

**СОДЕРЖАНИЕ**

<b>Проблема в фокусе:</b>	
<b>Предметный мир ленинградской повседневности середины XX в.:</b>	
<b>На пути к наследию</b>	
<i>Степанова Д.Г.</i> Форма и декор в произведениях декоративного искусства Ленинграда: К определению специфики художественного наследия	5
<i>Бакиева Д.А.</i> Советская вещественность в экспозиционном пространстве Санкт-Петербурга: Структура диалоговых практик	14
<i>Малюгина Ю.Е.</i> Принцип коллажности в упаковке предприятий художественной промышленности Ленинграда 1950-х–1960-х гг. (на примере сюрпризных и дорожных наборов из собрания Музея «XX лет после войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.»)	22
<i>Подольская К.С.</i> Ренессанс советского минимализма: Продукция ленинградских фарфоровых заводов 1960-х гг. и жизненная среда российского интерьера 2010-х гг.	29
<b>Музей</b>	
<i>Никонова А.А.</i> Музей в дисциплинарном пространстве научного знания	38
<i>Пейчева А.Ю.</i> Разработка и реализация метапредметного образовательного курса «Искусство и наука» в пространстве художественного музея	46
<i>Герасимов Г.И.</i> Тульский музей оружия в первые десятилетия советской власти (1924–1941)	52
<b>Памятник</b>	
<i>Юферева П.С., Черноусов Ф.Г.</i> Проблема сохранения памяти места на примере Конюшенного музея	62
<i>Демидова Ю.С.</i> Посетители о музее в Исаакиевском соборе в послевоенный период	69
<i>Попов В.А.</i> Архитектурные архаизмы Царевококшайска—Краснококшайска—Йошкар-Олы	79
<b>Наследие</b>	
<i>Гук Д.Ю., Сенотрусова П.О.</i> Digital Humanities и культурное наследие: Опыт сотрудничества Государственного Эрмитажа и Сибирского федерального университета	98
<i>Савченко С.К.</i> Военная фотография в экспозициях Музея обороны и блокады Ленинграда	105
<i>Бирюкова М.В.</i> Музей моды в Петербурге: К проекту несуществующего специализированного музея	123
<b>Критика и библиография</b>	
<i>Туминская О.А.</i> «Красный мак»: культура повседневности. [Рец. на кн.:] Сапанжа О.С., Баландина Н.А. «"Красный мак" и советская повседневная культура. Исторические очерки. К 95-летию балета». СПб.: Изд-во НП-ПРИНТ, 2022. 90 с.	130

***Редакционная коллегия:***

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

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

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

***Международный редакционный совет журнала:***

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

*Подписано в печать: 21.10.2023 г.  
Формат: 70 × 100/16  
Усл. печ. л.: 11,05*

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

© Обложка, Волкова А., Войтекунас В., Tsilaga L., 2018  
© Коллектив авторов, 2023

**TABLE OF CONTENTS**

<b>A Problem in Focus: The Material World of the Leningrad Everyday Life of the middle of 20<sup>th</sup> century: Towards the Heritage</b>	
<i>Stepanova D.G.</i> Issues of Form and Decor in the Applied Art of Leningrad: Towards the Definition of Art Heritage as Concept	5
<i>Bakieva D.A.</i> Soviet Material World in the Exhibition Space of Saint-Petersburg: Structure of Dialogical Practices	14
<i>Malyugina Yu.E.</i> The Principle of Collage in the Packaging of Leningrad Art Industry Enterprises of the 1950–1960 <sup>s</sup> (on the Example of Surprise and Travel Sets from the Collection of the Museum “XX <sup>s</sup> years After the War. Museum of Everyday Culture of Leningrad 1945–1965”)	22
<i>Podolskaya Ks.S.</i> Renaissance of Soviet Minimalism: Products of Leningrad Porcelain Factories of the 1960 <sup>s</sup> and the Living Environment of the Russian Interior of the 2010 <sup>s</sup>	29
<b>Museum</b>	
<i>Nikonova A.A.</i> Museum in the Disciplinary Space of Scientific Knowledge	38
<i>Psycheva A.Yu.</i> Development and Implementation of a Metasubject Educational Course “Art and Science” in the Space of an Art Museum	46
<i>Gerasimov G.I.</i> Tula Museum of Weapons in the First Soviet Decades (1924–1941)	52
<b>Monument</b>	
<i>Yuphereva P.S., Chernousov F.G.</i> The Problem of Preserving the Memory of a Place: A Case of the Stables Museum	62
<i>Demidova Yu.S.</i> The Visitors’ Perception of the Museum in St. Isaac’s Cathedral during the Postwar Period	69
<i>Popov V.A.</i> Archaism in the Architecture of Tsarevokokshaisk—Krasnokokshaisk—Yoshkar-Ola	79
<b>Heritage</b>	
<i>Hookk D.Yu., Senotrusova P.O.</i> Digital Humanities and Cultural Heritage: The Experience of the State Hermitage Museum cooperation with Siberian Federal University	98
<i>Savchenko S.K.</i> Military Photography in the Expositions of the Museum of Defence and the Blockade of Leningrad	105
<i>Biryukova M.V.</i> Fashion Museum in Saint-Petersburg: To the Project of a Non-existent Specialized Museum	123
<b>Reviews</b>	
<i>Tuminskaya O.A.</i> “Red Poppy”: Culture of Everyday Life. [Review of:] Sapanzha O.S., Balandina N.A. “Red Poppy” and Soviet Culture of Everyday Life. Historical Essays on the 95 <sup>th</sup> Anniversary of the Ballet. Saint-Petersburg: NP-Print Press, 2022. 90 p. ISBN 978–5–6047944–8–7	130

***Editorial Board:***

Piotrovsky Mikhail Borisovitch, Full Member of the Russian Academy of Sciences,  
Full Member of the Russian Academy of Arts (Chairman);  
Nikonova Antonina Alexandrovna, Candidate of Science in Philosophy,  
Associate Professor (Vice Chairman);  
Ananiev Vitaly Gennadievitch, Doctor of Cultural Studies (Academic Secretary);  
Gnedovsky Mikhail Borisovitch, Candidate of Science in History;  
Makovetsky Evgeny Anantolievitch, Doctor of Philosophy, Associate Professor;  
Biryukova Marina Valerievna, Doctor of Cultural Studies;  
Liubeznikov Oleg Anatolievitch, Candidate of Science in History.

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

***International Board of Journal:***

**Alexander Mikhailovitch Sholokhov**, President of Russian National Committee  
of the International Council of Museums (ICOM) (chairman);  
**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: ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ЛЕНИНГРАДСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ СЕРЕДИНЫ ХХ в.: НА ПУТИ К НАСЛЕДИЮ

---

*Степанова Д.Г.*

ФОРМА И ДЕКОР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА ЛЕНИНГРАДА:  
К ОПРЕДЕЛЕНИЮ СПЕЦИФИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ\*

Степанова, Дарья Геннадьевна—аспирант, Российский государственный педагогический университет им А.И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, [Stepanova-dg@yandex.ru](mailto:Stepanova-dg@yandex.ru).

Статья посвящена рассмотрению особенностей художественно-пластического языка «ленинградского стиля» в декоративном искусстве через обращение к системе форма-декор. Взаимодействие формы и декора в художественном произведении рассматривается как стилевой маркер, сопровождающий его историческое развитие. Вопросы формальной композиции, соотношения декора и формы в произведениях декоративного искусства являются одними из ключевых в проблемном поле теории стилеобразования. «Ленинградскому стилю» в декоративном искусстве свойственны специфические формальные особенности, выделяющие произведения ленинградских мастеров в ряду иных локальных стилей и школ. Эволюция форм в произведениях декоративного и промышленного искусства «ленинградского стиля» обусловлена поступательным движением от реминисценций классицистических и ампирических мотивов к поискам нового художественного языка, как способа адекватного выражения новой городской идентичности. Основная функция декоративных элементов произведений «ленинградского стиля» выражается в поддержке главных движений формы и аллегорическом наполнении содержания. Отсутствие этнического фундамента, влияние русского авангарда и академической художественной традиции определили своеобразие выразительного языка «ленинградского стиля», а также его развитие от прямой стилизации к свободной художественной трансформации, базирующейся на культурно-историческом наследии города, образовательной базе и мировоззренческой платформе, объединяющих художников Ленинграда.

**Ключевые слова:** декоративное искусство, советское искусство, «ленинградский стиль», форма, декор.

---

\* Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда «Проведение фундаментальных научных исследований и поисковых научных исследований отдельными научными группами». Проект 23–18–00419 «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х гг. и их роль в формировании жизненной среды».

ISSUES OF FORM AND DECOR IN THE APPLIED ART OF LENINGRAD:  
TOWARDS THE DEFINITION OF ART HERITAGE AS CONCEPT

Stepanova, Darya Gennadievna—PhD Student, the Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation, Saint-Petersburg, [Stepanova-dg@yandex.ru](mailto:Stepanova-dg@yandex.ru).

The article is devoted to the consideration of the features of the artistic and plastic language of the “Leningrad style” in applied art through an appeal to the form-decor system. The interaction of form and decoration in a work of art is considered as a stylistic marker that accompanies its historical development. Issues of formal composition, the relationship between decor and form in works of applied art are among the key ones in the problem field of the theory of style formation. Specific formal features that distinguish the works of Leningrad masters from other local styles and schools characterize the “Leningrad style” in applied art. The evolution of forms in works of applied and industrial art of the “Leningrad style” is due to the progressive movement from reminiscences of classicist and empire motifs to the search for a new artistic language, as a way of adequately expressing a new urban identity. The main function of the decorative elements of works of the “Leningrad style” is expressed in supporting the main movements of form and allegorical content. The absence of an ethnic foundation, the influence of the Russian avant-garde and academic artistic tradition determined the originality of the expressive language of the “Leningrad style”, as well as its development from direct stylization to free artistic transformation, based on the cultural and historical heritage of the city, educational base and ideological platform uniting the artists of Leningrad.

**Key words:** applied art, Soviet art, “Leningrad style”, Soviet art, form, decor.

Вопросы формальной композиции, соотношения декора и формы в произведениях декоративного искусства являются одними из ключевых в проблемном поле теории стилиобразования. «Ленинградскому стилю» в декоративном искусстве свойственны специфические формальные особенности, выделяющие произведения ленинградских мастеров в ряду иных локальных стилей и школ. Их рассмотрение может быть важным для проведения атрибуции и экспертизы соответствующих предметов в музейных и частных коллекциях.

О.Л. Некрасова-Каратеева в монографии «Этот удивительный мир предметов», посвященной анализу и интерпретации произведений декоративного искусства, выделяет форму как один из опорных пунктов в понимании сути художественного образа произведения. Автор приходит к выводу, что форма «сразу устанавливает в нашем сознании ассоциативные связи, и с опорой на ваш личный и генетический опыт в вас сразу возникают ответные психологические реакции»<sup>1</sup>. Следовательно, как и цветовой код произведения форма тесно связана с семантической нагрузкой, во многом определяющей совокупностью культурно-исторического контекста, личного опыта художника, а в случае «ленинградского стиля» и внутренним пониманием городской идентичности личности.

Н.Б. Смирнова определяет одну из ведущих ролей декоративного искусства как форму самоидентификации человека как представителя определенной общности (народа, города, страны и т.д.). Автор отмечает: «Необходимость межкультурного диалога позволит приобрести видение общего, особенного и частного в культуре разнообразных народов, творчески переосмыслить и инновационно использовать их в личных культурных практиках. Здесь можно предположить, что декоративно-прикладное искусство

<sup>1</sup> Некрасова-Каратеева О.Л. Этот удивительный мир предметов. СПб., 2010. С. 61–62.

родного народа находится в “ядре” культурной самобытности личности, вокруг которого располагаются “пласты” культурных взаимодействий, инновационного творчества»<sup>2</sup>. Анализируя данный тезис в контексте понятия «ленинградский стиль», можно прийти к выводу, что в основе формотворчества лежит городская идентичность личности, как основной стилеобразующий ориентир, который впоследствии дополняется и усложняется комплексом внешних факторов, которым наиболее открыты средства выразительности художественного языка.

Е.А. Мезенцева, анализируя специфику развития художественного образа через формотворчество, проводит параллели с археологическими находками, позволяющими определить культурно-историческую принадлежность предметов через формальные особенности художественного образа: «Форма предмета как составляющая его художественного образа всегда исторически и национально обусловлена»<sup>3</sup>. Таким образом, специфика формального решения произведений декоративного искусства «ленинградского стиля» должна иметь собственные выразительные особенности.

Форма определяет смысл предмета и через гармонические отношения пропорций, частных элементов в контексте целого, формирует эстетическое представление о произведении. Как было сказано выше, «ленинградский стиль» как эстетическая категория напрямую обращается к специфике гармонических отношений в произведениях декоративного и промышленного искусства. Форма предмета рассказывает об ассоциативном образе, заложенном автором. Формотворчество в рамках «ленинградского стиля» тяготеет к метафоричности образов и лаконичным решениям силуэта.

Одним из главных приемов визуальной организации образа в декоративном искусстве выступает трансформация, преобразование форм. Понятие «трансформация» может быть рассмотрено с точки зрения выявления существенных характеристик предмета через призму художественного образа. Его важно разделять с дефиницией «стилизация», которая, согласно терминологическим словарям, есть «воспроизведение или имитация образной системы и формальных особенностей одного из стилей прошлого, использованных в новом художественном контексте»<sup>4</sup>. Важным отличием преобразования формы через стилизацию является обращение к конкретному набору признаков, свойственных определенному стилю, в то время как трансформация выступает как свободное преобразование, поиск адекватных задаче средств художественного языка.

«Ленинградскому стилю» на этапе его становления (1910–1940 гг.) свойственны реминисценции классицистических и ампирных мотивов архитектуры Санкт-Петербурга. Как следствие, в решении форм произведений присутствует прямая стилизация.

Нарративность выступала одним из основных смысловых и выразительных качеств произведения. Подобный формальный код свойственен и «ленинградскому стилю» периода его становления. Основные эстетические ориентиры (чистота форм, лаконичность силуэтов, строгость линий и т.д.) останутся характерны для «ленинградского стиля» на протяжении всего его развития, в то время как некоторые элементы (дробность форм, насыщенный декор и др.) сменяются вектором на максимальное очищение формального языка произведения.

<sup>2</sup> Смирнова Н.Б. Роль и место декоративно-прикладного искусства в современной культуре // Интеграция образования. 2006. № 2. С. 131.

<sup>3</sup> Мезенцева Е.А. Специфика художественного образа и формы в прикладном искусстве // Динамика систем, механизмов и машин. 2014. № 5. С. 26.

<sup>4</sup> Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь. М., 1997. С. 580–581.

