Vol. IV / Otv. red. L.N. Men'shikov, Wei Tongxian Press. 383 p. (In Chinese).

Pamyatniki iskusstva iz Dun'huana, khranyashchiesya v Gosudarstvennom Ermitazhe [Monuments of Art from Dunhiang, Kept in the State Hermitage]. Shanghai: Drevnyaya kniga, 2005. Vol. VI / Otv. red. L.N. Men'shikov, Wei Tongxian Press. 544 p. (In Chinese).

Pugachenkova, G.A. *Hudozhestvennye sokrovishcha Dal'verzin-tepe* [Artistic Treasures of Dalverzin-Tepe]. Leningrad: Avrora Press, 1978. 104 p. (In Rus.).

Samosyuk, K.F. *Buddijskaya zhivopis' iz Khara-khoto XII–XIV vekov. Mezdu Kitaem i Tibetom. Kolleksiya P.K. Kozlova* [Buddhist Painting of XII–XIV centuries. Between China and Tibet. Collection of P.K. Kozlov]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Press, 2006. 424 p. (In Rus.).

Russel-Smith, L. Stars and Planets in Chinese and Central Asian Buddhist Art in the Ninth to Fifteenth Centuries, in *Culture and Cosmos*. 2006. Vol. 10. P. 99–124.

Whitfield, R. *Art of Central Asia. Paintings from Dunhuang*. Tokyo: Kodansha International Ltd (in co-operation with the Trustees of The British Museum), 1982. Vol. 1: Stein Collection the British Museum. 340 p.

Zhongguo shiku. Dunhuang Mogaoku [Chinese Cave Temples. Dunhuang Mogao Caves] / Dunhuang wenwu yanjiusuo [Dunhuang Cultural Research Institute] (ed.). Beijing: Wenwu Chubanshe Press, 1987. 383 p. (In Chinese).

Попов В.А.

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО В ГОРОДАХ СССР 1940–1960-х гг. КАК ФЕНОМЕН НАРОДНОГО ЗОДЧЕСТВА ПОЗДНЕЙ ЭПОХИ

Попов, Вадим Алексеевич — старший преподаватель, Поволжский государственный технологический университет, Россия, Йошкар-Ола, popov_vadim65@mail.ru.

На примере города Йошкар-Олы рассматривается один из почти неизученных пластов отечественного культурного наследия — область индивидуальной застройки на окраинах городов и в садоводческих товариществах, которую автор позиционирует как носителя народного архитектурного творчества. Этому направлению зодчества в XX в. пришлось функционировать в условиях регламентирующей роли государства и воздействия рационализирующих тенденций. При этом ему удавалось сохранять характерные признаки, присущие народной архитектуре любых эпох, — индивидуальность решений при верности устоявшейся схеме, ансамблевый подход и смысловую обусловленность художественных деталей. Практика показала, что дальнейшее гармоничное развитие данной среды нуждается в профессиональном контроле со стороны государства при условии преодоления отчуждения населения от архитектурного творчества. В настоящее время частная застройка полувековой давности, переставшая удовлетворять бытовым запросам ее обитателей, подвергается непрофессиональной и неуправляемой реконструкции и уничтожению. В связи с этим возникает вопрос: выполнила ли она отведенную ей историей роль и должна уступить место иной жизненной среде или же способна преемственно развиваться, сохраняя свои лучшие качества и оставаясь той сферой, в которой население может проявить созидательные способности?

Ключевые слова: народное архитектурное творчество, индивидуальная застройка, городская усадьба, садоводческое товарищество, реконструкция, стилевые приоритеты.

INDIVIDUAL CONSTRUCTION IN THE CITIES OF THE USSR IN THE 1940–1960th AS A PHENOMENON OF THE LATE FOLK ARCHITECTURE

Popov, Vadim Alekseevich — Senior Lecturer, the Volga State Technological University, Russian Federation, Yoshkar-Ola, popov_vadim65@mail.ru.

One of the almost unexplored layers of the national cultural heritage — the area of individual building on the outskirts of cities and in horticultural partnerships, — is considered on the example of the city of Yoshkar-Ola. The author positions it as the bearer of folk architectural creativity. This direction of architecture in the 20th century had to function in the conditions of the regulatory role of the state and the impact of rationalizing trends. At the same time, it managed to preserve the characteristic features inherent in folk architecture of any era — the individuality of decisions if faithful to the established scheme, an ensemble approach and the semantic conditioning of artistic details. Practice has shown that the further harmonious development of this environment requires professional control by the state, provided that the alienation of the population from architectural creativity is overcome. Currently, private buildings half a century ago, which have ceased to meet the everyday needs of its inhabitants, are undergoing unprofessional and uncontrolled reconstruction and destroyed. In this regard,

the question arises: has it fulfilled the role assigned to it by history and should give way to a different living environment, or is it capable of successively developing, preserving its best qualities and remaining the sphere in which the population can show their creative abilities?

Key words: folk architectural creativity, individual building, city estate, reconstruction, horticultural partnerships, style priorities.

Изучая историю архитектуры какого-либо отечественного мегаполиса, обладающего, как правило, богатыми наслоениями эпох, можно так и не дойти до частных окраин и, тем более, до садоводческих товариществ. Но в небольших провинциальных городах исторические кварталы могут вовсе отсутствовать, зато индивидуальный сектор не столь давней поры всегда перед глазами.

Как бы ни прогрессировали процессы урбанизации и глобализации, частная застройка продолжает развиваться при любых социальных и политических условиях. Не была исключением и послевоенная эпоха, запомнившаяся не только тиражированием «Черемушек» и строительством крупнопанельных домов на центральных усадьбах совхозов.

В 1946 г. Комитет по делам архитектуры при Совнаркомe СССР провел совещание, на котором было рекомендовано в небольших городах возводить одно- и двухэтажные дома, т.к. их легче строить и вводить в эксплуатацию¹. Поэтому данное направление стало характерным, прежде всего, для средних и малых городов, а также поселков городского типа. В меньшей степени оно коснулось больших городов и практически не затронуло Москву и Ленинград. Видимо, в связи с этим названная тема не нашла заметного интереса у столичных историков архитектуры. В провинции, где этот пласт невозможно игнорировать, его иногда рассматривают в контексте местного деревянного зодчества².

Показательна для нашего исследования столица Республики Марий Эл Йошкар-Ола, которая, несмотря на свой статус, всегда оставалась небольшим городом. В 1951 г. главный архитектор Йошкар-Олы П.А. Самсонов писал: «Наряду со строительством в городе капитальных зданий в послевоенные годы приняло широкий размах индивидуальное жилищное строительство. Советское государство оказывает большую помощь застройщикам, выделяет строительные материалы, выдает долгосрочные ссуды. Только в текущем году на индивидуальное строительство рабочих и служащих города выделено свыше 2 миллионов рублей»³. В период 1958–1960 гг. доля одноэтажных домов в общем объеме строившегося жилья составляла 25 %⁴. Приводимые показатели вполне позволяют использовать пример Йошкар-Олы для рассмотрения этого направления в отечественной архитектуре.

Нетрудно предугадать возможную реакцию на перспективу изучения данной типологии: высокой архитектуры мы тут точно не найдем, здесь либо все обыденно, либо кич. На первый взгляд это действительно так. Приходится констатировать, что там, где сегодня нет профессионального зодчества, нет и народного, а есть, согласно градации, предложенной Г.В. Есауловым, «третий пласт» застройки или «архитектура без архитектора»⁵.

¹ Власов С.А. Жилищное строительство в послевоенные годы (1946–1957) // Россия и АТР. 2007. № 2. С. 52.

² См., напр.: Долгов А.В. Деревянное зодчество Свердловской области. Екатеринбург, 2008. С. 83–95.

³ Самсонов П.А. Йошкар-Ола. М., 1951. С. 50.

⁴ Государственный архив Республики Марий Эл. Ф. Р–1005. Оп. 1. Д. 55. Л. 1.

⁵ Есаулов Г.В. Архитектурное наследие и экология культуры // Архитектура и строительство Москвы. 2004. № 2–3. С. 95–97.

Почему народное зодчество более не развивается на благодатной, казалось бы, для него почве — территории частного и садово-дачного строительства? Вопрос в том, насколько эта почва на самом деле благодатна. В наше время можно говорить об отчуждении населения от архитектурного творчества как о состоявшемся явлении. Начиналось оно давно — с разделения сфер деятельности между проектировщиками и строителями, навязывания типовых проектов, перехода строительной индустрии на технологии, недоступные самостоятельным застройщикам, замены индивидуального производства фабричным тиражированием товаров и прочих симптомов, которые вместе с названными заслуживают отдельного исследования.

Народное зодчество, когда-то вообще не имевшее альтернативы, постепенно превращалось в некую «тень» зодчества профессионального и индустриального — становилось любительским и кустарным. При наличии такой уничижительной дефиниции оно уже не могло, да, собственно, и не собиралось конкурировать с деятельностью дипломированных специалистов. В ходе нарастания данной тенденции оно неизбежно прошло через фазу оппозиции профессиональной архитектуре, но, будучи по сути чуждым конкурентной борьбе, не довело ситуацию до противостояния, а ушло в незанятую нишу. В XX в. такой нишей оставалось строительство личного жилья. Потребность в нем сохранялась благодаря масштабности разрушений, оставленных двумя мировыми войнами, когда государственная машина не была способна самостоятельно восстанавливать прежнее хозяйство. В этой ситуации архитектурная «самостоятельность» населения была не только допустима, но и востребована.

Другим мощным стимулом стал необычайный рост городов и поселков городского типа, население которых пополнялось за счет вчерашних колхозников. Массовый характер «окрестьянивания» городского населения сделал возможным компромисс между урбанизацией и традиционным сельским укладом. Еще раньше эта тенденция получила в советской идеологии определение «смычка города и деревни». Но вопрос сначала рассматривался более в ракурсе подтягивания деревни к уровню города. Однако после войны стала очевидной необходимость встречного движения: резкий переход миллионов бывших крестьян к городскому образу жизни можно было смягчить, предоставив им возможность заниматься приусадебным хозяйством в пределах городской или пригородной территории. Формой, наиболее близкой к привычному крестьянскому укладу, стали индивидуальные участки, которые выделялись государством для горожан с целью поселиться там и обрабатывать землю. Но не оставались без внимания и жители многоквартирных домов. В 1955 г. вышло постановление Совета Министров РСФСР «О дальнейшем развитии садоводства и виноградарства рабочих и служащих»⁶, послужившее началом для создания садоводческих товариществ. А т.к. народ, не привыкший к отчуждению от окружающей среды, рассматривал землю и то, что на ней возводилось — жилища, хозяйственные строения, малые формы, — в неразрывном единстве, это давало постоянную возможность для творчества. Не архитектор, а рядовой член садового товарищества писал в газетной заметке: «В основу благоустройства садового массива должен быть положен единый архитектурно-художественный замысел. Оформление кварталов, дорог, ограждений, входов и въездов на территорию с умелым использованием зеленых насаждений создаст красивый вид и необходимые удобства»⁷.

⁶ См. по адресу: <http://www.kaznachey.com/doc/aAQ3NIJOPQL> (ссылка последний раз проверялась 17.12.2020).

⁷ Костылев П. Всемерно развивать коллективное садоводство // Марийская правда. 1958. 10 мая.

Конечно, следует учитывать компромиссный характер народного творчества, неизбежный в условиях монополии государства во всех видах деятельности. Так, в отношении строительства на садовых участках поручалось «Государственному Комитету Совета Министров РСФСР по делам строительства и архитектуры разработать типовые проекты летних построек в садах рабочих и служащих ...»⁸. Исполкомам местных Советов, на чьей территории отводились земельные участки под сады, вменялся «постоянный контроль за строительством, архитектурным оформлением построек»⁹. Но в итоге сочетание государственного регулирования и индивидуального подхода владельцев дало положительный результат. К проектированию застройки были подключены дипломированные специалисты, благодаря которым процесс формирования среды частных кварталов и садоводческих товариществ проходил грамотно, а активная включенность в этот процесс самого народа позволила уйти от монотонности, присущей многоэтажным «спальным» районам.

Несмотря на то, что в начале строительной цепочки и в государственной, и в частной сферах стояли профессиональные архитекторы, стилистическая направленность обоих направлений заметно разнилась. Если «государственное» зодчество отталкивалось от рационалистической идеи и стремилось использовать новейшие технические разработки своего времени, то для индивидуального строительства оказался востребован образ традиционного русского усадебного дома, наиболее оформившийся к середине XIX в. — компактное здание симметричного плана, с тремя осями по фасаду. Этот тип в прошлом был распространен повсеместно — как в городе, так и в деревне, одинаково отвечая потребностям разных слоев населения. При неизбежных искусственных ограничениях данного типа в новых условиях оставались широкие возможности для варьирования таких архитектурных характеристик, как цветовое решение, рисунки наличников, подзоров, оформление фронтонов, формы и расположение крылец, формы завершений (двух- и четырехскатные крыши, наличие мезонинов) и др.

Более сдержанными для архитектурного творчества представляются условия садовых участков, хотя бы в силу того, что возводимые на них дома предназначались только для эпизодического использования и не требовали такого серьезного подхода к сочетанию эстетики и функционала, как усадебные коттеджи. Но в том и суть рассматриваемого явления, что народ везде — даже в самых «неответственных» областях — стремится проявить творческое начало. В архитектуре садовых домиков воплощались те свойства загородного дома, которых не хватало советскому гражданину в его типовой городской квартире. Несмотря на минимальность размеров, часть домика обязательно отводилась под веранду с большой площадью остекления. Ввиду дефицита средств остекление делалось из мелких стекол. Поэтому расстекловка получалась множественной, что оборачивалось неожиданным художественным эффектом богатого переплета (Рис. 1). Таким же не особенно рациональным решением являлось создание второго этажа или светелки, и тем более абсурдным выглядело устройство у некоторых домиков балконов. Подобные увлечения нередко доходили до гиперболизации, до гротеска. Но создание определенного знакового образа даже вопреки рациональности — в этом можно увидеть проявление народного духа как реакцию на навязывание холодных стандартов. А еще — пусть

⁸ П. 7 Постановления СМ РСФСР «О дальнейшем развитии садоводства и виноградарства рабочих и служащих». См. по адресу: <http://www.kaznachey.com/doc/aAQ3NIJOPQL> (ссылка последний раз проверялась 17.12.2020).

⁹ Там же. П. 9.

наивное, но отражение народной мечты о доме, где можно чувствовать себя достойно: не менее, чем в два этажа, обязательно с большими окнами и обязательно с балконом.



Рис. 1 Садовый домик со множественной расстекловкой и элементами ордера

В том, что могли позволить владельцы садовых домиков, жители «частного сектора» должны были себя ограничивать. Хотя архитекторы — авторы типовых проектов — старались максимально рационализировать конструкции и обойтись минимальными выразительными средствами, реалии того времени заставляли иногда прибегать к иным решениям. Зачастую официальный проект воспринимался формально, а реализованный вариант зависел как от возможностей хозяина, так и от способностей строительной бригады, ее «почерка». Самих же строителей следует отнести к народным, а не к профессиональным зодчим — со всеми вытекающими из этого особенностями.

На рисунках под № 2 показаны типовый проект индивидуального дома 1957 г. (а) и его воплощение (б). Проектный вариант в своей художественной части даже более «народен», чем осуществленный. У последнего, например, нет причелин (т.к. выбран другой тип крыши), зато есть «городская» рустовка углов. Но «народность» проекта несколько наиграна. Она не отвечает ни господствовавшим в данной местности архитектурным традициям, ни экономическим возможностям многих заказчиков того времени. Данные факторы объясняют отказ в исполненном варианте от щипцового фронтона и замену двускатной крыши вальмовой. Действительно, стена со щипцом требовала большого расхода дорогого и дефицитного кирпича. Вальмовая крыша оказывалась выигрышной перед другими вариантами кровель по причине конструктивной простоты устройства в коньке двух узлов для соединения стропильных ног. В итоге вариант дома с вальмовой крышей получил массовое распространение.

Проявление народного характера в формировании «частного сектора» было усилено таким специфическим явлением, как перевоз старых деревянных домов из сельской местности в города. В послевоенной застройке они узнаются по типичной схеме устройства деревенского дома с трехчастным делением (изба–сени–клеть), нередко у них присутствуют такие особенности, как высокий подклет и большой вынос крыши с более

острым углом между скатами. Перенос в город сельского дома давал шанс продлить жизнь последнему, а вместе с ним — и архитектурной традиции, носителем которой он являлся. В итоге в городскую среду оказывались привнесенными иные конструктивные и художественные принципы, нежели бытовали здесь прежде. Например, для Йошкар-Олы 1940–1960-х гг. был характерен перевоз деревянных домов из районов Марий Эл, а также из соседних районов Кировской области — Санчурского и Яранского, то есть из тех мест, жители которых традиционно приезжали в город на заработки. Подобные образцы сельского усадебного зодчества конца XIX — первой трети XX в. до сих пор можно встретить в частной застройке Йошкар-Олы. Иногда это подлинные жемчужины народного искусства.

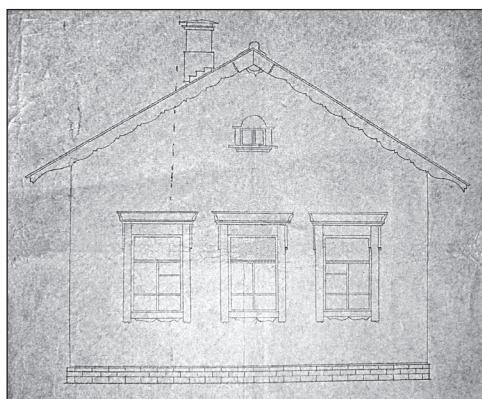


Рис. 2 Типовой проект кирпичного жилого дома 1957 г. (2а),
тот же проект, осуществленный в натуре (2б)

Но, несмотря на достаточно высокий уровень, художественные решения этих домов не становились примерами для новостроек. Характер декоративного оформления последних в целом заметно проще. В большинстве случаев речь идет даже не о пропиленной резьбе (не говоря уже о рельефной), а о наложении на плоскую доску наличника простых геометрических фигур — кругов, квадратов, ромбов, стреловидных элементов, линий (в виде тонких реек), в различном их сочетании. Их взаиморасположение интерпретирует барочные или классицистические мотивы, реже встречаются отсылки к модерну. Почти не используются растительные узоры.

Упрощение декоративных элементов было характерной чертой индустриальной эпохи. Общие тенденции в архитектуре не могли не затронуть и этого «патриархального» ответвления послевоенного зодчества. Продолжается начатая еще раньше трансформация традиционных стилевых мотивов, подводящая домовую резьбу к уровню абстракции. Например, разорванный барочный фронтон по-прежнему востребован в качестве венчающего элемента наличника или ворот, но его рисунок может быть геометризирован до предела (Рис. 3).

Кирпичные дома, в силу своей тектонической сущности, не могут быть подвержены экспериментированию с формами и декором в такой же степени, как деревянные. Поэтому их изначальные конструктивные и художественные характеристики более устойчивы во времени. Архитектура их сдержаннее, чем у деревянных домов, детали более типизированы. Но, если в вальмовую крышу встроен деревянный мезонин, а сбоку от дома

имеется деревянное крыльцо, то это расширяет возможности индивидуализации облика постройки. В декоре мезонинов и крылец, как правило, используются такие же детали, как и на деревянных домах.



Рис. 3 Интерпретация разорванного барочного фронтона в завершении ворот

Собственно каменная часть дома располагает меньшим набором выразительных средств. Здесь на помощь могут прийти роспись и лепнина, восстанавливающие историческую роль архитектуры как синтеза искусств, хотя такие примеры весьма редки. Нечасто применяются и ордерные формы. В целом каменный дом этого периода все же ближе к народному зодчеству, о чем свидетельствует рисунок наличников, не встречающийся в близких по стилю многоэтажных зданиях. Чаще всего используется интерпретация барочного наличника, либо деревянного наличника с пропиленной резьбой. В сочетании с классическими чертами каменной архитектуры (например, рустованными углами) это придает кирпичному дому в целом несколько эклектичный вид.

Дальнейшая эксплуатация индивидуальной городской застройки проходила на фоне возраставшего уровня жизни населения. В отличие от обитателей многоквартирных домов, жители частного сектора имели возможность расширения своих жилищ, чему способствовало и существенное ослабление регламентирующей роли государства по отношению к ним в 1970-е гг.

К сожалению, архитектурно-пространственные характеристики городской усадьбы 1950-х гг. были сформированы с расчетом на минимальные запросы (так же, как и возможности типовой квартиры в доме «хрущевского» периода) и не предполагали эволюционного развития. Частный дом того времени явно не был домом «на вырост»: не предусматривались возможное увеличение семьи или появление в хозяйстве домашнего скота и крупных технических средств. Можно было достраивать здание вглубь земельного участка, но это было приемлемо скорее для хозяйственных помещений. В то же время возникала необходимость в новых объемах, которые предпочтительно располагали сбоку, возле входа (веранда, галерея-тамбур), либо только с передней стороны — с улицы (гараж). Нарастание вспомогательных боковых помещений в совокупности с воротами

во многих местах приводило к образованию сплошного, без разрывов, фронта уличной застройки. В итоге все это «размывало» облик отдельной усадьбы. В отсутствие прежних традиций и профессионального вмешательства такая «модернизация» часто давала безграмотный результат.

В условиях, когда творческая мысль профессиональных зодчих работала только на государственное строительство, все лучшие достижения архитектуры советского периода воплощались именно в этой сфере. Постоянно совершенствовались качественные характеристики квартиры как жилой единицы. Жители частных домов, выключенные из этого процесса, тем не менее, стремились приблизить уровень своих жилищ к уровню квартир. На первое место выходило требование комфортности, ради удовлетворения которого нередко поступались эстетическими качествами.

Так, одним из направлений модернизации стало увеличение оконных проемов. Увеличить окно можно только вширь, тогда как по высоте его ограничивает уровень потолка, практически заниженный во всех жилищах послесталинского периода. Следовательно, сохранение прежнего пропорционального соотношения сторон окна при его увеличении не представляется возможным. Тем самым нарушается гармония фасада. То, что приемлемо для протяженной стены многоквартирного дома, где, исходя из пропорций отдельного окна, можно подобрать шаг, ритм по вертикали и горизонтали, оказывается серьезной проблемой для облика индивидуального дома, имеющего, как правило, не более трех окон по главному фасаду.

Следует отметить и то, что при увеличении оконного проема его старое обрамление становится физически мало. Геометрически каждый наличник привязан к определенным размерам окна. Семантически же наличник, как бы он ни изменялся действующей эпохой, сохраняет обоснованную иерархию частей, диктующую расположение каждого элемента. Поэтому он никогда не представлял собой раму из четырех полос раппорта, его нельзя «растянуть» в высоту и ширину путем добавления дополнительных повторяющихся элементов. При увеличении окна в старом доме возникает дилемма: либо разработать (и воплотить) новую композицию наличника, либо вовсе отказаться от него. При отсутствии устойчивых традиций художественного оформления жилища предпочтение, вероятнее всего, будет отдано второму варианту.

Аналогичная ситуация возникает при изменении формы кровли. В 1970-е гг. появилась мода на крыши мансардного типа («с переломом»), позволявшие устраивать дополнительные помещения летнего или круглогодичного использования. Подобные крыши долгое время игнорировались отечественной практикой, встречая отторжение из-за того, что фасады «обременяются такою тяжелою для глаза массою, какую представляет мансардова кровля»¹⁰. Поэтому отсутствовал и опыт их адаптирования архитектурной композицией одноэтажного дома, а во второй половине XX в., в силу действовавшего запрета на надстраивание частных домов, проблема эстетики увеличения этажности просто не поднималась. В результате повсеместного распространения мансардной формы катастрофически быстро стал нарушаться силуэтный рисунок частной городской застройки, дачных поселков, а затем и сельских населенных пунктов.

Особенно сильно волна «мансардизации» захватила территории садоводческих товариществ. В этом стихийном движении нашла свое выражение тяга владельцев к вертикализму садовых домиков, которая прежде реализовывалась путем надстраивания дополнительных

¹⁰ Связев И.И. Учебное руководство к архитектуре. СПб., 1839. С. 63.

этажей. Безусловно, тем самым экономились дефицитные квадратные метры участков, которые можно было использовать для посадок. В то же время увеличение ярусности построек не встречало препятствий с функциональной стороны: в этом отношении садовый домик был ближе к даче, чем к сельскому дому. Он не включал помещений, регламентированных привязкой к земле (для скота, сельхозорудий, транспортных средств, хранения продукции); главной его функцией оставался отдых. Поэтому некоторые владельцы умудрялись устраивать во втором ярусе не только закрытые помещения, но и веранды, открытые на одну или две стороны. Нередко дело доходило до создания третьего яруса, и тогда домик, традиционно маленький в плане, зрительно превращался в башню.

Подобная тенденция имела распространение в первые десятилетия садового строительства. В отличие от устройства мансард, она только способствовала повышению эстетических характеристик застройки, т.к. практически всегда верхний ярус делался компактнее нижнего. Тем самым обеспечивалось облегчение архитектурных масс сверху; силуэт же при этом получался более выразительным. Интересно, что вертикальные композиции ярусных домиков формировались в разных товариществах по-разному, даже в пределах одной пригородной зоны (а где-то вовсе не увлекались вертикализмом, ограничиваясь одноэтажными постройками). Особенно выразительное и гармоничное решение нашли в йошкар-олинском товариществе «Мичуринец», применив «базиликальную» композицию (несколько таких домов сохранились там до сих пор, рис. 4). Выигрывая в художественном плане, такое решение проигрывало в практичности. Обратное можно сказать о варианте с мансардой. Поэтому, сравнивая два типа ярусной композиции садовых домиков, мы видим, что они по-своему выражают ценностные приоритеты разных эпох.



Рис. 4 Садовый домик с верхним ярусом «базиликального» типа

В связи с этим правомерно ставить вопрос об изучении и сохранении удачных наработок народного зодчества 1950–1960-х гг. в садоводческих товариществах, т.к. в последующий период они не только не воспроизводились, а, наоборот, стали исчезать под натиском новых веяний. Следует бережнее отнестись и к интересным проявлениям

творчества более близкого к нам времени, несмотря на то, что зачастую они выглядят как кич.

Тенденции последнего времени говорят о формировании новой эстетики индивидуального дома. После архитектурных экспериментов 1990-х гг. намечается поворот к рациональной архитектуре при сохранении традиционного объемного типа. При этом гораздо большее значение, чем раньше, приобретает форма построек. Заметное усложнение формы вызвано расширением функций современного жилища, усложнением и добавлением новых видов коммуникаций. Новые помещения (санузлы, котельные) стараются располагать под одной крышей с жилыми помещениями. Туда же — в общий объем здания — все чаще перемещаются гаражи (например, в виде ризалита в боковой части главного фасада). Все это приводит к увеличению этажности индивидуального дома и усложнению его пространственной структуры. Отсюда неизбежен поиск новых принципов архитектурной организации фасадов и завершений.

Рациональная архитектура предполагает отказ от старых выразительных средств, не несущих функциональной нагрузки. Невостребованными в новом строительстве оказались мезонины в их прежней трактовке, игравшие по сути роль слуховых окон. Функцию художественного акцента вместо декора взяли на себя качества, изначально присутствующие в самом материале и, по большому счету, не требующие дополнительных издержек — цвет, блеск, фактура, текстура. Но эта замена стала равноценной только при появлении на строительном рынке материалов, обладающих собственными художественными достоинствами и четкими геометрическими параметрами. Причем материалы должны быть представлены в достаточном ассортименте для того, чтобы избежать однообразия в облике возводимых построек. Фигурный наличник выразительно смотрелся на нейтральной стене — зашитой досками или оштукатуренной. «Нейтральность» стены обуславливалась, собственно говоря, не столько канонами стиля, сколько дефицитом строительных материалов с высококачественной фактурой. Такую же роль нейтрального фона для мезонина играло покрытие крыши досками или асбоцементными листами. Эстетическая самодостаточность современных материалов (включающая возможность создавать из них художественные формы, например, объемные наличники из профильного кирпича) стала альтернативой старым, весьма трудоемким по исполнению декоративным средствам.

Очевидно, мы имеем дело со сменой стилевых приоритетов. Как известно, каждая стилевая система располагает специфическим набором средств выражения. Отказ от одного из них при смене стиля предполагает привлечение и усиленное развитие другого. Можно привести аналогию из области дизайна. Максимальное упрощение форм и отказ от декора в мебели 1960-х гг. компенсировались усилением таких выразительных средств как цвет, текстура и блеск. «Цвет принимает на себя главную роль, а орнамент становится только дополнительным, подчиненным компонентом», писали в конце 1950-х гг.¹¹ Поэтому повсеместно стали внедряться облицовка мебели шпоном красного дерева, имеющего эффектную, яркую текстуру, и отделка полиэфирным лаком, способным давать высокоглянцевое покрытие при полировке. Совместное действие названных факторов (практически наиболее сильных зрительных раздражителей) обеспечило востребованность такой мебели на десятилетия.

В разрезе психологии данный феномен следует отнести к «соревнованию» формы и цвета в визуальном восприятии. Р. Арнхейм указывает, что цвет самопроизвольно воздействует

¹¹ Вещи вокруг нас. М., 1964. С. 178.