Наиболее ярко тенденции обращения к искусству прошлых эпох прослеживаются в художественном стекле, фарфоре и ювелирном искусстве. Во многом настоящее выразительное решение произведений обусловлено высокой традицией преемственности художественных производств Санкт-Петербурга: Императорский фарфоровый завод, Императорский стеклянный завод, Ювелирный дом Фаберже, Ювелирный дом Болин и др. Мастера, обучавшиеся в Центральном училище технического рисования, реализовывающие свои профессиональные задачи на различных предприятиях, искали новые вариации трансформации и интерпретации, опираясь на высочайшие художественные достижения названных выше производств, после передавая их уже своим ученикам. Подобное развитие способствовало формированию художественной традиции «Санкт-Петербург-Ленинград» в декоративном и промышленном искусстве.

Постепенно тяга к различным реминисценциям в формальном решении произведений уступила место поискам нового художественного языка, как способа адекватного выражения новой городской идентичности в произведениях декоративного и промышленного искусства. Одной из основных тенденций в искусстве «ленинградского стиля» становится ориентация на декоративный минимализм. Достижение максимальной выразительности при использовании минимально необходимого и достаточного количества средств художественной выразительности становится фундаментальным ориентиром новых творческих поисков.

Нарратив в произведении уступает место выявлению ведущих качеств материала через форму. Тяга к строгому и лаконичному решению формы остается свойственной эстетике «ленинградского стиля» и в период 1950–1960-х гг. Характерными для «ленинградского стиля» данного периода приемами становятся «скругление» форм, определяющее место точности линии, большая ориентация на природные мотивы, стремление к максимальной лаконичности силуэта, цельность форм.

С течением времени мастера «ленинградского стиля» перешли к еще более свободному поиску формальных решений произведений, обращаясь к зарубежному опыту (например, стран Прибалтики, Скандинавии и др.). Пластика форм в основном ориентируется на природные или антропоморфные изгибы, или архитектурные ритмы городского пространства Ленинграда. А.В. Малолетков определил отличительные особенности форм ленинградской керамики: «самым существенным в почерке ленинградских керамистов были архитектоника формы, ее конструктивность, которые составляют основу ленинградской школы керамики; сложную композиционную систему, определяющую приверженность строгой архитектурной форме; использование принципа архитектурного мышления при создании ансамбля из нескольких частей, усиление декоративных качеств материала посредством фактуры и цвета»<sup>5</sup>. Данный тезис во многом свойственен «ленинградскому стилю» и других отраслей декоративного и промышленного искусства. Тесная формальная связь с архитектурным наследием определила своеобразие и внутреннюю организацию произведений «ленинградского стиля».

Е.В. Старинкова выделяет десять групп, систематизирующих элементы декора: астрологический декор, мифологический декор, геральдический декор, предметный декор, сюжетный декор (ландшафтный, архитектурный, жанровый), эпиграфический декор, биоморфный декор (антропоморфный, орнитоморфный, зооморфный и т.д.), фитоморфный

<sup>5</sup> Малолетков В.А. Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX — начала XXI вв. Автореферат диссертации ... доктора искусствоведения. М., 2010. С. 19.

(цветочный, травяной, лиственный) и полиморфный декор<sup>6</sup>. Опираясь на данную классификацию, можно выделить несколько декоративных групп, наиболее свойственных «ленинградскому стилю» в декоративном и промышленном искусстве: сюжетный декор, обращенный к культуре и истории Санкт-Петербурга-Ленинграда, геральдический декор, интерпретация «имперского» наследия города, фитоморфный декор, объединяющий различные флоральные мотивы в произведениях, геометрический декор и некоторые другие.

Для «ленинградского стиля» характерно обращение к орнаменту классицизма и ампира. Обращение к меандру, кимантию, флоральным гирляндам, плетенкам и иным формам характерного для классицизма орнамента в произведениях декоративного искусства коррелирует с архитектурным убранством города. Осмысление архитектурного наследия и его интерпретация в произведениях декоративного и промышленного искусства подтверждает гипотезу о роли городской идентичности как одного из основных стилеобразующих факторов становления «ленинградского стиля».

Кроме того, как отмечает Е.В. Старинкова, декор обладает корпусом функций, определяющих его значение: аттрактивностью, т.е. способностью концентрировать внимание на определенном элементе/группе элементов, экспрессивностью, т.е. связью с эмоционально-образной нагрузкой, коммуникативностью, т.е. формой поля взаимодействия зрителя-произведения-мастера, и информативностью, т.е. содержательной наполненностью: «Таким образом, выполняя свои функции, декор способен усиливать свойства музейного предмета — акцентировать внимание на конструктивных особенностях предмета или скрывать их функциональное назначение, передавать содержание, заложенное в его образе, вызывать ассоциации с другими предметами и произведениями искусства, выстраивая гармоничную стилистическую картину»<sup>7</sup>. Эволюция декора в произведениях сопровождала общее развитие форм произведений «ленинградского стиля» и иллюстрировала поступательное движение системы Санкт-Петербург-Ленинград-Санкт-Петербург.

Основная функция декоративных элементов произведений «ленинградского стиля» выражается в поддержке основных движений формы и аллегорическом наполнении смысловой нагрузки. В силу тяготения «ленинградского стиля» к лаконичности декор произведений используется как поддержка тектоники предмета. Мастера «ленинградского стиля» различных отраслей декоративного и промышленного искусства предпочитали чистые членения форм, в которых декор служит дополнением основных линий движения формы, а не способом скрытия конструктивной основы. Небольшим исключением могут служить предметы периода начала XX в. — времени становления «ленинградского стиля» и активных реминисценций придворного искусства. Однако и в данном случае эстетическим ориентиром служила архитектура классицизма и ампира с ярко-выраженным конструктивным строением и сдержанным декором, поддерживающим тектонические доминанты. Помимо прочего декор выступает в роли концентрированной трансляции эстетических координат определенного стиля.

В период «зрелого» «ленинградского стиля» в декоративных элементах уменьшилась роль иллюстративного нарратива и стала преобладать чистая художественная форма,

<sup>6</sup> Старинкова Е.В. Декор на предметах прикладного искусства как атрибуционный признак: к вопросу о систематизации и терминологии // Вопросы музеологии. 2013. № 1 (7). С. 127.

<sup>7</sup> Старинкова Е.В. К вопросу о методологии и терминологии описания предметов декоративно-прикладного искусства // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2011. № 4. С. 134.

сопровожаемая, однако, различными уровнями метафорического осмысления. Контрастные элементы декора оттеняли основное колористическое решение изделия и поддерживали линейный ритм. Для «ленинградского стиля» свойственно стремление к декоративному минимализму и обращению к материалу как самоценности.

Произведения «ленинградского стиля» содержат достаточно выраженный ассоциативный компонент, выражающийся и в характере декоративного решения. Декор в предметах декоративного искусства может выступать проводником для интеграции в общеисторический и художественный процесс. Так как для «ленинградского стиля» одним из основополагающих факторов является фундаментальная связь с городом, то ассоциативные возможности декора выступают одной из ведущих форм диалога. В том же проблемном поле находится семантическое наполнение декоративных элементов. Декор отличается «концентрированной смыслодержающей формой выражения»<sup>8</sup>, т. е. метафорические аллюзии и скрытый смысл произведений, доступный при определенном накопленном опыте, находят наиболее адекватное выражение через декоративные элементы различных произведений. В случае «ленинградского стиля» семантическое поле часто обращено к историко-культурному наследию города, театру, литературе и иным видам искусства.

Отдельный корпус декоративных элементов представляют различные вариации изображения Ленинграда. Интерес представляет не только содержательное наполнение и отбор эталонных и малоизвестных памятников, но и непосредственно выразительное решение элементов декора, интерпретирующих архитектурные и пейзажные мотивы Ленинграда. Формально-стилистический анализ некоторых предметов декоративного и промышленного «ленинградского стиля», условно определяемых как эталонные, позволит определить выразительные средства включения памятников в структуру художественного произведения.

Единичные включения образов города, сочетающих имперские дворцово-парковые мотивы и советские символы, начинают появляться уже в конце 1930-х гг. Одним из наиболее характерных примеров является сервиз «Ленинград» 1937 г. (рис. 1). И.А. Шик, описывая сервиз, обращается к элементам декора с точки зрения семантического наполнения: «Классической строгостью образ Ленинграда отличается в росписи сервиза “Ленинград” (1937), выполненной М. Брянцевой. В овальных медальонах художник помещает изображения Смольного, виды на здания Биржи и Исаакиевского собора, Адмиралтейства, Петропавловской крепости. На другой стороне предметов — изображения советских эмблем и символов (серпа, молота, шестерни, колоса, дубовой ветви, книги с надписью: “Ленин”) в различных комбинациях»<sup>9</sup>. Выразительный язык данного сервиза наполнен реминисценциями и обращен к осмыслению классицистического искусства Санкт-Петербурга. Достаточно явно прослеживаются архитектурные ритмы ампира и графическое наследие художников объединения «Мир искусства», в особенности графических листов А.П. Остроумовой-Лебедевой. Характер решения сюжетов в медальонах определяется как условно-изобразительный. Декор служит нарративным дополнением, однако, не в полной мере олицетворяет органичное для специфики материала решение.

Одним из наиболее востребованных и актуальных мотивов становятся новостройки. Однако даже среди домов молодого Ленинграда проглядывают исторические корни.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Шик И.А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х — начала 1950-х годов // Искусство Евразии. 2020. № 2 (17). С. 240.



Рис. 1 Чехонин С. (форма), Брянцева М. (роспись). Предметы сервиза «Ленинград». 1937. Фарфор, роспись. Государственный Эрмитаж: По Шик, 2020

Эталонным образцом данного взаимодействия являются предметы сервиза А. Лепорской «Новостройки» («Ленинград строится») (рис. 2)<sup>10</sup>. Ангелы Ростральных колонн и силуэты зданий Адмиралтейства, намеченные тонкими линиями, обрамляют массивы новых домов и строительные краны. Разнородные элементы объединены монохромным колоритом, сочетающим синие и голубые оттенки, и лаконичным условно-выразительным языком трактовки образов. Одним из наиболее выразительных элементов сервиза является ваза «Ленинград строится». Предельная сдержанность выразительного решения и строгость линии служит поддержкой идейно-содержательного наполнения.



Рис. 2 Лепорская А. (форма), Семенова А. (роспись). Предметы сервиза «Ленинград строится» («Новостройки»). 1966. Фарфор, роспись. Государственный Эрмитаж

Поиски нового художественного языка иллюстрирует эволюция образного решения флакона духов «Ленинград». В силуэте формы флакона 1960-х гг. прослеживается четкая связь с архитектурными элементами значимых зданий Ленинграда: Адмиралтейства и Петропавловской крепости (рис. 3). Строгие вертикальные доминанты, гладкие плоскости конусообразных крышек, олицетворяющие шпили, выступают как сдержанный, но в то же время аллегорический декор. Упаковка и этикетка украшены изображением Медного всадника и орнаментальными мотивами убранства Адмиралтейства и Главного штаба. Орнаментальное решение интерпретирует убранство Адмиралтейства и архитектуры К. Росси. В 1970-е гг. появляется более лаконичный вариант оформления флакона: темно-синее стекло в сочетании с тонкой графикой, изображающей фрегат адмиралтейского шпиля, демонстрирует очищение художественного языка и стремление к большей метафоричности декора при минимальном использовании средств выразительности (рис. 4).

Таким образом, можно сделать вывод, что своеобразие формотворчества мастеров «ленинградского стиля» определяется тесной формальной связью с архитектурой

<sup>10</sup> Рисунок дан по изображению в Госкаталоге РФ, см.: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15041542> (ссылка последний раз проверялась 12.10.2023).

городского пространства Ленинграда и имеет глубокое метафорическое наполнение. Эволюция форм в произведениях декоративного и промышленного искусства «ленинградского стиля» обусловлена поступательным движением от реминисценций классицистических и ампирных мотивов к поискам нового художественного языка, как способа адекватного выражения новой городской идентичности.



*Рис. 3* Флакон духов «Ленинград» (фабрика «Северное сияние»). 1960-е гг.



*Рис. 4* Флакон духов «Ленинград» (фабрика «Северное сияние»). 1970-е гг.

Для формального решения произведений «ленинградского стиля» характерна большая ориентация на природные и архитектурные мотивы, стремление к максимальной лаконичности силуэта, скругление углов в формах, однако, при сохранении точности линии, цельность форм, ярко выраженная тектоничность, а также отсутствие прямого обращения к этнике.

Основная функция декоративных элементов произведений «ленинградского стиля» выражается в поддержке главных движений формы и аллегорическом наполнении содержания. Семантическое наполнение декоративных элементов «ленинградского стиля» зачастую обращено к историко-культурному наследию города, театру, литературе и иным видам искусства. Выразительное решение декоративных и орнаментальных элементов коррелирует с архитектурными мотивами Санкт-Петербурга-Ленинграда. В силу тяготения «ленинградского стиля» к лаконичности декор произведений используется как поддержка тектоники предмета.

### Список литературы

Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ-Эллис Лак, 1997. 735 с.

*Малолетков В.А.* Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX—начала XXI вв. Автореферат диссертации ... доктора искусствоведения. М., 2010. 43 с.

Мезенцева Е.А. Специфика художественного образа и формы в прикладном искусстве // *Динамика систем, механизмов и машин*. 2014. № 5. С. 24–27.

Некрасова-Каратеева О.Л. Этот удивительный мир предметов. СПб.: Государственный Русский музей, 2010. 248 с.

Смирнова Н.Б. Роль и место декоративно-прикладного искусства в современной культуре // *Интеграция образования*. 2006. № 2. С. 127–132.

Старинкова Е.В. Декор на предметах прикладного искусства как атрибуционный признак: к вопросу о систематизации и терминологии // *Вопросы музеологии*. 2013. № 1 (7). С. 125–131.

Старинкова Е.В. К вопросу о методологии и терминологии описания предметов декоративно-прикладного искусства // *Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры*. 2011. № 4. С. 130–134.

Шик И.А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х—начала 1950-х годов // *Искусство Евразии*. 2020. № 2 (17). С. 236–252.

### References

*Apollon. Izobrazitel'noe i dekorativnoe iskusstvo. Arhitektura. Terminologicheskij slovar'* [Apollo. Fine and decorative arts. Architecture. Terminological dictionary]. Moscow: NII teorii i istorii izobrazitel'nyh iskusstv RAH-Jellis Lak Press, 1997. 735 p. (in Rus.).

Maloletkov, V.A. *Tendencii razvitija mirovoj dekorativnoj keramiki poslednej tretej XX—nachala XXI vv. Avtoreferat dissertacii ... doktora iskusstvovedenija* [Trends in the development of world decorative ceramics of the last third of the 20<sup>th</sup>—beginning of the 21<sup>st</sup> centuries. Abstract of Dis.Hab. in Art History]: Moscow: [Without name of publisher], 2010. 43 p. (in Rus.).

Mezenceva, E.A. Специфика художественного образа и формы в прикладном искусстве [Specificity of artistic image and form in applied art], in *Dinamika sistem, mehanizmov i mashin*. 2014. Vol. 5. P. 24–27. (in Rus.).