на пассивно воспринимающий мозг, в то время как в восприятии формы преобладает организованная работа мозга¹². Проецируя данную концепцию на избранную тему, придем к тому, что применение ярких (а зачастую еще и блестящих) материалов вполне способно заменить не особо взыскательному застройщику выразительность формы и деталей, т.к. это в меньшей степени требует активизации мозговой деятельности.

При наличии такой мощной и привлекательной альтернативы может встать вопрос о пересмотре системы художественных ценностей. После нескольких десятилетий развития частной застройки в роли «третьего пласта» и в ней произошла смена стилевых приоритетов. Новая система архитектурно-художественных ценностей успешно воплощается в современном индивидуальном строительстве благодаря профессиональным проектам. Но она может вступить в противоречие со старой системой ценностей при реконструкции домов первых послевоенных десятилетий. Как и раньше, реконструкция проводится во многих случаях силами владельцев без участия архитекторов. От их предпочтений зависит поддержание или уничтожение прежней стилистической программы построек.

Индивидуальный сектор 1940–1960-х гг. — пока еще недавнее архитектурное наследие, которое, возможно, по этой причине не рассматривается ни населением, ни наукой как культурная ценность. Сегодня это динамичная, постоянно меняющаяся структура, пытающаяся приспособиться к современным потребностям и в этом процессе постепенно теряющая свои лучшие качества — гармоничность, сомасштабность человеку, поддержание традиций, оптимальное сочетание индивидуальности и стандарта. Очевидно, это те качества, отсутствие которых у современного коттеджного строительства делает актуальным вопрос: не пора ли вновь обратиться к опыту взаимодействия государства и частного застройщика, особенно если последний утратил способность к архитектурному творчеству?

Список литературы

- Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
Вещи вокруг нас. М.: Знание, 1964. 272 с.
Власов С.А. Жилищное строительство в послевоенные годы (1946–1957) // Россия и АТР. 2007. № 2. С. 52–62.
Долгов А.В. Деревянное зодчество Свердловской области. Екатеринбург: ИД «Сократ», 2008. 144 с.
Есаулов Г.В. Архитектурное наследие и экология культуры // Архитектура и строительство Москвы. 2004. № 2–3. С. 95–97.
Самсонов П.А. Йошкар-Ола. М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1951. 60 с.

References

- Arnheim, R. *Iskusstvo i visualnoye vospriyatiye* [Art and visual perception]. Moscow: Progress Press, 1974. 392 p. (In Rus.).
Dolgov, A.V. *Derevyannoye zodchestvo Sverdlovskoy oblasti* [Wooden architecture of the Sverdlovsk region]. Ekaterinburg: Sokrat Publ., 2008. 144 p. (In Rus.).
Esaulov, G.V. *Arkhiturnoye nasledie i ekologiya kul'tury* [Architectural heritage and ecology of culture], in *Arkhitertura i stroitel'stvo Moskvyy*. 2004. Vol. 2–3. P. 95–97. (In Rus.).

¹² Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 315.

Samsonov, P.A. *Yoshkar-Ola* [Yoshkar-Ola]. Moscow: Gosudarstvennoye izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arkhitekture Press, 1951. 60 p. (In Rus.).

Veshchi vokrug nas [Things around us]. Moscow: Znaniye Press, 1964. 272 p. (In Rus.).

Vlasov, S.A. Zhilishchnoye stroitel'stvo v poslevoyennyye gody (1946–1957) [Housing construction in the post-war years (1946–1957)], in *Rossiya i ATR*. 2007. Vol. 2. P. 52–62. (In Rus.).

Голова Л.А.

АТРИБУЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РАМ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ЦЕНТРАЛЬНОГО ВОЕННО-МОРСКОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ ИМПЕРАТОРА ПЕТРА ВЕЛИКОГО: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ

Голова, Любовь Андреевна — младший научный сотрудник, Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого, Россия, Санкт-Петербург, Lubik1996@inbox.ru.

Статья посвящена вопросу изучения определенной категории музейных предметов — художественных рам. В статье изложены последние данные, выявленные в процессе атрибуции рам из коллекции Центрального военно-морского музея. В ходе научного анализа информации о предметах, сохранившейся в старых каталогах, инвентарных книгах и на фотографиях, сделанных К.К. Буллой, установлено, что находящиеся в коллекции музея художественные рамы тесно связаны с собранием живописи, способны проиллюстрировать историю бытования отдельных картин и некоторые аспекты истории комплектования музея. На основе полученных данных выявлены авторские обрамления к ряду полотен, созданных такими художниками, как Г.М. Манизер, Н.И. Повалишин, Е.И. Столица, А.П. Боголюбов и др. Установлена принадлежность ряда рам к багетным мастерским Санкт-Петербурга: к позолотной мастерской французского мастера А. Жесселя, художественной мастерской по изготовлению гравюр, литографий, копий и художественных рам семьи Беггровых. Деятельности последней в статье уделено особое внимание. На примере хранящейся в собрании музея рамы показана история бытования предмета, его экспонирование на международных выставках и связь с именем выдающегося художника А.К. Беггрова.

Ключевые слова: атрибуция, художественная рама, Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого, А.К. Беггров.

THE ATTRIBUTION OF ART FRAMES FROM THE COLLECTION OF THE CENTRAL NAVAL MUSEUM AFTER THE EMPEROR PETER THE GREAT: PRELIMINARY RESULTS

Golova, Lyubov Andreevna — the Junior Research Fellow, the Central Naval Museum after the Emperor Peter the Great, Russian Federation, Saint-Petersburg, Lubik1996@inbox.ru.

This article is dedicated to the attribution of art frames. It includes new data on art frames from the collection of the Central Naval Museum after the Emperor Peter the Great. The study of the article is based on old catalogues, inventory books and photographs of K.K. Bulla. The author has established that art frames are intricately connected with the collection of paintings, their history, and certain aspects of the museum's acquisition. The researcher identified the author's frames for several paintings created by such artists as G.M. Manizer, N.I. Povalishin, E.I. Stolitsa, A.P. Bogolyubov, etc. This work establishes that the framing workshops of St. Petersburg executed a number of these frames. This is the gilding workshop of the French master A. Jessel and the art workshop of engravings, lithographs, copies, and art frames of the Beggrov family. Special attention is paid to the activities of the latter. On the example of the frame

stored in the Naval Museum, the history of the object's existence, its exposure at international exhibitions and its connection with the life of the outstanding artist A.K. Beggrov is shown.

Key words: attribution, art frame, the Central Naval Museum after the Emperor Peter the Great, A.K. Beggrov.

Долгое время художественные рамы воспринимались в качестве утилитарной вещи, призванной выполнять декоративную функцию — оформлять картину, фотографию или зеркало в пространстве интерьера. Сравнительно недавно они приняли на себя новую роль, став самостоятельным объектом научного исследования. Внимание к вопросу зародилось с появлением коллекций художественных рам и с формированием представлений о раме не только как о привычном атрибуте классического полотна, но и о его продолжении — втором «Я». Среди отечественных музеев собственной коллекцией предметов данной категории обладают Государственный Эрмитаж, Государственный исторический музей, Государственная Третьяковская галерея, Государственный Русский Музей, музеи-заповедники Царицыно, Останкино, Павловск, Царское село, Петергоф и др. Они занимаются хранением, изучением и популяризацией данных предметов.

Сначала 2000-х гг. было проведено несколько масштабных проектов, посвященных художественным рамам. Среди них можно выделить выставочные проекты Государственного Русского музея «Одеть картину» (2005 г.) и Государственной Третьяковской галерей — «Драгоценная оправа. Картина и рама. Диалоги» (2014 г.). Исследователи и кураторы проследили эволюцию художественных рам в исторической ретроспективе и предложили ряд теорий о взаимосвязи предмета и обрамленного в него художественного полотна. Каталоги, вышедшие к данным выставкам, стали прикладным пособием в кругах специалистов. Среди них первое издание по истории художественных рам в России: «Одеть картину: художественные рамы в России XVIII-начала XX века»¹, «Картина и рама. Диалоги»² — труд, содержащий статьи ведущих историков русского искусства о феномене рамы и ее особенностях с учетом русского материала, работа «Про рамы и картины»³, ориентированная на широкую аудиторию, раскрывающая многообразный мир картинной рамы, повествующая о ее роли в восприятии того или иного произведения.

Изучением предметов данной группы занимается и Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого (далее — ЦВММ) в Санкт-Петербурге. Музей обладает крупнейшей коллекцией изобразительного искусства, посвященного героической истории отечественного военно-морского флота с момента его зарождения до наших дней, включающей свыше 59 000 произведений живописи, графики и скульптуры. В его собрании хранятся работы И.К. Айвазовского, А.П. Боголюбова, А.К. Беггрова, А.П. Брюллова, Л.Ф. Лагорио и Ф.-В. Перро, Я.-Ф. Хаккерта, Л.О. Премацци и др. Работы художников, как и подобает произведениям живописи, «одеты» в рамы. Художественные рамы в музее выступают не только обрамлением картин, но и самостоятельной единицей хранения, требующей к себе пристального внимания. В результате работ по атрибуции сотрудниками ИЗО-фонда в научный оборот были введены сведения о ценных с историко-культурной и художественной точки зрения рамах. В их число вошли рама с гербом дома Романовых работы Г.В. Бюхтгера, рама мастерской позолотных дел

¹ *Одеть картину: художественные рамы в России XVIII — начала XX века.* СПб., 2005.

² *Картина и рама. Диалоги.* М., 2014.

³ *Бялик В.М. Про рамы и картины.* М., 2014.

С.А. Абросимова. В продолжение общемировой тенденции по рекомбинации произведений искусств с оригинальным обрамлением, в дань памяти о «старом музее» были воссоединены историческая рама и портрет Петра I кисти Л. Каравака.

Работа по атрибуции и изучению предмета в музее не останавливается. Определено, что в коллекции ЦВММ насчитывается несколько десятков художественных рам, датируемых рубежом XIX–XX в. Сегодня для них выделена отдельная зона в фондохранилище, ведутся работы по сопоставлению рам с художественными полотнами. В основу их изучения положена гипотеза, согласно которой художественные рамы, находящихся в собрании ЦВММ, тесно связаны с историей формирования собрания живописи и берут начало в экспозициях Морского музея. Источниками, способствующими подтверждению предположения, послужили фотографии, каталоги и инвентарные книги.

Изданный в 1909 г. каталог Морского музея под редакцией С.О. Огородникова⁴ дает возможность ознакомиться с экспозициями музея и позволяет установить, что богатые лепным декором рамы являлись его гармоничным дополнением. Они обрамляли живописные произведения в экспозиции Пантеона, в залах, посвященных истории флота в царствование императоров Александра I, Николая I, Александра II, Александра III, в зале Царствования Петра Великого, в галерее портретов российских адмиралов Петровской и Екатерининской эпох. Первичное визуальное сопоставление рам из каталожных иллюстраций с предметами из собрания музея указало на справедливость приведенной выше гипотезы. Дальнейшим ее обоснованием стала аргументация, основанная на данных, выявленных в ходе атрибуции предметов. На рамах были обнаружены латунные таблички с номерами. Они послужили отсылкой к музейной инвентаризации 1908–1914 гг.⁵, в ходе которой к экспонатам крепились шильды, а нанесенные на них номера фиксировались в специальной книге — книге «медных номеров» (инвентарной книге № 2), куда вносили сведения о музейных предметах.

Медные номера⁶ позволили соотнести исторические обрамления с рядом живописных полотен. В их число вошли рама к портрету императора Александра III, выполненному художником Г.М. Манизером в 1874 г. (утраченному в 1920 гг.), к картине лейтенанта Н.И. Повалишина «Атака миноносцев на маневрах учебно-артиллерийского отряда в присутствии Государя Императора и императора Германского 24 июля 1892 г. на Ревельском рейде», к увеличенной фотографии «Портрет государя Императора Николая Александровича», созданной кронштадтским фотографом И. Яковлевым, к картине Е.И. Столицы «Перестановка орудия у Золотой горы в Порт-Артуре в 1904 г. во время войны с Японией». Упомянутые произведения живописи были подарены музею. К двум из них обрамления были подобраны авторами. Н.И. Повалишин⁷ и Е.И. Столица⁸ преподнесли картины в рамах золоченого багета.

Дары — один из путей формирования коллекции живописи Морского музея. Большая часть картин поступала в музей уже оформленными в раму. Среди дарителей мы можем видеть имя выдающегося мариниста А.П. Боголюбова. В 1891 г. он презентовал

⁴ Огородников С.Ф. Модель-камера, впоследствии Морской музей имени Петра Великого. Исторический очерк 1709–1909. СПб., 1909. С. 31–62.

⁵ История Центрального Военно-Морского музея, 1709–2019. СПб., 2019. С. 89.

⁶ Из Инвентарной книги № 2. Служебная документация Отдела государственного учета и научного комплектования ЦВММ.

⁷ Огородников С.Ф. Модель-камера, впоследствии Морской музей имени Петра Великого. С. 78.

⁸ Там же. С. 82.

музею картину «Прибой в Ментоне». Сопровождающие документы⁹ указывают, что картина была оформлена в «раму изящного по декоративному убранству багета», а маркировка на тыльной стороне предмета свидетельствует о том, что в едином ансамбле они существовали до середины XX в., пока раму по состоянию сохранности не сняли и не заменили на новую.

Картину в раме передал в музей и ученик А.П. Боголюбова — А.К. Беггров. К тому моменту оба предмета успели впитать в себя историю, неразрывно связанную с жизнью и деятельностью художника. Александр Карлович всегда косвенно или напрямую был связан с коммерческим делом. Семье Беггровых принадлежала востребованная на рубеже XIX–XX в. художественная мастерская, занимавшаяся изготовлением гравюр, литографий, копий и художественных рам. Мастерская находилась на Невском проспекте в доме под номером 4, в разные годы сыскала поддержку у влиятельных представителей города и пользовалась спросом среди художников. Как и коллеги, А.К. Беггров придавал большое значение обрамлению своих картин, а на художественных выставках не упускал возможности рекламировать продукцию семейной мастерской¹⁰.

На международной выставке в Берлине 1891 г. экспонировалось полотно «Открытие морского канала в Санкт-Петербурге»¹¹. Картина была представлена публике в изящно декорированной раме, а в рекламный раздел каталога к выставке вошла информация о некой петербургской мастерской на Невском проспекте. После неоднократной демонстрации произведения на отечественных и международных выставках А.К. Беггров преподнес картину в дар Морскому музею. Картина в авторской раме заняла достойное место в его залах и экспонировалась в Пантеоне, что зафиксировано на фотоснимке К.К. Буллы за 1909 г.¹²

С именем А.К. Беггрова связана история бытования картины «На палубе фрегата «Светлана»» и изготовленной к ней рамы. Их появление в музее связано с комплектованием коллекций в 1920–1930 гг. В процессе перераспределения национализированных частных собраний коллекция работ А.К. Беггрова была дополнена в 1929 г. произведениями из Зимнего дворца¹³.

Изначально полотно украшало интерьеры парадных залов Невской анфилады дворца, а затем размещалась в кабинете главы Временного правительства — А.Ф. Керенского. На фотографиях, экспонировавшихся в Государственном Эрмитаже в 2017 г. на выставке «Зимний дворец и Эрмитаж в 1917 году. История создавалась здесь», можно было видеть фотографию¹⁴, на которой картина запечатлена в большой фасонной раме, идентичной той, что хранится в музее. В сопроводительных к произведению документах¹⁵ сказано, что

⁹ Из Инвентарной книги № 2. Служебная документация Отдела государственного учета и научного комплектования ЦВММ; Коллекционные книги ИЗО-фонда ЦВММ.

¹⁰ Die Internationale, Kunstausstellung zu Berlin, 1891. См. по адресу: https://archive.org/details/gri_33125001104617/page/n205/mode/2up (ссылка последний раз проверялась 13.11.2020)

¹¹ Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 789. Оп. 11 (1891). Д. 27. Л. 271.

¹² Огородников С.Ф. Модель-камера, впоследствии Морской музей имени Петра Великого. С. 73.

¹³ Из Главной Инвентарной книги. Служебная документация Отдела государственного учета и научного комплектования ЦВММ.

¹⁴ К.К. Кубеш, Петроград. Кабинет А.Ф. Керенского после штурма. Фотография, 1917 г. См. по адресу: https://twitter.com/state_hermitage/status/927798660003491841/photo/3 (ссылка последний раз проверялась 27.12.2020).

¹⁵ Из Главной Инвентарной книги. Служебная документация Отдела государственного учета и научного комплектования ЦВММ.

оно поступило в золотой раме. Изучение предмета показало, что он выполнен в конкурирующей с Бегровыми мастерской мастера позолотных дел А. Жесселя. Неоспоримым доказательством этого послужила сохранившаяся на тыльной стороне рамы этикетка с текстом на французском языке, содержащая сведения о мастерской на Гороховой улице.

Антонио Жессель-Москоло прибыл в Россию в 1879 г. и открыл в Санкт-Петербурге собственную мастерскую рам, мебели и комнатных украшений. Со временем предприниматель заслужил статус поставщика Императорского двора. Мастерская выполнила ряд заказов для Зимнего дворца¹⁶. Согласно изложенному имеется вероятность, что по заказу Императорского двора французом и была выполнена рама к картине Александра Карловича.

После поступления в собрание ЦВММ картина в подлинной раме экспонировалась недолго. Во время переезда музея в 1939–1940 гг. из здания Адмиралтейства в здание Фондовой биржи рама была перемещена вместе с предметами музейного собрания. С началом Великой Отечественной войны картина «На палубе фрегата “Светлана”» была эвакуирована в Ульяновск. После войны картина активно экспонировалась в музее, как в здании Фондовой биржи, так и в Крюковских казармах, но уже без исторического обрамления.

Художественные рамы из собрания ЦВММ тесно связаны с историей формирования собрания живописи, способны как в зеркале отразить отдельные периоды его становления. Еще только предстоит установить принадлежность ряда музейных предметов XIX в. к конкретным художественным полотнам, мастерским, фабрикам, акционерным обществам и магазинам, занимавшихся изготовлением и продажей художественных рам в Санкт-Петербурге. В дальнейшем это поможет не только определить обстоятельства их появления в собрании музея, но и проиллюстрировать прежде не освещенную тему развития «рамного дела» Санкт-Петербурга, функционирования мастерских, взаимоотношений владельцев с художественной элитой, их места в культурной и промышленной жизни города.

Список литературы

- Бялик В.М. Про рамы и картины. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014. 62 с.
- История Центрального Военно-Морского музея, 1709–2019. СПб.: [Б. и.], 2019. 654 с.
- Картина и рама. Диалоги. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014. 436 с.
- Одеть картину: художественные рамы в России XVIII—начала XX века. СПб.: Palace editions, 2005. 167 с.

References

- Bjalik, V.M. *Pro ramy i kartiny* [About frames and paintings]. Moscow: State Tretyakov Gallery Press, 2014. 62 p. (In Rus.).
- Istorija Central'nogo Voennno-Morskogo muzeja, 1709–2019* [History of the Central Naval Museum, 1709–2019]. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2019. 654 p. (In Rus.).
- Kartina i rama. Dialogi* [Picture and frame. Dialogues]. Moscow: State Tretyakov Gallery Press, 2014. 436 p. (In Rus.).
- Odet' kartinu: hudozhestvennye ramy v Rossii XVIII—nachala XX veka* [To put on a picture: art frames in Russia of the 18th—early 20th century]. Saint-Petersburg: Palace editions, 2005. 167 p. (In Rus.).

¹⁶ Одеть картину: художественные рамы в России ... С. 54.

НАСЛЕДИЕ

Яновская Е.В.

ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ БЕСПЛАТНЫХ НАРОДНЫХ БИБЛИОТЕК В МАТЕРИАЛАХ ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА ЯРОСЛАВСКОЙ ОБЛАСТИ

Яновская, Елена Вадимовна — кандидат культурологии, научный сотрудник, Ярославская областная универсальная научная библиотека имени Н.А. Некрасова, Россия, Ярославль, yanovskaya@mail.ru.

Статья посвящена анализу неопубликованных источников Государственного архива Ярославской области, отражающих историю бесплатных народных библиотек Ярославской губернии конца XIX — начала XX в. Библиотеки являлись культурной институцией, поэтому Российское государство создало свод правил, которые определяли их деятельность. Автор показывает, что архивные документы дают возможность уточнить особенности развития: дату и инициаторов создания, финансовые и материальные условия существования; книжный фонд и состав читателей; проследить роль губернского и уездного земства в истории библиотек. Документы детализируют и наполняют конкретным содержанием роль местной инициативы в создании библиотек.

Ключевые слова: Государственный архив Ярославской области, бесплатные народные библиотеки, Ярославская губерния, земство.

HISTORY OF FREE PUBLIC LIBRARIES IN THE RECORDS OF YAROSLAVL STATE ARCHIVE

Yanovskaya, Elena Vadimovna — Candidate of Cultural Studies, the Research Fellow, the Yaroslavl Regional Universal Scientific Library named after N.A. Nekrasov, Russian Federation, Yaroslavl, yanovskaya@mail.ru.

The article focuses on analysis of the unpublished sources of Yaroslavl State Archive, which cover the history of free public libraries of Yaroslavl guberniya in the late 19th — early 20th centuries. The Russian government created the set of rules for the libraries as a cultural institution. The author shows how the archival documents provide an opportunity to clarify the features of development of the libraries, such as a date and initiators of libraries' founding, financial and material conditions, a book collection and a list of readers, a role of the provincial and district zemstvo in the history of libraries. The archival documents help to specify the participation of locals in the process of setting of the libraries.

Key words: Yaroslavl State Archive, free public libraries, Yaroslavl guberniya, zemstvo.

Традиционно значение библиотек в обществе проявляется в трех сферах: содействии образованию и воспитанию; информационном обеспечении государственных, общественных, личных потребностей; заполнении досуга.

В конце XIX — начале XX в., как и до этого, в 1860–1870-х гг., в России произошел многократный рост числа библиотек, значительно усилилось их влияние на жизнь российского

общества. Библиотеки появились в губернских и уездных городах, селах, при правительственных учреждениях, земствах, учебных заведениях, у частных лиц. Через библиотеку как культурный институт государство, общество, отдельные лица взаимодействовали, испытывали и оказывали влияние друг на друга.

Ярославская губерния не стала исключением. Многие библиотеки, которые были созданы в тот период, продолжают существовать и ныне. Поэтому нам представляется интересным обратить особое внимание на начальный этап их истории по нескольким причинам. Во-первых, в начале XXI в. мы наблюдаем постепенную смену исторической парадигмы, по-другому стали расставляться акценты в истории тех или иных событий. Во-вторых, надо отметить, что начальный период истории библиотек достаточно хорошо задокументирован, как опубликованными, так и неопубликованными материалами. При этом часть из них публиковалась, например, статистические сведения, материалы ярославского земства¹, а часть оставалась в архивах и известна незначительному количеству исследователей.

Наше внимание в этой статье будет сосредоточено на истории бесплатных народных библиотек² как самой многочисленной группы библиотек дореволюционной России. Во многом они существовали благодаря помощи и поддержке губернских и уездных земств. История абсолютного большинства ярославских сельских библиотек или их филиалов начинается именно с них³.

Прежде чем говорить об архивных делах, считаем необходимым напомнить некоторые моменты, связанные с правовой основой деятельности библиотек.

В мае 1890 г. были изданы «Правила о бесплатных народных читальнях и о порядке надзора за ними»⁴. Составлены они были на основании п. 3 и примечания к ст. 175 Устава о цензуре и печати. Положения этого документа строго соблюдались. В «Правилах» разрешалось бесплатным народным читальням иметь у себя книги и временные издания, которые одобрялись Ученым комитетом Министерства народного просвещения (далее — Ученый комитет).

«Правила» предписывали назначать ответственное лицо за деятельность библиотеки, смена которого разрешалась только властями. Если назначение ответственного лица задерживалось администрацией, библиотека не могла продолжать свою деятельность. «Правила» предоставляли губернаторам право в случае «сомнения в политической благонадежности» заведующего или библиотекарей «собственной властью устранять» их из

¹ См.: Очерк деятельности Пошехонского земства по народному образованию (1865–1901) / сост. К.Е. Ливанов и Ф.Г. Ширяев. Ярославль, 1903. С. 114–119; Сельские бесплатные народные библиотеки-читальни Ярославской губернии с 1896 г. по 1 сентября 1897 г. Ярославль, 1899 и др.

² Определение см.: Библиотечная энциклопедия. М., 2007. С. 686–688; см. также: Абрамов В.Ф. Земские библиотеки в России // История библиотек: Исследования, материалы, документы. СПб., 1999. Вып. 2. С. 8–27; Матвеева И.Г. Типология и терминология российских библиотек // История библиотек дореволюционной России: становление и развитие. СПб., 1994. С. 6–8.

³ На 1 января 1897 г. в губернии существовало 54 бесплатных народных библиотеки, а на 1 января 1914 г. — 204. См.: Как устраивать и открывать народные бесплатные библиотеки, читальни, школьные библиотеки и народные чтения. Ярославль, 1900. С. 1; Вологдин Б.П. Бесплатные библиотеки ярославской губернии в 1913 году. Ярославль, 1915. С. 18 (табл.), 26 (табл.).

⁴ О бесплатных народных библиотеках и читальнях: Правила 15 мая 1890 года, указы Правительствующего сената, циркулярные распоряжения Мин. нар. пр. / Ред. П.М. Шестакова. М., 1905. 81 с; Правила о бесплатных народных читальнях и порядке надзора за ними // Как открывать и устраивать народные бесплатные библиотеки, читальни, школьные библиотеки и народные чтения. Ярославль, 1900. С. 1–12.

библиотек. Министр внутренних дел мог временно закрывать библиотеки и читальни. Позднее это право получили и губернаторы.

Для получения разрешения на открытие библиотеки инициаторы обязаны были: «а) представить проект устава или правил, определяющих назначение читальни и условия пользования ею, и б) указать, где именно будет находиться читальня и чем обеспечивается дальнейшее ее существование»⁵. Надзор за библиотеками возлагался на представителей учебного ведомства. Основным регламентирующим фактором «Правил» являлось требование о внесении в каталог всех имеющихся и поступающих изданий и их выходных данных «с разрешения наблюдающего лица и за его скрепою и подписью»⁶. Книги и периодика могли быть только из списка, одобренного Ученым комитетом по согласованию с духовным ведомством и перечисленные в специальных каталогах. В народные библиотеки поступали только разрешенные издания, а в публичные — не запрещенные. Пользование книгами было бесплатным, только в случае утраты книг иногда устанавливались штрафы.

Дата утверждения устава считалась днем официального открытия библиотеки. Решение на открытие давалось при соблюдении ряда условий, среди которых обязательными были наличие утвержденных ответственных лиц, а для народных библиотек еще и лица, допущенного Ученым комитетом. Однако в некоторых случаях реальность вносила свои коррективы.

Количество разделов и параграфов в уставах могло меняться по желанию составителей, но существовала обязательная информация: 1) кем и для кого устраивалась библиотека, 2) ее местонахождение, 3) источники средств на ее содержание, 4) должностные лица, их права и обязанности, 5) выдача и выписка книг, 6) взаимоотношения библиотекаря и читателя, читателей между собой, выражение общественного признания лицам, оказавшим особые услуги библиотеке, 7) отчетность, разрешение споров и порядок закрытия библиотеки.

Открытие библиотек имело разрешительный, а не заявительный характер.

По «Правилам» 1890 г. Ученый комитет по согласованию с духовным ведомством стал издавать каталоги книг и периодических изданий, допущенных к чтению в народных библиотеках⁷. Министерские каталоги ограничивали фонды народных библиотек, т.к. рекомендовали преимущественно монархическую, религиозно-нравственную литературу, официальные и справочные издания министерств. В них, а, следовательно, и в народных библиотеках отсутствовала общественно-политическая литература, книги по истории революционных и общественных движений, по рабочему и аграрному вопросам, политической экономии и другим общественным наукам. В этом отделе каталога (1896 г.) указывалось всего 32 книги, главным образом юридические и справочного характера⁸.

Широко рекомендовалась для народных библиотек художественная литература, занимавшая почти половину каталога. Однако сочинения А.Н. Островского, М.Ю. Лермонтова, Ф.М. Достоевского, Д.В. Григоровича и многих других писателей включались в каталог только в изданиях 1870–1880-х гг. (в некоторых случаях эти тиражи уже были раскуплены и купить их было сложно). В.Г. Короленко, А.П. Чехов, Н.А. Некрасов, Г. Флобер, Т.Г. Шевченко и другие классики были представлены лишь отдельными

⁵ Как открывать и устраивать народные бесплатные библиотеки... С. 10.

⁶ Там же. С. 11.

⁷ См.: Там же.

⁸ См.: *Абрамов К.И.* История библиотечного дела в России. М., 2000 С. 73.

произведениями. Преимущественно рекомендовались издания «дешевой библиотеки», «приходской библиотеки», специально предназначавшихся для «народного» и «солдатского» чтения.