Nekrasova-Karatееva, O.L. *Этот удивительный мир предметов* [This amazing world of objects]. Saint-Petersburg: Gosudarstvennyj Russkij muzej Press, 2010. 248 p. (in Rus.).

Shik, I.A. *Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х—начала 1950-х годов* [Images of Leningrad in Soviet art porcelain of the 1930<sup>s</sup>—early 1950<sup>s</sup>], in *Искусство Евразии*. 2020. Vol. 2 (17). P. 236–252. (in Rus.).

Smirnova, N.B. *Роль и место декоративно-прикладного искусства в современной культуре* [The role and place of arts and crafts in modern culture], in *Интеграция образования*. 2006. Vol. 2. P. 127–132. (in Rus.).

Starinkova, E.V. Декор на предметах прикладного искусства как атрибуционный признак: к вопросу о систематизации и терминологии [Decor on objects of applied art as an attributional sign: on the issue of systematization and terminology], in *Voprosy muzeologii*. 2013. Vol. 1 (7). P. 125–131. (in Rus.).

Starinkova, E.V. К вопросу о методологии и терминологии описания предметов декоративно-прикладного искусства [On the issue of methodology and terminology for describing objects of decorative and applied art], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 2011. Vol. 4. P. 130–134. (in Rus.).

*Бакиева Д.А.*

## СОВЕТСКАЯ ВЕЩЕСТВЕННОСТЬ В ЭКСПОЗИЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА: СТРУКТУРА ДИАЛОГОВЫХ ПРАКТИК\*

Бакиева, Диана Айратовна — кандидат педагогических наук, ассистент, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, [dianabakieva@gmail.com](mailto:dianabakieva@gmail.com).

В статье анализируется соотношение в гуманитарных науках дефиниций «вещь» и «предмет», а также рассматривается их взаимосвязь с категориями «быт» и «повседневность». Обосновывается интерес музейного сообщества к «идейному миру» советской эпохи. Прослеживаются тенденции увеличения количества экспонатов советского времени в коллекциях отечественных музеев, а также стремления кураторов к актуализации социокультурных смыслов данных предметов на постоянных экспозициях и временных выставках, воссоздающих ушедший период. Подчеркивается значимость коммуникативного метода взаимодействия музейного предмета и зрителя (интерпретатора). Предлагается структура существующих в Санкт-Петербурге диалоговых практик между экспозициями, выстроенными на основе предметов советской повседневности, и музейным посетителем. К элементам структуры отнесены макродиалог (связанный с организацией экспозиционного пространства, воссоздающего обобщенную среду конкретного времени, ориентированного на «эффект присутствия», а также вводящий зрителя в существовавшие социокультурные и эстетические идеалы); мезодиалог (ознаменованный представлением значимых феноменов, которые представлены конкретными предметами. На обозначенном уровне организации диалога значимой является характеристика предметов, этапы и динамика развития определенного процесса, представленного рядом предметов, содержательные компоненты их создания или ситуации их бытования); микродиалог (в рамках которого воссоздается картина рутинных практик советского человека на примере конкретной вещи).

**Ключевые слова:** вещь, предмет, советская повседневность, музей, коммуникация, диалог.

## SOVIET MATERIAL WORLD IN THE EXHIBITION SPACE OF SAINT-PETERSBURG: STRUCTURE OF DIALOGICAL PRACTICES

Bakieva, Diana Airatovna — Candidate of Science in Pedagogy, Assistant, the Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation, Saint-Petersburg, [dianabakieva@gmail.com](mailto:dianabakieva@gmail.com).

The article analyzes the relationship between the definitions “thing” and “object” in the humanities, and also examines their relationship with the categories “everyday life” and “everyday life”. The interest of the museum community in the “ideological world” of the

---

\* Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда «Проведение фундаментальных научных исследований и поисковых научных исследований отдельными научными группами». Проект 23–18–00419 «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х гг. и их роль в формировании жизненной среды».

Soviet era is substantiated. The trends in the increase in the number of Soviet-era exhibits in the collections of domestic museums are traced, as well as the desires of curators to update the sociocultural meanings of these objects in permanent exhibitions and temporary exhibitions that recreate the bygone period. The importance of the communicative method of interaction between a museum object and the viewer (interpreter) is emphasized. The structure of dialogue practices existing in St. Petersburg between exhibitions built on the basis of Soviet everyday objects and the museum visitor is proposed. The elements of the structure include macro-dialogue (associated with the organization of exhibition space, recreating the generalized environment of a specific time, focused on the “effect of presence”, and also introducing the viewer to existing socio-cultural and aesthetic ideals); mesodialogue (marked by the need to present significant phenomena that are represented by specific objects. At the indicated level of dialogue organization, the characteristics of objects, the stages and dynamics of the development of a certain process represented by a number of objects, the content components of their creation and the situations of their existence may be of interest); microdialogue (within the framework of which the picture of the routine practices of Soviet people is recreated using the example of a specific thing).

**Key words:** thing, object, Soviet everyday life, museum, communication, dialogue.

Современная социокультурная ситуация характеризуется изменением самого социо- и культурного пространства, сменой мировоззренческих и морально-этических ориентаций. Значительно усложняющаяся реальность трансформирует социальные ценности, и вполне закономерным выглядит интерес к советскому периоду отечественной истории: современники осмысливают и заново интерпретируют советское наследие во всем его многообразии. Данная тенденция выражается в музыкальных аллюзиях, оммажах в изобразительном искусстве, но кристаллизуется и проявляется наиболее ярко в деятельности музеев, которые выстраивают свои экспозиции и выставочные проекты с ориентацией на советскую вещественность, представляя ценность и значимость предметов, связанных с повседневной жизнью советского человека, отражающих общественно-значимые тенденции и аккумулирующих социокультурные контексты.

Категория вещественности активно разрабатывается в гуманитарных науках, в рамках которых созданный человечеством материальный предмет, его существование и употребление раскрываются через репрезентацию и актуализацию векторов его использования и применения. При этом значимым является (в соответствии с философским рассмотрением проблемы) разделение дефиниций «вещь» и «предмет», где первая осмысливается через принадлежность кому-то, свою «служебность», а вторая — через обособленное существование, на основе которого возможно воссоздать общую картину культурной эволюции. Именно «предмет», в соответствии с мыслями М. Хайдеггера, оказывается объектом широкого рассмотрения, постоянного обновления смыслов, изменения места в горизонте культуры, тогда как «вещь» представляется более узким понятием, отражающим частные особенности существования отдельных объектов в окружающем пространстве. Соответственно, в контексте феномена «советской вещественности» под вещью подразумевается изделие, принадлежавшее, к примеру, личности, бывшее в употреблении и игравшее роль в жизнедеятельности конкретного человека. Предметом в таком случае выступает изделие, на основе которого можно произвести типологический анализ, охарактеризовать действительность, существующие идеологические и культурные доминанты, интересы общества, в котором оно создано, и т. д.

В то же время в практике и научной литературе наблюдается тенденция к сопряжению терминов «быт» и «повседневность»: в контексте советской вещественности в равной степени используются словосочетания «предмет повседневности», «предмет быта», «повседневная вещь», «бытовая вещь». Отметим, что «быт» и «повседневность» не могут трактоваться как синонимичные понятия. В соответствии с утверждениями А.Д. Манохиной, бытовую составляющую необходимо рассматривать в ракурсе ежедневного использования вещи, рутинности применения, наделения конкретного изделия субъектно-значимыми смыслами<sup>1</sup>. В таком случае «повседневное» представляется более широким понятием: объекты повседневности выступают как результат культурных достижений, знаменующие разрыв культурной преемственности, могут выступить в типологической роли и приобретают интересубъектную форму. Согласно подобному подходу, корректной будет являться связь дефиниций «быт» — «вещь» и «повседневность» — «предмет».

Определение ключевых понятий играет значимую роль в анализе практического осмысления темы советской вещественности и ее презентации в современных музеях. В целом, экспозиционная деятельность музеев на сегодняшнем этапе характеризуется направленностью на выстраивание коммуникации и диалога со зрителем. Само понятие «коммуникация» с середины XX в. активно разрабатывается в теории коммуникации (Т. Ньюкомб, Д. Камерон, О.С. Сапанжа, Ф.И. Шарков, Р. Крейг) и используется в разных областях культурной и социальной деятельности (маркетинге, масс-медиа, музеологии и проч.). Обобщенно музейная коммуникация связана с передачей целостного информационного сообщения (О.С. Сапанжа)<sup>2</sup>, социокультурного опыта, контекстуального содержания путем общения посетителя с музейными экспонатами. Однако подобное коммуникативное взаимодействие возможно лишь при наличии соответствующих условий: 1) присутствия у зрителя навыка восприятия специфического «языка» музейных экспозиций; 2) организации такого выставочного пространства, где идеи, воплощенные в материальных предметах, были бы понятны и раскрывали различные аспекты исследуемой проблемы или вопроса.

Соответственно, суть музейной коммуникации составляет непосредственное столкновение, «встреча» субъектов коммуникации — носителей разных идей, взглядов, традиций, их прямой контакт и взаимодействие, в результате которого происходит рождение новых смыслов. В качестве носителей идей могут выступать не только артефакты культуры, памятники искусства, но и предметы повседневности, в том числе и вещи советского быта. При этом перед экспозиционерами встает задача не только отразить бытование предметов и их утилитарную принадлежность, но и раскрыть «идейный мир эпохи». Каким же образом выстраивается диалог посетителя с музейным экспонатом в контексте представления объектов советской вещественности? Современные музеи предлагают несколько вариантов: макро-, мезо- и микродиалог.

*Макродиалог* подразумевает создание экспозиции, где посетитель оказывается «внутри» социокультурных и повседневных практик конкретного временного отрезка. Соответственно, музеи ориентируются на создание аутентичного или приближенного к реальности выставочного пространства, наполненного предметами повседневности, создающими «эффект присутствия». Данный тип экспозиционно-выставочной деятельности ориентируется

<sup>1</sup> Манохина А.Д. Культура советской повседневности в экспозициях исторических музеев Санкт-Петербурга // Вопросы музеологии. 2018. № 1. С. 85.

<sup>2</sup> Сапанжа О.С. Развитие представлений о музейной коммуникации // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 103. С. 246.

на включение зрителя в диалогическое взаимодействие путем создания обобщенной среды, знакомящей с «большим историческим временем» (в соответствии с терминологией М.М. Бахтина). Макродialog, традиционно «осуществляется посредством реминисцентно-аллюзивного введения “чужого слова” — сюжетов, мотивов, образов, мифологем, относящихся к разным пластам культуры»<sup>3</sup>. Музейный посетитель, в таком случае, погружается в контекст существовавшей традиции и включается в «беседу» с образами, семантическими пластами, широкими культурными нормативами и эстетическими идеалами.

В рамках макродialogа музейной экспозиции с посетителем, «вошедшим» в нее, выстраивается непрерывная и стихийная коммуникация, которая обладает принципом неопределенности: невозможно отследить четкое начало и конец взаимодействия, также невозможно выявить конкретный стимулятор общения, т.к. предметы обобщаются до типологически-сходных архетипов конкретного воспроизведенного исторического периода. По словам А.А. Грякалова, в подобном пространстве «в одном временном интервале сосуществует наличное множество содействующих и противодействующих установок: теряет актуальность представление о центричности»<sup>4</sup>, кластеры коммуникативных связей основываются не на «сложении» смыслообразующих объектов, но на их синергии.

В качестве примеров макродialogа посетителя и музейев, в которых представлены объекты советской вещественности, рассмотрим экспозицию Музея повседневной культуры Ленинграда 1945–1965. «XX лет после войны», а конкретно экспозицию «Комната советской учительницы». Данное пространство воспроизводит обстановку обобщенной комнаты, наполненной предметами советской повседневности: посетитель «входит» в контекст существовавших культурных доминант эпохи, переступив порог комнаты. Представленная совокупность артефактов: швейная машинка, фотографии, комод и даже ковер на стене, становится единым коммуникативным каналом, который переносит посетителя в пространство макродialogа с социокультурным контекстом, особенностями взаимодействия и организации быта и досуга человека иной эпохи. Зритель «примеряет» на себе роль жителя этой комнаты, обращает внимание на комфортность пребывания в ней, сопоставляет себя с собирательным образом владельца этого помещения. В целом, ролевая направленность играет важнейшее значение в воссоздании в музее любого «аутентичного» пространства, и макродialogичное взаимодействие посетителя с этим пространством является тому подтверждением.

Выстраивание *мезодialogа* музейной экспозиции и посетителя основывается на тезисе о необходимости представления не только культурных смыслов и в целом идейного мира советской эпохи на примере повседневных предметов, но и на значимости воссоздания конкретной проблемы или определенного элемента ежедневной практики советского человека. По сути, данный тип диалога является способом, с одной стороны, представления основных (но совершенно конкретных) парадигм развития социума, с другой — освоения музейным зрителем через предметы отдельных ракурсов эволюции советской действительности.

Содержательно взаимодействие в рамках мезодialogа строится на стремлении освоения социокультурных «маркеров», которыми была ознаменована исследуемая эпоха. На обозначенном уровне организации диалога могут представлять интерес характеристика

<sup>3</sup> Круглова Т.С. Макродialog и микродialog в культуре Серебряного века // Вестник славянских культур. 2009. № 3. С. 61.

<sup>4</sup> Грякалов А.А. Философия и транспедагогика детства // Инновации и образование. СПб., 2003. С. 54.

предметов, этапы и динамика развития определенного процесса, представленного рядом предметов, содержательные компоненты их создания и ситуации их бытования. То есть цель создания, анализ использованных средств, нормы и правила использования предмета, контекст, в котором разворачивалась ситуация, связанная с конкретным артефактом. В таком случае, взаимодействие между посетителем и музейной коллекцией будет проявляться более тесными связями и будет основываться на формировании субъектно-значимых смыслов относительно исследуемого феномена.

В рамках мезодиалога коммуникация посетителя музея и предмета советской вещиственности происходит в пределах конкретной содержательной темы, подразумевает наличие социокультурной проблематики и требует более плотного общения между субъектами взаимодействия (в данном случае, посетителя и предметов). Для актуализации получаемой информации в процессе постижения экспозиции зрителем музею требуется представление типологических цепочек культурных фактов, необходимых для формирования у наблюдателя образа «в развитии», его изменчивости в культуре и повседневности. При этом необходимо делать акцент на известных и понятных «текстах», которые помогут посетителю находить параллели и, углубляя и расширяя ассоциативный спектр, глубже погружаться в социокультурный контекст. Иными словами, мезодиалог направлен на интериоризацию проблематики и культурных смыслов, которые заложены в конкретных экспонируемых предметах.

Вариантами мезодиалога могут служить выставочные проекты, в рамках которых раскрываются аспекты советской повседневности на примере конкретных тем или идей. Одним из вариантов такой экспозиции является выставочный проект «Первая позиция. Русский балет» в Центральном выставочном зале «Манеж» г. Санкт-Петербурга. На экспозиции различными средствами была раскрыта тема развития балетного искусства, а также отраслей иной деятельности, связанной с постановками (костюмеры, композиторы, сценаристы и т.д.). В рамках данной статьи значимой является экспозиция мелкой фарфоровой пластики (балетных персонажей), представленная в отдельной витрине. Экспонированные фарфоровые фигуры выдающихся балерин (Балерина Карсавина, исполняющая партию Сильфиды, Ленинградский фарфоровый завод; Балерина Уланова в концертном номере Умиравший лебедь, Ленинградский фарфоровый завод и др.) явили собой предметы советской повседневности, связанные с изменениями пространственной среды, окружавшей человека 1950–1960-х гг.

Представленные на выставке произведения мелкой фарфоровой пластики несли в себе значимый разворот для диалога между посетителем и экспозиционером: статуэтки были представлены в нетипичной витрине, которая напоминала сервант. Аллюзия на советскую повседневность, в условиях которой ценные и значимые предметы хранились «за стеклом», создавая личную коллекцию, считывалась посетителем легко. Однако наиболее ценным было типологическое представление данных статуэток, позволяющих зрителю, даже неподготовленному, ознакомиться с определенным вопросом, а также сформировать личностное отношение к особенностям жизни советского человека.

Во-первых, посетитель, знакомившийся с витриной, мог понять, что продукция Ленинградского фарфорового завода, и, в частности, статуэтки балерин, несла утилитарную функцию: присущее личности желание украсить свой интерьер, привнести уют и индивидуальность проявилось в увеличении спроса на фарфоровую продукцию. Во-вторых, большое количество предметов наталкивало на мысль о доступности цены, которая обеспечивалась за счет большого тиражирования предметов. В-третьих, подобные предметы

стремились восполнить потребность общества в приобщении к «высокой» культуре, образцам балетного и оперного искусства. В-четвертых, представление цепочки разнообразных, но типологически близких предметов наталкивало на мысль, что человек, живший в советское время, ценил красоту как окружающего жизненного пространства, так и красоту предмета «в себе». И, наконец, подобная демонстрация в витрине—«серванте» создавала намек на нацеленность советского человека к созданию личной коллекции.

Рождаемые ассоциации и открытия, связанные с мезодиалогом посетителя и предмета повседневности в музейном пространстве, обуславливаются возможностью познакомиться не только с конкретным образом, идеалом или артефактом культуры, но рассмотреть его в динамике, в поле семантических пластов, с возможностью «наслаивания» дополнительных догадок и предположений. Подобный тип взаимодействия посетителя и предмета в музейном пространстве остается важнейшим для формирования представления «от частного к общему», и, к сожалению, встречается недостаточно часто.

Обратимся к рассмотрению *микродиалога* посетителя музея и экспоната на примере советской вещественности. Данный тип взаимодействия связан с формированием «близости» между коммуницирующими субъектами (в данном случае, между зрителем и предметом). В условиях микродиалога воссоздается картина рутинных практик советского человека на примере конкретной вещи. В этом случае мы имеем право говорить именно о вещи ввиду обращения к определенному объекту, который представлен в единственном экземпляре, несет на себе отпечаток бытования, активного использования и «служебности», т.е. принадлежности какому-то человеку, а не абстрактной совокупности владельцев.

Микродиалог, в соответствии с концепцией М. Бубера, связан с выстраиванием представлений о взаимодействии «я» и «ты», где «ты»—это личностно-значимый субъект, не находящийся в близости или доступности, но с которым индивид ведет внутреннюю беседу. По сути, микродиалог является разговором без реального, физического собеседника. Как писал М.М. Бахтин: «Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это беседа, хотя говорит один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое наличное слово всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывает вне себя, за свои пределы, на несказанное чужое слово»<sup>5</sup>.

Обозначенный диалог может и чаще всего начинается на основании какого-либо стимула: воспоминания, проживания ситуации, значимого события, обращения к личной вещи и проч. Применительно к музейной экспозиции, выстраивание микродиалога с посетителем является наиболее трудновыполнимой задачей: импульсом к выстраиванию взаимодействия между посетителем и конкретной вещью может стать непредсказуемый «толчок», индивидуально-значимое состояние, связанное с субъектным восприятием предмета, выступающим как катализатор выстраивания разнообразных смысловых значений относительно вещи или явления. Системообразующим отличием микродиалога от иных форм взаимодействия посетителя и экспоната является спонтанность, ситуативность и нелинейность, на основе которых формируется личностное поле ассоциаций, а процесс постижения социокультурного опыта, представленного в конкретном изделии, становится многоступенчатым и важным для человека.

Образцом микродиалога может стать любая бытовая вещь, представленная на экспозиции музея, окрашенная индивидуальным отношением. В качестве примера можно

<sup>5</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Он же. Собрание сочинений. М., 2002. Т. 6. С. 77.

обратиться к объекту, находящемуся на экспозиции «Коммунальный рай, или Близкие по-неволе» (Особняк Румянцева, Государственный музей истории Санкт-Петербурга, г. Санкт-Петербург). В одной из витрин располагается механическая бритва производства Ленинградского электромеханического завода «Спутник» (бывший Ленинградский патефонный завод). Данная вещь на существующей экспозиции не имеет типологического значения и не включена в «аутентичную» экспозицию, она вынесена в отдельное выставочное пространство. Подобное изделие встречалось в доме почти каждого советского человека и не несло в себе сакрального значения: вещь вполне утилитарная, бывавшая в использовании, что отражено в ее внешнем виде. Однако именно такой объект и может трактоваться как «бытовая вещь» и заключать в себе личностные смыслы. Согласно опросу сотрудников данного музея, именно у электробритвы посетители восклицают «у моего отца была такая же», «она лежала у меня дома», «мой дед пользовался точно такой же бритвой», «как будто на секунду перенеслась в детство», «я помню ее звук». Все эти восклицания являются отражением взаимодействия с конкретной вещью и ее значимостью для выстраивания ассоциативного ряда музейного посетителя.

Следует отметить, что подобный диалог может произойти с любым предметом, даже если экспозиционер планировал включить музейного зрителя в контекстуальный мезо- или макродиалог. Возможность «зацепиться глазом» за один из экспонатов и выстроить с ним микровзаимодействие присутствует на любой выставке или в музее, особенно если они так или иначе связаны с предметами советской повседневности, истории, которая так или иначе коснулась каждого современника.

В целом, обращение к теме различных вариантов диалога посетителя и предметов, связанных с советской вещественностью, позволяет актуализировать пути развития экспозиционно-выставочной работы современных музеев и может стать теоретическим основанием для практической реализации проектов репрезентации предметов советского быта. Дифференциация существующих подходов к построению взаимодействия музейного зрителя с объектами повседневной культуры, с одной стороны, кристаллизует тенденцию обращения к периоду советской истории с точки зрения презентации обыденной жизни человека. С другой стороны, демонстрирует значимость теоретического осмысления существующего опыта включения предметов повседневности и бытовых вещей в экспозиции и выставочные проекты современных музеев.

### Список литературы

- Грякалов А.А.* Философия и транспедагогика детства // *Инновации и образование*. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 53–62.
- Круглова Т.С.* Макродиалог и микродиалог в культуре Серебряного века // *Вестник славянских культур*. 2009. № 3. С. 60–63.
- Манохина А.Д.* Культура советской повседневности в экспозициях исторических музеев Санкт-Петербурга // *Вопросы музеологии*. 2018. № 1. С. 83–92.
- Сапанжа О.С.* Развитие представлений о музейной коммуникации // *Известия РГПУ им. А.И. Герцена*. 2009. № 103. С. 245–252.

### References

- Gryakalov, A.A. *Filosofija i transpedagogika detstva* [Philosophy and transpedagogy of childhood], in *Innovacii i obrazovanie*. Saint-Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo, 2003. P. 53–62. (in Rus.).

Kruglova, T.S. Makrodialog i mikrodialog v kul'ture Serebrjanogo veka [Macrodialogue and microdialogue in the culture of the Silver Age], in *Vestnik slavyanskikh kultur*. 2009. Vol. 3. P. 60–63. (in Rus.).

Manokhina, A.D. Kul'tura sovetskoj povsednevnosti v jekspozicijah istoricheskikh muzeev Sankt-Peterburga [The culture of Soviet everyday life in the exhibitions of historical museums of Saint-Petersburg], in *Voprosy muzeologii*. 2018. Vol. 1. P. 83–92. (in Rus.).

Sapanzha, O.S. Razvitie predstavlenij o muzejnoj kommunikacii [Development of ideas about museum communication], in *Izvestia RGPU im. A.I. Gerzena*. 2009. Vol. 13. P. 245–252. (in Rus.).

*Малюгина Ю.Е.*

ПРИНЦИП КОЛЛАЖНОСТИ В УПАКОВКЕ ПРЕДПРИЯТИЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ ЛЕНИНГРАДА 1950–1960-х гг.  
(НА ПРИМЕРЕ СЮРПРИЗНЫХ И ДОРОЖНЫХ НАБОРОВ  
ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ «XX ЛЕТ ПОСЛЕ ВОЙНЫ.  
МУЗЕЙ ПОВСЕДНЕВНОЙ КУЛЬТУРЫ ЛЕНИНГРАДА 1945–1965 гг.»)\*

Малюгина, Юлия Евгеньевна — аспирант, Российский государственный педагогический университет им А.И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, [jumaler@mail.ru](mailto:jumaler@mail.ru).

Феномен коллажности, возникший в начале XX в. благодаря творческим поискам П. Пикассо, Ж. Брака, Х. Грисса, отчетливо прослеживается в промышленном искусстве Ленинграда 1950–1960-х гг. с позиции принципа, сочетающего в себе совмещение разнохарактерных материалов в изделиях повседневности и технических приемов росписи в контексте фарфоровой пластики. Автором статьи была предпринята попытка изучить базовые характеристики принципа, проявляющиеся в материальных носителях — «сюрпризных коробках» и «дорожных наборах», находящихся в фонде Музея «XX лет после войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.» г. Санкт-Петербурга. В заключении делается вывод о том, что коллажность становится частью повседневной культуры советского человека.

**Ключевые слова:** принцип коллажности, упаковка, предприятия художественной промышленности Ленинграда 1950–1960-х г., «сюрпризные коробки», «дорожные наборы», повседневная культура.

THE PRINCIPLE OF COLLAGE IN THE PACKAGING OF Leningrad  
ART INDUSTRY ENTERPRISES OF THE 1950–1960s (ON THE EXAMPLE  
OF SURPRISE AND TRAVEL SETS FROM THE COLLECTION  
OF THE MUSEUM “XX<sup>th</sup> YEARS AFTER THE WAR.  
MUSEUM OF EVERYDAY CULTURE OF Leningrad 1945–1965”)

Malyugina, Yulia Evgenievna — PhD Student, the Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation, Saint-Petersburg, [jumaler@mail.ru](mailto:jumaler@mail.ru).

The phenomenon of collage, which emerged in the early 20<sup>th</sup> century thanks to the creative searches of P. Picasso, J. Braque, H. Griss, is clearly traceable in the industrial art of Leningrad in the 1950–1960s from the position of the principle that combines the combination of different materials in everyday products and technical methods of painting in the context of porcelain plastics. The author of the research made an attempt to study the basic characteristics of the principle, manifested in the material carriers — “surprise boxes” and “travel kits” from the collection of the Museum “XX years after the war. Museum of Everyday Culture of

---

\* Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда «Проведение фундаментальных научных исследований и поисковых научных исследований отдельными научными группами». Проект 23–18–00419 «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х гг. и их роль в формировании жизненной среды».

Leningrad 1945–1960” in Saint-Peterburg. The conclusion is made that collage becomes a part of the everyday culture of the soviet man.

**Key words:** collage principle, packaging, art industry enterprises of Leningrad in the 1950–1960s, “surprise boxes”, “travel kits”, everyday culture.

В настоящее время искусство коллажа вызывает пристальный интерес в научном обществе и побуждает исследователей рассматривать данный феномен не только с позиции решения творческих задач в контексте художественного образования, но и с позиции искусствоведческой проблематики. Несмотря на относительную временную удаленность, можно сделать предварительные выводы об этапах развития техники и влиянии ее на повседневную культуру человека. В исследовании Е.А. Бобринской «Русский авангард: границы искусства» подробно проработан вопрос, освещающий развитие искусства коллажа первой четверти XX в. Очевидно, что именно в этот период коллаж благодаря творческим экспериментам П. Пикассо, Ж. Брака, Х. Грисса, А. Родченко, А. Крученых, О. Розановой, В. Степановой вышел из зоны технического приема и стал самостоятельным направлением в искусстве, наделенным специфическими особенностями как с точки зрения средств выражения, так и с точки зрения смыслового содержания.

Однако, несмотря на внимание к искусству коллажа первой четверти XX в., комплексные труды, проводящие анализ специфики развития искусства коллажа в России с 1950-х по 1960-е гг., отсутствуют. Также, в связи с отсутствием материала, не представляется возможным изучить проявление принципа коллажности в предметах промышленного искусства Ленинграда. Между тем, принцип коллажности с 1950-х гг. находит отражение в произведениях ленинградских предприятий, а именно заводов «Ленэмальер» и Ленинградского фарфорового завода им. М.В. Ломоносова, выпускавших серии предметов, сочетающих «промышленную утилитарность и признаки декоративного использования»<sup>1</sup>. Так, например, в недавней работе И.А. Шик представлено описание сервиза «Ленинград» (1953–1956) (форма—С.Е. Яковлевой, роспись—Л.И. Лебединской), в котором принцип мог бы быть рассмотрен с точки зрения метода ведения работы, совмещающей наложение полихромной росписи, орнаментального декора и позолоты, придающей ансамблю предметов с изображением города на Неве «особую строгую красоту»<sup>2</sup>.

В монографии Е.В. Ивановой, О.С. Сапанжа и Н.А. Баландиной систематизированы сведения, посвященные художественной продукции Ленинградского завода фарфоровых изделий, в контексте советской художественной и повседневной культуры Ленинграда<sup>3</sup>. Так, например, пудреница «Ленинград. Павильон станции метро “Автово”», выпущенная на заводе «Ленэмальер» в 1950-е гг., также наделена характеристикой принципа, предполагающего соединение разнохарактерных материалов (металла, эмали, стекла и акварельной росписи) в одной форме.

В статье О.С. Сапанжа и Д.Г. Степановой представлено описание аксессуара—женской сумочки-клатча, в котором, помимо совмещения разнофактурных материалов (преимущественно тканевых), присутствуют вкрапления объемных деталей, созданных из

<sup>1</sup> Блинова Е.К., Сапанжа О.С. Бытовая классика как феномен ленинградской послевоенной культуры // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 2 (47). С. 12.

<sup>2</sup> Шик И.А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х—начала 1950-х годов // Искусство Евразии. 2020. № 2 (17). С. 250.

<sup>3</sup> См.: Иванова Е.В., Сапанжа О.С., Баландина Н.А. Искусство—в быт: интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий. 1956–1966. М., 2021.