Общее число книг, разрешенных для бесплатных народных библиотек (не считая изданий духовного ведомства), к середине 1890-х гг. составило 3 000, т.е. всего 3,3 % изданных на русском языке. Из ежегодно издававшихся книг в народные библиотеки можно было приобрести не более 10 %⁹. Однако и в это число входили лишь определенные издания, рекомендованные в каталоге. Переиздания приобретать запрещалось. Позднее это правило было отменено.

В 1892 г. публикуется список периодических изданий, допущенных в народные библиотеки. Рекомендовалось всего 69 названий, в том числе 38 официальных, технических и специальных, 8 детских, 7 иллюстрированных, 13 литературно-художественных и 3 для народного чтения. Таким образом, в народные читальни допускалось только 17 % издававшихся в России газет и журналов, да и среди «допущенных» преобладали монархические издания¹⁰. Библиотеки не имели права приобретать местные периодические издания.

События 1905 г. оказали влияние на деятельность всех библиотек. В соответствии с духом Манифеста 17 октября 1905 г. в декабре того же года были отменены «Правила» 1890 г. Бесплатные библиотеки-читальни, открытые вне школ, были подчинены общим правилам функционирования публичных библиотек. Изменился порядок комплектования библиотек по спискам Ученого комитета. Комитет по-прежнему составлял и печатал списки книг для бесплатных библиотек и читален, но они уже не носили обязательного ограничительного характера. По мнению современников, для народных библиотек «открылась совершенно новая эпоха их истории»¹¹.

Мы не будем подробно останавливаться на законодательной базе бесплатных библиотек, открытых при учебных заведениях (школах), т.к. эта отдельная история. Скажем только, что с 1910-х гг. представители земства, и Ярославского в том числе, сформулировали требование перевести все библиотеки под свое руководство, чтобы «подвести» всю работу бесплатных народных библиотек под единые правила и источники финансирования.

Для бесплатных народных библиотек чаще всего отводили место в школах, народных домах попечительства о народной трезвости, реже в отдельно стоящих зданиях, в комнатах волостного правления, иногда на время в квартирах земских служащих или имениях учредителей, в земском доме.

Инициаторами создания бесплатных народных библиотек могли выступать: земства, школы, общественные организации (например, попечительство о народной трезвости, комитет грамотности и др.), частные лица.

Из краткого историко-правового обзора становится ясно, что абсолютное большинство дел, связанных с работой библиотек, хранится в местных архивах. В нашем случае — в Государственном архиве Ярославской области (далее — ГАЯО). При анализе архивной информации нам удалось выявить около десятка фондов (в головном архиве и его филиалах), в которых есть документы о деятельности библиотек. Перечислим те фонды, в которых находится наибольшее количество дел: фонд 73 «Канцелярия Ярославского губернатора», фонд 79 «Ярославское губернское правление», фонд 485 «Ярославское

⁹ См.: Там же.

¹⁰ См.: Там же.

¹¹ *Абрамов Я.В.* Хроника народных библиотек // Русская школа. 1906. № 1. С. 42–47.

губернское земство», фонд 230 «Ярославская духовная консистория» и др. Общее количество самих архивных дел исчисляется несколькими сотнями (более 500). Отметим, что эти документы, как правило, имеют характер официальной переписки или статистических данных. Хронологические рамки их — с 1897 по 1917 г. Абсолютное большинство документов относится к периоду 1900–1910-х гг. Это объясняется, на наш взгляд, двумя обстоятельствами: активным функционированием библиотек в уездах Ярославской губернии и повсеместным развитием земской статистики. В настоящее время нам не удалось встретить ни одного личного свидетельства о работе библиотек (переписка, воспоминания).

Документы, отражающие самый начальный этап создания библиотек, представлены в фонде «Канцелярия Ярославского губернатора»¹². Хронологические рамки — 1775–1917 гг. По указу Павла I «О новом разделении государства на губернии» от 12 декабря 1796 г. Ярославское наместничество было преобразовано в губернию, которая делилась на 10 уездов: Даниловский, Любимский, Мологский, Мышкинский, Пошехонский, Романовский, Ростовский, Рыбинский, Угличский и Ярославский. После реформы 1861 г. уезды были поделены на волости. Среди многообразия вопросов, канцелярия занималась делами земств, чем и объясняется наличие дел, в которых отражены моменты создания библиотек.

В этом фонде не так много дел по истории библиотек, но они раскрывают первоначальный момент истории библиотек, т.е. их открытие. Здесь есть дела об открытии бесплатных библиотек частными лицами или общественными организациями. Например: «Дело [о] разрешении крестьянину Халезевской волости, Даниловского уезда, деревни Афинеева, Ф.Е. Кононову, открыть бесплатную народную библиотеку-читальню. 1916»¹³ или «Дело о разрешении Пошехонскому народному дому открыть бесплатную библиотеку. 1916»¹⁴.

Однако значительная часть дел этого фонда касается вопросов контроля государства за деятельностью лиц, связанных с работой библиотек. Например: «Дело о проверке политической благонадежности крестьянин села Крест, выбранных в хозяйственный совет бесплатной библиотеки-читальни. 1915»¹⁵, «Дело о проверки политической благонадежности членов совета Прилукской бесплатной библиотеки Мышкинского уезда Кочуркина И.И., Кузьмина Н.А., Качалова А.М. и других. 1914»¹⁶.

В большинстве своем процесс открытия библиотек проходил достаточно гладко, но встречаются случаи, которые представляют интерес, т.к. «выбиваются» из общепринятой процедуры. Рассмотрим два таких дела. Первое — «Дело по представлению Даниловской уездной земской управы с ходатайством об утверждении устава, проектируемой к открытию Управой в деревне Исадах Залужской волости, народной библиотеки-читальни имени Павленкова. 18 ноября 1902–16 января 1906»¹⁷.

Первое обращение Даниловской земской управы ярославскому губернатору поступило 11 ноября 1902 г. под названием «С проектом устава “Исадинской народной библиотеки читальни имени Ф.Ф. Павленкова”»¹⁸.

¹² Более подробную историческую справку по фонду см.: Канцелярия Ярославского губернатора // Архивная служба Ярославской области: интернет-портал. См. по адресу: <https://af.yar-archives.ru/archive1/funds/10000037324> (ссылка последний раз проверялась 23.11.2020).

¹³ Государственный архив Ярославской области (Далее — ГАЯО). Ф. 73. Оп. 6. Д. 317.

¹⁴ ГАЯО. Ф. 73. Оп. 6. Д. 316.

¹⁵ ГАЯО. Ф. 73. Оп. 7. Д. 1229.

¹⁶ ГАЯО. Ф. 73. Оп. 7. Д. 1080.

¹⁷ ГАЯО. Ф. 73. Оп. 7. Д. 3345.

¹⁸ Там же. Л. 1; «Павленковские библиотеки — бесплатные народные библиотеки-читальни, открытые в российской провинции в 1900–1905 годах, завещанные Ф.Ф. Павленковым (1839–1900)

Этим же днем оформлено прошение «Об утверждении ответственным лицом библиотеки-читальни в д. Исадах Залужской волости учителя церковно-приходской школы [Константина Васильевича] Ново-Богородского»¹⁹. Здесь указание на «Павленковскую» уже отсутствует. Из документов мы узнаем сведения о человеке, который будет осуществлять наблюдение за библиотекой: «...возложить на священника церкви села Киприановского на Витолях, Даниловского уезда, Григория Вестина...»²⁰. В прошении указывается, что библиотека-читальня будет располагаться в церковно-приходской школе, которая «устроена почетным гражданином Евграфом Осиповичем Смирновым»²¹. Устав библиотеки был утвержден 14 февраля 1903 г. и в названии вновь присутствует имя Ф.Ф. Павленкова²². Через месяц — 14 марта — волостной сход избирает Совет библиотеки в составе: «...Почетного гражданина Евграфа Осиповича Смирнова, крестьянина деревни Филатова Дмитрия Андреева Бородина и крестьянина деревни Исады Михаила Андреева Сукорюкина»²³. Все требования по открытию библиотеки к этому моменту были соблюдены. Логично предположить, что уже в марте 1903 г. она начнет обслуживать читателей. Однако 16 апреля этого же года поступает новое прошение Даниловской земской управы с уведомлением канцелярии губернатора, что учитель Богородский «выбыл неизвестно куда»²⁴. По пришествию месяца Даниловское земство предлагает новую кандидатуру ответственного за библиотеку — учителя церковно-приходской школы Петра Федоровича Троицкого²⁵. Документы свидетельствуют²⁶, что после этого библиотека еще год не работает. Этому может быть две причины: либо учитель П.Ф. Троицкий не согласился быть ответственным за библиотеку, либо он был недостаточно благонадежен и губернские власти не разрешили ему заниматься этой работой.

7 февраля 1905 г. Даниловское уездное земство предлагает на должность ответственного нового кандидата — учителя Вятского земского училища Валерия Платоновича Сурина²⁷. Судя по следующему документу Даниловского земства, который датирован 16 января 1906 г., библиотека является «...не открытой до упомянутого времени, вследствие частых перемен заведующих названной библиотеки-читальни»²⁸.

Последний документ от 31 июля 1907 г. вновь поднимает вопрос о назначении нового ответственного за библиотеку — Василия Николаевича Троицкого и в названии библиотеки опять появляется имя Ф.Ф. Павленкова²⁹. На этом дело заканчивается.

при финансовом и организационном участии уездных земских учреждений». См.: Горбунов Ю.А. Павленковские библиотеки // Библиотечная энциклопедия. М., 2007. С. 778.

¹⁹ ГАЯО. Ф. 73. Оп. 7. Д. 3345. Л. 2.

²⁰ Там же. Л. 7.

²¹ Там же. Л. 8. Смирнов Е.О. — родился в 1878 г. в д. Исады, даниловский купец, владел паточным и картофеле-терочным заводами (д. Орлово), в 1895 г. построил школу в д. Исады; в 1937 г. — арестован. Дальнейшая судьба не известна.

²² Там же. Л. 10–12 об.

²³ Там же. Л. 13.

²⁴ Там же. Л. 16.

²⁵ См.: Там же. Л. 18.

²⁶ См.: Там же. Л. 21. 1 июля 1904 г. библиотека еще не открыта. Там же. Л. 24 об. 4 августа 1904 г. библиотека все еще не открыта.

²⁷ См.: Там же. Л. 28. Сурин В.П. — родился в 1878 г., д. Исады; из крестьян. Окончил сельское 2-х классное училище в д. Шилово Даниловского уезда. Свидетельство на звание учителя выдано в Ярославской мужской классической гимназии. Служил в Исадской и Покровской на Лунке школах Даниловского уезда, Вятском земском училище. См.: ГАЯО. Ф. 485. Оп. 2. Д. 298. Л. 3 об.

²⁸ ГАЯО. Ф. 73. Оп. 7. Д. 3345. Л. 29.

²⁹ См.: Там же. Л. 30.

На что здесь стоит обратить внимание: Обращение поступило в 1902 г., устав библиотеки утвержден 14 февраля 1903 г. Но из сообщения земской управы от 16 января 1906 г. мы знаем, что библиотека все еще не работает. Что считать датой открытия библиотеки? Если мы обратимся к изданию «Бесплатные библиотеки Ярославской губернии в 1913 году», то в нем обозначена дата открытия библиотеки — 1905 г. На основе архивных документов можно предположить, что работа библиотеки в период 1905–1907 гг. не была организована в полной мере. Этот случай нетипичен, но он ставит перед нами методологическую проблему — что считать датой начала библиотеки? Решение об ее открытии? Утверждение устава библиотеки? Или реальный день открытия для читателей?

В некоторых документах присутствует обозначение библиотеки как «Павленковская». Однако не во всех документах мы находим этому подтверждение. Обратим внимание на тот факт, что в этом случае для таких библиотек выдавался только «стартовый капитал» (говоря современным языком), потом, если библиотека продолжала существование, то ее поддерживало земство — губернское и уездное.

Это персонализация деятелей, связанных с работой библиотеки. Все кандидаты ответственного за библиотеку были учителями (это общероссийская тенденция), контроль за деятельностью библиотеки осуществлял священнослужитель; в совет библиотеки входили представители местного сообщества. Архивные дела дают возможность восстановить некоторые биографические сведения.

Еще одно дело — «Дело об учреждении Любимским уездным комитетом попечительства о народной трезвости бесплатной народной библиотеки-читальни в селе Починке, Черностанской волости, Любимского уезда. 1904»³⁰.

30 сентября 1904 г. Любимский уездный комитет Попечительства о народной трезвости обратился с просьбой к Ярославскому губернатору рассмотреть и утвердить «...проект устава библиотеки-читальни Комитета при чайной в сельце Починки, Черностанской волости...» и открыть «библиотеку-читальню под ответственность участкового попечителя 3 участка Владимира Алексеевича Аверкиева»³¹. Решение комитета состоялось 24 сентября.

Попечитель Московского учебного округа 30 ноября 1904 г. ответил на запрос губернатора: «...я возлагаю ближайший надзор за открываемой Любимским уездным комитетом Попечительства о народной трезвости в сельце Починок, Черностанской волости, Любимского уезда, бесплатной народной библиотекой-читальней на священника церкви села Корчководом того же уезда Федора Юнонина, заведующего Корчководомским двухклассным Министерства народного просвещения училищем»³².

Устав библиотеки был утвержден губернатором 8 декабря 1904 г.³³ Казалось бы, первый этап создания библиотеки прошел благополучно. Однако 5 сентября 1905 г. из канцелярии ярославского губернатора пришло письмо, которое предлагает «...Любимскому уездному комитету Попечительства о народной трезвости поспешить исполнить предложения г. Губернатора от 8 декабря 1904 года»³⁴.

³⁰ ГАЯО. Ф. 73. Оп. 7. Д. 3483.

³¹ Там же. Л. 1 а. Аверкиев Владимир Алексеевич — родился в 1845 г., подполковник (1891), земский деятель в Вологодской, Ярославской губерниях. См.: ГАЯО. Ф. 120. Оп. 3. Д. 1 (Дело о службе земского начальника 3 уч. Любимского у. Аверкиева Владимира Алексеевича. 1901–1907).

³² ГАЯО. Ф. 73. Оп. 7. Д. 3483. Л. 4.

³³ Там же. Л. 6–7 об.

³⁴ Там же. Л. 8.

Имя Владимира Алексеевича Аверкиева появилось в документах 30 сентября 1904 г., но свое согласие занять этот пост он дал через год—21 сентября 1905 г. Его согласие не способствовало быстрому открытию библиотеки. Так, 3 октября 1905 г. Любимский комитет Попечительства трезвости сообщает в ярославское губернское правление: «...библиотека-читальня в сельце Починки еще не открыта»³⁵. Только в 1906 г. библиотека-читальня открылась, Любимский комитет Попечительства трезвости сообщал 23 августа: «...библиотека-читальня комитета в сельце Починки Черностанской волости открыта 20 мая сего года»³⁶. Через год—2 июня 1906 г.—комитет попечительства трезвости вновь обращается в канцелярию Ярославского губернатора с просьбой назначит нового заведующего библиотеки—фельдшера Николо-Горского врачебного пункта Любимского уезда Ивана Венедиктовича Добронравина³⁷ и утвердить новый состав библиотечного совета—Добронравина, учителя Василия Павловича Чернова и Черностанского волостного старшину Михаила Евгеньевича Казакова³⁸. Неизвестно были ли утверждены эти кандидатуры, т.к. в этом же письмо читаем: «...библиотеку-читальню эту, в виду состоявшегося 26 мая постановления комитета о закрытии в сельце Починки чайной, при которой находилась библиотека, комитет постановил передать в Черностанское волостное правление, находящимся в том же сельце Починки»³⁹. Других документов в деле нет.

Инициатором создания библиотеки является Любимский уездный комитет Попечительства о народной трезвости. С момента утверждения устава, библиотека не работала полтора года. Причину этого пока не удалось установить. После передачи библиотеки в волостное правление, можно было бы предположить, что она стала подчиняться земству. Подтверждения этому в опубликованных источниках найти не удалось.

Какие сведения мы узнаем из дел этого фонда? Прежде всего, представляют интерес уставы библиотек, в которых отражалась вся деятельность библиотеки: совет библиотеки, график работы, правила выдачи книг и некоторые другие аспекты. Справедливости ради надо сказать, что форма устава была типичной, но это не исключает того факта, что в уставах отражались особенности деятельности библиотек.

Далее—переписка между представителями земства и властями о согласовании на должность библиотекаря. Даются сведения о человеке, его профессиональной деятельности, месте проживания, условиях работы в библиотеке. Все это опять же делает историю каждой библиотеки более индивидуальной.

Абсолютное большинство дел по истории ярославских бесплатных народных библиотек хранится в фонде 485 «Ярославское губернское земство». Первое Ярославское губернское земское собрание состоялось 12 сентября 1865 г., положив начало деятельности органов земского самоуправления в губернии, предусмотренных «Положением о губернских и уездных земских учреждениях» от 1 января 1864 г. В заседаниях первого собрания участвовало 56 гласных. Земские собрания являлись распорядительными органами самоуправления, исполнительные органы—управы. Ярославская губернская земская управа начала свою деятельность 1 октября 1865 г.⁴⁰

³⁵ Там же. Л. 11.

³⁶ Там же. Л. 12.

³⁷ Год рождения 1843; сын священника.

³⁸ См.: Там же. Л. 14.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Подробную историческую справку см.: Ярославское губернское земство // Архивная служба Ярославской области: интернет-портал. См. по адресу: <https://af.yar-archives.ru/archive1/funds/10000053289> (ссылка последний раз проверялась 23.11.2020).

Функции губернского земства были связаны с местным самоуправлением и решением локальных проблем. Это определяло структуру губернской управы. Она имела отделы: оценочно-статистический, агрономический, ветеринарный, дорожный, продовольственный, страховой, народного образования и народного здоровья. Расходы, связанные с деятельностью двух последних отделов, постоянно возрастали. С 1868 по 1877 гг. они увеличились в целом по губернии с 12,9 % всей расходной части бюджета до 48,7 %. Деятельность земства имела открытый характер. Подробные сведения о деятельности земства по народному образованию регулярно публиковались в документах управы губернского собрания⁴¹ и в «Ярославских губернских ведомостях».

Состав этого фонда разнообразен. Из общего массива нам интересны документы, отражающие историю бесплатных народных библиотек. Можно предложить классификацию этих дел:

- документы, предоставленные библиотеками: отчеты, каталоги книг, мнения библиотек по тому или иному виду деятельности земства (как правило, выдача пособий);
- документы уездного и губернского земств: сводные отчеты о деятельности библиотек по уездам, бюджете, выдаче пособий, составе читателей и другие сведения по уездам.

Теперь чуть подробнее о каждой группе дел — Книги/книжные собрания библиотек: «Каталог книг Воскресенско-Мусорской бесплатной народной библиотеки-читальни Пошехонского уезда Ярославской губернии с 1899–1903 гг. 1899–1903»⁴², «Список книг Ермаковской народной библиотеки-читальни Даниловского уезда. 1904–1904»⁴³, «Систематический каталог Деминской бесплатной народной библиотеки-читальни. 1905–1905»⁴⁴.

Строго регламентирующего обязательного заголовка у этих дел нет. Эти документы дают представление о реальных книгах и периодических изданиях, которые находились в конкретной библиотеке; динамике пополнения фонда и книжном репертуаре. Помимо этого, для нас может представлять интерес и стоимость книг. Ярославское губернское земство поставило размер своего пособия библиотекам в прямую зависимость от стоимости книжного фонда. Чем больше было стоимостное выражение, тем больше выдавалось ежегодное пособие.

Значительное количество дел — это отчеты библиотек. Как правило, они были годовые: «Отчет Куликовской бесплатной народной библиотеки Романово-Борисоглебского уезда за 1913–1916 годы»⁴⁵, «Отчет о состоянии Ростовской бесплатной библиотеки за 1906 год»⁴⁶. Несмотря на то, что четкой формы названия отчета не существовало, все они носили статистический характер.

Рассмотрим подробнее «Отчет Вольской бесплатной народной библиотеки Рыбинского уезда. 1913–1915»⁴⁷.

В деле кроме трех годовых отчетов библиотеки есть документ, который дает представление о том, как земство проверяло работу библиотек. 27 августа 1914 г. заведующий

⁴¹ См. прим. 1.

⁴² ГАЯО. Ф. 485. Оп. 2. Д. 59.

⁴³ ГАЯО. Ф. 485. Оп. 2. Д. 187.

⁴⁴ ГАЯО. Ф. 485. Оп. 2. Д. 225.

⁴⁵ ГАЯО. Ф. 485. Оп. 2. Д. 509.

⁴⁶ ГАЯО. Ф. 485. Оп. 2. Д. 236.

⁴⁷ ГАЯО. Ф. 485. Оп. 2. Д. 535.

Школьным отделом Ярославского губернского земства Борис Петрович Вологдин посетил эту библиотеку и предоставил свое мнение: «...Библиотека помещается в классной комнате земского училища и открыта с разрешения уездного училищного совета. Заведуют библиотекой старшая учительница Анна Васильевна Вишнякова, которая и давала мне объяснения при осмотре библиотеки. Для регистрации подписчиков записи делаются на формулярных карточках, присланных из отдела народного образования губернской управы, а выдача книг регистрируется и в контрольной книге. Имеется систематический каталог, служащий одновременно инвентарной книгой. При проверке записей и сопоставлении их они оказались точными. Вообще библиотека ведется аккуратно, книги хранятся в опрятности и бережно <...> Вольская библиотека, как сказано, помещается в классной комнате. Неудобства этого вполне очевидны»⁴⁸. Здесь отразились условия работы библиотеки: место, график, наличие библиотечной техники (специальный термин); заполнение документации; имя и основная профессия библиотекаря.

Такие проверки являлись регулярными, т.к. губернское земство на основе этих документов принимало решение о выдаче пособий библиотекам. Так, Вольская библиотека в 1913 и 1914 гг. его получила, а в 1915 г. ей было отказано, т.к. губернское земство не удовлетворило ее местоположение — классная комната училища.

Далее в деле три годовых отчета библиотеки. Бланк отчета разрабатывался и печатался губернским земством, после чего рассылался по библиотекам. В нем отражены следующие моменты: административно-географическое положение библиотеки — Рыбинский уезд, Троицкая волость, село Вольский Погост; юридическая принадлежность — в данном случае земству (это типичный пример); точная дата открытия библиотеки — 1906 г. 15 октября⁴⁹; почтовый адрес — почт. ст. Милутино; сведения о совете библиотеки и библиотекаре, при этом обязательным было указать полное имя, основное занятие, а для библиотекаря — стаж работы в библиотеке, жалование и образование по основной профессии; сведения с открытием библиотеки — кем открыта, дата получения разрешения, наличие устава; характеристика помещения; график работы сезонный и почасовой, общее число дней в году, когда производилась выдача книг; бюджет; движение книжного фонда — общее количество книг и периодических изданий, распределение книг по отделам и их оборот; статистика читателей и данные о получении пособия от губернского и уездного земства⁵⁰.

Обратим внимание на некоторые пункты отчета. Так, в документе перечислены общероссийские газеты и журналы, которые получила библиотека в 1913 г.: «Нива», «Исторический вестник», «Нева», «Вокруг света», «Родная страна», «Русский паломник», «Журнал земледельца», «Сельский вестник», «Свет», «Голос», «Земщина». Указаны и издания, которые получала библиотека, но не тратила на них собственные средства — «Голос» (платила Рыбинская уездная земская управа), «Детский мир» (платило частное лицо)⁵¹.

Не совсем привычен для наших современников и график работы библиотеки. В отчете указано, что библиотека зимой открыта для читателей 3 дня в неделю, а летом — 1. Это объясняется местоположением библиотеки (сельская местность) и сезонной занятостью крестьянства, которое являлось основным посетителем.

⁴⁸ Там же. Л. 4.

⁴⁹ Заметим, что в опубликованной статистической отчетности указывался только год.

⁵⁰ См.: Там же. Л. 5–5 об.

⁵¹ Там же. Л. 5 об.

Обратим внимание на сведения о членах совета и библиотекаре Вольской библиотеки. Библиотекарь — это учительница Анна Васильевна Вишнякова⁵², к 1913 г. она имела стаж библиотечной работы 7 лет. В совет входили три человека: председатель совета статск. сов. Александра Михайловича Смирнова, законоучитель свящ. О. Александр Александрович Захарьевский⁵³ и учительница А.В. Вишнякова.

Интересно проанализировать количество читателей библиотеки. В статистическом отчете за 1913 г. указано 75 человек. Писавший отчет сделал ошибку в подсчете и написал цифру 65. Это повлекло за собой то, что проверяющий этот документ стал сверять эти цифры с предыдущими отчетами, приведя на полях данные предыдущих лет: 1911 г. — 72 человек, 1912 г. — 81 человек. Мы видим небольшое снижение количества читателей. Из них преобладающее большинство составляли мужчины. Чтобы более глубоко понять значение этих цифр, можно обратиться к опубликованным статистическим данным ярославского губернского земства, где указано, что Вольская библиотека обслуживала 17 селений⁵⁴. После проведения простых арифметических действий, получаем результат: на каждое селение (в среднем) приходилось чуть более 4 читателей.

Годовое распределение выданных книг за год соответствуют общероссийской тенденции: наибольший интерес у читателей вызывает беллетристика — 538 книг, религиозно-нравственных книг было выдано 156; исторических и биографических — 63 и т.д.

Статистический отчет дает реальное представление о деятельности библиотеки и дополняет наши сведения более конкретным содержанием.

Если в архивном деле хранятся отчеты за несколько лет, появляется возможность проследить динамику количественных показателей, таких как количество читателей или объем книжного фонда. Так, «Отчеты Ермаковской бесплатной народной библиотеки Пошехонского уезда за 1913–1916 годы»⁵⁵ свидетельствуют, о постепенном росте книг и периодических изданий: 1913 г. — всего переплетов 995; 1914 г. — 1 120; 1915 г. — 2 115. В 1915 г. произошел почти двукратный рост книжного фонда. К сожалению, в документах не удалось найти причин этому. Тенденция роста наблюдалась и в отношении читателей библиотеки: 1913 г. — 277 человек; 1914 г. — 345; 1915 г. — 345. Одинаковое число читателей в 1914 и 1915 гг. свидетельствует, на наш взгляд, об определенной стабильности. Не забудем, что шла Первая мировая война.

⁵² 1869 г.р., дочь священника, в 1886 г. окончила Ярославское женское училище духовного ведомства. См.: Крутиков Н. Пятидесятилетний юбилей Ярославского женского училища духовного ведомства. 1846–1896. Ярославль, 1896. С. 89.

⁵³ Захарьевский Александр Александрович (25.02.1875–?) — в 1895 г. окончил Ярославскую духовную семинарию и до 1902 г. работал учителем: с 1895 г. — в церковно-приходской школе села Богоявленское-на-Острове Романово-Борисоглебского уезда; с 1898 г. — в образцовой Алексеевской двухклассной школе того же уезда вторым учителем, а с 1900 г. — старшим учителем. В 1902 г. рукоположен во иерея к церкви села Вольский-Погост. Состоял законоучителем Вольского земского училища и Вигорского земского училища, с 1910 г. исполнял должность духовного следователя 4 округа Рыбинского уезда. С 1938 г., после закрытия Вольской церкви, служил в церкви села Михайловское Рыбинского района. Арестован 19.04.1940 г. Обвинен в «антисоветской агитации, направленной на дискредитацию отдельных мероприятий партии и правительства, высказывании клеветнических измышлений о гибели советской власти, клевете в отношении бытового положения трудящихся в СССР, восхвалении врагов народа». 2.10.1940 г. приговорен к шести годам лишения свободы. Отбывал наказание в Карагандинском лагере. См.: Все мы Христовы: Священнослужители и миряне земли Ярославской, пострадавшие в годы гонений за веру православную. 1918–1953: Краткие биографические сведения. Ярославль, 2017. Ч. 1. С. 363–364.

⁵⁴ Вологдин Б.П. Бесплатные библиотеки Ярославской губернии в 1913 году. С. 15 (табл.).

⁵⁵ ГАЯО. Ф. 485. Оп. 2. Д. 492.

В материалах Ермаковской библиотеки хранится отчет заведующего Отделом народного образования Пошехонской уездной земской управы А.Н. Полтевского⁵⁶. Этот отзыв о работе библиотеки более пространный, заинтересованный и яркий, поэтому мы даем его с незначительными купюрами: «10-го Апреля 1915 года <...> посещена <...> библиотека. Она находится в селе Ермаково, Ермаковской волости, принадлежит волости. Ранее помещавшаяся в здании волостного правления, теперь перенесена в помещение волостного общественного дома. Это здание предназначено для устройства народного дома. Вывески о библиотеки нет. В общественном доме, кроме библиотеки находятся: чайная, зал для чтений, лекций и спектаклей, а также помещение для ссудо-сберегательной кассы и прислуги дома. В этом зале устроен великолепнейший музей (естественный и сельскохозяйственный). Перед залом устроена постоянная сцена.

Первоначальные объяснения о доме и библиотеке давал мне местный житель, гласный губернского земства Галактион Гордеевич Кротов. <...> библиотека будет существовать по уставу народного дома <...> Для читальни предназначался огромный зал, в котором помещается музей. г. Кротов добавил, что если понадобится, то для библиотеки и читальни можно отвести и другое помещение по требованию и указаниям земства.