меди и металла (медальон и металлическая пластина с изображением памятника «Медный всадник»), отвечающие «модным тенденциям 1950-х гг.»<sup>4</sup>.

Итак, проанализировав эталонные произведения, описанные в трудах исследователей, можно предположить, что принцип коллажности в предметах повседневной культуры Ленинграда 1950–1960-х г. продолжил свое существование в контексте технического приема, позволившего соединять в произведении несколько техник росписи, разнофактурные материалы (ткань, кожу, металл) или объемные материальные носители (медальоны, металлические пластины или цепочки). Следовательно, поиск ответа на вопрос: какими базовыми характеристиками обладал принцип коллажности в предметах повседневной культуры Ленинграда 1950–1960-х гг., вышедший из академической среды в начале XX в. — является целью данной статьи. В качестве основных источников были рассмотрены материальные носители — «сюрпризные коробки» и «дорожные наборы», находящиеся в коллекции Музея «XX лет после войны. Музей повседневной культуры Ленинграда. 1945–1965 гг.» г. Санкт-Петербурга, в которых, по нашему мнению, наиболее отчетливо прослеживается проявление обозначенного принципа.

Солидаризуясь с Е.А. Бобринской, под принципом коллажности в данной статье мы будем понимать «метод создания произведения путем наслоения изученных приемов (подобных палимпсесту) или комбинирование разнохарактерных материалов (тканей, картона, эмали и т.д.) в рамках одной композиции»<sup>5</sup>. Согласно утверждению исследователя, к базовым характеристикам принципа относятся: смешение образов в рамках композиции, соединение разнохарактерных материалов или отличных по структуре, фактурам и текстурам<sup>6</sup>. Выделенные характеристики, изначально принадлежащие классическому произведению-коллажу, впоследствии вошли в пространство повседневности, что аргументируется в более поздних исследованиях К.Д. Гомеса, где принцип коллажности трактовался как взаимосвязь между «искусством и повседневной бытовой культурой»<sup>7</sup>.

Следует отметить, что расцвет коллажного искусства в России приходится на момент бурного развития массового производства художественной продукции в Ленинграде, т.е. на 1950-е гг. Именно в этот период принцип начинает оказывать влияние на мировоззрение не только участников художественных изменений (мастеров декоративно-прикладного искусства), но и на повседневную жизнь советского человека в виду нескольких причин: во-первых, приемы, характерные для коллажа (совмещение, комбинирование), легли в основу создания «обновленной» перепланировки города. Восстановление разрушенного войной исторического наследия и реконструкция утраченных памятников послужили поводом «сделать город еще более совершенным, более красивым и величественным»<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> *Сапанжа О.С., Степанова Д.Г.* Образы Петербурга — Ленинграда в моде, декоративном и промышленном искусстве 1950-х–1960-х годов // Наука и образование в области технической эстетики, дизайна и технологии художественной обработки материалов: Материалы XIII Международной научно-практической конференции вузов России, Санкт-Петербург, 12–16 апреля 2021 г. СПб., 2021. С. 295.

<sup>5</sup> См.: *Бобринская Е.А.* Русский авангард: границы искусства. М., 2006.

<sup>6</sup> Там же. С. 39.

<sup>7</sup> *Гомес К.Д.* Принцип коллажности в пространстве современного мегаполиса: pro et contra // Культурная память и культурная идентичность: Материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции молодых ученых (XI Колосницинские чтения), Екатеринбург, 25 марта 2016 г. Екатеринбург, 2016. С. 264.

<sup>8</sup> *Бахарева Ю.Ю.* Новаторство как дискуссионная тема послевоенного восстановления Ленинграда // Манускрипт. 2020. № 3. С. 163.

Во-вторых, с 1952 г. принцип коллажности является базовым не только в архитектуре, декоративном творчестве, но и в визуальных, сценических искусствах и даже в модной индустрии, о чем свидетельствуют такие источники, как: кинофильм «Карьера Димы Горина» (1961), афиши к фильмам «К Черному морю» (1957), «Лавина с гор» (1958), «Я шагаю по Москве» (1963), макет к пьесе А. Босулаева «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского (1955), обложки к журналу «Огонёк» (1956), выпуск коллекции платьев с принтом, напоминающим аппликации А. Матисса (1950). Следовательно, можно утверждать, что советского человека, в буквальном смысле слова, окружала калейдоскопическая реальность, свойственная принципу коллажности.

В-третьих, коллаж в России оказался удобным языком для полноты высказывания художников второй половины XX в. Культ форм, логика объемно-пространственных работ определили дальнейший путь развития коллажа в родственных техниках (ассамбляже, бриколаже, самоколлаже и функциоколлаже) и послужили поводом для формирования определенного типа мышления — «коллажного».

Следовательно, обозначенные причины позволяют сделать вывод о том, что искусство коллажа, родившееся в системе академических связей, продолжило существование в контексте не только самостоятельного направления в искусстве, но и поспособствовало развитию особого типа жизненного пространства, складывающегося в Ленинграде во второй половине XX в.

Итак, в коллекции Музея «XX лет после войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.» были рассмотрены характеристики принципа коллажности (смещение материалов, фактур) на примере «сюрпризных коробок» и «дорожных наборов», выпускавшихся на заводах художественно-промышленного производства.

Важно подчеркнуть, что первые наборы включали в себя популярную парфюмерную продукцию — духи «Красная Москва», «Белая сирень», «Золотая звезда», «Красный мак». Позднее, с 1960-х гг., в «коробках» находилась не только парфюмерная продукция, но и косметические изделия: одеколон, мыло, губная помада, зубной порошок. Допускались варианты комбинирования предметов — парфюмерии и предметов личной гигиены.

В советский период «сюрпризные коробки» являлись частью повседневности. Они считались незаменимым и ценным подарком на торжественных мероприятиях, подбирались по тематическому признаку, форме и колориту.

В качестве интересного художественного решения можно рассмотреть «сюрпризные коробки» «Rigas Cerini-Рижская сирень» и «Красный мак» (рис. 1 и рис. 2). В данные коробки помещалась парфюмерная продукция, о чем свидетельствует шелковая подложка/набивка, закрывающая основание предмета. Форма коробки «Rigas Cerini-Рижская сирень», напоминающая лепесток, деревянная окантовка, проходящая по периметру изделия, темно-зеленая атласная ткань, светлая кисточка передают образ цветка, ассоциирующийся не только с весенним настроением, но и с памятными событиями, ценными для Ленинграда.

В отличие от «сюрпризной коробки» «Рижская сирень», коробка «Красный мак» имеет трапецевидную форму и в самом деле напоминает цветок мака. Колорит коробки строится на контрастных колерах: алом и белом. В тон попадает и кисточка, спускающаяся по обтянутой тканью крышке. Атласная ткань, обволакивающая основание коробки, алые ленты позволяют заключить, что принцип коллажности в подобных изделиях может проявляться с позиции совмещения различных материалов, отличных по фактурам и текстурам.



Рис. 1 Сюрпризная коробка  
«Rigas Cerini-Рижская сирень»



Рис. 2 Сюрпризная коробка  
«Красный мак»

Помимо сочетания разнохарактерных материалов, мастера, при создании изделия, могли акцентировать внимание на деталях, в том числе и на крышках «сюрпризных коробок» (рис. 3 и рис. 4). В представленном изделии фокус внимания сконцентрирован на росписи, выполненной акриловыми и темперными красками поверх ткани, размещенной на крышке. Совмещение пастозной живописи и гладкой росписи дает основание вывести еще одну характеристику принципа — сочетание технологии (приемов) нанесения мазков на поверхность изделия.



Рис. 3 Сюрпризная коробка



Рис. 4 Сюрпризная коробка, крышка

Открытие «сюрпризных коробок» повлекло за собой появление в промышленном производстве еще одного типа коробок — «дорожных наборов», ставшего популярным

в Ленинграде с начала 1950-х гг. На смену эстетической составляющей, присущей «сюрпризным коробкам», приходит функционализм и наборы обретают функциональное значение, благодаря которому предметы первой необходимости, личной гигиены могли быть размещены как с внутренней стороны крышки (рис. 5), так и сложены в специальные углубления, обозначенные в основании коробки (рис. 6). По сравнению с «сюрпризной коробкой», «дорожный набор» обладал достаточным пространством, позволяющим сложить от 5 до 10 предметов, отличных по масштабу. Надежный корпус изделия, сделанный из древесины и обтянутый кожей, «защищал» предметы в момент перевозки багажа. Лаконизм в формах наборов, сдержанность в цветовой гамме не умаляют значения коробок, более того, придают им особую ценность ввиду сочетания в одном пространстве разноплановых материальных носителей. В этом и заключается следующая характеристика принципа коллажности, свойственная также и ассамбляжам художников В. Воинова, С. Параджанова, Дж. Расселя, в которых предметы повседневности советского человека, помещенные в так называемые «теневые коробки», обретают художественный смысл.

Таким образом, изучив материальные носители повседневной культуры Ленинграда 1950–1960-х гг., можно заключить, что принцип коллажности в изделиях отражался с позиции следующих характеристик: в совмещении разнохарактерных, фактурных материалов в изделиях-коробках, связанных с парфюмерной продукцией; в соединении технических приемов росписи на крышках «сюрпризных коробок»; в комбинировании предметов личной гигиены, отличных по масштабу, в «дорожных наборах».



Рис. 5 Женский дорожный набор



Рис. 6 Мужской дорожный набор

Поскольку коллажирование стало мощным импульсом пластических идей, и новая методика создания произведения срезонировала практически во всех «измах» XX в., в частности в художественно-промышленных изделиях Ленинграда, нельзя не отметить разнообразие обозначенных характеристик принципа и влияние их на повседневную культуру советского человека.

### Список литературы

Бахарева Ю.Ю. Новаторство как дискуссионная тема послевоенного восстановления Ленинграда // Манускрипт. 2020. № 3. С. 168–174.

Блинова Е.К., Сапанжа О.С. Бытовая классика как феномен ленинградской послевоенной культуры // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 2 (47). С. 6–17.

*Бобринская Е.А.* Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 304 с.

*Гомес К.Д.* Принцип коллажности в пространстве современного мегаполиса: pro et contra // Культурная память и культурная идентичность: Материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции молодых ученых (XI Колосницинские чтения), Екатеринбург, 25 марта 2016 года. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2016. С. 263–267.

*Иванова Е.В., Сапанжа О.С., Баландина Н.А.* Искусство — в быт: интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий. 1956–1966. М.: БукМАрт, 2021. 192 с.

*Сапанжа О.С., Степанова Д.Г.* Образы Петербурга — Ленинграда в моде, декоративном и промышленном искусстве 1950-х–1960-х годов // Наука и образование в области технической эстетики, дизайна и технологии художественной обработки материалов: Материалы XIII Международной научно-практической конференции вузов России, Санкт-Петербург, 12–16 апреля 2021 года. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2021. С. 291–299.

*Шик И.А.* Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х — начала 1950-х годов // Искусство Евразии. 2020. № 2 (17). С. 236–254.

## References

Bakhareva, J.J. Novatorstvo kak diskussionnaja tema poslevoennogo vosstanovlenija Leningrada [Innovation as a Discussion Topic in the Postwar Reconstruction of Leningrad], in *Manuskript*. 2020. Vol. 3. P. 168–174. (in Rus.).

Blinova, E.K., Sapanzha, O.S. Bytovaja klassika kak fenomen leningradskoj poslevoennoj kul'tury [Household classics as a phenomenon of Leningrad culture after the Second World War], in *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury*. 2020. Vol. 2 (47). P. 6–17. (in Rus.).

Bobrinskaja, E.A. *Russkij avangard: granicy iskusstva* [Russia Avant-garde: the boundaries of art]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Press, 2006. 304 p. (in Rus.).

Gomes, K.D. Princip kollazhnosti v prostranstve sovremennogo megapolisa: pro et contra [Collage principle in a space of contemporary megalopolis: pro et contra], in *Kul'turnaja pamjat' i kul'turnaja identichnost': Materialy Vserossijskoj (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchnoj konferencii molodyh uchenyh (XI Kolosnicynskie cheniya), Ekaterinburg, 25 marta 2016 goda*. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta Press, 2016. P. 263–267. (in Rus.).

Ivanova, E.V., Sapanzha, O.S., Balandina, N.A. *Iskusstvo — v byt: inter'ernaja plastika Leningradskogo zavoda farforovyh izdelij. 1956–1966* [Art into everyday life: interior plastics of the Leningrad Porcelain Factory]. Moscow: BuksMArt Press, 2021. 192 p. (in Rus.).

Sapanzha, O.S., Stepanova, D.G. Obrazy Peterburga–Leningrada v mode, dekorativnom i promyshlennom iskusstve 1950-h–1960-h godov [Images of Petersburg–Leningrad in fashion, decorative and industrial art of the 1950<sup>s</sup>–1960<sup>s</sup>], in *Nauka i obrazovanie v oblasti tehniceskoy jestetiki, dizajna i tehnologii hudozhestvennoj obrabotki materialov: Materialy XIII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii vuzov Rossii, Sankt-Peterburg, 12–16 aprilja 2021 goda*. Saint-Petersburg: Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet promyshlennyh tehnologij i dizajna Press, 2021. P. 291–299 (in Rus.).

Shik, I.A. Obrazy Leningrada v sovetskom hudozhestvennom farfore 1930-h — nachala 1950-h godov [Images of Leningrad in Soviet porcelain art of the 1930<sup>s</sup>–early 1950<sup>s</sup>], in *Iskusstvo Evrazii*. 2020. Vol. 2 (17). P. 236–254. (in Rus.).

*Подольская К.С.*

РЕНЕССАНС СОВЕТСКОГО МИНИМАЛИЗМА:  
ПРОДУКЦИЯ ЛЕНИНГРАДСКИХ ФАРФОРОВЫХ ЗАВОДОВ 1960-х гг.  
И ЖИЗНЕННАЯ СРЕДА РОССИЙСКОГО ИНТЕРЬЕРА 2010-х гг.\*

Подольская, Ксения Сергеевна — кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, [fonpodol@gmail.com](mailto:fonpodol@gmail.com).

Исследование материального пространства повседневной жизни постсоветского человека демонстрирует движение от тенденций эклектичных черт «евростиля» 2000-х гг. к европейскому функционализму 2010-х гг. Элементы оформления жизненной среды, предложенные значимыми представителями северного европейского функционализма, самым крупным из которых стала шведская компания ИКЕА, наполнили дома российского потребителя, сформировали казалось бы новый тип интерьера, построенного на роли функциональных деталей и лаконичных акцентов. И хотя данные тенденции в интерьере были восприняты потребителем как новизна, альтернатива устаревшим тенденциям постсоветского «евростиля» конца 1990-х — начала 2000-х гг., история советской технической эстетики и дизайна свидетельствует, что такая логика оформления жизненной среды была актуальна уже в 1960-е гг. Данное исследование затрагивает вопросы развития тиражных объектов мелкой пластики, их бытование в российском интерьере 2010-х гг., связь этих объектов с материальной культурой советского периода 1960-х гг. Подобные элементы интерьера становятся важной частью пространства повседневности, непосредственно влияют на формирование жизненной среды, могут рассказать о личности и интересах их владельца. В рамках исследования проводится сравнительный анализ продукции Ленинградского завода фарфоровых изделий и Ленинградского фарфорового завода и элементов интерьера компании ИКЕА.