Библиотека находится в отдельной комнате, достаточно светлой и просторной. <...> Книжное имущество библиотеки [в] хороших, с крепкими замками, шкафах.

По моей просьбе прибыл в библиотеку библиотекарь-заведующий, Николай Петрович Суриков; он состоит преподавателем в Климовской школе молочного хозяйства и скотоводства. Г. Суриков показался мне человеком интеллигентным и дельным. Он сообщил, что с открытием военных действий на него взвалили много работы по школе, и времени для упорядочения библиотеки у него почти совсем нет.

Ознакомившись с библиотекой, я нашел, что: 1) контрольной книги не ведется, 2) личные карточки подписчиков заполнялись не всегда, 3) общего инвентарного списка нет, 4) имеется каталог книг, в него записаны книги довольно осмотрительно, 5) в этом же каталоге проставлены цены книг вполне соответствующие их достоинству, 6) не все книги оценены, и общая оценка инвентаря показана менее действительной его стоимости, 7) приходно-расходная книга ведется исправно и аккуратно, 8) деньги находятся у волостного старшины и расходуются по просьбе библиотекаря. Последнее устроено при мне: касса передана заведующему библиотекой и расходовать деньги он будет с согласия совета, 9) книги протоколов заседаний совета не ведется, 10) при нарядах, относящихся к расходованию денег на книги, на счетах книжных магазинов нет пометки о приеме и проверке полученных книг.

Книги в шкафах лежали далеко не в образцовом порядке.

При осмотре мною библиотеки присутствовали члены библиотечного совета г-жа Крундышева и г-жа Кротова <...> дали <...> обещание, что через месяц все недочеты библиотеки будут исправлены, так как со следующего же дня мобилизуют все силы, имеющиеся в Ермакове и приступят к упорядочению библиотечных дел. Эти два члена в Ермакове пользуются огромным уважением населения и уездной управой считаются самыми деятельными работниками на ниве школьного и внешкольного образования.

Г-жа Крундышева потратила массу энергии на устройство при Ермаковском народном доме музея. Г-жа Кротова состоит попечительницей Бабинской школы и внесла

⁵⁶ См.: ГАЯО. Ф. 73. Оп. 7. Д. 1267 (Дело о проверке политической благонадежности сына титулярного советника А.Н. Полтевского, поступающего на службу в Пошехонское уездное земство, 1915).

не малую лепту в дело народного образования. Важнее же всего то, что они обе горят желанием поработать для народа и работа их плодотворна.

Совет библиотеки просил меня приехать через две недели и убедиться в том, что библиотека приводится в порядок.

Несмотря на все изложенные недочеты, я нахожу вполне возможным причислить указанную библиотеку к библиотекам 1-го разряда, т.к. по стоимости книг, помещению и составу книжного богатства, а также согласию библиотеки платить за труды библиотекарю не менее 60 руб., она вполне подходит к требованиям Губернского Земства.

Необходимо принять во внимание следующее: а) что неудовлетворительность постановки дела в библиотеки отчасти зависела от прежнего ее местонахождения — в волостном правлении, где помещение было мало и заняться переборкой не представлялось возможности, б) что вместо прежнего малограмотного библиотекаря доходившего в записях до курьезов (записывал подписчиков в алфавитную книгу на первую букву не фамилии, а имени) теперь толковый и дельный учитель, который с помощью членов совета приведет всю библиотеку в порядок через месяц, в) что Ермаково находится на пути следования моего в другие библиотеки и мне представляется возможность посещать эту библиотеку часто»⁵⁷.

Из текста отчета становится ясно, что в работе библиотеки есть заинтересованность местных жителей. Косвенным свидетельством уважительного отношения является желание назначить библиотекарю жалование в 60 рублей. Из отчета видно, что земство, прежде всего, интересовало внутреннее состояние библиотеки и книжный фонд.

Помимо статистики, эти отчеты дают возможность «наполнить» историю конкретной библиотеки реальными людьми — фамилией, именем, отчеством библиотекаря, членов совета библиотеки; узнать книжный состав библиотеки, сведения о читательских предпочтениях.

В фонде есть дела отражающие частные вопросы, например: «Мнение Цепелево-Быковской библиотеки Угличского уезда о порядке выдаче пособия народным библиотекам губернским земством. 1913»⁵⁸. Здесь пример «обратной связи», т.е. не только директивы спускались сверху, но и исполнители могли высказать свое мнение о начинаниях земства.

Следующая группа дел отражает деятельность уездного и губернского земства по руководству библиотеками: «Сведения о составе читателей народных библиотек-читален Ярославской губернии. 1909»⁵⁹, «Отчеты бесплатных народных библиотек-читален Ярославской губернии. 1905»⁶⁰, «Книжный состав народных библиотек-читален Ярославской губернии. 1909»⁶¹, «Бюджет народных библиотек-читален Ярославской губернии. 1910»⁶² и др. Эти документы имеют обобщающий характер. Их анализ дает представление о развитии библиотечного дела в губернии. В то же время они дают представление об организационно-финансовой поддержке библиотек. Аналогические сведения предоставлялись и уездными управами⁶³.

⁵⁷ ГАЯО. Ф. 485. Оп. 2. Д. 492. Л. 21–22.

⁵⁸ ГАЯО. Ф. 485. Оп. 2. Д. 609.

⁵⁹ ГАЯО. Ф. 485. Оп. 2. Д. 307.

⁶⁰ ГАЯО. Ф. 485. Оп. 2. Д. 216.

⁶¹ ГАЯО. Ф. 485. Оп. 2. Д. 308.

⁶² ГАЯО. Ф. 485. Оп. 2. Д. 347.

⁶³ См., напр.: ГАЯО. Ф. 485. Оп. 2. Д. 261 (Отчеты народных библиотек Даниловского уезда за 1907–1909 годы); Д. 265 (Отчеты народных библиотек Мышкинского уезда за 1907–1910 годы) и др.

Такая иерархия документации: отчет библиотеки — отчет уездного земства — отчет губернского земства поможет нам представить объективную картину и место конкретной библиотеки в библиотечной сети губернии.

Еще один фонд, в котором хранятся дела бесплатных народных библиотек — Фонд 230 «Ярославская духовная консистория»⁶⁴. Здесь, в основном дела, которые характеризуют надзорные функции церковного ведомства: «Дело о церковном наблюдении за деятельностью народных библиотек-читален в Ярославской губернии. 1897»⁶⁵, «Дело по отношению попечителя московского учебного округа о допущении журнала “Вестник Ярославского губернского земства” в бесплатные библиотеки-читальни Ярославской губернии. 1904»⁶⁶.

В ГАЯО есть и другие фонды, в которых отразилась история бесплатных народных библиотек: Фонд 137. «Ярославское губернское по земским и городским делам присутствие»; Фонд 509 «Ярославская городская управа»; Фонд 100 «Ярославская губернская казенная палата».

Изучение архивных дел показало, что бесплатные народные библиотеки были самой многочисленной категорией провинциальных библиотек. Среди других видов общественных библиотек, таких как публичные или частные, именно они оказались наиболее «выживаемыми». Это можно объяснить тем, что большая их часть учреждалась земством. Библиотекам при соблюдении ряда условий оказывалась финансовая и методическая помощь. Открытие библиотеки было событием для местных жителей и облегчало доступ к литературе. Ярославское земство через специально созданный орган планомерно участвовало в создании библиотек, что явилось основой библиотечной сети региона, способствовало равному доступу к книгам по уездам и губернии.

Основная масса документов, отражающих историю библиотек, сохраняется по территориальному принципу, поэтому их изучение дает возможность уточнить особенности развития библиотек, наполнить историческое повествование конкретными деталями; понять исторический процесс не как абстракцию, а как усилия конкретных людей. При анализе и критике документов статистического или официального характера можно «добыть» интересную и полезную информацию, которая выявляет особенности каждой библиотеки.

Список литературы

Абрамов В.Ф. Земские библиотеки в России // История библиотек: Исследования, материалы, документы. СПб.: Издательство РНБ, 1999. Вып. 2. С. 8–27.

Абрамов К.И. История библиотечного дела в России. М.: Либерия, 2000. Ч. 1. 176 с. Библиотечная энциклопедия. М.: Пашков дом, 2007. 1300 с.

Матвеева И.Г. Типология и терминология российских библиотек // История библиотек дореволюционной России: становление и развитие. СПб.: Издательство РНБ, 1994. С. 6–8.

References

Abramov, K.I. *Istoriya bibliotecnogo dela w Rossii* [History of library science in Russia]. Moscow: Liberia Press, 2000. Pt. 1. 176 p. (In Rus.).

⁶⁴ Подробную историческую справку см.: Ярославская духовная консистория // Архивная служба Ярославской области: интернет-портал. См. по адресу: <https://af.yar-archives.ru/archive1/funds/10000044709> (ссылка последний раз проверялась 23.11.2020).

⁶⁵ ГАЯО. Ф. 230. Оп. 3. Д. 2603.

⁶⁶ ГАЯО. Ф. 230. Оп. 3. Д. 2869.

Abramov, V.F. Zemsky librarii v Rossii [The libraries of Zemstvo in Russia], in *Istoriya bibliotekhi: Issledovaniya, materialy, dokumenty*. Saint-Petersburg: RNB Press, 1999. Vol. 2. P. 8–27. (In Rus.).

Bibliotechnaya enciklopedia [Library encyclopedia]. Moscow: Pashkov house Press, 2007. 1300 p. (In Rus.).

Matveeva, I.G. Tipologija i terminologija rossijskih bibliotek [Typology and terminology of Russian libraries], in *Istoriya bibliotek dorevoljucionnoj Rossii: stanovlenie i razvitie*. Saint-Petersburg: RNB Press, 1994. P. 6–8. (In Rus.).

Сальм А.А.

ФОНД А.Г. РУБИНШТЕЙНА В МУЗЕЕ ИМЕНИ Н.Г. РУБИНШТЕЙНА
МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
(НА МАТЕРИАЛАХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ Т.Л. БОЛЫЧЕВОЙ)

Сальм, Алина Альбертовна — научный сотрудник, Музей имени Н.Г. Rubinstein Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, Россия, Москва, salm.a@mail.ru.

Статья посвящена фонду пианиста, композитора, педагога, музыкально-общественного деятеля и основателя Санкт-Петербургской консерватории А.Г. Rubinstein, хранящемуся в Музее имени Н.Г. Rubinstein Московской консерватории. В его основу легли материалы из уникальной коллекции сотрудника ВГБИЛ Т.Л. Болычевой. В статье освещаются история коллекции и источники ее формирования, дается обзор фонда через описание его состава и основных тем. Более половины поступления составил корпус печатных источников — афиши, программы концертов и буклеты, ноты, включая прижизненные издания сочинений композитора, фотографии. Литературная часть представлена, в частности, мемуарами дочери Rubinstein Анны Антоновны и «Воспоминаниями об А.Г. Rubinstein» пианистки, композитора и педагога Л.А. Кашперовой. Украшением фонда стали три бюста композитора и памятная медаль 1889 г., выпущенная к 50-летию его артистической деятельности, портреты А.Г. Rubinstein разных авторов и художественные работы его правнучки В.Б. Можанской. Небольшая фонотека содержит записи некоторых сочинений А.Г. Rubinstein, в том числе фрагменты исполнения его последней, духовной оперы «Христос». Материалы из коллекции, ставшей своеобразной «летописью эпохи А.Г. Rubinstein», многократно экспонировались на авторских выставках Т.Л. Болычевой и составляли основу домашнего музея А.Г. Rubinstein.

Ключевые слова: А.Г. Rubinstein, Т.Л. Болычева, Музей имени Н.Г. Rubinstein на Московской консерватории, Санкт-Петербургская консерватория, коллекция, выставка, оперы А.Г. Rubinstein, домашний музей.

A.G. RUBINSTEIN FUND AT THE N.G. RUBINSTEIN MUSEUM
OF THE MOSCOW CONSERVATORY
(ON MATERIALS FROM THE COLLECTION OF T.L. BOLYCHEVA)

Salm, Alina Albertovna — the Research Fellow, the N.G. Rubinstein Museum of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Russian Federation, Moscow, salm.a@mail.ru.

The article is devoted to the fund of the pianist, composer, teacher, music and public figure and founder of the St. Petersburg Conservatory A.G. Rubinstein, which is kept in the N.G. Rubinstein Museum of the Moscow Conservatory. It was based on materials from the unique collection of All-Russian state library for foreign literature named after M.I. Rudomino employee T.L. Bolycheva. The article covers the history of the collection and the sources of its formation, gives an overview of the fund through a description of its composition and main topics. More than half of the collection consists of printed sources — posters, concert programs and booklets, notes, including lifetime editions of the composer's works, and photographs. The

literary part is represented, in particular, by memoirs of Anna Antonovna, Rubinstein's daughter, and "Memories of A.G. Rubinstein" by pianist, composer and teacher L.A. Kashperova. The collection was decorated with 3 busts of the composer and a commemorative medal of 1889, issued for the 50th anniversary of his artistic activity, portraits of A.G. Rubinstein of different authors and artistic works of his great-granddaughter V.B. Mozhanskaya. The small phono library contains records of some works by A.G. Rubinstein, including fragments of his last, sacred opera "Christ". Materials from the collection, which became a kind of "chronicle of A.G. Rubinstein's epoch", were repeatedly exhibited at T.L. Bolycheva's author's exhibitions and formed the basis of A.G. Rubinstein's home museum.

Key words: Anton G. Rubinstein, Tatyana L. Bolycheva, the Nikolay G. Rubinstein Museum of Moscow Conservatory, Saint-Petersburg Conservatory, collection, exhibition, operas by A.G. Rubinstein, home museum.

С момента своего возрождения в стенах Московской консерватории в 1992 г. музеем имени ее основателя Николая Григорьевича Рубинштейна¹ было принято в дар свыше 900 отдельных предметов и сформировано 80 фондов, основой для которых послужили архивы выдающихся исполнителей, педагогов и ученых, чья жизнь и творческая деятельность была связана с Московской государственной консерваторией (далее — МГК). Однако, в Музее есть фонды музыкантов, не преподававших в МГК, в их числе — фонд А.Г. Рубинштейна².

Антон Григорьевич Рубинштейн (1829–1894) — выдающийся русский музыкант и общественный деятель, композитор, дирижер, педагог, один из ярчайших представителей мирового фортепианного исполнительского искусства. Антон и его младший брат Николай стали основателями первых русских консерваторий и основоположниками системы профессионального музыкального образования в России. Творческое и документальное наследие Антона Рубинштейна рассредоточено по различным российским и зарубежным архивам, музеям³ и частным собраниям.

¹ Музей был восстановлен в составе МГК 1 февраля 1992 г. См.: Приказ по МГК № 199 от 8 августа 1991 г. // Архив МГК. Приказы за 1991 год. Подробнее об этом, а также об истории возрождения музея в стенах Московской консерватории см.: *Гуревич Е.Л.* Музей имени Н.Г. Рубинштейна // *Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия в 2-х томах.* М., 2016. Т. 1. С. 264–267.

² Также фонды композитора, выпускника Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных М.Л. Таривердиева, выпускников МГК дирижера Е.Ф. Светланова, музыковеда И.А. Сосновцевой и др. См.: Музей МГК. Фонды 22, 28, 75 соответственно. Полный список фондов музея приводится в Путеводителе по фондам и обновляется с выходом каждого последующего выпуска. См. страницу Музея на сайте МГК: <http://www.mosconsrv.ru/ru/groups.aspx?id=120423> (ссылка последний раз проверялась 12.10.2020).

³ Подробнее об этом см.: Антон Григорьевич Рубинштейн: Сборник статей. Сост. и отв. ред. Т.З. Сквирская. М., 2016. 271 с. (Серия «Петербургский музыкальный архив». Вып. 13); *Власова Н.О.* Новые документы об Антоне Рубинштейне из зарубежных архивов // *Opera musicologica.* 2019. № 2 (40). С. 58–80; *Копытова Г.В.* К истории музеев Глинки и Рубинштейна в Петербургской консерватории // *Opera musicologica.* 2019. № 2 (40). С. 101–118; *Хонрова Т.А.* Фонд А.Г. Рубинштейна в Музее истории Санкт-Петербургской консерватории // *Musicus.* 2009. № 2. С. 10–11. Среди организаций, хранящих наследие А.Г. Рубинштейна, назовем также Российский национальный музей музыки (ранее — Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки), Российский государственный институт сценических искусств (ранее — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии) и др. В молдавский музей композитора, открытый в 1994 г. при Выхватинской музыкальной школе, были переданы дублиеты некоторых материалов от Т.Л. Бобычевой и редактора издательства «Музыка» И.С. Уваровой.

В 2013 г. в Музей МГК поступили материалы из личной коллекции сотрудника Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы (далее—ВГБИЛ) Татьяны Леонидовны Болычевой, которые легли в основу фонда Антона Рубинштейна⁴ (Рис. 1).



Рис. 1 Т.Л. Болычева на открытии выставки к 180-летию А.Г. Рубинштейна во ВГБИЛ 27 мая 2009 г. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 384.48

Более половины этого поступления составляет обширный корпус печатных источников—афиши, издания нот, программы и буклеты, фотографии. В рукописную часть фонда входят работы разных авторов, эпистолярий (письма, открытки, телеграммы). Отдельным блоком выделены 123 группы—подборки разнотипных материалов, собранные коллекционером по тематическому принципу в папки и конверты. Украшают фонд немногие мемориальные вещи—3 бюста композитора и памятная медаль⁵, изоматериалы—портреты А.Г. Рубинштейна разных авторов и художественные работы его правнучки В.Б. Можанской⁶. Небольшая фонотека содержит компакт-диски с записями наиболее известных сочинений А.Г. Рубинштейна⁷, а также относящиеся уже к фонораритетам катушку с магнитной лентой и видеокассету⁸. Фонд оснащен и вспомогательным материалом—это репродукции, ксерокопии статей, рецензий из изданий, фотокопии портретов композиторов и музыкантов, программ, афиш, приглашений, документов, автографов⁹.

После проведения разбора и описания поступившего архива выяснилось, что перечисленные выше материалы—только часть некогда большой и уникальной коллекции Т.Л. Болычевой¹⁰, сложившейся как результат более чем полувекового неустанного

⁴ Передала племянница Т.Л. Болычевой С.В. Антипова. Музей МГК. Ф. 74. КП–3420. Ед. хр. 1–797.

⁵ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 1–4.

⁶ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 221–223, 224–225 соответственно. О В.Б. Можанской см. прим. 28.

⁷ 17 аудио и видеодисков с записями, в том числе, Скрипичного концерта G-dur op. 46, 5-й симфонии g-moll, фортепианных сонат, фрагментов опер «Демон», «Христос», «Потерянный рай» и др. Есть именные диски с исполнителями, такими, как пианист Виктор Рябчиков, виолончелистка Алла Васильева, певец Павел Лисициан, фортепианный дуэт Елены Сорокиной и Александра Бахчиева. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 5–19, 25. В опись фонда также включена видеозапись исполнения фрагментов последней, духовной оперы «Христос» А.Г. Рубинштейна (1893 г. создания) силами артистов Тюменской госфилармонии под управлением А.Г. Шароева, которому удалось отыскать клавиш оперы в Германии, где она создавалась и впервые была исполнена в 1894 г. Там же. Ед. хр. 20.

⁸ На катушке записаны «Персидская песня», «Мелодия», «Ночь» А.Г. Рубинштейна в исполнении фортепианного квинтета. На видеокассете стоит пометка «Ноктюрн Антона Рубинштейна». Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 26–27.

⁹ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 215–220, 768–793.

¹⁰ Общее представление о составе данной коллекции можно получить, прежде всего, из рукописи «Домашний музей А.Г. Рубинштейна», где Т.Л. Болычева повествует о своем собрании, некоторых его предметах и дарителях. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 692.1. О собрании и его авторе

собираетельского труда, вдохновения, преданности любимому делу, коллекции, которая в свое время была равно известна и интересна любителям музыки и профессионалам, неоднократно демонстрировалась на авторских выставках и составляла основу своеобразного домашнего музея А.Г. Рубинштейна в московской квартире Татьяны Леонидовны.

Информации о самом коллекционере немного, из двух заметок в прессе¹¹ известно, что Т.Л. Болычева родилась в 1932 г. в семье, где отец-инженер и дед—страстные любители музыки—играли в симфоническом оркестре Дома ученых. В доме находилась большая музыкальная библиотека. Болычева не получила специального музыкального образования, однако, по ее словам, «плохо или хорошо, но отец все же выучил меня играть на фортепиано»¹². Основным местом работы для нее стала ВГБИЛ¹³.

О своем пути приобщения к музыке Татьяна Леонидовна, будучи еще старшеклассницей, рассказывает в письме к певице Н.В. Салиной¹⁴: «Чтобы Вам было понятно мое обращение к Вам, я должна сказать, что я маленькой девочкой, несмотря на старания моего папы-музыканта, к музыке относилась более чем равнодушно. Первые прослушанные мною оперы “Онегин”, “Снегурочка” и “Дубровский” не только не понравились, а даже больше: я почувствовала антипатию вообще к музыке. И дома сказала: ни на какую оперу я больше не пойду. Поэтому, Вам будет понятно, что стоило меня уговорить пойти на “Демона”. Эта дата 27 февраля 1949 г.—день моего первого посещения оперы “Демон” в филиале Большого театра, на которого я пошла безучастная ко всему, что будет происходить в театре и с которого я ушла восторженная и счастливая, потрясенная услышанным. Я считаю днем моего рождения для Искусства.

С тех пор я признала и классическую музыку, и оперу. С тех пор я полюбила и Чайковского, и Римского-Корсакова, и многих других! Самым дорогим и самым любимым композитором для меня остался Антон Григорьевич Рубинштейн. Как Вы и как Чайковский считаете его своим учителем, так и я, никогда в жизни не выдавшая и не слыжавшая его, также считаю своим учителем»¹⁵.

От запавшего тогда в душу спектакля сохранились буклет оперы «Демон» 1949 г. с кратким рукописным отзывом и входной билет¹⁶. Чуть позже Татьяна получит от отца издание «Избранных сочинений для фортепиано А. Рубинштейна»¹⁷ с памятной надписью, сделанной Леонидом Сажиным 25 января 1951 г.: «Дорогая Танечка, всегда помни о величайшем музыкальном деятеле России Антоне Григорьевиче Рубинштейне. Папа».

рассказывается в экспликации к выставке «Антон Григорьевич Рубинштейн. Летопись эпохи» в Государственном институте искусствознания (2010 г.). Там же. Ед. хр. 220. Л. 1. Фотосъемка выставок Т.Л. Болычевой также дает возможность оценить наполнение коллекции. Суммируя, скажем, что в собрании находились подлинные вещи А.Г. Рубинштейна, в частности, печатка—свадебный подарок жене Вере Александровне Чикунановой, шкатулка для ценных бумаг, подаренная ему Венским обществом любителей музыки, а также гравюры, значки, монеты, первые издания партитур сочинений, клавиры опер, рукописи, книги, пластинки.

¹¹ За 1969 и 1979 гг. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 234.1, 235.

¹² Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 692.1. Л. 1.

¹³ «Отзыв (характеристика) на старшего редактора отдела каталогизации» от 4 сентября 1978 года. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 724.1–1.

¹⁴ Надежда Васильевна Салина (1864–1956)—русская оперная певица, педагог.

¹⁵ Черновик письма Т.Л. Болычевой Н.В. Салиной от 30 ноября 1954 г. Автограф. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 738–2. Л. 5-об., 6. В нем же упоминается отец Н.В. Салиной—скрипач Василий Захарович Салин, который был учеником А.Г. Рубинштейна в Петербургской консерватории.

¹⁶ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 443.1.

¹⁷ В редакции профессора К.Н. Игумнова. 1947 г. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 90.

Вероятно, эти пожелтевшие от времени театральные буклеты, ветхий, надорванный билет и издание нот стали первыми предметами коллекции и экспонатами будущих авторских выставок, сохранив воспоминания о том давнем ярком впечатлении юной слушательницы Тани Сажиной от музыки Рубинштейна.

Немногие служебные документы, черновики писем, рукописи, заметки самой Т.Л. Болычевой, отзывы ее коллег, отклики посетителей на выставки, рецензии в прессе, а также общий взгляд на состав и наполненность поступившего в Музей архива позволяют охарактеризовать Т.Л. Болычеву не просто как любителя, но как серьезного исследователя жизни и творчества одного из знаковых русских музыкантов и исполнителей XIX в.

Следуя увлечению, ставшему по словам коллег, «ее второй жизнью, дыханием, потребностью»¹⁸, Т.Л. Болычева неустанно искала, собирала и систематизировала все, что так или иначе было связано с именем любимого композитора, его жизнью и творческим наследием, окружавшими А.Г. Рубинштейна людьми и эпохой; как истинный собиратель, стремясь «объять необъятное», не проходила мимо ни одной детали, факта, события или имени, имеющих отношение к музыканту, собирала части целого по крупицам, воссоздавая сквозь личность А.Г. Рубинштейна настоящую летопись эпохи.

Собирательской деятельности Т.Л. Болычевой помогали ее профессиональные качества и специфика многолетней работы библиотекарем, проявившиеся в умении осуществлять поиск, отбор и систематизацию нужного материала. Формировался библиографический каталог¹⁹, пополнявшийся выходными данными, как опубликованных ранее монографий, статей, так и появившихся новых работ в рубинштейноведении²⁰, статей, рецензий и заметок в прессе. Т.Л. Болычева фиксировала исполнение сочинений композитора в радиоэфире, о чем сообщает, например, старая сохранившаяся газета с Радиопрограммами № 6 (235) от 10 февраля 1951 г., где чернилами выделены передачи²¹, или записанная от руки программа прослушанного концерта по радио с фамилиями исполнителей и ведущей, с такими словами: «О концерте узнала в этот день утром (сообщили по радио, что в Б.[ольшом] Т.[еатре], не сказав о времени). На авось поехала. Но было поздно. Днем поехать все равно бы не смогла (по причине бытового характера — А.С.)»²².

Любопытен следующий фрагмент из уже приводившегося выше письма к Н.В. Салиной, в котором Т.Л. Болычева задается вопросом: что же сделала музыкальная общественность

¹⁸ 20 лет спустя. Говорит ВГБИЛ к 8 марта 1978 г. Машинопись. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 724.1–2.

¹⁹ Из «Отзыва (характеристики) ...» (см. прим. 13) известно, что Т.Л. Болычева готовила библиографический указатель к 150-летию композитора. В газетной заметке 1969 г. приводятся ее слова о работе над подробной летописью жизни А.Г. Рубинштейна и подготовке библиографии. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 234–1. Видимо, эти намерения оказались (до конца) неосуществленными, во всяком случае, каких-либо завершенных ею работ об А.Г. Рубинштейне в поступивших в Музей материалах не обнаружилось, кроме указанной выше рукописи, см. прим. 10.

²⁰ О которых узнавала и из посещений научных конференций, см. конверт «[Международная научная конференция [«Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России»] в Московской консерватории 10–12 февраля 1998 года», куда вошли программа докладов, список музыкальных произведений А.Г. Рубинштейна на немецком языке, находящихся в зарубежных архивах, рукописные заметки Т.Л. Болычевой и ее фотография как слушателя. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 465.

²¹ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 198.

²² Концерт в Бетховенском зале Государственного академического Большого театра России от 21 января 1995 г. с исполнением сочинений А.Г. Рубинштейна и других русских композиторов. Конверт «100-летие со дня смерти [А.Г. Рубинштейна]. Программки (Москва) (к 20 ноября 1994 года)». Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 461.2–3.

для празднования 125-летия А.Г. Рубинштейна? И сама отвечает, подробно перечисляя по дням все услышанные ею по радио сочинения композитора в симфонических концертах, музыкально-образовательных передачах, лекциях. По ходу отмечает сделанные громадные купюры в опере «Демон», транслировавшейся из Ленинграда, по сравнению со спектаклем Большого театра, прослушанным утром того же дня. Резюмируя, что список немал, выказывает опасение, что А.Г. Рубинштейна опять забудут, хотя на лекциях говорилось о ведении разработки его жизни и творчества²³.

Досконально зная музыку любимой оперы, впоследствии Т.Л. Болычева, посещая спектакли разных театров, делала пометки в программах, фиксируя любые изменения в структуре (купюры или вставки номеров), темпах исполнения, сравнивая с другими постановками. Приводимая ниже программа гастрольного спектакля «Демон» Государственного академического театра оперы и балета «Эстония» демонстрирует такой критически-исследовательский подход коллекционера²⁴ (Рис. 2).

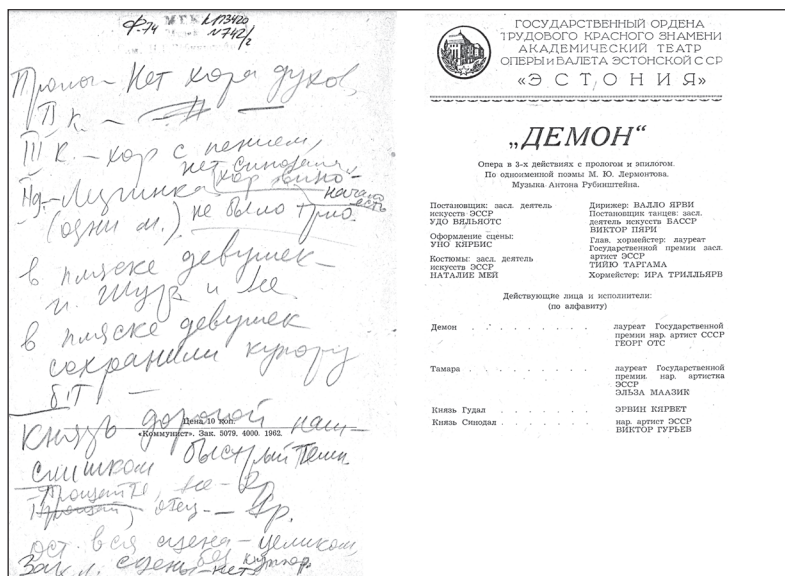


Рис. 2 Программа гастрольного спектакля «Демон» с рукописными пометками Т.Л. Болычевой. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 742.2.

Т.Л. Болычева регулярно бывала в букинистических и нотных магазинах, вела поиск через библиотеки, музеи, архивы разных городов, в том числе и союзных республик, куда имела возможность съездить лично либо послать письмо с запросом сделать копии обнаруженных документов, фотографий. В своих поисках исходила из биографических данных А.Г. Рубинштейна и довольно обширной географии городов, где ему приходилось бывать или проживать. Так, в Библиотеке Академии наук Латвийской ССР обнаружили программы концертов братьев Рубинштейн, данных 24 мая и 2 июня 1844 г. в Доме

²³ См. прим. 15. В те же годы ленинградский музыковед Л.А. Баренбойм занимается исследованием жизни и творчества композитора и издает свою 2-х томную монографию: *Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. В 2-х т. Л., 1957, 1962. В 1963 г. выходит книга Т.А. Хопровой, см.: Хопрова Т.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. 1829–1894. Краткий очерк жизни и творчества. Л., 1963.*

²⁴ 26 мая 1963 года. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 742.2.

братства Черноголовых (Рига)²⁵. Дополняет их тематический конверт «1844—осень 1848 г[ода]. (Рига)», куда включены рукописный список исполненных тогда произведений и фотокопия афиши выступления 29 мая 1844 г.²⁶

В ответ на свой письменный запрос в Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Белорусской ССР Т.Л. Болычева получила пакет с письмом, фотоснимками сцен из оперы «Демон» в исполнении артистов Минского оперного театра 1950 и 1988 гг.²⁷ и копии 3-х рецензий на спектакли 1950, 1961 гг., пополнив, таким образом, копилку материалов по самой известной опере А.Г. Рубинштейна.

Другим плодотворным источником сведений стал круг ее корреспондентов, превратившийся за долгие годы переписки и личных встреч в содружество настоящих единомышленников, куда входили: потомки А.Г. Рубинштейна — В.Б. Можанская, А.Ф. Можанская, А.Г. Шароев²⁸, ученые—исследователи жизни и творчества Рубинштейна — Л.А. Баренбойм, И.С. Уварова, сотрудники Санкт-Петербургской консерватории — А.В. Грушевая, Т.А. Хопрова, Н.П. Григорьева, член общества «Возрождение Петергофа» В.П. Гончарова и многие другие, бескорыстно помогавшие пополнять и обогащать коллекцию, присылая новые афиши и программы концертов, буклеты, газеты и журналы с публикациями, уточняя имена персоналий, связанных с А.Г. Рубинштейном.

Отдельно следует упомянуть коллег Т.Л. Болычевой по работе во ВГБИЛ, через которых проходила поступающая литература, в том числе и на иностранных языках. Так, в разделе литературных рукописей фонда зафиксирован обширный библиографический материал, собранный сотрудниками этой библиотеки. Несколько папок содержат подборки сотен рукописных и машинописных листов с переводами статей из зарубежных изданий об А.Г. Рубинштейне и других композиторах и музыкантах его времени (братьях Якове и Николае Рубинштейнах, П.И. Чайковском, Г. Венявском, кружке М.А. Балакирева и др.)²⁹; выписки, выдержки из изданий по музыковедению советского периода, фрагменты из русской литературы, ксерокопии статей из отечественной прессы об А.Г. Рубинштейне 1885–1917 гг.³⁰; машинописные переводы двух прижизненных монографий о нем немецких авторов³¹.

²⁵ Подробнее об этом узнаем из рукописи Т.Л. Болычевой, см. прим. 10 (Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 692.1. Л. 3–4). Л.А. Баренбойм в своей монографии лишь указывает, что «в конце мая 1844 года Рубинштейны направились из Петербурга в Варшаву через ряд прибалтийских городов, где давали концерты». Цит. по: *Баренбойм Л.А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. В 2-х т. Л., 1957. Т. 1. 1829–1867. С. 69.

²⁶ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 424.1, 4.

²⁷ От 13 января 1989 г. Конверт «[Опера] “Демон” (Минск). Исполнители». Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 358.

²⁸ Вера Борисовна Можанская (1916–1973) — архитектор-реставратор, правнучка композитора по линии Анны Антоновны Рубинштейн-Ребезовой. Анна Федоровна Можанская (1923–2009) — жена правнука А.Г. Рубинштейна Дмитрия Борисовича Можанского (?–1965), праправнучка архитектора К.А. Тона. Член Русского генеалогического общества. Информация взята из материалов фонда и следующего ресурса: <https://arch2.iofe.center/person/26367> (ссылка последний раз проверялась 12.10.2020). Антон Георгиевич Шароев (р. в 1929 г.) — правнук композитора по внебрачной линии. Подробнее о его биографии и родословной, деятельности и музыкально-исполнительских интересах (в том числе поисках «Христа» А.Г. Рубинштейна) см. одноименный конверт с ксерокопиями нескольких интервью с ним, данных разным изданиям. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 508.

²⁹ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 704–706, 715. Всего 470 л.

³⁰ Там же. Ф. 74. Ед. хр. 707–711, 716–719. Всего 1313 л.

³¹ *Zabel E.* Anton Rubinstein. Leipzig, 1892; *Vogel B.* Anton Rubinstein. 1888. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 712–713.

В данном разделе выделяется и отдельное жанровое направление — мемуары разных лиц. Это тетрадь с рукописью «Воспоминаний об А.Г. Рубинштейне» пианистки, композитора и педагога Л.А. Кашперовой³²; конверт с «Воспоминаниями» дочери композитора Анны Антоновны Рубинштейн и «Воспоминания бонны детей А.А. Ребезовой (Рубинштейн)»³³, написанные на французском языке.

153 единицы хранения образуют одну из крупнейших и интереснейших по своему наполнению частей фонда — *фотографическую*, представленную в бумажном и электронном виде³⁴. Здесь собраны всевозможные изображения А.Г. Рубинштейна: снимки разных лет³⁵, фотографии портретов музыканта, запечатленного в живописи и графике И.Е. Репиным, М.А. Врубелем, А. Давтяном, Е. Бём, И.Н. Крамским и другими русскими и европейскими художниками, а также карикатур и шаржей на него³⁶. Завершают эту серию фотографии бюстов и скульптур композитора, выполненных И.Я. Гинцбургом, А.И. Вомпе, А.Л. Обером, Л.А. Бернштамом³⁷.

Самое пристальное внимание коллекционера уделено и родственному окружению Антона Григорьевича: дед, родители, братья и сестры (Яков, Николай, Софья, Любовь), жена Вера Александровна с родными из семьи Чикуановых, дети и потомки также запечатлены в многочисленных снимках³⁸. Благодаря Т.Л. Болычевой сформирована замечательная фотогалерея портретов представителей семьи Рубинштейн в нескольких поколениях на протяжении более полутора веков.

Через фотографии раскрывается история и прослеживается сценическая жизнь некоторых опер Рубинштейна — «Демон», «Маккавей», «Нерон», «Суламифь». Созданы целые подборки фотоснимков исполнителей, сцен из спектаклей в постановках российских и зарубежных театров со второй половины XIX в. до наших дней³⁹.

Еще одна группа фотографий связана и с самой Т.Л. Болычевой. Она предстает на своих выставках и в роли рассказчика, окруженная слушателями, и как наблюдатель, стоящий в стороне от публики, заполнившей фойе и изучающей выставочные витрины, и вместе с коллегами по ВГБИЛ, сотрудниками Воткинского музея, с Е.И. Гольденвейзер, А.Ф. Можанской, В.П. Гончаровой и другими.

Включенные в фонд 160 печатных изданий ценны наличием среди них старинных экземпляров нот, многие из которых вышли в свет еще при жизни А.Г. Рубинштейна. В списке из 123 сочинений самого композитора находятся Первый и Пятый фортепианные концерты, пьесы, альбомы «Петергоф», «Каменный остров», отрывки из опер в переложении,

³² [1939 год. Автограф]. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 695.

³³ [До 1915 года. Автограф]; [1903 год. Автограф]. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 697–698. Были переданы Т.Л. Болычевой А.Ф. Можанской.

³⁴ Необходимо оговорить, что большинство снимков являются фотокопиями хорошего качества, напечатанными с оригиналов по запросам Т.Л. Болычевой в Российский государственный институт сценических искусств, Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки, Санкт-Петербургскую государственную консерваторию и другие архивы. Также многие изображения являются пересъемкой с печатных изданий или музейных экспонатов. В электронном виде хранятся фотографии последних выставок Т.Л. Болычевой 2009–2010 гг. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 21–24.

³⁵ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 250–279.

³⁶ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 280–302.

³⁷ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 303–313.

³⁸ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 322–342.

³⁹ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 355–373. К этой теме фонда, посвященной операм А.Г. Рубинштейна, постановкам и исполнителям, относится и значительное количество отдельно подобранных программ и буклетов спектаклей. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 540–561.

а также тетради с романсами и песнями, камерно-инструментальные сочинения. Крупные произведения представлены клавирами комической оперы «Среди разбойников» (1899 г. издания) и балета «Виноградная лоза» (1882 г.), авторским переложением сочинения для большого оркестра «Россия», написанного по случаю открытия выставки в Москве в 1882 г. и Пятой симфонией⁴⁰. Остальные произведения принадлежат перу его современников, в том числе Николая Рубинштейна.

В числе других старинных изданий выделяются «Обязательный репертуар пьес для классов пения Санкт-Петербургской консерватории, утвержденный директором А. Рубинштейном. Для сопрано» (1893 г.), «Собрание фортепианных пьес в интерпретации братьев Рубинштейн, записанной в их концертах и в классе Н. Рубинштейна А. Буховцевым» (без года выпуска)⁴¹.

Кроме собрания печатных нот, обратим внимание и на издания «Автографов музыкальных деятелей (1839–1889)» и «Альбома из автографов русских писателей, художников, актеров и музыкантов-композиторов “Пером и карандашом”» 1891 г.⁴² Сохранился «Каталог Музея им[ени] А.Г. Рубинштейна в здании С[анкт]-П[етербургской] Консерватории ИРМО (Музей открыт 18 ноября 1900 г[ода])» 1903 г. на 103 страницах и включающий изображения первого Музея имени великого музыканта⁴³.

Разнообразен по составу еще один раздел фонда, наполненный подборками различного типного материала, систематизированного и разложенного коллекционером в тематические конверты и пакеты под соответствующими названиями и пометками, от кого он поступил. Ведущей темой здесь становятся *юбилеи*. Материалы раскрывают подробности празднования «круглых» дат А.Г. Рубинштейна⁴⁴, начиная с 1889 г., когда широко отмечалось 50-летие его артистической и творческой деятельности⁴⁵. Организаторы и участники преподнесли немало даров Антону Григорьевичу в знак признания его выдающихся заслуг перед русской музыкальной культурой. Выпускники консерватории объединили свои приношения в изданном по такому случаю «Альбоме произведений бывших учеников С[анкт]-П[етербургской] Консерватории, посвященного А.Г. Рубинштейну в день юбилея его 50-летней артистической деятельности», помещенному в обложку с изящным цветным оформлением. Среди учеников находим композиторов А.С. Аренского, А.К. Лядова, П.И. Чайковского, пианиста Ф. Блюменфельда и др.⁴⁶

Помимо музыкальных юбиляру преподнесли и художественные дары — памятную медаль от Императорского русского музыкального общества (1839–1889)⁴⁷, гравюру

⁴⁰ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 74–77.

⁴¹ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 160–161.

⁴² Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 211–212.

⁴³ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 209.

⁴⁴ Также коллекционером подобран материал к 150-летию Н.Г. Рубинштейна, юбилеям Московской и Ленинградской-Петербургской консерваторий разных лет. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 387–388; 484–486, 615–616, 631, 643, 760; 374, 407, 414–415, 481 и т.д.

⁴⁵ Подробнее о проведении торжеств, музыкальных дарах, программе исполненных сочинений юбиляра, см.: *Баренбойм Л.А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. В 2-х т. Л., 1962. Т. 2. 1867–1894. С. 241–243.

⁴⁶ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 169.

⁴⁷ Т.Л. Болычева в своей рукописи указывает, что «в честь юбиляра была выбита медаль трех видов: золотая, серебряная и бронзовая. Бронзовая оказалась у известного ленинградского коллекционера И.Б. Семенова. Ее (...) передал мне Иван Борисович в нашу последнюю встречу». Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 692. Л. 9. Предположительно, именно она сейчас находится в музейном фонде. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 4.

с портретом работы Г.И. Струка⁴⁸, барельеф с профилем (1839 — 18 ноября 1889 г.)⁴⁹. А.Г. Рубинштейн запечатлен в живописи М.А. Врубелем⁵⁰, в скульптуре А.Л. Обером⁵¹, в фотографии⁵².

Тогда же А.Г. Рубинштейну было присвоено звание Почетного гражданина Петергофа, о чем сообщает Поздравительный адрес от 18 ноября 1889 г.⁵³ Напомним, что композитор в 1872 г. приобрел в Петергофе земельный участок и дачу, где жил с семьей долгие годы вплоть до самой смерти⁵⁴.

О том, как проходило празднование в музыкальном мире рубинштейновских дат в разные периоды XX и начала XXI вв. нам рассказывают многочисленные источники, в первую очередь, афиши, программы, буклеты с аннотациями и приглашения разного формата, листажа и внешнего вида — от скромных черно-белых до красочно-цветных, выполненных по современным дизайнерским стандартам с использованием компьютерной печати. Их дополняют фотографии с мероприятий, письма, благодарности, рукописные заметки, статьи из прессы. Выстраивается хронологическая лента событий («летопись») с 1929 по 2010 г. Антону Рубинштейну посвящались конференции, конкурсы, выставки, фестивали и концерты с исполнением его музыки, включая редко звучащие сочинения (Рис. 3). Организаторами и площадками проведения выступили консерватории, филармонии, музеи, библиотеки, театры, различные общества, участие принимали исполнители, ученые, просветители из разных городов — Ленинград–Петербург, Петергоф, Москва, Горький, Новосибирск, село Выхватинцы на родине композитора в Молдавской ССР⁵⁵.

Юбилейным близка другая группа материалов, связанная с *мемориализацией* — увековечиванием памяти композитора. В 1954 г. к 125-летию со дня его рождения была выпущена почтовая марка с изображением А.Г. Рубинштейна⁵⁶. В селе Выхватинцы в 1972 г. открылся памятник⁵⁷, расположенный возле Детской музыкальной школы имени композитора⁵⁸. А 17 сентября 2005 г. состоялось торжественное открытие бюста музыканта работы народного художника России Г.Д. Ястребенецкого на территории Английского

⁴⁸ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 222.

⁴⁹ Барельеф сделан из папье-маше с шелковым бело-серебристым покрытием на картоне темно-зеленого цвета. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 228.

⁵⁰ Фотокопия. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 295.

⁵¹ Фотокопии изображения бюста А.Г. Рубинштейна на сцене во время проведения Торжественного акта в Зале Дворянского собрания 18 ноября 1889 г. и самого скульптора за работой над бюстом. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 311, 313.7.

⁵² Копии фотопортретов А.Г. Рубинштейна, снятых с гравюр для журналов «Русская старина» и «Нива» 1889 г. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 767.4.

⁵³ Цветная фотокопия адреса на 2-х листах. Конверт «Почетный гражданин Петергофа. 1889 год». Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 475.

⁵⁴ Обстоятельства приобретения Рубинштейнами дачного участка под Петергофом, его бывшие владельцы и последующая перестройка дома стали предметом еще одного направления поисков в собирательской работе Т.Л. Болычевой, в которой немалую помощь ей оказал петергофский краевед и исследователь В.А. Гушин. Петергофской теме коллекционером отведена часть материала. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 94, 177–178, 315–317, 410, 441 и т.д.

⁵⁵ Сейчас Приднестровская Молдавская Республика.

⁵⁶ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 214.

⁵⁷ Заметка из газеты «Правда» от 5 декабря 1972 г. № 340 (19848), присланная Т.Л. Болычевой А.В. Храбровицким. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 229.

⁵⁸ Конверт «ДМШ–7-ка им[ени] А.Г. Рубинштейна» с фотографиями учащихся и директоров школы, сделанными в 1970–80-х гг. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 318.

дворца у Ораниенбаумского спуска в Петергофе. Об этом проекте рассказывают фотографии, на которых запечатлены художник в своей мастерской в 2001 г., рабочие, подготавливающие площадку для установки постамента и памятник с разных ракурсов, и, наконец, сама церемония открытия с присутствовавшими там известными деятелями культуры, руководством города, членами общества «Возрождение Петергофа»⁵⁹.

Памяти А.Г. Рубинштейна посвящались и *выставки*⁶⁰, проводимые Т.Л. Болычевой. О просветительской стороне ее деятельности, естественным образом вытекающей из собирательской и исследовательской работы, следует сказать отдельно (Рис. 4).

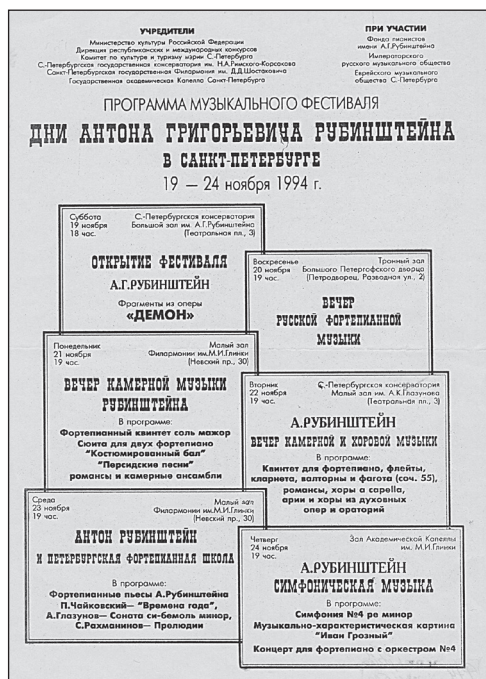


Рис. 3 Программа музыкального фестиваля «Дни Антона Григорьевича Рубинштейна в Санкт-Петербурге».

19–24 ноября 1994 г.

Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 523



Рис. 4 Т.Л. Болычева рассказывает об А.Г. Рубинштейне. Выставка в отделе каталогизации (ВГБИЛ) 21 ноября 1979 года к 150-летию со дня рождения А.Г. Рубинштейна.

Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 378.5, 6

Первая выставка состоялась в 1969 г. к 140-летию со дня рождения и 75-летию со дня смерти музыканта⁶¹, последняя — осенью 2010 г. В течение 40 лет Татьяна Леонидовна сумела организовать и провести более десятка подобных мероприятий и принять участие в выставочных проектах Ленинградской–Санкт-Петербургской консерватории, Воткинского музея⁶²

⁵⁹ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 393, 395, 473 соответственно. Сама Татьяна Леонидовна побывала там 2 октября 2005 г. Там же. Ф. 74. Ед. хр. 394.

⁶⁰ Полный список выставок с датами, названиями, местами проведения приводится в таблице. См. Приложение 1.

⁶¹ Даты рождения и смерти А.Г. Рубинштейна приходятся на 1 месяц с разницей в 8 дней: 16 (28) ноября 1829—8 (20) ноября 1894 гг.

⁶² Тетрадь с рукописью «Дневник поездки на Музыкальный фестиваль в Воткинске 21–29 мая 1983 г[ода]», 12 фотографий и рабочая тетрадь по подготовке к выставке. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 380, 703.3.

и Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки. О выставках рассказывают многочисленные фотоотчеты с любительской и профессиональной съемкой, рабочие тетради⁶³ и черновики текстов вступительных слов Т.Л. Болычевой, тетради с отзывами посетителей, страницы которых заполнены лаконичными или развернутыми комментариями. Прочитывая их, взгляд задерживается на словах, называющих Татьяну Леонидовну «практически единственным хранителем наследия Рубинштейна»⁶⁴: *«Твоя квартира — Музей, а ты его директор, экскурсовод, искусствовед и т[ак] д[алее] в одном лице»*⁶⁵. В своей маленькой однокомнатной квартире Татьяна Леонидовна создала настоящий домашний музей А.Г. Рубинштейна, о котором упоминают и ее коллеги в уже приводимом отзыве⁶⁶, и Т.А. Хопрова в своей публикации⁶⁷, и посетители выставок. Тетрадь отзывов гостей музея, датируемая 1984–2011 гг., донесла до нас отклики и автографы, оставленные А.Ф. Можанской, Г.А. Вомпе, Н.И. Войсунской⁶⁸, студентами МГК, посетителями из разных городов СССР и стран (США, Франция, Узбекистан). В них лейтмотивом звучит благодарность — за сохранение памяти о великом музыканте, любовь и преданность своему делу, за искренность, открытость и готовность поделиться сокровищами своей коллекции. Слушатели отмечали теплую и интеллигентную манеру рассказа Татьяны Леонидовны, в котором проявилась ее способность делать зримым присутствие Антона Григорьевича. Некоторые из посетителей, высоко оценивая объем и значимость собранных ею материалов, высказывали надежду на создание отдельного и специального помещения для музея, что было бы лучшей наградой собирателю и дало возможность увидеть музей большему количеству любителей музыки⁶⁹.

Акцентируя внимание на мысли о значимости собранного, подведем итог. Коллекция стала единым информационным ресурсом, куда стекалось все, что было связано с А.Г. Рубинштейном, а Т.Л. Болычева — его архивариусом. Часть этого ресурса, вошедшая в музейный фонд, представляет несомненную научную ценность для исследователей, откуда можно почерпнуть самые различные сведения — о биографии А.Г. Рубинштейна, его семье и окружении — друзьях и коллегах-музыкантах; о деятельности во всем ее разнообразии и масштабах, произведениях, исполнителях, местах поездок и пребывания (Петергоф, Грузия, Германия), включая обширную иконографию музыканта. Кроме того, в фонде заложен немалый экспозиционно-демонстрационный потенциал:

⁶³ Содержат списки предметов — возможных экспонатов из коллекции, их предполагаемое размещение в витринах и развеска на стенах экспозиционной площади; цитаты из «Автобиографических рассказов», «Короба мыслей» А.Г. Рубинштейна, выдержки из прессы, эпистолярия, работ разных авторов и комментарии самой Т.Л. Болычевой. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 703. 8–9.

⁶⁴ Тетрадь отзывов о выставке «Антон Рубинштейн. К 180-летию со дня рождения (приуроченно ко Дню библиотекаря)». 27 мая — 10 июня 2009 г. ВГБИЛ, Овальный зал. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 703.5. Л. 7.

⁶⁵ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 703.5. Л. 12.

⁶⁶ См. прим.18.

⁶⁷ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 175.

⁶⁸ А.Ф. Можанская была первой посетительницей, сделавшей запись 20 сентября 1984 г. Георгий Александрович Вомпе — правнук земского врача Александра Ивановича Вомпе (1853–1895), работавшего в Старом Петергофе, семейного врача Рубинштейнов и автора одного из бюстов композитора. Натэлла Ильинична Войсунская — искусствовед, арт-директор фестиваля «Арт-ноябрь», в рамках которого проходили выставки, посвященные А.Г. Рубинштейну в 2010 г. Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 703.4.

⁶⁹ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 703.4. Л. 2–3, 5. К сожалению, эта идея не была реализована. Намерения же самой Т.Л. Болычевой по поводу будущего размещения и хранения своей коллекции, как и судьба остальной ее части, не вошедшей в фонд, нам также остались неизвестны.

фотографии, программы концертов и буклеты, старинные издания, репродукции и другие материалы создают основательную базу для проведения тематических выставок⁷⁰, посвященных не только Антону Рубинштейну, но и его не менее гениальному брату Николаю Григорьевичу, а также их детищам — Петербургской и Московской консерваториям. Немного перефразируя название последних выставок Т.Л. Болычевой, добавим, что «летопись эпохи А.Г. Рубинштейна» на протяжении многих десятилетий создавалась подвижническими усилиями замечательного в своих высоких духовных устремлениях человека и надеемся, что она сохранится и продолжится в Музее имени Н.Г. Рубинштейна Московской консерватории.

Список литературы

Антон Григорьевич Рубинштейн: Сборник статей. Сост. и отв. ред. Т.З. Сквирская. М.: Композитор, 2016. 271 с. (Серия «Петербургский музыкальный архив». Выпуск 13).

Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. В 2-х т. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1957. Т. 1. 1829–1867. 455 с.

Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. В 2-х т. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. Т. 2. 1867–1894. 492 с.

Власова Н.О. Новые документы об Антоне Рубинштейне из зарубежных архивов // *Opera musicologica*. 2019. № 2 (40). С. 58–80.

Гуревич Е.Л. Музей имени Н.Г. Рубинштейна // *Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия в 2-х томах*. М.: Прогресс-Традиция, 2016. Т. 1. С. 264–267.

Копытова Г.В. К истории музеев Глинки и Рубинштейна в Петербургской консерватории // *Opera musicologica*. 2019. № 2 (40). С. 101–118.

Хопрова Т.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. 1829–1894. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музгиз, 1963. 118 с.

Хопрова Т.А. Фонд А.Г. Рубинштейна в Музее истории Санкт-Петербургской консерватории // *Musicus*. 2009. № 2. С. 10–11.

References

Barenbojm, L.A. *Anton Grigor'evich Rubinshtejn. Zhizn', artisticheskij put', tvorchestvo, muzykal'no-obshhestvennaja dejatel'nost'. V 2 t.* [Anton Grigor'evich Rubinshtein: Life, Artistic Path, Work, Public Musical Activity: in 2 vols.]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Press, 1957. Vol. I: 1829–1867. 455 p. (In Rus.).

Barenbojm, L.A. *Anton Grigor'evich Rubinshtejn. Zhizn', artisticheskij put', tvorchestvo, muzykal'no-obshhestvennaja dejatel'nost'. V 2 t.* [Anton Grigor'evich Rubinshtein: Life, Artistic Path, Work, Public Musical Activity: in 2 vols.]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Press, 1962. Vol. II: 1867–1894. 492 p. (In Rus.).

Gurevich, E.L. *Muzej imeni N. G. Rubinshtejna* [The Nikolay Rubinstein Museum], in *Moscow State Conservatory. 1866–2016. Encyclopedia in 2 vols.* Moscow: Progress-Tradicija Press, 2016. Vol. I. P. 264–267. (In Rus.).

⁷⁰ К 25-летию со дня восстановления Музея в составе МГК (2017 г.) в фойе Большого зала консерватории была размещена выставка с использованием материалов из коллекции Т.Л. Болычевой под рубрикой «Из фондов Музея имени Н.Г. Рубинштейна».

Hoprova, T.A. *Anton Grigor'evich Rubinshtejn. 1829–1894. Kratkij ocherk zhizni i tvorchestva* [Anton Grigorievich Rubinstein. 1829–1894. A short essay on life and work]. Leningrad: Muzgiz Publ., 1963. 118 p. (In Rus.).

Hoprova, T.A. Fond A.G. Rubinshtejna v Muzee istorii Sankt-Peterburgskoj konservatorii [A.G. Rubinstein Fund at the Museum of the History of the St. Petersburg Conservatory], in *Musicus*. 2009. Vol. 2. P. 10–11. (In Rus.).

Kopytova, G.V. K istorii muzeev Glinki i Rubinshtejna v Peterburgskoj konservatorii [On the history of the Glinka and Rubinstein museums at the St. Petersburg Conservatory], in *Opera musicologica*. 2019. Vol. 2 (40). P. 101–118. (In Rus.).

Skvirskaja, T.Z. (Ed.) *Anton Grigor'evich Rubinshtejn: Sbornik statej* [Anton Grigor'evich Rubinstein: A collection of articles]. Moscow: Kompozitor Press, 2016. 271 p. (The St. Petersburg Musical Archive. Vol. 13). (In Rus.).

Vlasova, N.O. Novye dokumenty ob Antone Rubinshtejne iz zarubezhnyh arhivov [New documents about Anton Rubinstein from the foreign archives], in *Opera musicologica*. 2019. Vol. 2 (40). P. 58–80. (In Rus.).