**Ключевые слова:** интерьер, советский минимализм, мелкая пластика, художественная промышленность, ленинградский завод фарфоровых изделий, ленинградские фарфоровые заводы, ИКЕА.

RENAISSANCE OF SOVIET MINIMALISM: PRODUCTS OF LENINGRAD  
PORCELAIN FACTORIES OF THE 1960<sup>s</sup> AND THE LIVING ENVIRONMENT  
OF THE RUSSIAN INTERIOR OF THE 2010<sup>s</sup>

Podolskaya, Kseniya Sergeevna — Candidate of Art History, Senior Lecturer, the Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation, Saint-Petersburg, [fonpodol@gmail.com](mailto:fonpodol@gmail.com).

The study of the material space of everyday life of a post-Soviet person demonstrates a movement from the tendencies of the eclectic features of the “Eurostyle” of the 2000<sup>s</sup> to

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда «Проведение фундаментальных научных исследований и поисковых научных исследований отдельными научными группами». Проект 23–18–00419 «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х гг. и их роль в формировании жизненной среды».

the European functionalism of the 2010<sup>s</sup>. Elements of living environment design, proposed by significant representatives of northern European functionalism, the largest of which was the Swedish company IKEA, filled the homes of Russian consumers, forming a seemingly new type of interior, built on the role of functional details and laconic accents. And although these trends in the interior were perceived by the consumer as novelty, an alternative to the outdated trends of the post-Soviet “Eurostyle” of the late 1990<sup>s</sup>—early 2000<sup>s</sup>, the history of Soviet technical aesthetics and design shows that such a logic for designing the living environment was already relevant in the 1960<sup>s</sup>. This study touches upon the development of small-scale plastic objects in circulation, their existence in the Russian interior of the 2010<sup>s</sup>, and the connection of these objects with the material culture of the Soviet period of the 1960<sup>s</sup>. Such interior elements become an important part of the everyday space and directly influence the formation of the living environment, can tell about the personality and interests of their owner. As part of the study, a comparative analysis of products of Leningrad porcelain factories and interior elements from IKEA is carried out.

**Key words:** interior, Soviet minimalism, small plastic art, art industry, Leningrad porcelain factories, IKEA.

Материальное пространство повседневности является сегодня актуальным комплексным вопросом для изучения исследователями из самых разных областей научного знания. Достаточно большое внимание уделяется советскому быту. Появляется все больше коллекций, посвященных материальной культуре советской повседневности, проводятся исследования, направленные на изучение структуры и специфических особенностей пространства обыденности СССР, выходят книги и каталоги, ориентированные не только на специалистов, но и на широкий круг читателей. Стоит обратить внимание, что интерес к советской повседневности можно отметить не только в научном поле<sup>1</sup>. Если в конце 1990-х—начале 2000-х гг. предметы советского быта считались устаревшими, утратившими свою привлекательность для постсоветского человека, то в настоящий момент можно заметить возвращение интереса к советской вещественности. Люди все чаще возвращают эти объекты прошлого в новый интерьер, актуализируют их использование в современном быту, совмещают предметы прошлого и настоящего в одном пространстве.

Особое место в этом отношении занимают объекты художественной промышленности, предметы интерьерной пластики, которые оказывают непосредственное влияние на формирование жизненной среды. Как отмечает Е.В. Иванова: «наметившаяся тенденция к переоценке эстетической значимости многотиражной интерьерной пластики приводит к восприятию образцов массового производства не как артефактов и участников материальной культуры, а как свидетелей художественных, социокультурных и исторических изменений, затронувших все области декоративно-прикладного искусства»<sup>2</sup>. Кроме того, широкое распространение таких объектов, их повсеместное бытование в интерьерах позволяют выделять определенные общие черты, раскрывающие специфику пространства повседневности того или иного исторического периода. Декоративные тиражные элементы, становясь важной частью интерьера, оказывают значимое влияние на формирование

<sup>1</sup> Об этом см.: *Сапанжса О.С.* Пластика малых форм как часть пространства советской повседневности // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2019. № 1 (25). С. 65–77.

<sup>2</sup> *Иванова Е.В.* Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов в контексте истории советского художественного фарфора. Диссертация ... кандидата искусствоведения. СПб., 2020. С. 5.

жизненной среды, эти объекты придают уникальность жилому пространству, могут рассказать о личности их владельца, его интересах.

В рамках данного исследования будут затронуты вопросы развития тиражных объектов мелкой пластики и их бытования в российском интерьере 2010-х гг., связи этих объектов с советской материальной культурой 1960-х гг. В основе изучения данного вопроса лежит сравнительный анализ объектов мелкой тиражной пластики Ленинградского завода фарфоровых изделий (далее — ЛЗФИ), Ленинградского фарфорового завод им. М.В. Ломоносова (далее — ЛФЗ) 1960-х гг. и современных интерьерных объектов шведской компании ИКЕА. Результаты деятельности данных предприятий, широкое распространение их продукции в российских квартирах позволяют сделать вывод об их значительной роли в стратегиях развития жилого и общественного интерьера, формировании жизненной среды человека.

Если продукция ЛЗФИ и ЛФЗ 1960-х гг. занимала значимое место в развитии советской художественной промышленности, получив широкое распространение в массовой культуре, оказывала непосредственное влияние на формирование облика советского интерьера, то шведская компания ИКЕА стала одним из ведущих производителей, влияющих не только на развитие тенденций в сфере дизайна во всем мире, но и оказала повсеместное влияние на облик современного интерьера, глобализацию бытового пространства.

Выбор хронологических рамок анализа продукции советской художественной промышленности 1960-х гг. обусловлен преодолением в СССР жилищного кризиса, который ясно обозначился к 1957 г., что привело ЦК КПСС и Совет Министров СССР к принятию постановления «О развитии жилищного строительства в СССР»<sup>3</sup>. Государство объявило о решении обеспечить советских граждан отдельными благоустроенными квартирами, после чего начало реализацию программы массового строительства жилья квартирного типа<sup>4</sup>. Развитие данного проекта привело к поиску новых подходов к оформлению жилой среды, развитию категории «социалистический дизайн». Как отмечает Ю.В. Дианова: «социалистический дизайн устремлен на решение проблем преобразования предметной среды, окружающей человека, в связи с необходимостью обеспечения полного соответствия этой среды новым общественным отношениям, с необходимостью воспитания новых людей социалистического общества, способных строить коммунистическое общество и жить в нем»<sup>5</sup>. Именно в 1960-х гг. начинается активный поиск единых решений обустройства жилого пространства советского гражданина. А.О. Андросова характеризует этот исторический период следующим образом: «в начале 1960-х гг. дизайн как самостоятельный вид профессиональной деятельности рождался практически заново». Это был дизайн, «возникший на пустом месте». Как отмечает исследователь, предшествующие значимые достижения советского дизайнера, которые пришлось на 20-е гг. XX в., возродить было уже невозможно<sup>6</sup>.

Как и 1960-е гг., 2010-е гг. стали новым витком для развития дизайна жилых и общественных пространств в России. Как и возрождение дизайна 1960-х гг., подход к созданию

<sup>3</sup> Дианова Ю.В. Интерьер квартиры как особый вид художественного пространства: развитие идеи // *Universum: филология и искусствоведение*. 2017. № 2 (36). С. 10.

<sup>4</sup> *Верижников С.М.* Город, дом, квартира. Л., 1967.

<sup>5</sup> Дианова Ю.В. Интерьер квартиры как особый вид художественного пространства. С. 10.

<sup>6</sup> Андросова А.О. Генезис отечественной методологии дизайна // *Академический вестник УралНИИпроект РААСН*. 2009. № 2. С. 99.

пространства дома 2010-х гг. также переживал определенный кризис из-за предшествующего стихийного оформления интерьера постсоветских 1990-х и начала 2000-х гг.

О.В. Ефремова, исследуя тенденции развития отечественного жилого интерьера рубежа XX–XXI в., отмечает, что данный период отличается нелогичностью и экспериментальностью в решениях дизайна пространства, что связано, прежде всего, со стремлением преодолеть однообразие типовых планировок советских квартир. Автор характеризует этот период так: «это время, когда на смену представлениям о функциональной рациональности в организации и формированию художественного образа жилого интерьера приходит желание обогатить и разнообразить его форму, придать ей выразительность и наполнить ее более сложным символическим смыслом, что на практике приводит к увлечению одними и игнорированием других аспектов, составляющих пространственную структуру интерьера»<sup>7</sup>. Исследователь отмечает, что развитие данного подхода к созданию интерьера чаще всего приводило к сложному, неиндивидуальному, трудноразличимому по своему составу нагромождению стилистических мотивов, который затрагивал не только приемы художественно-эстетической и планировочной организации пространства, но и оказывал влияние на выбор декоративных предметов обстановки, принимающих участие в формировании интерьера<sup>8</sup>. Данные тенденции были сформированы желанием постсоветского человека приблизить свой дом к его собственному представлению о европейском стандарте жилого интерьера. Это привело к появлению таких понятий, как «евроремонт» и «евростиль», которые становились для заказчика гарантом высокого качества, воплощением его представлений об актуальных мировых тенденциях в сфере дизайна.

На смену «евростилю» постепенно пришел европейский функционализм, в основе которого лежит стремление к созданию единой среды, полностью соответствующей бытовым условиям жизни современного человека. Простота, комфортность и удобство стали важными качествами для нового российского интерьера 2010-х гг. Здесь же важно отметить, что, изменяясь, подстраиваясь под новые тенденции, образ жизни человека, жилой интерьер чаще всего синтезирует новые тенденции и наследие предшественников. Нельзя сказать с абсолютной уверенностью, что в настоящий момент «евростиль» и «евроремонт» полностью ушли из российского жилого интерьера.

Для российского потребителя главным проводником в новое направление дизайна интерьера стала шведская компания ИКЕА, предложившая широкий спектр функциональных решений для обустройства дома.

Первый гипермаркет ИКЕА в России был открыт в Москве в 2000 г., в 2003 г. появился в Санкт-Петербурге, позже были открыты гипермаркеты в Уфе, Ростове-на-Дону, Самаре, Омске, Новосибирске, Екатеринбурге и других крупных городах. К началу 2010-х гг. продукция данной компании получила широкое распространение в России, заняла важное место в формировании жилой среды. Как было сказано выше, функциональная лаконичная мебель и предметы интерьера, предложенные шведской компанией, были восприняты российской аудиторией как новая доступная альтернатива теряющим свою актуальность стихийным тенденциям «евростиля», что может частично объяснить коммерческий успех ИКЕА на российском рынке.

<sup>7</sup> Ефремова О.В. Особенности декорационного подхода в дизайне отечественного жилого интерьера конца XX века // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2011. Т. 13. № 2–3. С. 731.

<sup>8</sup> Там же. С. 732.

В центре внимания данного исследования находятся декоративные предметы интерьера. Принципы функционализма предусматривают минимальное использование декора в интерьере, декоративные элементы должны органично встраиваться в пространство дома, становиться его неотъемлемой частью. Чаще всего, такому декору так же свойственна простота и лаконичность формы.

Декоративные объекты, предложенные ИКЕА, как и остальная продукция, были позитивно встречены российской аудиторией. И хотя эти предметы интерьера были восприняты потребителем как нечто новое, пришедшее на смену устаревшему постсоветскому «евростилю», обращение к истории отечественного дизайна показывает, что подобные черты оформления пространства интерьера уже были актуальны в 1960-е гг. в СССР.

Авторы исследования «Искусство — в быт. Интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий 1956–1966» отмечают: «рубеж 1950–1960-х стал временем сосуществования и одновременного развития двух концепций организации жизненной среды — тех самых слоников, тяжелых портьер, фарфоровых скульптур на комоды и лежащих занавесок, низких журнальных столиков, новых пластических фарфоровых, фаянсовых, керамических и пластмассовых решений оригинального формотворчества, занявших свое место на полках легких стеллажей»<sup>9</sup>. Они констатируют, что роль декоративной композиции постепенно изменялась, от мещанского разнообразия и перегруженности к лаконичности акцентов. Е.В. Иванова дает следующую характеристику тенденциям, развивающимся в производстве художественной пластики того времени: «характерными чертами мастеров новых принципов оформления интерьерной пластики становятся тяготение к более понятным и простым формам, четким контурам, приоритет в пользу ярких цветовых решений, отказ от излишнего декорирования в сторону схематизации и обобщения»<sup>10</sup>.

Подобные тенденции можно наблюдать и в российском интерьере 2010-х гг., в котором все еще могли присутствовать черты «евростиля», при этом сам интерьер, постепенно изменяясь, обретал все больше качеств функционального минимализма.

Обозначив схожесть линий развития советского интерьера 1960-х гг. и современного отечественного интерьера 2010-х гг., стоит перейти к сравнительному анализу предметов мелкой пластики, которые стали важной частью формирования образа как советских, так и современных российских квартир. В рамках данного исследования сравнительный анализ будет строиться на сопоставлении объектов по следующим параметрам: анализ тем и сюжетов, формально-стилистический анализ объектов, композиции и колористических решений.

В качестве наглядного примера стоит обратиться к продукции ЛЗФИ. Здесь можно рассмотреть три объекта: декоративную вазу ЛЗФИ начала 1960-х гг., кувшин ЛЗФИ (1960-е гг.) (рис. 1) и вазу Годтагбар производства ИКЕА 2018 г. (рис. 2). Ваза и кувшин ЛЗФИ выполнены из глазурованного фарфора, тогда как ваза шведского производителя является предметом керамики. Объектам и ЛЗФИ, и ИКЕА свойственна лаконичная форма, расширяющаяся в середине и сужающаяся к устью, сдержанная цветовая гамма, сочетание синих или серо-голубых полос, белого фона вазы. Как и кувшин ЛЗФИ, ваза ИКЕА имеет небольшую ручку, что повышает вариативность функций для данного объекта.

<sup>9</sup> Иванова Е.В., Сапанжа О.С., Баландина Н.А. Искусство — в быт: интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий. 1956–1966. М., 2021. С. 9.

<sup>10</sup> Иванова Е.В. Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов в контексте ... С. 72.

И продукция ЛЗФИ, и интерьерный объект ИКЕА, хотя и выполнены из разных материалов, что влияет на их художественные свойства, имеют схожую стилистическую основу, базирующуюся на сочетании простой формы и использовании контрастных цветов.



*Рис. 1* Ваза декоративная, ЛЗФИ, 1960-е гг.



*Рис. 2* Ваза Годтагбар, Дж. Идризидзе, ИКЕА, 2018 г.