Приложение 1

Выставки, на которых демонстрировались материалы коллекции Т.Л. Болычевой

№	Дата проведения	Название	Место проведения	Автор
1	1969 год	140-летие со дня рождения и 75 лет со дня смерти А.Г. Рубинштейна ¹	ВГБИЛ	Т.Л. Болычева
2	15 ноября 1979 года	150-летие со дня рождения рождения А.Г. Рубинштейна ²	Музей А.Б. Гольденвейзера. К Вечеру-концерту.	Т.Л. Болычева
3	21 ноября 1979 года	150-летие со дня рождения А.Г. Рубинштейна ³	Отдел каталогизации ВГБИЛ	Т.Л. Болычева
4	29 ноября 1979 года	150-летие со дня рождения А.Г. Рубинштейна ⁴	Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки	ВГБИЛ (в лице Т.Л. Болычевой) совместно с Государственным центральным музеем музыкальной культуры
5	1982 год	120-летие Ленинградской консерватории ⁵	Ленинградская консерватория	Витрина с материалами Т.Л. Болычевой
6	21–29 мая 1983 года	Музыкальный фестиваль. К 143-летию П.И. Чайковского ⁶	Воткинск. Музей-усадьба П.И. Чайковского	Т.Л. Болычева представила материалы к витрине, посвященные А.Г. Рубинштейну

¹ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 375, 456, 767а.

² Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 377.

³ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 378.

⁴ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 379, 458.

⁵ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 374, 407.

⁶ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 380, 703.3, 703.10.

№	Дата проведения	Название	Место проведения	Автор
7	11 ноября 1984 года	155 лет со дня рождения А.Г. Рубинштейна ⁷	ВГБИЛ	Т.Л. Болычева
8	27 июня 1985 года	150-летие со дня рождения Н.Г. Рубинштейна ⁸	Музей А.Б. Гольденвейзера. Вечер	Материалы из фондов Музея и коллекции Т.Л. Болычевой
9	1994 год	Выставка к вечеру (концерту) «100 лет со дня смерти А.Г. Рубинштейна» ⁹	Музей А.Б. Гольденвейзера	Т.Л. Болычева
10	1996 год	100 лет со дня открытия нового здания Санкт-Петербургской консерватории ¹⁰	Санкт-Петербургская консерватория. Фойе Большого зала	Т.Л. Болычева
11	27 мая — 10 июня 2009 год	А.Г. Рубинштейн. К 180-летию со дня рождения ¹¹	Овальный зал ВГБИЛ	Т.Л. Болычева
12	Зима 2009–2010 года	180 лет со дня рождения ¹²	Фойе Большого зала МГК	Т.Л. Болычева
13	4–30 ноября 2010 года	«Антон Григорьевич Рубинштейн. Летопись эпохи». Выставка в рамках XVII Международного фестиваля искусств «Арт-ноябрь» ¹³	Государственный институт искусствознания	Т.Л. Болычева
14	2010 год	«Пространство А.Г. Рубинштейна» в рамках XVII Международного фестиваля искусств «Арт-ноябрь» ¹⁴	Зеленый зал Дома-музея Марины Цветаевой.	Личные вещи А.Г. Рубинштейна из коллекции Т.Л. Болычевой стали частью экспозиции живописи и графики московского художника Аллы Бединой

⁷ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 381, 519, 532.

⁸ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 387.

⁹ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 382.

¹⁰ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 481.

¹¹ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 22–23, 384, 508.

¹² Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 24, 383, 703.6.

¹³ Музей МГК. Ф. 74. Ед. р. 21, 220, 385, 397.

¹⁴ Музей МГК. Ф. 74. Ед. хр. 386, 703.7.

Фомкина М.И.

СУДЬБА ФОТОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКЦИЙ
АЛЕКСАНДРОВСКОГО ДВОРЦА В 1920–1930-е гг.
(ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА)

Фомкина, Маргарита Игоревна — магистр музеологии, независимый исследователь, Россия, Санкт-Петербург, ritakisil@mail.ru.

Статья посвящена проблеме перемещения фотографических коллекций семьи Николая II, хранившихся к моменту Февральской революции 1917 г. в жилых императорских интерьерах в Александровском дворце. Первое послереволюционное десятилетие стало временем формирования советской архивной и музейной системы. Фотографии в коллекциях бывших императорских дворцов оказались между двух полюсов — как документ на бумажном носителе, хранившийся вместе с тетрадями, дневниками, перепиской, они принадлежали архивному миру, в качестве иллюстративного материала, являвшегося также неотъемлемой частью исторической обстановки императорских комнат, в них были заинтересованы музейные работники. Несмотря на то, что архивисты несколько раз изымали документы из Александровского дворца, а также на несколько декретов 1920-х гг., обязывающих сдавать фотографические коллекции Романовых в Единый государственный архивный фонд, фотографии присутствовали в экспозиции императорских интерьеров на протяжении 1920–1930-х гг. в большом количестве. В работе дается краткая характеристика состава фотографических коллекций Александровского дворца на момент Февральской революции, исследуется отношение музейного руководства к этим материалам, прослеживаются некоторые пути их перемещения из музея и анализируются проблемы источников по данному вопросу.

Ключевые слова: музей, архив, фотография, Николай II, Александровский дворец.

THE FATE OF THE ALEXANDER PALACE PHOTOGRAPHIC COLLECTIONS
IN THE 1920–1930th. BASED ON MATERIALS
FROM THE ARCHIVES OF SAINT-PETERSBURG

Fomkina, Margarita Igorevna — Master of Arts (in Museology), the Independent Researcher, Russian Federation, Saint-Petersburg, ritakisil@mail.ru.

The article is devoted to the problem of the relocation of the photographic collections of Nicholas II and his family, which, at the time of the February Revolution of 1917, were kept inside the imperial residence of Alexander Palace. The first twenty years post-revolution saw the formation of the Soviet archival and museum system. The photographs, in the collections of the former imperial palaces, found themselves classed between two categories — firstly, as a paper document, kept together with notebooks, diaries and written correspondence, they were part of the archival world. Secondly, as illustrative material, which was also an integral part of the historical furnishings of the imperial rooms. Despite the fact that archivists seized documents from Alexander Palace several times, as well as experiencing numerous photographic donation decrees to the Unified State Archive Fund, the Romanov family photographs were present in large numbers at the exhibition of imperial interiors during the 1920–1930th. This

article gives a brief description of the composition of the Alexander Palace photographic collections at the time of the February Revolution. It examines the attitudes of the museum management to these materials, traces some of the ways they relocated from the museum and analyzes the lack of sources on this issue.

Key words: museum, archive, photography, Nicholas II, Alexander Palace.

С момента появления фотографии в 1839 г. члены российского императорского дома проявляли к ней живой интерес. Хотя нам неизвестны прижизненные фотоснимки Николая I, фотографические образы Александра II, Александра III, Николая II и членов их семей дошли до нас в большом количестве. Пик увлечения фотографией в семье Романовых пришелся на время правления последнего российского императора — именно тогда, в конце XIX — начале XX в. широкое распространение получает фототехника фирмы Kodak, благодаря которой больше не нужно посещать фотоателье или приглашать фотомастера для того, чтобы запечатлеть памятный момент — фотографический процесс становится доступным каждому. Владельцу фотоаппарата Kodak оставалось только «нажать на кнопку», остальное за него делал производитель¹. Точно не известно, когда у семьи Николая II появляется этот фотоаппарат, но он ежегодно фигурирует в счетах императора и императрицы Александры Федоровны с 1896 г.²

В начале XX в. собственные коллекции фотоснимков были у каждого члена императорской семьи. Фотографии хранились россыпью, в фотоальбомах (ежегодных или за два — три года подряд) или в папках, по вечерам император и императрица любили рассматривать фотографии, собственноручно вклеивали их в альбомы и подписывали³. Все фотографическое наследие семьи Николая II можно разделить на две группы: снимки, выполненные профессиональными фотографами, которые чаще всего крепились на бланки соответствующих фотоателье, и любительские фотографии, выполненные самими членами семьи.

Имена придворных фотографов хорошо известны. Таким статусом обладали С.Л. Левицкий, А. Пазетти, Ф.Г. Буассона, Ф.О. Эгглер и некоторые другие. Чаще всего семья последнего императора пользовалась фотографическими услугами А.К. Ягельского, представлявшего фотоателье «К.Е. фон Ган и К°». С 1911 г. он носил звание «Фотографа Двора Его Величества». Ягельский также занимался проявкой негативов и печатью снимков, сделанных лично Николаем II, Александрой Федоровной и их детьми. В год его фотографическая лаборатория в Царском селе производила от 1 500 до 2 500 таких отпечатков⁴. Кроме Ягельского этой же работой периодически занимались другие столичные мастера фотодела: А. Пазетти⁵, И.М. Пономарев⁶, И.И. Карпов⁷. Любительские снимки, принадлежавшие семье последнего российского императора, на сегодняшний день составляют самую значительную долю всего фотографического наследия дома Романовых.

¹ Новая история фотографии / под ред. Мишеля Фризо. [Б. м.], 2008. С. 238.

² Российский государственный исторический архив (Далее — РГИА). Ф. 525. Оп. 3. Д. 84. Л. 537.

³ Дневники императора Николая II (1894—1918) / отв. ред. С.В. Мироненко. М., 2011. Т. 1: 1894—1904. С. 306, 504; Там же. Т. 2: 1905—1918: в 2 ч. Ч. 1: 1905—1913. С. 419, 423, 435, 483, 488, 489, 493, 518, 519, 523, 586, 602, 603, 606, 607, 615, 619, 665, 683, 684, 685, 704, 773, 776, 790, 794, 798, 800, 806; Там же. Т. 2: 1905—1918: в 2 ч. Ч. 2: 1914—1918. С. 15, 23, 56, 57, 58, 119, 132, 145, 155, 161, 172, 218, 267, 268, 320, 321.

⁴ См., напр.: РГИА. Ф. 525. Оп. 3. Д. 107. Л. 152—154; РГИА. Ф. 525. Оп. 3. Д. 109. Л. 178—180.

⁵ РГИА. Ф. 525. Оп. 3. Д. 65. Л. 25 об., Л. 40 об., Л. 55 об.

⁶ РГИА. Ф. 525. Оп. 3. Д. 87. Л. 430, Л. 565, Л. 688.

⁷ РГИА. Ф. 525. Оп. 3. Д. 84. Л. 118, Л. 151, Л. 575, Л. 689.

К моменту Февральской революции 1917 года основная часть фотографического наследия семьи Николая II хранилась в главной жилой императорской резиденции — Александровском дворце в Царском селе. Сегодня основная часть этих фотографий находится в личных фондах членов царской семьи в Государственном архиве Российской Федерации в Москве. Например, в личном фонде Николая II там хранится более 60 фотографических альбомов 1890–1918 гг. В сумме они содержат более 2 300 листов. Если учесть, что на одном листе размещалось от одной до девяти фотографий, можно предположить, какое минимальное количество снимков хранит фонд. Кроме альбомов, в фонде имеется около 260 дел, почти полностью состоящих из фотографий (папки, конверты, коробки, россыпь снимков). В сумме они содержат более 12 000 листов. В личном фонде императрицы Александры Федоровны более 20 альбомов, содержащих более 100 листов. Дел, состоящих почти полностью из фотографий, — более 134, в них более 3 300 листов. В фонде великой княжны Ольги Николаевны — 15 альбомов и чуть более 20 дел с фотографиями, в которых в сумме более 700 листов. В фонде Татьяны Николаевны — 12 альбомов, в них 392 листа и более 20 дел с одними фотографиями, в которых около 200 листов. Личный фонд великой княжны Марии Николаевны содержит 7 альбомов (210 листов). При этом дел, состоящих из фотографий — 41. Фотографическая коллекция Анастасии Николаевны в ГАРФ — это 10 альбомов, состоящих в общей сумме из 239 листов.

До сих пор исследователей мало интересовали вопросы, связанные с перемещением этих фотографических комплексов в Москву, а также споры, возникавшие вокруг судьбы фотографических коллекций императорских дворцов вообще. Сегодня существует множество авторитетных работ, посвященных послереволюционным путям перемещения художественных ценностей императорских резиденций. С 1990-х гг. появляются публикации по истории формирования отдельных архивных фондов и архивохранилищ⁸. В 2000-е гг. в свет выходят несколько статей об истории комплектования архивов императорскими документальными коллекциями⁹. Фотография до недавнего времени представляла собой объект второстепенного интереса. Эта статья в первом приближении

⁸ Шумихин С.В. Как начинался архивный спецхран // Мир источниковедения: Сборник в честь Сигурда Оттовича Шмидта. М.; Пенза, 1994. С. 290–293; Автократов В.Н. Из истории централизации архивного дела в России (1917–1918 гг.) // Теоретические проблемы отечественного архивоведения. М., 2001. С. 313–393; Савин В.А.: 1) «Хранить нельзя уничтожить»: Формирование и организация Государственного архивного фонда РСФСР–СССР, 1918–1950-е гг. М., 2000; 2) Государственные архивы РСФСР в 1918–1941 гг.: формирование, организация, коммуникации, управление: дис. ... док. ист. наук. М., 2005; Добровская А.В., Горбунов И.Ю., МIRONENKO С.В. Государственный архив России. История формирования и комплектования (1920–1995) // Археографический ежегодник за 1995 год. М., 1997. С. 3–28; История Государственного архива Российской Федерации. Документы. Статьи. Воспоминания. М., 2010; Баталин В.Н., Малышева Г.Е. История Российского государственного архива кинофотодокументов (Хроника событий. 1926–1966 гг.). СПб., 2011.

⁹ Копылова О.Н. Новоромановский архив и роль его сотрудников в собирании документов царской семьи // Труды Историко-архивного института РГТУ. М., 2007. Т. 37. С. 111–127; Додонов Б.Ф., Копылова О.Н., МIRONENKO С.В. История коллекции документов последнего российского императора и членов его семьи (Новоромановского архива) в 1917–1919 гг. // Отечественные архивы. 2008. № 6. С. 3–15; Иноземцева З.П. Проблемы изучения истории крушения Дома Романовых по документам Архивного фонда: архивоведческий дискурс // Четыре века дома Романовых: материалы междунаро-д. науч. конф. «Четыре века Дома Романовых в мировом социокультурном пространстве: исторический, источниковедческий, биографический дискурсы», Москва, 6 марта 2013 г. М., 2013. С. 319–334; Унут Л.И. Фотоальбомы конца XIX — начала XX вв. [в собрании Российского государственного архива кинофотодокументов] // Вестник архивиста. 2008. № 2. С. 151–163.

освещает круг проблем, возникающих при попытке приступить к исследованию судебных фотографий, хранившихся в 1917 г. в Александровском дворце.

После Февральской революции весной 1917 г. при бывших императорских дворцах были учреждены художественно-исторические комиссии, которые принялись за составление описей имущества царских резиденций. Членов комиссий в первую очередь интересовали художественные ценности, именно поэтому свою работу они начали с инвентаризации главных жемчужин столичных пригородов, в роли которого в Царском селе выступал Екатерининский дворец. В Александровский дворец Царскосельская художественно-историческая комиссия, возглавляемая архитектором и искусствоведом Г.К. Лукомским, впервые попала в начале августа 1917 г., когда его навсегда покинули Романовы. Часть личного архива, среди которого были и фотографии, отъезжающей семье разрешили увезти с собой¹⁰. Точно не известно, какой объем фотографического архива забрала с собой семья, но операция по ее вывозу из Петрограда готовилась и проходила в условиях строжайшей секретности, маловероятно, что при этом Романовы могли увезти с собой много фотоальбомов. Скорее всего основная часть фотографий все же осталась во дворце.

В начале августа 1917 г. по инициативе Г.К. Лукомского была проведена фотофиксация интерьеров Александровского дворца, через несколько дней началась работа по приемке и описанию его имущества. Ящики, шкафы и столы, а также сундуки с фотографиями, которые были подготовлены царской семьей на случай, если их все-таки удастся увезти¹¹, стояли опечатанными личными печатями Николая II и Александры Федоровны¹². Г.К. Лукомский, уже будучи в эмиграции, в 1922 г. вспоминал, что в конце сентября 1917 г. из Александровского дворца в Тобольск по разрешению комиссара над бывшим Министерством императорского двора Ф.А. Головина были отправлены фотографии, но не указывает их количество, а лишь упоминает, что «так велика была фотографомания (*так в тексте* — М. Ф.) у Николая II и его всем семействе, что взятое не изменило вида комнат»¹³. Нам не удалось выявить архивных документов, свидетельствующих об этой отправке, однако, даже если она состоялась, в Александровском дворце продолжало оставаться значительное количество фотографий, принадлежавших императорской семье.

Работа по инвентаризации имущества дворца была закончена к 1 октября 1919 г.¹⁴ Художественно-историческая комиссия решила не составлять полные описи дворца, вместо них были изготовлены карточки особо ценных вещей и экспликации жилых половин¹⁵. Фотографии, хранившиеся в личных покоях дворца, воспринимались членами художественно-исторической комиссии прежде всего как часть личных архивов Романовых. Это было связано как с внешними признаками фотоизображений (плоскостной

¹⁰ Додонов Б.Ф., Копылова О.Н., Мироненко С.В. История коллекции документов ... С. 4.

¹¹ Дворец, трактуемый как музей. Царскосельские интерьеры в автохромах 1917 г.: альбом / авт. текста и аннот. И.К. Ботт, В.Ф. Плауде. СПб., 2010. С. 9.

¹² Лукомский Г.К. Последняя ночь в Александровском дворце // Накануне (Берлин). 1922. № 189. 18 нояб. С. 2–3.

¹³ Там же. С. 3.

¹⁴ Дворец, трактуемый как музей. С. 9.

¹⁵ Шутилова А.О. Царскосельские дворцы в первые годы советской власти // Музей и революция 1917 года в России: судьба людей, коллекций, зданий (из цикла «Музей и война»): сборник докладов всероссийской конференции (Екатеринбург, 15–17 ноября 2017 г.). Екатеринбург, 2017. С. 194.

материал, хранившийся в основном в альбомах, папках и россыпью), так и с местами их сосредоточения (в столах рабочих кабинетов, шкафах и библиотеках вместе с бумагами и рукописными документами). Поэтому передача этих материалов в архивы проводилась беспрепятственно, а иногда и по инициативе самих музейных строителей. Так 16 апреля 1918 г. Г.К. Лукомский пишет письмо А.В. Луначарскому с просьбой «забрать документы из дворца в Госархив»¹⁶. Г.К. Лукомский имеет в виду Государственный архив Российской империи, который являлся частью Петроградского Главного архива Министерства иностранных дел (ПГАМИД) и располагался на Дворцовой площади. Эта просьба была удовлетворена в конце месяца, когда в Александровский дворец прибыл директор ПГАМИД, член Союза российских архивных деятелей и Центрального комитета по управлению архивами князь Н.В. Голицын. В сопровождении служащего при архиве А.А. Привалова и временно прикомандированного к Центральному комитету по управлению архивами А.А. Фон Зигеля он обследовал помещения жилой половины дворца. Из рабочего кабинета императора, большого советского кабинета и камердинерской были изъяты документы. Также были вскрыты три сундука в комнатах Александры Федоровны, которые затем были «вновь запечатаны и оставлены до следующего прибытия»¹⁷. Из остальных помещений, в том числе и из библиотеки, были «вынуты и уложены в два ящика документы <...>, причем один из ящиков, запечатанный печатями Госархива и председателя художественно-исторической комиссии, привезен в тот же день в Государственный архив, а второй оставлен на месте». Отдельно оговорено, что «подробная опись архивных документов будет составлена впоследствии в Государственном архиве»¹⁸. К акту об изъятии материалов приложена лишь их краткая опись, в которой, среди прочего, упоминаются «телеграммы, переписка, учебные тетради», но о фотографиях речи не идет¹⁹. За полгода до этого, в сентябре 1917 г. по решению Временного правительства значительная часть фондов ПГАМИД (2 вагона, 121 ящик) была эвакуирована в Москву²⁰. Изъятые документы, судя по всему, были присоединены к оставшейся в Петрограде части архива. Г.К. Лукомский в газетной статье 1922 г. пишет, что документы изымались Н.В. Голицыным в августе 1918 г.²¹ Путает ли Г.К. Лукомский месяцы, или в августе действительно состоялась еще одна выемка, нам установить не удалось — акты об изъятии документов из Александровского дворца-музея за август 1918 г. в архивах не выявлены.

Документы из Александровского дворца весной 1918 г. отправились в ПГАМИД, несмотря на то что в Москве в это время уже начинается формирование корпуса документов, позже получившего название «Новоромановского архива»²². В его основу легли бумаги, изъятые у царской семьи во время ее отъезда из Тобольска, а затем и последние документы Романовых, доставленные из Екатеринбурга. Историки и архивисты Б.Ф. Додонов, О.Н. Копылова и С.В. МIRONENKO со ссылкой на отчет Центрархива РСФСР за 1918–1925 гг. среди бумаг Новоромановского архива перечисляют личные документы

¹⁶ Коллекция «Рукописные материалы» ГМЗ «Царское село». Ф. III. Д. 23. Л. 13.

¹⁷ Акимов С.В. Николай Владимирович Голицын // Вестник архивиста. 2006. № 1 (91). С. 273.

¹⁸ Коллекция «Рукописные материалы» ГМЗ «Царское село». Ф. III. Д. 23. Л. 1–1 об.

¹⁹ Там же. Л. 2.

²⁰ Архивы и власть: Первое послереволюционное десятилетие. Протоколы и журналы заседаний руководящих органов управления архивной отраслью за 1918–1928 гг.: сборник документов: в 2 т. М., 2018. Т. 1: 1918–1920 гг. С. 633–634.

²¹ Лукомский Г.К. Последняя ночь в Александровском дворце. С. 3.

²² Додонов Б.Ф., Копылова О.Н., МIRONENKO С.В. История коллекции документов... С. 5.

Николая II, его ученические работы и тетради, переписку, дневники с 1882 по 1918 гг.²³ Видный архивист 1920-х гг. В.В. Максаков в своей работе об архивном строительстве в первые послереволюционные годы упоминает, что в составе Новоромановского архива были бумаги, привезенные из Царскосельского, Зимнего, Гатчинского и других дворцов²⁴. Документов, раскрывающих историю о том, как и когда они попали из резиденций в Новоромановский архив в петербургских архивах не обнаружено, скорее всего, они отложились в фонде Центрархива РСФСР, который сейчас входит в состав Государственного архива Российской Федерации в Москве.

После создания в июне 1918 г. Единого государственного архивного фонда (ЕГАФ) документы, изъятые из Александровского дворца в составе ПГАМИД, легли в основу 3-го Петроградского Отделения I Секции ЕГАФ. Осенью 1918 г. около 350 ящиков из архива были эвакуированы в Кирилло-Белозерский монастырь в Вологодской губернии²⁵. В сентябре 1920 г. все эвакуированные из Петрограда фонды Главного архива МИД соединились в Государственном архиве РСФСР в Москве. В начале 1923 г. к ним добавились последние документы этого архива из Петрограда²⁶. Таким образом, все документы Романовых, изъятые из Александровского дворца и перевезенные в ПГАМИД, в 1923 г. оказались в Москве.

В начале июня 1918 г. Царскосельские дворцы в качестве музеев открыли свои двери для посетителей²⁷. Хотя Царскосельская художественно-историческая комиссия в лице Г.К. Лукомского сама инициировала передачу документов из дворца в архив, большинство искусствоведов и музейных работников первых лет советской власти были единодушны в том, что покои последних российских императоров необходимо сохранить в нетронутом виде, как свидетельство «вкусового упадка у последних представителей монархии»²⁸. «Вкусовой упадок» касался не только интерьеров личных императорских комнат, оформленных архитектором Р.Ф. Мельцером в стиле модерн, но и обстановки этих комнат. Например, вот что по этому поводу (правда о другой императорской резиденции — Гатчине) писал А.В. Луначарский: «Вся обстановка до невозможности безвкусна, случайна, где попало купленная мебель, множество фотографий, предвещающих уже тот фотографический потоп, который зальет мельцеровские комнаты его [Александра III — М.Ф.] сына»²⁹. А.Н. Бенуа называл такой подход к музеефикации самым очевидным и не нуждающимся в обосновании: «Проще обстояло дело там, где не было красоты, <...> где на лицо было одно уродство и архитектуры и обстановки. Там было совершенно очевидно, что надлежало оставлять все именно в том виде, в каком комплексы застигла катастрофа. Но подобных примеров сравнительно немного (Приморский дворец

²³ Там же. С. 8.

²⁴ Максаков В.В. Архивное дело в первые годы Советской власти. М., 1959. С. 10.

²⁵ Архивы и власть. Т. 1. С. 634.

²⁶ Архивы и власть: Первое послереволюционное десятилетие. Протоколы и журналы заседаний руководящих органов управления архивной отраслью за 1918–1928 гг.: сборник документов: в 2 т. М., 2018. Т. 2: 1921–1928 гг. С. 144.

²⁷ Кузина Г.А. Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. // Музей и власть: сборник научных трудов. М., 1991. Ч. I: Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.). С. 105.

²⁸ Цыркина Г.И. История создания пригородных дворцов-музеев Петорграда — Ленинграда и развития их как научно-просветительных учреждений. 1917–1929 гг.: дис. ... канд. ист. наук. Л., 1975. С. 66.

²⁹ Луначарский А.В. Почему мы охраняем дворцы Романовых. Путевые заметки // Он же. Об искусстве. М., 1982. Т. 2: Русское советское искусство. С. 188.

Петергофской Александрии, покои Николая II в Царскосельском Александровском дворце, комнаты Александра III в Аничковом дворце, заново отделанные комнаты в Зимнем, комнаты Марии Федоровны и Марии Александровны в Гатчине)»³⁰.

За несколько дней до гибели царской семьи, 13 июля 1918 г., был подписан декрет СНК РСФСР «О национализации имущества низложенного российского императора и членов бывшего императорского дома». Декрет объявлял «всякое имущество, принадлежащее низложенному революцией российскому императору <...> и всем членам бывшего российского императорского дома, в чем бы оно ни заключалось и где бы оно ни находилось», достоянием государства³¹. В этот же день в Александровском дворце-музее «для целей восстановления в прежнем виде всей обстановки апартаментов Александры Федоровны» распаковали опечатанные сундуки с фотографиями и расставили их в комнатах согласно интерьерным снимкам 1914 г. и воспоминаниям тех сотрудников, «которые служили еще старым хозяевам»³². Продолжалась подготовка к открытию помещений для публики, которое, однако, состоялось лишь через несколько лет. Несмотря на это, фотографии в обстановке личных комнат упоминаются уже в первом музейном издании об Александровском дворце, увидевшем свет в 1918 г. Об апартаментах императора и императрицы его автор Г.К. Лукомский пишет: «Количество находящегося здесь “материала” огромно! Документы, книги и особенно фотографии составляют целую библиотеку и архив. Можно смело сказать, что в кабинете бывшего государя составлен обзор всего периода последнего царствования Российской монархии — в фотографиях, подобранных ныне в хронологическом порядке и по темам»³³. И это несмотря на то, что «некоторые предметы (архивные материалы и ценности) были эвакуированы зимой — весной 1918 г.»³⁴.

В конце 1918 г. хранителем Детскосельских дворцов-музеев стал архитектор В.И. Яковлев, признававший большую роль архивных документов в музейной работе. Возможно, в надежде остановить изъятие бумаг из Александровского дворца, В.И. Яковлев намеренно преуменьшал архивное значение хранимого в нем материала, говоря на общем заседании хранителей дворцов-музеев в декабре 1920 г. что «ценные документы были, по-видимому, сожжены [самими Романовыми — М.Ф.] до революции»³⁵. В 1922 г. он даже подал ходатайство о возврате в музей изъятой переписки Николая II «в целях обстоятельного изучения его личности на фоне бытовой обстановки», которое не было удовлетворено. Тогда В.И. Яковлев дал устное распоряжение о копировании некоторых записок, телеграмм и писем, передаваемых в архив³⁶. Интересно, что В.И. Яковлев также не раз требовал у Г.К. Лукомского, уехавшего в эмиграцию в 1920 г. и забравшего с собой автохромы 1917 г. с интерьерами Александровского дворца, вернуть последние, однако и в этом деле успеха не добился³⁷.

Очередная выемка документов из Александровского дворца-музея состоялась 14 октября 1921 г., когда в Детское село с инспекцией прибыл представитель Главного управления

³⁰ Бенуа А.Н. Дворцы-музеи // «Александр Бенуа размышляет ...». М., 1968. С. 72.

³¹ Собрание распоряжений и узаконений правительства за 1917–1918 гг. М., 1942. С. 683–684.

³² Коллекция «Рукописные материалы» ГМЗ «Царское село». Ф. III. Д. 23. Л. 9.

³³ Лукомский Г.К. Краткий каталог музея Александровского дворца. Пг., 1918. С. 13.

³⁴ Там же. С. 16–17.

³⁵ Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (Далее — ЦГАЛИ СПб). Ф. 36. Оп. 2. Д. 2. Л. 50.

³⁶ Распопова И.П. Архив Романовых // Адреса Петербурга. 2018. № 66/80. С. 90.

³⁷ Тоешева А.В. Деятельность архитектора В.И. Яковлева во главе Детскосельских дворцов-музеев // Дворцы, особняки, усадьбы. Музейный формат: материалы XXIV Царскосельской научной конференции. СПб., 2018. С. 636.

архивным делом М.С. Вишне夫斯基. Вместе с сотрудником Петроградского отделения Главархива Б.А. Надеждиным, заместителем комиссара дворца-музея Ф.А. Князевым и В.И. Яковлевым им было обследовано помещение камердинерской Николая II. Отсюда М.С. Вишне夫斯基 изъясил 93 пакета с личной перепиской, учебными тетрадями великого князя Николая Александровича «по разным предметам» и разные официальные бумаги. Эти материалы были направлены в I Секцию ЕГАФ в Москву. Фотографии в списке изъятых материалов не значатся³⁸.

В 1922 г. личные апартаменты Александровского дворца-музея открылись для публики. Путеводитель этого года по дворцу, составленный искусствоведом Э.Ф. Голлербахом, фиксирует большое количество фотоснимков в большой и малой гостиной на половине Александры Федоровны, в большом кабинете Николая II: «На антресолях — альбомы с фотографиями, расположенные в хронологическом порядке»³⁹.

В августе — сентябре 1923 г. были приняты два декрета, которые регламентировали порядок обращения с фотографическим наследием Романовых. Декрет СНК РСФСР от 2 августа 1923 г. «О сосредоточении в Центральном архиве РСФСР находящихся в ведении учреждений и должностных лиц РСФСР архивов активных деятелей контрреволюции, а также лиц, эмигрировавших за пределы республики за время с 1917 г.» обязывал все учреждения сдавать в трехмесячный срок Управлению Центрархива в Москву списки находившихся в их ведении архивных материалов, к которым, среди прочего, относились и фотографические снимки. После получения списков Центрархив устанавливал сроки сдачи этих документов в ЕГАФ. Эти сроки определялись «в зависимости от использования учреждениями этих материалов для непосредственных ведомственных заданий»⁴⁰. Декрет ВЦИК и СНК РСФСР от 12 сентября 1923 г. «О сосредоточении в центральном архиве РСФСР архивов семьи Романовых (бывшей царской фамилии) и некоторых других лиц» обязывал сдавать в политическую секцию Госархива РСФСР все архивы Романовых, включая фотографические коллекции⁴¹. Еще через три года, в феврале 1926 г. был издан декрет СНК о концентрации в ЕГАФ негативов фотоснимков и киноматериалов, «имеющих историко-революционный интерес»⁴². Постепенно архив расширил предмет своего интереса, в нем стали концентрироваться и отпечатки⁴³. В 1931 г. собранные материалы легли в основу самостоятельного Центрального фотокиноархива РСФСР⁴⁴.

В середине 1920-х гг. в пространстве историко-бытовых музеев появляется новый тип экспозиции — тематические выставки, раскрывающие конкретные идеологические установки. В интерьерах личных комнат Николая II и Александры Федоровны такая экспозиция была развернута в 1928 г., в это же время на детской половине дворца открывается выставка «Классовое воспитание в Царской России»⁴⁵. Здесь на стендах и щитах в большом количестве были представлены графики, таблицы, копии архивных документов

³⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 36. Оп. 1. Д. 133. Л. 1–4 об.

³⁹ Голлербах Э.Ф. Детское сельские дворцы-музеи и парки: путеводитель. Пг., 1922. С. 53–55.

⁴⁰ Сборник узаконений и распоряжений по архивному делу. Л., 1925. С. 12.

⁴¹ Там же. С. 12–13.

⁴² Библиотека нормативно-правовых актов СССР. См. по адресу: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_2810.htm (ссылка последний раз проверялась 15.10.2020).

⁴³ Баталин В.Н., Малышева Г.Е. История Российского государственного архива кинофотодокументов (Хроника событий. 1926–1966). С. 18.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Тоесева А.В. Деятельность архитектора В.И. Яковлева... С. 628–629.

и фотографии. Последние выполняли в экспозиции новую для себя роль — становились не просто предметами интерьера, а материалом, иллюстрирующим определенные тезисы.

Музейный каталог 1928 г., составленный В.И. Яковлевым, все еще фиксирует большое количество фотоснимков в приемной Николая II⁴⁶, в рабочем кабинете («фотографии в значительном количестве и в большей части без рамок на полках оттоманки, полushкафах и письменном столе»)⁴⁷ и других личных комнатах императора, императрицы и детей. Фотографиям Большого кабинета Николая II В.И. Яковлев посвящает отдельный раздел каталога: «Огромное количество [фотографий — М.Ф.] в альбомах (лежащих на шкафах и барьере антресолей), в большинстве случаев снятых и наклеенных Николаем II и его семьей на особый белый английский клей <...> Множество фотографий в виде коллекций снятых и собранных генерал-майором Насветевичем, придворными фотографами Ганом и Оцупом и хранившиеся в шкафах антресолей. Весь этот обширный иллюстрационный материал обнимает время почти всего царствования Николая II и частью даже предыдущего <...> По содержанию эти снимки представляют в большинстве случаев царскую семью и ее родственников, часто и иностранных, как в интимной домашней обстановке, так и в парадных торжественных выступлениях». Несмотря на такое обилие материала, выставлена была всего одна фотография — «изображающая английскую королеву Александру в коронационном наряде с шестью пажами, держащими ее шлейф»⁴⁸.

В 1931 г. была окончательно разобрана экспозиция детской половины дворца⁴⁹. При ликвидации историко-бытовых экспозиций, что в 1930-е гг. происходило довольно часто, практиковался осмотр имущества этих помещений представителями других музеев, которые отбирали предметы в свои фонды. Готовящиеся к ликвидации исторические интерьеры Александровского дворца осмотрели представители Государственного Эрмитажа, Русского музея, Третьяковской галереи и Музея Революции. В этом же году в Третьяковскую галерею поступил фотографический альбом, принадлежавший наследнику цесаревичу Алексею⁵⁰. Логично предположить, что поступил он именно из Александровского дворца. Одновременно с этим, ликвидируемые экспозиции других историко-бытовых музеев, связанных с семьей Николая II, становятся источником пополнения исторических коллекций самого Александровского дворца. Так, когда в 1936 г. было принято решение закрыть музей на Нижней даче в Петергофе и передать здание дворца под Дом отдыха сотрудников НКВД⁵¹, осмотреть его экспозицию пригласили представителей Детско-сельских дворцов-музеев. Будущий глава Детско-сельских музеев А.М. Кучумов, участвовавший в этом осмотре, вспоминал, что многие предметы, в том числе фотографии, в присутствии представителя НКВД были переданы в Александровский дворец: «Часть материалов сразу разместили в экспозиции личных комнат Александровского дворца, а фотографии оставили в музейных фондах»⁵².

⁴⁶ Яковлев В.И. Александровский дворец-музей в Детском Селе: убранство: (вместо каталога). Л., 1928. С. 247.

⁴⁷ Там же. С. 273.

⁴⁸ Там же. С. 308.

⁴⁹ Кучумов А.М. Статьи, воспоминания, письма. СПб., 2004. С. 33.

⁵⁰ Амелина М.И. Фотоальбом наследника с детской половины Александровского дворца из собрания фотоархива Третьяковской галереи // Фотография в музее: сборник докладов конференции. (Санкт-Петербург, 22–25 мая 2018 г.). СПб., 2018. С. 7.

⁵¹ Бондарев С.В. Довоенный Петергоф: музейная миссия и государственная идеология // Вестник СПбГУ. История. 2016. Вып. 4. С. 136.

⁵² Кучумов А.М. Статьи, воспоминания, письма. С. 49–51.

Сведения о фотографических коллекциях Александровского дворца в предвоенные годы дают отчеты, составленные А.М. Кучумовым в 1941 г. в связи с проводившейся эвакуацией музейных предметов. Имущество Александровского и Екатерининского дворцов-музеев эвакуировалось в пять очередей. «Документация» вывозилась во вторую очередь⁵³. Среди нее А.М. Кучумов упоминает «папки с документами Николая II, дневник Александры Федоровны, фотографии Гана с изображением Александровского дворца и парка»⁵⁴. В третью очередь из музея вывозились коллекции гравюр, фототека, гардероб и лаки из Китайского театра⁵⁵. Конверты и папки с документами из стола Николая II были вывезены четвертой очередью⁵⁶. Когда возникла необходимость прервать эвакуацию в связи с опасной близостью немецких войск, во дворце фотографии оставались в Палисандровой гостиной («несколько рамок с фотографиями — в углу у входа в коридор»), в ванной («фотографии в рамках снятые со стен сложены между диванными подушками на оттоманке»), в туалетной («на диване между подушками сложены фотографии снятые со стен»)⁵⁷. Сведения о составе фототеки на конец 1930-х гг. могли бы дать инвентарные книги Александровского дворца-музея, составленные в ходе генеральной инвентаризации музейных фондов 1938–1939 гг. и хранящиеся в фонде «Рукописные материалы» ГМЗ «Царское село», но они, к сожалению, пока не доступны широкому кругу исследователей.

Таким образом, художественно-историческая комиссия по началу была мало заинтересована в сохранении документальных и фотографических коллекций резиденции — ее занимал прежде всего вопрос охраны колоссальных художественных ценностей Царско-сельских дворцов. Чуть позже, когда в процессе теоретического осмысления музеефикации жилых интерьеров последних Романовых музейные строители пришли к концепции сохранения обстановки в полной неприкосновенности, позиция руководства в отношении документальных комплексов дворца изменилась. Несмотря на утрату части фотоколлекций в 1917 и в 1918 гг., на два декрета 1923 г., обязывающие сдавать в Москву документальные и фотографические архивы, связанные с императорской семьей, в Александровском дворце-музее на протяжении 1920-х гг. оставалось значительное количество фотоизображений и фотоальбомов, о чем свидетельствуют музейные путеводители. Во время ликвидации некоторых историко-бытовых экспозиций в начале 1930-х гг. музей их частично потерял.

В процессе исследования судьбы фотографических архивов Александровского дворца возник ряд препятствий. О некоторых перемещениях фотографических комплексов 1917–1918 гг. мы знаем только из источников личного характера, достоверность которых сложно проверить. Возможно, отсутствие каких-либо документов по этому поводу связано с тем, что декрет о национализации императорского имущества был принят только в июле 1918 г., а все выемки документов, производившиеся до этого, не имели юридических оснований. Выявленные музейные акты передачи документов 1918–1920-х гг. очень кратки и упоминают лишь самые ценные рукописные материалы, большую долю изымаемого скрывая под графой «другое». Мы не всегда можем понять, изымались ли фотографии вместе с другими бумагами. Факт полного отсутствия данных о фотографиях

⁵³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 468. Оп. 1. Д. 108. Л. 3.

⁵⁴ Там же. Л. 4.

⁵⁵ Там же. Л. 4 об.

⁵⁶ Там же. Л. 6.

⁵⁷ Там же. Л. 10.

в музейных экземплярах актов 1918–1920-х гг. свидетельствует о том, что на протяжении этого периода архивистов интересовал прежде всего документальный материал: дневники, телеграммы, императорская переписка, фотографии всегда имели комплементарный характер, даже несмотря на то, что они прямо упоминаются в декретах об архивном наследии Романовых 1923 г. В связи с тем, что доступ к некоторым документам 1930-х гг. Александровского дворца-музея затруднен, не представляется возможным точно определить состав и объем фотографических коллекций дворца в предвоенные годы.

Список литературы

Акимов С.В. Николай Владимирович Голицын // Вестник архивиста. 2006. № 1 (91). С. 271–290.

Амелина М.И. Фотоальбом наследника с детской половины Александровского дворца из собрания фотоархива Третьяковской галереи // Фотография в музее: сборник докладов конференции. (Санкт-Петербург, 22–25 мая 2018). СПб.: РОСФОТО, 2018. С. 7–11.

Архивы и власть: Первое послереволюционное десятилетие. Протоколы и журналы заседаний руководящих органов управления архивной отраслью за 1918–1928 гг.: сборник документов: в 2 т. М.: Кучково поле, 2018. Т. 1: 1918–1920 гг. 1040 с.

Архивы и власть: Первое послереволюционное десятилетие. Протоколы и журналы заседаний руководящих органов управления архивной отраслью за 1918–1928 гг.: сборник документов: в 2 т. М.: Кучково поле, 2018. Т. 2: 1921–1928 гг. 920 с.

Баталин В.Н., Малышева Г.Е. История Российского государственного архива кинофотодокументов (Хроника событий. 1926–1966). СПб.: Лики России, 2011. 248 с.

Бенуа А.Н. Дворцы-музеи // «Александр Бенуа размышляет ...». М.: Советский художник, 1968. С. 71–83.

Бондарев С.В. Довоенный Петергоф: музейная миссия и государственная идеология // Вестник СПбГУ. История. 2016. Вып. 4. С. 124–141.

Дворец, трактуемый как музей. Царскосельские интерьеры в автохромах 1917 г.: альбом / авт. текста и аннот. И.К. Ботт, В.Ф. Плауде. СПб.: Аврора, 2010. 111 с.

Додонов Б.Ф., Копылова О.Н., Мироненко С.В. История коллекции документов последнего российского императора и членов его семьи (Новоромановского архива) в 1917–1919 гг. // Отечественные архивы. 2008. № 6. С. 3–15.

Кузина Г.А. Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. // Музей и власть: сборник научных трудов. М.: НИИ культуры, 1991. Ч. I: Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.). С. 96–172.

Максаков В.В. Архивное дело в первые годы Советской власти. М.: [Б. и.], 1959. 161 с.
Новая история фотографии / под ред. Мишеля Фризо. [Б. м.]: А.Г. Наследников, 2008. 333 с.

Распопова И.П. Архив Романовых // Адреса Петербурга. 2018. № 66/80. С. 90–91.

Тоесева А.В. Деятельность архитектора В.И. Яковлева во главе Детскосельских дворцов-музеев // Дворцы, особняки, усадьбы. Музейный формат: материалы XXIV Царскосельской научной конференции. СПб.: Серебряный век, 2018. С. 612–639.

Цыркина Г.И. История создания пригородных дворцов-музеев Петорграда—Ленинграда и развития их как научно-просветительных учреждений. 1917–1929 гг.: дис. ... канд. ист. наук. Л., 1975. 209 с.

Шутилова А.О. Царскосельские дворцы в первые годы советской власти // Музей и революция 1917 года в России: судьба людей, коллекций, зданий (из цикла «Музей

и война»): сборник докладов всероссийской конференции (Екатеринбург, 15–17 ноября 2017 г.). Екатеринбург: [Б. и.], 2017. С. 191–196.

References

Akimov, S.V. Nikolaj Vladimirovich Golitsyn [Nikolay Vladimirovitch Golitsyn], in *Vestnik arhivista*. 2006. Vol. 1 (91). P. 271–290. (In Rus.).

Amelina, M.I. Fotoal'bom naslednika s detskoj poloviny Aleksandrovsogo dvorca iz sobraniya fotoarhiva Tret'jakovskoj galerei [Photo album of the heir from the children's half of the Alexander Palace from the collection of the Tretyakov Gallery photo archive], in *Fotografija v muzee: sbornik dokladov konferencii*. (Saint-Petersburg, 22–25 May 2018). Saint-Petersburg: ROSFOTO Press, 2018. P. 7–11. (In Rus.).

Arhivy i vlast': Pervoe poslerevoljucionnoe desjatiletie. Protokoly i zhurnaly zasedanij rukovodjashhih organov upravlenija arhivnoj otrasl'ju za 1918–1928 gg.: sbornik dokumentov; v 2 t. T. 1: 1918–1920 gg. [Archives and Power: The First Post-Revolutionary Decade. Minutes and journals of meetings of the governing organizations of the archive department management in 1918–1928: collection of documents in 2 volumes. Vol. 1: 1918–1920 years]. Moscow: Kuchkovo pole Publ., 2018. 1040 p. (In Rus.).

Arhivy i vlast': Pervoe poslerevoljucionnoe desjatiletie. Protokoly i zhurnaly zasedanij rukovodjashhih organov upravlenija arhivnoj otrasl'ju za 1918–1928 gg.: sbornik dokumentov; v 2 t. T. 2: 1921–1928 gg. [Archives and Power: The First Post-Revolutionary Decade. Minutes and journals of meetings of the governing organizations of the archive department management in 1918–1928: collection of documents in 2 volumes. Vol. 2: 1921–1928 years]. Moscow: Kuchkovo pole Publ., 2018. 920 p. (In Rus.).

Batalin, V.N., Malysheva, G.E. *Istorija Rossijskogo gosudarstvennogo arhiva kinofotodokumentov (Hronika sobytij. 1926–1966)* [History of the Russian State Film and Photo Archive (Chronicle of Events. 1926–1966)]. Saint-Petersburg: Liki Rossii Publ., 2011. 248 p. (In Rus.).

Benua, A.N. Dvorcy-muzei [Palaces-museums], in «*Aleksandr Benua razmyshljaet...*». Moscow: Sovetskij hudozhnik Publ., 1968. P. 71–83. (In Rus.).

Bondarev, S.V. Dovoennyj Petergof: muzejnaja missija i gosudarstvennaja ideologija [Pre-war Peterhof: museum mission and state ideology], in *Vestnik SPbGU. Istorija*. 2016. Vol. 4. P. 124–141. (In Rus.).

Cyrkina, G.I. *Istorija sozdanija prigorodnyh dvorcov-muzeev Petorgrada—Leningrada i razvitiya ih kak nauchno-prosvetitel'nyh uchrezhdenij. 1917–1929 gg.: dis. ... kand. ist. nauk* [The history of the creation of suburbs palaces-museums of Petorgrad—Leningrad and their development as scientific and educational institutions: 1917–1929. Ph.D. thesis]. Leningrad, 1975. 209 p. (In Rus.).

Dodonov, B.F., Kopylova, O.N., Mironenko, S.V. *Istorija kollekcii dokumentov poslednego rossijskogo imperatora i chlenov ego sem'i (Novoromanovskogo arhiva) v 1917–1919 gg.* [History of the collection of documents of the last Russian emperor and members of his family (Novoromanovsky archive) in 1917–1919], in *Otechestvennye arhivy*. 2008. Vol. 6. P. 3–15. (In Rus.).

Dvorec, traktuemyj kak muzej. Carskosel'skie inter'ery v avtochromah 1917 g.: al'bom / avt. teksta i annot. I.K. Bott, V.F. Plaude [A palace treated as a museum. The interiors of the Tsarskoye Selo palaces in autochromes of 1917: album. Text and annotation by I.K. Bott, V.F. Plaude]. Saint-Petersburg: Avrora Publ., 2010. 111 p. (In Rus.).

Kuzina, G.A. Gosudarstvennaja politika v oblasti muzejnogo dela v 1917–1941 gg. [State policy in the field of museum work in 1917–1941], in *Muzej i vlast': sbornik nauchnyh trudov. Ch. I: Gosudarstvennaja politika v oblasti muzejnogo dela (XVIII–XX vv.)*. Moscow: NII Kul'tury Press., 1991. P. 96–172. (In Rus.).

Maksakov, V.V. *Arhivnoe delo v pervye gody Sovetskoj vlasti* [Archive work in the early years of Soviet power]. Moscow: [without name of publisher], 1959. 161 p. (In Rus.).

Novaja istorija fotografii / pod red. Mishelja Frizo [A New History of Photography. Ed. by Michel Frizot]. [without place]: A.G. Naslednikov, 2008. 333 p. (In Rus.).

Raspopova, I.P. Arhiv Romanovyh [The Romanovs archive], in *Adresa Peterburga*. 2018. Vol. 66/80. P. 90–91. (In Rus.).

Shutilova, A.O. Carskosel'skie dvorcy v pervye gody sovetsoj vlasti [Tsarskoye Selo palaces in the early years of the USSR], in *Muzej i revolyucija 1917 goda v Rossii: sud'ba ljudej, kolekcij, zdaniy (iz cikla «Muzej i vojna»): sbornik dokladov vserossijskoj konferencii (Yekaterinburg, 15–17 November 2017)*. Yekaterinburg: [without name of publisher], 2017. P. 191–196.

Toeseva, A.V. Dejatel'nost' arhitekta V.I. Jakovleva vo glave Detskosel'skih dvorcov-muzeev [The work of the architect V.I. Yakovlev at the head of the palaces-museums of Detskoye Selo], in *Dvorcy, osobnjaki, usad'by. Muzejnyj format: materialy XXIV Carskosel'skoj nauchnoj konferencii*. Saint-Petersburg: Serebryanyj vek Press, 2018. P. 612–639. (In Rus.).

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Минаков А.С.

[Рец. на кн.:] Литературные музеи в контексте истории и культуры.

Всероссийская научная конференция под эгидой Ассоциации литературных музеев Союза музеев России. 2–3 июня 2018 г.: сборник статей / ГМИРЛИ им. В.И. Даля; отв. ред. Д.П. Бак. М.: Литературный музей, 2019. 374 с. ISBN 978–5–6040740–1–5

Минаков, Андрей Сергеевич — доктор исторических наук, профессор, заместитель директора Дирекции изучения истории МПГУ, Московский педагогический государственный университет, Россия, Москва, minakovas@bk.ru.

В рецензии характеризуется сборник статей по итогам Всероссийской научной конференции «Литературные музеи в контексте истории и культуры», которая состоялась 2–3 июня 2018 г. под эгидой Ассоциации литературных музеев Союза музеев России в рамках деловой программы XX Международного фестиваля «Интермузей–2018». Материалы сборника посвящены актуальным проблемам изучения истории литературных музеев; особенностям комплектования фондовых коллекций; формированию и обновлению экспозиций. Авторы статей, среди которых немало авторитетных фигур музейного сообщества, сообщают значительный объем актуальной информации о состоянии литературного музееведения в разных регионах страны. Наряду с музееведческой проблематикой, ключевыми темами рецензируемого издания стали развитие книжной культуры; сохранение и изучение библиотек литераторов как элементов творческой лаборатории писателя в контексте складывания его повседневной духовной атмосферы; практика использования выставочного пространства как платформы прикладных музейных исследований. Большое звучание получила проблема обратной связи музеев — посетитель как одна из форм оценки экспозиционной и фондовой деятельности. Кроме того, затронуты актуальные вопросы музейного менеджмента, не только в ретроспективе, но и в современных социально-экономических условиях. В целом материалы сборника подчеркивают многогранность литературных музеев как хранителей историко-культурного наследия, а также ключевых элементов современного культурного пространства.

Ключевые слова: музеология, музей, литературные музеи, культурное наследие, Интермузей.

[Review of:] *Literary Museums in Russian History and Culture. All-Russian Academic Conference under the auspices of the Association of Literary Museums of Russia. 2–3 June 2018: a collection of articles / Vladimir Dahl Russian State Literary Museum; chief editor D.P. Bak. Moscow: "Literaturniy Muзей", 2019. 374 p. ISBN 978–5–6040740–1–5 (print).*

Minakov, Andrei Sergeevich — Doctor of Historical Sciences, Professor, Deputy Director of the Directorate for the Study of History of Moscow Pedagogical State University, Russian Federation, Moscow minakovas@bk.ru.

The review analyzed a collection of articles based on the results of the All-Russian scientific conference “Literary museums in the context of history and culture”. The conference was held on June 2–3, 2018 by of the Association of Literary Museums of the Union of Russian Museums as part of the business program of the XX International Festival “Intermuseum–2018”. The collection consists of articles on the urgent problems of studying the history of literary museums, on the peculiarities of acquisition of stock collections, on the formation and updating of museum expositions. Many authoritative figures of the museum community have written articles for the collection. They provide a great deal of up-to-date information on the state of literary museum studies in different regions of the country. At the same time, the book culture development became the main topics of the collection. The authors write about the preservation and study of literary libraries, which were an element of the writer’s creative laboratory and formed his daily spiritual atmosphere. They also study the experience of using exhibition space as a platform for applied museum research. The feedback “museum—visitor” received in the collection sounded great as one of the forms of evaluation of the exposition and stock activities. Besides, the actual issues of museum management, both in retrospect and in modern social and economic conditions, are studied in the book. In general, the collection materials emphasize that literary museums are custodians of historical and cultural heritage, as well as key elements of the modern all-Russian space.

Key words: museology, museum, literary museums, cultural heritage, Intermuseum.

«Когда Вы будете в Спасском, поклонитесь от меня дому, саду, моему молодому дубу, родине поклонитесь»¹, — символизм этого тургеневского завещания отражает духовное средоточие, которое и по сей день хранят литературные гнезда России. Действительно, миллионы людей ежегодно спешат в музеи-заповедники и навещают разнообразные писательские пенаты, подчеркивая, тем самым, неослабевающую притягательность этих мест. Впрочем, посетителей влечет не только дыхание старины зрительных образов. Гости литературных музеев всегда были одной из наиболее искушенных зрительских аудиторий. В большинстве своем они начитаны, насыщены путешествиями и хорошо осведомлены о культурных новинках, а потому всегда требовательны к качеству музейного материала. Для них встречи с домами, садами и дубами писателей — это необходимая энергетика и свой особый комплекс собственных переживаний. Думается, что собирательные эмоции такого посетителя великолепно нарисовал другой известный мастер художественного слова: «я изъездил почти всю страну, видел много мест, удивительных и сжимающих сердце, но ни одно из них не обладало такой внезапной лирической силой, как Михайловское»².

Чем же сегодня литературные музеи встречают посетителей? Что они накопили в своем профессиональном багаже? Над чем работают музейщики-литературоведы, чтобы сохранить и сделать литературное наследие общественным достоянием? Этим и другим актуальным вопросам посвящен сборник статей участников Всероссийской научной конференции «Литературные музеи в контексте истории и культуры», проведенной 2–3 июня 2018 г. под эгидой Ассоциации литературных музеев Союза музеев России в рамках деловой программы XX Международного фестиваля «Интермузей–2018». Настоящее издание объединило руководителей, научных сотрудников литературных музеев, а также специалистов ведущих вузов и библиотек в стремлении поделиться ценным

¹ И.С. Тургенев — Я.П. Полонскому. 30 мая (11 июня) 1882 г. // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем. Л., 1968. Т. 13. Кн. 1. С. 271.

² Паустовский К.Г. Михайловские рощи // Он же. Собрание сочинений. М., 1970. Т. 8. С. 223.

опытом комплектования, сохранения и экспонирования литературных собраний. Публикация была подготовлена Государственным музеем истории российской литературы им. В.И. Даля, который на протяжении длительного времени выступает координационной площадкой подобных издательских проектов³.

Сборник открывает раздел, посвященный становлению музейных институций в XIX–XXI вв. Сохранение мемориальных мест является одной из знаковых форм литературного музееведения. Писательские усадьбы, дома, квартиры, кабинеты остаются неугасаемыми очагами культурной памяти. В этой связи статья С.М. Некрасова раскрывает ретроспективу музеефикации мемориальных мест центральной фигуры отечественной литературы — А.С. Пушкина. История музейной пушкинианы, в частности музея по последнему адресу великого поэта, который представляет автор, оказалась тесно вплетена в сложные политические и социально-культурные метаморфозы XX столетия. Статья О.Ю. Робинова погружает нас в атмосферу Дома Гоголя — популярного литературного островка старой Москвы. Автор посвящает читателя в детали оформления уникального мемориального пространства и убедительно подчеркивает неопределимое значение музея для формирования столичной культурной среды.

Интересный исторический нарратив о жизни С.Т. Аксакова и его деятельности в Константиновском межевом институте представлен в материале В.Б. Давлетбаевой. Однако автор очень фрагментарно раскрыла собственно опыт мемориализации этого замечательного литератора и общественного деятеля. В работе А.А. Гужаловского рельефно вычерчена карта белорусских литературных музеев. Он показал, как в условиях советского политического контекста музейные структуры смогли остаться очагами белорусской национальной идентичности. В итоге это стало хорошей платформой для дальнейшей музеефикации литературного наследия Беларуси. В содержательных сообщениях В.С. Вайнермана, И.А. Ерисановой, О.О. Кузовлевой, Е.Н. Мастеницы, Г.Б. Пономаревой, Н.С. Шептуховской освещены вехи реконструкции и формирования музеев выдающихся деятелей литературы в разном социально-культурном пространстве. Применительно к региональным средам ярко раскрывается передача краеведческого компонента.

Специальный раздел сборника посвящен экспозиционным практикам и предметному миру музеев. Одним из притягательных объектов показа литературных музеев являются книжные собрания писателей. История формирования и использования Л.Н. Толстым своей личной библиотеки раскрыта в фундаментальной статье Г.В. Алексеевой. Она осветила библиографические и музееведческие аспекты изучения одного из наиболее ценных сокровищ яснополянского наследия выдающегося писателя. Несомненно, Л.Н. Толстой как крупный библиофил своего времени, — это отдельное, самостоятельное направление исследовательского интереса толстоведов всего мира. Его книгохранилище интересно как своей тематической необъятностью, так и эстетическими свойствами художественного оформления отдельных фолиантов. Особую ценность представляют многочисленные маргиналии владельца на книгах. Они позволяют раскрыть переживания Л.Н. Толстого-читателя и соотнести круг его чтения с трансформацией взглядов и убеждений писателя в разные периоды жизни. В целом стоит согласиться с Г.В. Алексеевой, что вокруг библиотеки Л.Н. Толстого «существовала определенная культурная среда, которая растила, формировала гениального художника» (С. 123).

³ Воронцова Е.А. Мир литературных музеев в зеркале энциклопедии «Литературные музеи России»: концептуальные основания проекта // Исторический журнал: научные исследования. 2015. № 2. С. 228–235. DOI: 10.7256/2222–1972.2015.2.15960

Следует отметить, что исследование книжной культуры и ее отражения в повседневности эпохи являются актуальной темой современного прикладного музееведения и активно разрабатываются специалистами во многих регионах⁴. Так, книговедческие аспекты музейной деятельности продолжают развивать интересные материалы, обобщенные Г.И. Колосовой, Т.А. Опритовой и Л.В. Шустровой.