В сравнительном анализе мелкой пластики ленинградских предприятий и шведского производителя отдельное место занимают темы и сюжеты, выбираемые для создания объектов. Если продукция ЛФЗ и ЛЗФИ 1960-х гг., ориентируясь на интересы советского человека, создавала как объекты, связанные с темами российской и советской культуры (образы российских и советских деятелей, героев отечественного театра и балета, русских сказок и т. д.), темы понятные только гражданину СССР, так и выбирая общие темы (образы животных, сказки и т. д.), ИКЕА ориентируется как на шведского потребителя, используя те или иные национальные мотивы и образы, так и на темы, понятные каждому, независимо от национальных особенностей культуры того или иного потребителя, что связано, прежде всего, с ориентацией шведской компании на мировой рынок.

В рамках сравнительного анализа художественной продукции массового производства ЛФЗ и ЛЗФИ 1960-х гг. и современной продукции ИКЕА следует уделить внимание образам животных, которые широко представлены как в ассортименте ленинградских промышленных предприятий, так и в продукции шведского производителя. Образ животного, как правило, направлен на широкую аудиторию вне зависимости от культурных особенностей, национальной идентичности.

В качестве такого примера можно рассмотреть образы птиц, которые достаточно часто встречаются как в объектах ленинградских фарфоровых заводов, так и в интерьерных предметах ИКЕА. В качестве примера можно привести фигурку птицы «Вэлартад» ИКЕА и скульптурную группу «Воробьи» ЛЗФИ, автором которой является скульптор Лев Сморгон. ЛЗФИ представляет комплект, состоящий из шести отдельных свободно стоящих скульптурных фигурок воробьев. С учетом малого размера предметов (2–3 см.), автор не стремится к предельной детализации и натурализму, фигурки выполнены схематично, лаконично используется цвет (белый и серый), каждая фигурка воробья имеет свою

форму, что придает всей композиции динамику. Фигурка ИКЕА имеет больший размер (высота 7 см.), выполнена из бетона. Как и «Воробьи» ЛЗФИ, фигурка шведского производителя не имеет базы, что делает форму более легкой. Если Л. Сморгон лаконично использует цвет, то Лиза Рейсер, дизайнер ИКЕА, оставляет форму матово белой.

Продолжая тему образов птиц в художественной промышленности, можно обратиться к серии «Голуби» (1957), созданной художником ЛФЗ Э.М. Криммером, и голубям «Огоньлюс», производства ИКЕА. Если фигурки ЛФЗ сделаны исключительно из фарфора, то ИКЕА соединяет несколько материалов: тело голубей выполнено из фарфора, а головы из металла. И ленинградский, и шведский производители достаточно лаконично используют цвет, ИКЕА работает с цветом, сочетая разные материалы, ЛФЗ оставляет всю форму белой, добавляя небольшие цветные акценты (клюв, глаза, когти). Тем не менее, обе формы решены достаточно минималистично.

Схожие мотивы можно обнаружить и в других образах. Стоит рассмотреть пример из лимитированной коллекции ИКЕА, выполненной совместно со шведским художником-керамистом Пером Бертилом Сандбергом. Композиция «Будда» состоит из трех небольших ваз и фигурки Будды, все предметы размещены на керамической подставке (рис. 3). Цветовое решение скульптуры Будды построено на контрасте бороды и черт лица, которые художник выделяет черным, белой поверхности самой скульптурной формы и яркого одеяния героя. Автор не стремится придерживаться канонических изображений Будды, форма объекта достаточно обобщенная, без детальной проработки костюма или черт лица.

У фигурки Будды, выпущенной ИКЕА в 2018 г., достаточно много общего с образами народов мира, воплощенными в произведениях мастеров ЛЗФИ и ЛФЗ в 1960-е гг. Здесь можно рассмотреть работу Г.С. Столбовой «Девочка-китайка с веером», произведенную ЛФЗ в 1950–1960-х гг. (рис. 4). Как и фигурка ИКЕА, образ девочки-китайки построен на стилизации формы и цвета. Цветовое решение построено на контрасте желтого, белого, черного и красного.



Рис. 3 «Будда», лимитированная коллекция ИКЕА, Пер Бертил Сандберг, 2018 г.



Рис. 4 Девочка-китайка с веером, Г.С. Столбова, ЛФЗ, 1950–1960-е гг.

Как отмечают современные исследователи: «в 1950–1960-е годы при создании людей в национальных костюмах скульпторы и художники не придерживались научной достоверности изображаемого этноса. Теперь на смену детально проработанным элементам одежды приходят форменная и цветовая стилизация объема, стремление передать содержание изделия средствами декоративной пластики». Далее они подчеркивают, что подобным образом чаще всего было свойственно обобщенное решение костюмов и черт лица, при этом для зрителя сохранялась принадлежность образа к тому или иному этносу<sup>11</sup>. Подобная характеристика может быть применена не только для продукции ленинградских художественных предприятий 1960-х гг., но и для современных интерьерных объектов ИКЕА.

Таким образом, изучая особенности бытования интерьерных объектов и их художественные качества, можно сделать вывод, что европейский минимализм, предложенный ИКЕА, воспринятый российским потребителем как нечто новое, в действительности стал возвращением к тенденциям советской эстетики 1960-х гг., этим же можно объяснить возрастание интереса у современного потребителя к продукции ЛФЗ, ЛЗФИ и другим объектам советской художественной промышленности 1960-х гг. Кроме того, обращаясь к истории развития советского и российского интерьера в 1960-х и 2010-х гг., можно обнаружить, что оба периода, которые были рассмотрены в статье, стали временем возрождения дизайна после тех или иных кризисов. Оба периода характеризует сосуществование двух концепций развития интерьера, в 1960-е гг. развивающийся советский минимализм сосуществует с тенденциями 1940–1950-х гг., современный интерьер зачастую имеет как черты постсоветского «евростиля», так и черты функционального минимализма.

Сравнительный анализ круга работ ленинградских фарфоровых заводов 1960-х гг. и современной продукции шведской компании ИКЕА демонстрирует, что черты, которые были восприняты российским потребителем как новизна и альтернатива постсоветскому стихийному дизайну, в действительности стали возвращением к принципам советского минимализма. И советской интерьерной пластике 1960-х гг., и современным объектам шведского производителя свойственны упрощение формы объекта, использование лаконичных цветов, зачастую контрастных, обращение к сюжетам, понятным массовому потребителю. Данный тезис подтверждается не только сравнительным анализом, приведенным в исследовании, но и самим возрастанием интереса к объектам ЛФЗ и ЛЗФИ. Продукция предприятий советской художественной промышленности становится не только предметом интереса для искусствоведения, культурологии или других областей научного знания, но и для самой современной повседневной культуры.

### Список литературы

*Андросова А.О.* Генезис отечественной методологии дизайна // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2009. № 2. С. 95–98.

*Верижников С.М.* Город, дом, квартира. Л.: Лениздат, 1967. 162 с.

*Дианова Ю.В.* Интерьер квартиры как особый вид художественного пространства: развитие идеи // *Universum: филология и искусствоведение*. 2017. № 2 (36). С. 9–12.

*Ефремова О.В.* Особенности декорационного подхода в дизайне отечественного жилого интерьера конца XX века // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2011. Т. 13. № 2–3. С. 731–736.

<sup>11</sup> *Иванова Е.В., Сапанжа О.С., Баландина Н.А.* Искусство — в быт. С. 95.

Иванова Е.В. Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов в контексте истории советского художественного фарфора. Диссертация ... кандидата искусствоведения. СПб., 2020. 191 с.

Иванова Е.В., Сапанжа О.С., Баландина Н.А. Искусство—в быт: интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий. 1956–1966. М.: БуксМАрт, 2021. 191 с.

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

### References

Androsova, A.O. Genezis otechestvennoj metodologii dizajna [Genesis of Russian design's methodology], in *Akademicheskij vestnik UralNIiproekt RAASN*. 2009. Vol. 2. P. 95–98. (in Rus.).

Dianova, YU.V. Inter'er kvartiry kak osobyj vid hudozhestvennogo prostranstva: razvitie idei [Apartment's interior as a special type of artistic space: development of the idea], in *Universum: filologiya i iskusstvovedenie*. 2017. Vol. 2 (36). P. 9–12. (in Rus.).

Efremova, O.V. Osobennosti dekoracionnogo podhoda v dizajne otechestvennogo zhilogo inter'era konca XX veka [Features of the decorative approach in the design of Russian residential interiors of the late 20<sup>th</sup> century], in *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk*. 2011. Vol. 13. Pt. 2–3. P. 731–736. (in Rus.).

Ivanova, E.V. *Proizvedenija Leningradskogo zavoda farforovyh izdelij 1950–1960-h godov v kontekste istorii sovetskogo hudozhestvennogo farfora. Dissertacija ... kandidata iskusstvovedenija* [Works of the Leningrad Porcelain Factory of the 1950–1960<sup>s</sup> in the context of the history of Soviet artistic porcelain. Thesis for the degree of PhD in Art History]. Saint Petersburg: [Without name of publisher]. 2020. 191 p. (in Rus.).

Ivanova, E.V., Sapanzha, O.S., Balandina, N.A. *Iskusstvo—v byt: inter'ernaja plastika Leningradskogo zavoda farforovyh izdelij. 1956–1966* [Art into everyday life: interior design of the Leningrad Porcelain Factory. 1956–1966]. Moscow: BuksMArt Publ., 2021. 191 p. (in Rus.).

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

Verizhnikov, S.M. *Gorod, dom, kvartira* [City, house, apartment]. Leningrad: Lenizdat Press, 1967. 162 p. (in Rus.).

---

## МУЗЕЙ

---

*Никонова А.А.*

### МУЗЕЙ В ДИСЦИПЛИНАРОМ ПРОСТРАНСТВЕ НАУЧНОГО ЗНАНИЯ

Никонова, Антонина Александровна — кандидат философских наук, доцент, руководитель образовательной программы «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [a.nikonova@spbu.ru](mailto:a.nikonova@spbu.ru).

Статья посвящена анализу дисциплинарного поля музея в контексте развития гуманитарного знания, выявлению соотношения междисциплинарного синтеза в теоретических и прикладных исследованиях музееведения. Предпринята попытка выделения противоречий междисциплинарных исследований в музейном пространстве.

**Ключевые слова:** музей, музееведение, междисциплинарный подход, топосы музея, гуманитарное знание, дисциплинарность.

### MUSEUM IN THE DISCIPLINARY SPACE OF SCIENTIFIC KNOWLEDGE

Nikonova, Antonina Alexandrovna — Candidate of Science in Philosophy, Associate Professor, Head of Educational Program “Museology and Conservation of Cultural and Natural Heritage”, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, [a.nikonova@spbu.ru](mailto:a.nikonova@spbu.ru).

The article is devoted to the analysis of the disciplinary field of the museum in the context of the development of humanitarian knowledge, to identify the correlation of interdisciplinary synthesis in theoretical and applied research of museology. An attempt is made to highlight the contradictions of interdisciplinary research in the museum space.

**Key words:** museum, museology, interdisciplinary approach, museum topos, humanitarian knowledge, disciplinarity.

Междисциплинарные исследования, интегрируя научные концепты и методы различных дисциплин, стали основой для формирования парадигмального знания в современной гуманитарной сфере<sup>1</sup>. Не последнюю роль в расширении познавательных дискурсов играют достижения информационно-коммуникативных технологий (ИКТ) в гуманитарном знании. Следует отметить и то, что в современных науках используются, кроме междисциплинарного, следующие подходы: трансдисциплинарный, интердисциплинарный, мультидисциплинарный, поли-дисциплинарный. Понятийное различие перечисленных подходов базируется на структуре научного знания. В классификации ЮНЕСКО выделяются шесть областей науки: естественные, технические, медицинские, сельскохозяйственные, общественные, гуманитарные. Объединение ученых различных отраслей

<sup>1</sup> Послание Президента РФ Федеральному Собранию от 01.03.2018. (О положении в стране и основных направлениях внутренней и внешней политики государства) // URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/42902> (Ссылка последний раз проверялась 10.09.2023).

знания предполагает возникновение поли-дисциплинарного подхода. Внутри областей выделяются отрасли знания. Если осуществляется объединение усилий ученых разных областей знания, то такой подход может носить название мультидисциплинарного, например, философия искусства. Дисциплинарный подход базируется на классификации научных специальностей. Междисциплинарный подход — это подход к комплексным исследованиям, которые требуют привлечения исследователей как минимум из двух научных специальностей (дисциплин)<sup>2</sup>. Однако в научном знании иногда интердисциплинарность отождествляется с междисциплинарностью, что для музеев связано с осуществлением разнообразной практической деятельности (педагогической, маркетинговой, информационно-компьютерной, реставрационной и др.)<sup>3</sup>.

При рассмотрении понятия междисциплинарности в контексте музея необходимо разделить исследовательские «пространства». К первому «топосу» следует отнести сам музей как культурную форму и социокультурный феномен, в котором осуществляется сохранение артефактов и смыслов культурогенеза. При выделении института музея из первоначальной синкретической формы периода архаики, характеризовавшейся единством архива, библиотеки и предметной коллекции и закреплявшей сакральное пространство культуры, в следующую форму классического музея происходит обособление институционального пространства и поиск специфических исследовательских направлений. На этом этапе потенциально намечающаяся дифференциация научных дисциплин маркирует открытые предикаты научного знания, хотя музей и сегодня сохраняет некоторые архетипические свойства. Вероятно, мы в праве сказать, что музею изначально была присуща эвристическая открытость. Об этом писал Петер ван Менш в работе «К методологии музеологии»<sup>4</sup>. Однако предикат открытости исследовательского поля музея не является априори синонимом междисциплинарности. Так, мы знаем, что для изучения музейных коллекций необходимо опираться на достижения и методы целого ряда профильных наук. Каждая из профильных дисциплин или научных направлений локализует свое исследовательское поле в рамках своих целей и задач, проблем и методов и делится результатами исследований не только с музееведческими научными направлениями, но и с широким полем гуманитарных и естественно-научных дисциплин. В то же время интеграция достижений данных дисциплин осуществляется редко. Полученные результаты таких исследований только суммируются, очерчивая различные грани познавательного процесса. Поэтому и сегодня в значительной степени сохраняется «замкнутость» профильных исследований в своем дисциплинарном пространстве, что хорошо прослеживается при анализе содержания статей многих музейных сборников конференций. Попытки избежать обозначенных противоречий предпринимались не раз. Особо следует отметить статью А.Ф. Котса «О научно-исследовательской деятельности музея»<sup>5</sup>. Усиление противоречий между направлениями деятельности музея стали катализатором

<sup>2</sup> Нестеров А.В. Еще раз о научных дисциплинах, междисциплинарном, мультидисциплинарном, поли-дисциплинарном и транс-дисциплинарном подходе. [Электронный ресурс]. URL: [www.nesterov.su](http://www.nesterov.su) (Ссылка последний раз проверялась 10.09.2023).