Наблюдения Е.Р. Матевосян об опыте экспонирования документов из Архива А.М. Горького в Москве вполне могут быть разделены всеми, кто практикует подготовку архивных выставок. В частности, автор пишет о проблеме выставочных площадей и трудностях создания условий для правильной сохранности документальных комплексов. Вместе с тем, стоит согласиться с Е.Р. Матевосян в плане общих подходов к подготовке экспозиции. Например, применительно к выставкам очень важно изучать историографический контекст темы, который помогает музейщикам понять документ и раскрыть его репрезентативные свойства. В статье также поднимается проблема адаптации содержания выставки к уровню аудитории. Думается, что автор аргументированно не стала искать «золотую середину» в этом дискуссионном вопросе. Действительно, «стремление к доступности не должно пониматься как снижение научности экспозиции и серьезности царящей здесь атмосферы» (С. 138).

В этой связи стоит отметить, что выставочная работа, хотя и не является основным видом деятельности архивных учреждений, тем не менее занимает важное место в их повседневной практике. Подобный пример дает регулярная подготовка документальных выставок Государственным архивом Российской Федерации, Российским государственным архивом социально-политической истории и др. Региональные архивы также систематически проводят выставки по локальной проблематике. Такая работа позволяет широкой аудитории познакомиться с интересным документальным материалом.

В статьях И.Е. Захаровой, А.С. Каинчиной, П.П. Ткачевой подняты вопросы изучения и вовлечения в музейный показ автографов литераторов, предметов их домашнего обихода, личных документальных архивов. Со всей очевидностью они стали неотъемлемым инструментарием построения перспективных моделей взаимодействия с посетителями. Литературный процесс эпохи активного творчества применяется как культурно-исторический контекст. В частности, статья Э.Л. Трикоз погружает нас в мир вещей, который воссоздан в вологодском музее-квартире В.И. Белова. Разнообразные подарки и сувениры, собранные известным писателем за долгие годы, погружают посетителя в уникальную творческую атмосферу и продолжают жить в произведениях признанного лидера «деревенской прозы».

В значительном разделе сборника разбирается практика конструирования экскурсионного поля через моделирование писательской повседневности. Так, в статьях Н.Е. Васильевой, С.М. Демкиной, И.Б. Лаптенко, Т.В. Раншаковой, А.А. Филипповой, Ю.В. Цветкова, О.С. Чурсиной исследуются вопросы формирования и использования музейного пространства. Анализируя итоги отдельных экспозиционных проектов, авторы делятся своим опытом показа фондовых коллекций, использования «литературного ландшафта», а также методики просветительской деятельности и межмузейной коммуникации.

В некоторых статьях раскрыты результаты оригинальных музейных решений и обобщен новаторский взгляд на посетителя. Так, И.П. Бородин сообщила об истории формирования экспозиции «Американский кабинет Иосифа Бродского» в Литературно-мемориальном

⁴ Библиография. Археография. Источниковедение. Сборник статей и материалов. СПб.; М., 2012. Вып. 1. 216 с.

музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме Санкт-Петербурга. Автор-хранитель данной экспозиции поделилась захватывающими страницами реконструкции творческой лаборатории знаменитого поэта и опытом организации интересных интерактивных форм работы с аудиторией.

Другой автор, Л.С. Именнова, раскрыла значение для литературных экспозиций инструментария социологических исследований. Данный чрезвычайно важный прикладной аспект музейной работы получил признание еще в советское время. Сегодня без него сложно объективно оценивать ценностные ориентации целевой аудитории музея, а также духовные потребности экскурсанта и восприятие им экспозиционных образов. Несомненно, современный музей должен хорошо представлять социально-демографический и психологический портрет посетителя.

Заключительная часть сборника объединяет сообщения о современных тенденциях развития литературных музеев. Его открывает очень содержательный материал бессменного руководителя главного лермонтовского музея страны Т.М. Мельниковой. Анализируя тернистый путь рождения заповедника от самой идеи до физического воплощения, она, по сути, резюмировала общие барьеры, которые приходится преодолевать, пожалуй, всем музеям. В их числе особенно значимую роль играют вопросы технологического обеспечения сохранности и экспонирования предметов. В статьях Н.П. Большаковой, С.Ю. Буловацкой, С.А. Деркачевой, Т.С. Новиковой и Т.А. Захаровой, А.А. Никоновой и Е.В. Яновской, Е.П. Отке, И.В. Смирновой, О.Н. Степановой и М.А. Степанова на основе огромного фактического материала обобщены вопросы нормативного статуса литературного наследия, эффективного администрирования его объектов, а также культурного развития региона нахождения музея.

Следует подчеркнуть, что высокое качественное составляющее рецензируемого издания во многом обязано организационной поддержке и заинтересованному участию директора Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля, известного литературоведа и критика Д.П. Бака, выступившего ответственным редактором сборника. Хотелось бы также отметить профессиональную работу его составителя и научного редактора Е.А. Воронцовой, которая накопила значительный опыт организации крупных научных форумов, объединивших ведущих специалистов по проблемам музейного дела, а также библиографии и архивоведения⁵. Сборник поражает масштабной географией. Авторами выступили специалисты из Москвы, Санкт-Петербурга, Омска, Воронежа, Саратова, Томска, Астрахани, Ярославля, Тамбова, Ульяновска, Вологды, Анадыря и других регионов страны. Двое авторов представляют Республику Беларусь.

В целом настоящее издание отражает современное состояние литературных музеев с точки зрения динамики их инновационной деятельности. Несомненно, масштабную научно-практическую составляющую сборника возьмут на вооружение как профессионалы-музейщики, так и ученое сообщество филологов, историков, искусствоведов, культурологов, а также все, кто размышляет над феноменом литературного музея.

⁵ Воронцова Е.А. Музей как элемент системы информационного обеспечения исторической науки: теоретико-методологические аспекты // Гуманитарные науки в Сибири. 2014. № 3. С. 82–85; Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки / Автор-составитель Е.А. Воронцова. М., 2015. 752 с.; Роль архивов в информационном обеспечении исторической науки / Автор-составитель Е.А. Воронцова. М., 2017. 1008 с.; Роль библиографии в информационном обеспечении исторической науки. Сборник статей / Составитель Е.А. Воронцова. М., 2018. 824 с.; Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки. Сборник статей / Автор-составитель Е.А. Воронцова. СПб., 2020. 1030 с.

Список литературы

Библиография. Археография. Источниковедение. Сборник статей и материалов. СПб.; М.: Старая Басманная, 2012. Вып. 1. 216 с.

Воронцова Е.А. Мир литературных музеев в зеркале энциклопедии «Литературные музеи России»: концептуальные основания проекта // Исторический журнал: научные исследования. 2015. № 2. С. 228–235. DOI: [10.7256/2222-1972.2015.2.15960](https://doi.org/10.7256/2222-1972.2015.2.15960)

Воронцова Е.А. Музей как элемент системы информационного обеспечения исторической науки: теоретико-методологические аспекты // Гуманитарные науки в Сибири. 2014. № 3. С. 82–85.

Воронцова Е.А. (Автор-составитель) Роль архивов в информационном обеспечении исторической науки. М.: Этерна, 2017. 1008 с.

Воронцова Е.А. (Составитель) Роль библиографии в информационном обеспечении исторической науки. Сборник статей. М.: Этерна, 2018. 824 с.

Воронцова Е.А. (Автор-составитель) Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки. Сборник статей. СПб.: Нестор-история, 2020. 1030 с.

Воронцова Е.А. (Автор-составитель) Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки. М.: Издательство Этерна, 2015. 752 с.

References

Bibliografiya. Arheografiya. Istochnikovedenie [Bibliography. Archeography. Source study. A collection of articles]. Saint-Petersburg; Moscow: Staraya Basmannaya Press, 2012. 216 p. (In Rus.).

Vorontsova, E.A. Mir literaturnyh muzeev v zerkale enciklopedii «Literaturnye muzei Rossii»: konceptual'nye osnovaniya proekta [The World of Literary Museums in the Mirror of the Encyclopedia "Literary Museums of Russia": Conceptual Foundations of the Project], in *Istoricheskij zhurnal: nauchnye issledovaniya*. 2015. Vol. 2. P. 228–235. DOI: [10.7256/2222-1972.2015.2.15960](https://doi.org/10.7256/2222-1972.2015.2.15960) (In Rus.).

Vorontsova, E.A. Muzej kak element sistemy informacionnogo obespecheniya istoricheskoy nauki; teoritiko-metodologicheskie aspekty [Museum as an element of the information support system of historical science: theoretical and methodological aspects], in *Gumanitarnye nauki v Sibiri*. 2014. Vol. 3. P. 82–85. (In Rus.).

Vorontsova, E.A. (Ed.) *Rol' arhivov v informacionnom obespechenii istoricheskoi nauki* [Role of Archives in Information Support of Historical Science: a collection of articles]. Moscow: Eterna Press, 2017. 1008 p. (In Rus.).

Vorontsova, E.A. (Ed.) *Rol' bibliografii v informacionnom obespechenii istoricheskoi nauki* [Role of Bibliography in information support of historical science: a collection of articles]. Moscow: Eterna Press, 2016. 672 p. (In Rus.).

Vorontsova, E.A. (Ed.) *Rol' muzeev v informacionnom obespechenii istoricheskoi nauki* [Role of Museums in Information Support of Historical Science: a collection of articles]. Moscow: Eterna Press, 2015. 752 p. (In Rus.).

Vorontsova, E.A. (Ed.) *Rol' izobrazitel'nykh istochnikov v informacionnom obespechenii istoricheskoi nauki* [Role of Visual Sources in Information Support of Historical Science: a collection of articles]. Saint-Petersburg: Nestor-istorija Press, 2020. 1030 p. (In Rus.).

Андреева И.В.

«ПОРТРЕТ ИНТЕЛЛЕКТА», ИЛИ ЭВРИСТИКА ИНСКРИПТА

[Рец. на кн.:] Книги с автографами и дарственными надписями в библиотеке В.Я. Рушанина / сост. В.Я. Рушанин, авт. вступ. ст. А.В. Штолер. Челябинск: ЧГИК, 2020. 239 с. [16 с.] цв. ил. ISBN 978–5–94839–749–8

Андреева, Ирина Валерьевна — кандидат педагогических наук, доцент, Челябинский государственный институт культуры, Россия, Челябинск, andreevairina7@gmail.com.

Рецензия на каталог автографов и дарственных надписей в личной библиотеке ученого-историка, ректора Челябинского государственного института культуры Владимира Яковлевича Рушанина раскрывает эвристический потенциал инскрипта и значение практики каталогизации для реконструкции образа владельца библиотеки. Инскрипты в рамках книговедческого и археографического подходов являются историческими источниками по истории книжной культуры и социокультурных взаимодействий посредством книги. Тематико-типологический и культурологический анализ библиофильского собрания, включающего 558 изданий с автографами, позволяет рассматривать коллекцию как памятник региональной книжности, а каталог — как форму его документирования и введения в научный оборот.

Ключевые слова: музееведение, книговедение, собрание редких книг, личная библиотека, автограф, инскрипт, дарственная надпись, каталог.

“PORTRAIT OF MIND”, OR HEURISTICS OF INSCRIPT

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

A review of the catalog of autographs and donations in the personal library of the historian and rector of the Chelyabinsk State Institute of Culture Vladimir Yakovlevich Rushanin reveals the heuristically potential of the inscript and the importance of cataloging practice for the reconstruction of the image of the library owner. Inscripts within the framework of bibliographical and archaeographic approaches are historical sources on the history of book culture and socio-cultural interactions through the book. The thematic, typological and cultural analysis of the bibliophile collection, which includes 558 autographed editions, allows us to consider the collection as a monument to regional bookishness, and the catalog as a form of its documentation and introduction into scientific circulation.

Key words: museology, bibliography, collection of rare books, personal library, autograph, inscript, dedication, catalog.

Каюсь: звучная и точная метафора «портрет интеллекта», вынесенная в заголовок рецензии, не мной придумана. Но к составителю издания «Книги с автографами и дарственными надписями в библиотеке В.Я. Рушанина», — библиофилу Владимиру Яковлевичу Рушанину — доктору исторических наук, профессору, ректору Челябинского государственного института культуры, — она имеет самое прямое отношение. Не только потому, что есть в его личной библиотеке изящно изданный в Лейпциге полиграфический

фолиант «Портрет интеллекта: Уральская наука в лицах», объединивший под своим переплетом фотопортреты уральских академиков екатеринбургского мастера классической черно-белой фотографии Н.Г. Новикова; есть и книги (с автографами названного фотохудожника и издателя В.Л. Радзиевского) одноименной серии, которые знакомят читателей с крупными учеными и большой наукой. Но еще и потому, что не менее выразительным и точным социально-психологическим портретом человека науки являются адресованные ему инскрипты и дарственные надписи в книгах личной библиотеки.

Между самым ранним автографом, адресованным студенту первого курса историко-педагогического факультета Челябинского государственного педагогического института Владимиру Рушанину в декабре 1970 г. его наставником, кандидатом исторических наук С.А. Сидоренко, и исследовательско-библиографическим проектом «Книги с автографами и дарственными надписями из библиотеки В.Я. Рушанина» — ровно полвека. 558 изданий, вошедших в каталог инскриптов, — документы разнообразных социокультурных практик и взаимодействий студента, аспиранта, ученого, преподавателя, организатора науки, общественного деятеля, руководителя одного из старейших вузов культуры, а также однокурсника, друга, коллеги, наставника, семьянина, человека широкого круга интересов и увлечений... В десятитысячном массиве книг домашней библиотеки высок коэффициент рассеяния изданий, маркированных автографами. 558 инскриптов — результат трудоемкого фронтального просмотра, индивидуальной первичной обработки каждого экземпляра. И это — немаловажный аспект организации, хранения, использования библиофильских собраний.

Все источники в каталоге инскриптов расположены в алфавите авторов и заглавий. Помимо библиографического описания издания (а к ним относятся и книжные, и листовые, и нотные, и изоиздания) каждая каталожная запись включает текст автографа с указанием его места в структуре элементов книги и краткую справочную статью о дарителе с характеристикой социального статуса, направлений деятельности, практик межличностного взаимодействия.

«Добро пожаловать в мой мир», — написал один из адресантов. Сонм друзей, коллег, учеников, видных деятелей культуры и искусств, присоединившихся к этому приглашению, составил 349 человек. Научно-справочный аппарат издания представлен вступительной статьей книговеда, кандидата педагогических наук А.В. Штолера и именным указателем. А.В. Штолер определяет издание каталога как «первый этап характеристики личного книжного собрания»¹ и обозначает основные исследовательские подходы и их перспективы применительно к анализу корпуса инскриптов личной библиотеки. К ним относятся: книговедческий, нацеленный на изучение бытования книги в контексте истории книжной культуры, и археографический, связанный с реконструкцией жизни и творчества адресантов — авторов инскриптов, и адресатов — владельцев библиотек, их социокультурных взаимодействий посредством книги. И в том, и в другом случае книга с дарственной надписью, обретая уникальные экземплярные черты, становится документом, источником отраслевого или междисциплинарного исследования, а коллекция в целом — «портретом интеллекта».

Во вступительной статье предпринят первый и весьма обстоятельный опыт анализа феномена инскрипта в личной биографии и библиотеке В.Я. Рушанина с книжно-исторических

¹ Штолер А.В. «С дружеским чувством любви к книге»: инскрипты в личной биографии и библиотеке // Книги с автографами и дарственными надписями в библиотеке В.Я. Рушанина. Челябинск, 2020. С. 6.

и типологических позиций. В фокус исследовательской оптики А.В. Штолер помещает проблематику объективации в собрании инскриптов истории личной библиотеки, ступеней научной карьеры библиофила и его социальной активности, влияния тенденций издательской практики, научно-творческой деятельности руководимого им вуза, позиционирования института в широком географическом пространстве. Тщательный и скрупулезный типологический анализ цифрами и фактами представляет картину «пространственной плотности» изданий, профессиональной принадлежности авторов. Не удивительно весомое представительство в их составе историков, коллег-ректоров, именитых представителей фундаментальных наук, литераторов, культурологов, деятелей искусства, специалистов библиотечной сферы, библиофилов, книговедов, краеведов, политиков. Безусловная гордость коллекции — автографы знаменитостей: С.Ф. Бондарчука, Л.К. Дурова, Е.А. Евтушенко, А.Е. Карпова, Н.В. Карполя, Л.А. Сметанникова, В.Т. Спивакова, О.П. Табакова... А также авторов книг, изданных в дальнем и ближнем зарубежье (США, Германия, Польша; Украина, Узбекистан, Таджикистан), многие из них в 2000–2010-е гг. были гостями института.

Задачу персонализации изданий и автографов выполняет именной указатель. Он включает полный корпус имен авторов инскриптов, книг и их составителей, издателей, художников и фотохудожников, героев повествований, косвенно упомянутых имен, общим числом 540. Их зримое присутствие обеспечено частичным воспроизведением в цветных иллюстрациях обложек и переплетов владельческих экземпляров книг, титульных листов и форзацев с дарственными надписями. Несколько строк, размашистая личная подпись или пространное сочинение, изложенное скорописью индивидуального почерка, — ныне уже экзотика, объект музейной ценности, ибо за «перо» в наш компьютерный век автор берется лишь ради начертания инскрипта. В этом жесте — и предельная персонификация коммуникации, вынесенная в публичную сферу. И ограничительные нормы этики автографа, требующие лаконизма, формульного обращения и свернутой репрезентации автора. И философия дара, сакрализация предмета дарения, в котором автограф приобретает самостоятельное символическое значение, а книга — социально-психологические характеристики, производные от статусно-ролевых отношений между дарителем и получателем. Так, особенно значимы автографы тех, кого автор каталога чтит своими учителями и наставниками, и тех, кто называет В.Я. Рушанина своим учителем. Иная интонация у дружеских пожеланий талантливых соучеников студенческо-аспирантских лет. Благодарностью исполнены инскрипты авторов поддержанных ректором проектов и перспективных начинаний, им впервые замеченных и оцененных. Слова признательности коллег по вузу и научному цеху простираются в широком диапазоне от благодарности «за неблагодарную борьбу в защиту культуры», за «покровительство наукам» и «возможность проживать насыщенную научно-творческую жизнь в вузе» до благодарности за поддержку «нового направления в культурологии», творчества «детских писателей» и просто «за футбол!». «Невымышленная» словесность дарителей лишена пафоса и фальши, подкупает нотами доверия и искренности, эмоциональностью, часто — юмором и самоиронией, а в ряде случаев — изысканностью стихотворной импровизации. Поэтика инскрипта в одних случаях — форма «обмена знаками лояльности и фиксации статусов»², в других — проекция истории взаимоотношений дарителя и получателя, или обстоятельств вручения книги. Так, исключительной (к счастью!) и исторически символической является констатация одним инскриптом факта устаревания книги

² Рейтблат А.И. К социологии инскрипта // Писать поперек: ст. по биографике, социологии и истории литературы. М., 2014. С. 164.

на момент ее выхода в свет (автограф Г.М. Смирнова, одного из авторов учебника «История СССР» для средней школы, изданного в 1990 г.).

Примечательно еще одно наблюдение: количество монографий и научных трудов в коллекции В.Я. Рушанина конкурирует с общим числом поэтических сборников и беллетристики, сочинений автобиографических и тех, что можно назвать семейными сагами. Немало среди этой, только на первый взгляд, «непрофильной» литературы изданий и художественных каталогов. Их инскрипты проявляют в «портрете интеллекта» черты человека, откликающегося на страницы воспоминаний, художественное слово и образ. Сегодня единственный в регионе вуз культуры наполнен высококлассными произведениями живописи, графики, скульптуры. Студенты живут и учатся в окружении подлинников—произведений признанных мастеров—К. Фокина, В. Качалова, В. Шаповалова, О. Гладышевой, В. Неясова, С. Черкашина и др.³ Не удивительно, что ректор—всегда желанный гость вернисажей, а художники, искусствоведы, коллекционеры видят и признают в нем ценителя и знатока искусств. Кстати, есть в ЧГИК и своя портретная галерея «Доктора и профессора наук» в исполнении знаменитого С.Г. Новикова.

Информационная и культурологическая ценность единичного автографа ограничена. В составе коллекции каждый инскрипт становится интерпретированным элементом документа-коммуникационной системы. Систематизированное в форме каталога, оснащенное биографическими комментариями, собрание позволяет увидеть за лаконичностью автографа человеческую уникальность и одаренность. Личность, судьба человека в истории—предмет постоянного научного интереса В.Я. Рушанина, посвятившего ряд своих трудов деятелям науки и истории образования на Южном Урале⁴. И на орбите книжности постоянны встречи с людьми незаурядными и яркими. В когорте людей необычных профессий, например, представители силовых структур—уроженец Чесменского района генерал-полковник В.И. Завершинский—деятель советских и российских разведывательных спецслужб (1971–2008), краевед, автор книг по истории Южного Урала, Оренбургского казачьего войска; генерал-майор МВД В.А. Иоголевич, подаривший В.Я. Рушанину книгу своего отца—известного педагога.

В технократическом секторе дарителей неожиданны сочетания «стали и музыки» в образе Г.Н. Гуна—магнитогорского ученого-металлурга, доктора технических наук, профессора Магнитогорского государственного технического института, талантливого руководителя и музыкально одаренного человека, создавшего в вузе камерный оркестр, успешно выступавший на конкурсах и фестивалях всех уровней. «С дружеским чувством любви к книге» и признанием в «непостыдной страсти» «тихой охоты за золоченым переплетом» адресовал В.Я. Рушанину инскрипты на авантитулах своих книг В.А. Кислюк—инженер, ученый, библиофил, исследователь книжной культуры пушкинского времени, блистательный лектор и прирожденный рассказчик. Увы, иссякает поколение энциклопедистов, «физиков и лириков», чье формирование пришлось на время хрущевской оттепели, остаются доброй памятью их книги и росчерк пера на авантитуле,

³ Галерея «Академия»: каталог художественной коллекции ЧГАКИ: итоги первого пятилетия. 2004–2008. Челябинск, 2008. 88 с.

⁴ *Рушанин В.Я.* Иван Александрович Тихомиров: возвращение забытого имени. Челябинск, 2016. 432 с.; *Рушанин В.Я.* Мария Васильевна Каменская. Школьная мама. Челябинск, 2019. 283 с.; *Рушанин В.Я.* Партитура биографии уральского ученого // Вопросы культурологии. 2012. № 9. С. 4–6; *Рушанин В.Я., Андреева Т.А.* Николай Кузьмич Лисовский (1914–1987): портрет историка на фоне времени // Историк в меняющемся пространстве российской культуры. Челябинск, 2006. С. 431–439.

след прикосновения руки дарителя на книге в личной библиотеке. Личная коллекция книг с автографами становится памятником региональной книжности, а каталог — формой его документирования и введения в научный оборот.

Особая тема каталога — созвездие имен, связанных с историей ЧГИК. Со временем частью этой истории станут книги, отмеченные инскриптами авторитетной профессуры и преподавателей, многие из которых являются выпускниками вуза, ветеранов института. Предметом библиофильского интереса являются работы исследователей, чья судьба в последние годы связана с дальним зарубежьем (например, «книга о российских лекциях в библиотеках Америки» известного книговеда и библиографа, одного из основателей библиотечного факультета, Е.И. Коган). Поколение талантливых, состоявшихся в профессии и любимом деле потомков тех, кто стоял у истоков института, тоже заявляет о себе фундаментальными научными и творческими работами. Таковы Д.Н. Шилов, В.Д. Новичков.

«Книги с автографами и дарственными надписями из библиотеки В.Я. Рушанина» — один из немногих опытов каталогизации инскриптов личной библиотеки, адресованных ее владельцу⁵. Даже беглое, поверхностное знакомство с ним говорит о музейно-ценностных аспектах личного библиофильского собрания и его каталога, перспективах научно-теоретического обращения к данной теме и ее практического освоения. Подобная антология автографа — школа делового письма, этикетного общения, межличностной коммуникации в публичном пространстве, а также образец музеефикации и технологии каталогизации данного вида исторических источников.

Список литературы

Андреева И.В. (сост.) Галерея «Академия». Каталог художественной коллекции ЧГАКИ: итоги первого пятилетия. 2004–2008 / фото В.И. Бурматова. Челябинск: ЧГАКИ, 2008. 88 с.

Дружинин П.А., Соболев А.Л. Книги с дарственными надписями в библиотеке Г.П. Макогоненко. М.: Труть, 2006. 235 с.

Осипова О.Г. Книги с автографами в библиотеке А.З. Крейна: каталог. М.: Государственный музей А.С. Пушкина, 2010. 128 с.

Рейтблат А.И. К социологии инскрипта // Писать поперек: ст. по биографике, социологии и истории литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 157–165.

Рушанин В.Я. (сост.) Книги с автографами и дарственными надписями в библиотеке В.Я. Рушанина / авт. вступ. ст. А.В. Штолер. Челябинск: ЧГИК, 2020. 239 с.

Рушанин В.Я. Иван Александрович Тихомиров: возвращение забытого имени. Челябинск: Издательство Игоря Розина, 2016. 432 с.

Рушанин В.Я. Мария Васильевна Каменская. Школьная мама. Челябинск: ЧГИК, 2019. 283 с.

Рушанин В.Я. Партитура биографии уральского ученого // Вопросы культурологии. 2012. № 9. С. 4–6.

Рушанин В.Я., Андреева Т.А. Николай Кузьмич Лисовский (1914–1987): портрет историка на фоне времени // Историк в меняющемся пространстве российской культуры: сб. ст. Челябинск: Каменный пояс, 2006. С. 431–439.

⁵ Осипова О.Г. Книги с автографами в библиотеке А.З. Крейна. М., 2010. 128 с.; Дружинин П.А., Соболев А.Л. Книги с дарственными надписями в библиотеке Г.П. Макогоненко. М., 2006. 235 с.

Штолер А.В. «С дружеским чувством любви к книге»: инскрипты в личной биографии и библиотеке // Книги с автографами и дарственными надписями в библиотеке В.Я. Рушанина. Челябинск: ЧГИК, 2020. С. 3–16.

References

Andreeva, I.V. (Ed.) *Galereya «Akademiya». Katalog hudozhestvennoj kollekcii CHGAKI: itogi pervogo pyatiletiya. 2004–2008* [Gallery “Academy”. Catalog of the ChGAKI Art Collection: Results of the First Five Years. 2004–2008]. Chelyabinsk: ChGAKI Press, 2008. 88 p. (In Rus.).

Druzhinin, P.A., Sobolev, A.L. *Knigi s darstvennymi nadpisyami v biblioteke G.P. Makogonenko* [Books with dedicatory inscriptions in the library of G.P. Makogonenko]. Moscow: Truten' Press, 2006. 235 p. (In Rus.).

Osipova, O.G. *Knigi s avtografami v biblioteke A.Z. Krejna* [Books with autographs in the library of A.Z. Krein: catalog]. Moscow: Gosudarstvenny muzej A.S. Pushkina Press, 2010. 128 p. (In Rus.).

Reitblat, A.I. K sociologii inskripta [On the sociology of the inscript], in *Pisat' poperek: st. po biografike, sotsiologii i istorii literatury*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Press, 2014. P. 157–165. (In Rus.).

Rushanin, V.YA. (Ed.) *Knigi s avtografami i darstvennymi nadpisyami v biblioteke V.YA. Rushanina* [Books with autographs and donation inscriptions in the library of V.Ya. Rushanin]. Chelyabinsk: ChGIK Press, 2020. 239 p. (In Rus.).

Rushanin, V.YA. *Ivan Aleksandrovich Tihomirov: vozvrashchenie zabytogo imeni* [Ivan Alexandrovich Tikhomirov: the return of a forgotten name]. Chelyabinsk: Igor Rozin Publishing House, 2016. 432 p. (In Rus.).

Rushanin, V.YA. *Mariya Vasil'evna Kamenskaya. SHkol'naya mama* [Maria Vasilievna Kamenskaya. School mom]. Chelyabinsk: ChGIK Press, 2019. 283 p. (In Rus.).

Rushanin, V.YA. Partitura biografii ural'skogo uchenogo [Score of the biography of the Ural scientist], in *Voprosy kul'turologii*. 2012. Vol. 9. P. 4–6. (In Rus.).

Rushanin, V. YA., Andreeva, T.A. Nikolaj Kuz'mich Lisovskij (1914–1987): portret istorika na fone vremeni [Nikolai Kuzmich Lisovsky (1914–1987): a portrait of a historian against the background of time], in *Istoriik v menyayushchemsya prostranstve rossiyskoy kul'tury: sb. st.* Chelyabinsk: Kamenny poyas Press, 2006. P. 431–439. (In Rus.).

SHtoler, A.V. «S druzheskim chuvstvom lyubvi k knige»: inskripty v lichnoj biografii i biblioteke [“With a friendly feeling of love to the book”: Inscriptions in personal biography and library], in *Knigi s avtografami i darstvennymi nadpisyami v biblioteke V.YA. Rushanina*. Chelyabinsk: ChGAKI Press, 2020. P. 3–16. (In Rus.).