<sup>3</sup> Иванова С.В., Милованов К.Ю., Никитина Е.Е., Иванова О.В. Музейная педагогика как область педагогической науки: сб. науч.-метод. тр. / Под общей ред. д-ра филос. наук, профес. С.В. Ивановой. М., 2012.

<sup>4</sup> Менш П. ван. К методологии музеологии [Пер. с англ. В.Г. Ананьева]. М., 2018.

<sup>5</sup> Котс А.Ф. О научно-исследовательской работе музеев // Труды Государственного Дарвиновского музея. Научно-исследовательская работа в естественнонаучном музее. М., 2001. Вып. IV. С. 4–35.

для изучения целей и функций основных направлений деятельности музея, специфики его институционализации и новых форм актуализации данного процесса в современной культуре. Одновременно, выявленные противоречия создают новые направления системных взаимодействий. Интересный пример междисциплинарного подхода дан в статье искусствоведа А.Г. Сечина «Искусствознание и музеология: точки пересечения и грани соприкосновения»<sup>6</sup>. В статье автор анализирует результат междисциплинарного взаимодействия музееведения как теоретического дискурса и искусствознания как профильной дисциплины при формировании у посетителя субъективного, индивидуального восприятия музейного предмета как произведения искусства.

Возможно ли тогда утверждать, что междисциплинарный синтез имманентен музею как институту памяти изначально? Вероятно, исследовательская парадигма музея формируется на основе, прежде всего, результатов атрибуции музейных предметов. Изъятый из реальности предмет музейного значения в музейном пространстве приобретает дополнительные ценности как историко-культурный феномен, атрибуция которого требует применения методов различных естественно-научных и гуманитарных дисциплин. Именно результаты данных исследований и их интерпретация преобразуют музейное пространство из хранилища в научно-исследовательский институт. В музейном пространстве музейный предмет рассматривается в контексте исторического источниковедения не только как вещественный источник, но и как знак и маркер самого музея. Кроме того, учитывая источниковедческую концепцию Александра Сергеевича Лаппо-Данилевского, который считал, что при интерпретации исторического источника необходимо учитывать психические особенности автора, следует понимать вещественный исторический источник как реализованный продукт человеческой психики. Такой подход позволяет утверждать, что музей представляет собой пространство, в котором законсервированы смыслы не только материального и духовного мира человека, но и феномены психосферных процессов, свойственных культурам прошлого. Принятие данной парадигмы делает актуальным привлечение современных концепций истории и теории культуры, а также когнитивистики для изучения онтологических оснований музея. Таким образом, развитие исторических дисциплин (а музей—это всегда история какого-то направления человеческой деятельности) ставит вопрос о необходимости создания новой научной дисциплины или исследовательского «топоса». Именно этот второй «топос», сохраняющий открытость и формирующий междисциплинарность исследовательского поля, связан с его теоретическим базисом, следовательно, с формированием музееведения как междисциплинарной научной дисциплины, основная цель которой, по мнению А.Ф. Котса, состоит в изучении восприятия музейного предмета/экспоната посетителем музея на экспозиции. Чаще всего такая тенденция опосредована общими характеристиками развития науки в целом. Мы можем выделить такой период в истории развития музееведения. Это последние 20 лет XX века и начало XXI века, когда в гуманитарном знании наблюдается осмысление общих вопросов изучения психологии человека, его социального поведения, а также понимания структуры самого знания как системы. О междисциплинарном подходе в музееведении писали многие исследователи<sup>7</sup>. В замечательной статье Е.Н. Мастеницы

<sup>6</sup> Сечин А.Г. Искусствознание и музеология: точки пересечения и грани соприкосновения // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Т. 10. №. 3. С. 435–447.

<sup>7</sup> Мастеница Е.Н. Музеология в пространстве междисциплинарного взаимодействия // Вестник Ленинградского государственного университета (ЛГУ) имени А.С. Пушкина. Философия. 2013. № 3. С. 155–163; Полякова Е.А. Междисциплинарность музеологии как фактор развития

подробно анализируются все процессы данного феномена. Популярность этой исследовательской темы можно сравнить только с популярностью коммуникационного подхода в музейном дискурсе. Несомненно, это не локальное явление, оно связано с общими трансформациями, наблюдаемыми нами в современном научном знании, и одновременно с парадигмальным кризисом гуманитарных наук в целом. Однако в гуманитарной исследовательской литературе сегодня представлена сложная палитра мнений, теорий, концепций и понимания дихотомии междисциплинарности, стремление ученых найти гармонию или «золотую середину» в системе современного гуманитарного научного знания, захваченного энтропийным процессом. Прежде всего, хотелось бы разобраться с существующими сегодня в научных исследованиях определениями междисциплинарного метода или междисциплинарности.

Приведем несколько определений. Так, в «Энциклопедии эпистемологии и философии науки» (2009 г.) междисциплинарность определяется как «термин, выражающий интегративный характер современного этапа научного познания»<sup>8</sup>. Философ Э.М. Мирский интерпретирует междисциплинарное взаимодействие как отношение между системами дисциплинарного знания в процессе интеграции и дифференциации наук, а также как коллективные формы работы ученых разных областей знания по исследованию одного и того же объекта<sup>9</sup>. Как пример коллективной работы по исследованию одной проблемы можно привести дискуссию о месте музеологии в системе гуманитарного знания, в которой участвовали специалисты различных научных дисциплин (историки, культурологи, философы, музеологи). Однако следует отметить, что в аспекте изучения процессов дифференциации и интеграции в научном знании роль междисциплинарности противоречива. С одной стороны, она углубляет дифференциацию исследовательских полей, ведет к образованию новых областей исследования и даже новых дисциплин на «стыке наук». С другой стороны, междисциплинарность является важным фактором интеграции современной науки. По мнению Г.М. Тульчинского, междисциплинарность проявляется в постановке проблем и в подходах к их решению, а также поиске связей между теориями, в формировании новых дисциплин<sup>10</sup>. Понятие междисциплинарности в зарубежных исследованиях проанализировала Е.А. Бушковская<sup>11</sup>. Она выделяет несколько концептов. Так, зарубежные исследователи Х. Якобс и Дж. Борланд считают междисциплинарность видом знания, в котором соединяются методология и терминология более чем одной научной дисциплины для рассмотрения определенной темы, проблемы или явления. Популярна концепция немецкого социолога Р. Кёнига, различающего два типа междисциплинарности, — «мягкий» и «жесткий». «Мягкий» тип — это взаимодействие между

---

терминологического аппарата // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. С. 286–295; Томилов Н.А., Ахунова Э.Р. Интеграционные процессы в гуманитарных исследованиях российских ученых в последней четверти XX — начале XXI в. (Омский опыт) // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки». 2015. № 4 (8). С. 119–125.

<sup>8</sup> Энциклопедия эпистемологии и философии науки / Российская акад. наук, Ин-т философии РАН; [редкол.: И.Т. Касавин (гл. ред. и сост.) и др.]. М., 2009. [Электронный ресурс]. URL: [https://gufo.me/dict/epistemology\\_encyclopedia/междисциплинарность](https://gufo.me/dict/epistemology_encyclopedia/междисциплинарность) (ссылка последний раз проверялась 10.09.2023).

<sup>9</sup> Мирский Э.М. Междисциплинарные исследования и дисциплинарная организация науки. М., 1980.

<sup>10</sup> Проективный философский словарь: новые термины и понятия / Под ред. Г.Л. Тульчинского, М.Н. Эпштейна. СПб., 2003.

<sup>11</sup> Бушковская Е.А. Феномен междисциплинарности в зарубежных исследованиях // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 330. С. 152–155.

дисциплинами на уровне «обобщающих» и «вспомогательных». «Жесткий» тип связан с интерпретацией объекта исследований, при которой он представляется как сумма аспектов, каждый из которых изучается соответствующей дисциплиной. Исследования Р. Кёнига сформировали два основных подхода к изучению явления междисциплинарности в науке. Согласно первому (мягкий подход), междисциплинарность понимается как взаимодействие двух или более научных дисциплин, каждая из которых имеет свой предмет, свою терминологию и методы исследования. Такое взаимодействие реализуется в форме работы над конкретными исследовательскими проектами, создания междисциплинарных центров при академических организациях, проведения междисциплинарных конференций, издания проблемно ориентированных журналов и т. п. В результате такой коммуникации создаются новые условия или институции для совместных исследований, в которых каждая наука обладает определенной самостоятельностью, время от времени включаясь в решение сложных исследовательских задач. Для музеев таким ярким примером могут быть ресурсные центры, реставрационные центры или современные фондохранилища, в которых открываются отделы естественно-научных методов изучения и сохранения музейных коллекций, например, фондохранилище «Старая деревня» в составе Государственного Эрмитажа или Международный центр реставрации в Рождествено Ленинградской области.

Второй подход к понятию междисциплинарности предполагает выявление тех областей знания, которые не исследуются существующими научными дисциплинами. Они появляются на стыке фундаментальных профильных дисциплин и требуют формирования своего специфического объекта и предмета исследования, не являющихся традиционными объектами исследования ни одной из дисциплин, но в то же время использующих методы существующих дисциплин. Приставка «меж» фиксирует некую проблемную пустоту, лауну между научными дисциплинами. Именно тогда на стыке научных дисциплин возникает новая дисциплина. Например, музейная педагогика возникла на стыке таких дисциплин как музееведение и практическая педагогика, выявив «ничейный» объект исследования (культурно-образовательные аспекты коммуникации в условиях музейной среды) и заимствовав язык и методы из обеих «материнских» дисциплин. Е.Н. Мастеница предлагает отнести такие дисциплины к вспомогательным или пограничным<sup>12</sup>. Однако такое определение музейной педагогики остается противоречивым. Можем ли мы сегодня музейную педагогика или музейную информатику считать новыми дисциплинами? Если обратиться к работам М. Фуко, то междисциплинарность следует рассматривать как сферу свободы, как возможность ослабить жесткий контроль дисциплинарности. Как правило, междисциплинарные исследования проводятся в том случае, когда предмет исследования слишком сложен, а проблема слишком масштабна для определенной научной дисциплины. Возможно, в таком случае необходимо говорить о появлении нового исследовательского поля, новой научной локации, не претендующей на статус науки или научной дисциплины со всеми, присущими ей атрибутами. Если же мы обратимся к корпусу научных дисциплин, которые возникли и возникают в современном научном знании на стыке музееведения и иных научных направлений, то увидим, что большинство из них используются для решения прикладных задач, опосредованных быстрым развитием информационных технологий и трансформацией когнитивных способностей музейной аудитории. Тогда музейная педагогика, музейная социология и музейная психология должны быть отнесены к междисциплинарному исследовательскому

<sup>12</sup> Мастеница Е.Н. Музеология в пространстве междисциплинарного взаимодействия. С. 160.

локусу (МИЛ), пограничному между несколькими (а не двумя) гуманитарными науками. Особенно явно это можно выявить в процессе формирования музейной педагогики, которая пытается найти решение актуальных проблем взаимодействия музея и посетителя на стыке педагогики, психологии, когнитивистики, музеологии и социологии. Основой такого междисциплинарного исследовательского локуса прежде всего является интеграция методов различных специализаций знания.

К подобным направлениям исследования, кроме уже названных, можно отнести такие, как музейная коммуникация, музейное право, музейное источниковедение, которое разрабатывает теорию, методологию и методику выявления, изучения и использования музейных предметов и музейных коллекций, или музейная информатика, которая возникает в процессе использования в музее цифровых и визуальных технологий. Размежевание и четкое определение понятийного поля междисциплинарности важно именно сегодня, в силу того, что необходимо теоретическое осмысления таких содержательных аббераций (искажений) как музейная археология, этнографическое музееведение<sup>13</sup>.

В то же время сегодня термин «междисциплинарность» активно используется в проектной деятельности современных музеев. Таким примером является создание на кафедре Музейного дела и охраны памятников Института философии СПбГУ междисциплинарной музейно-архитектурной практики в форме клиники (проектно-консультативный центр), в деятельности которой предполагается участие студентов и преподавателей в проектных группах, решающих прикладные задачи по заявкам музеев и иных социокультурных институций. Вероятно, в данном случае следует говорить о междисциплинарном сотрудничестве.

Иными словами, дисциплинарные «границы» в той или иной форме остаются, но они могут испытывать как агрессивные колебания, так и полную неподвижность. Вследствие этого, по справедливому мнению Л.М. Мосоловой, «междисциплинарность оброчивалась рядоположенностью наук, и целостное представление об изучаемом явлении так и не формируется»<sup>14</sup>. Во многих трудах, претендующих на междисциплинарное изучение какого-либо феномена и, в том числе, таких исследовательских полей как музеология, эта цель остается не решенной, потому что языки каждой науки не смогли выработать единый тезаурус, позволяющий понимать общее через определенный «перевод» специфических лексик. Поэтому следует помнить, что стремление к междисциплинарности как методу решения возникших проблем может создать для исследователей своеобразные проблемные «тупики», а громкие заявления о применении междисциплинарной методологии в конкретном исследовании могут отражать лишь дань современным трендам в гуманитарном знании.

### Список литературы

Бушковская Е.А. Феномен междисциплинарности в зарубежных исследованиях // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 330. С. 152–155.

Иванова С.В., Милованов К.Ю., Никитина Е.Е., Иванова О.В. Музейная педагогика как область педагогической науки: сборник научно-методических трудов. / Под общей

<sup>13</sup> Томилов Н.А., Ахунова Э.Р. Интеграционные процессы в гуманитарных исследованиях российских ученых.

<sup>14</sup> Мосолова Л.М. Культурология в системе современного образования: философско-онтологический аспект // Фундаментальные проблемы культурологии: В 4 т. СПб., 2008. Т. IV. Культурная политика. С. 318–324.

ред. доктора философских наук, профессора С.В. Ивановой. М.: ФГНУ ИТИП РАО, 2012. 72 с.

*Котс А.Ф.* О научно-исследовательской работе музеев // Труды Государственного Дарвиновского музея. М.: Государственный Дарвиновский музей, 2001. Вып. IV. Научно-исследовательская работа в естественнонаучном музее. С. 4–35.

*Мастеница Е.Н.* Музеология в пространстве междисциплинарного взаимодействия // Вестник Ленинградского государственного университета (ЛГУ) имени А.С. Пушкина. Философия. 2013. № 3. С. 155–163.

*Мени Петер ван.* К методологии музеологии [пер. с англ. В. Г. Ананьева]. М.: Перспектива. 2018. 447 с.

*Мирский Э.М.* Междисциплинарные исследования и дисциплинарная организация науки. М.: Наука, 1980, 304 с.

*Мосолова Л.М.* Культурология в системе современного образования: философско-онтологический аспект // Фундаментальные проблемы культурологии: В 4 т. СПб.: Алетейя, 2008. Т. IV. Культурная политика. С. 318–324.

*Нестеров А.В.* Еще раз о научных дисциплинах, междисциплинарном, мультидисциплинарном, поли-дисциплинарном и транс-дисциплинарном подходе [Электронный ресурс]. URL: [www.nesterov.su](http://www.nesterov.su) (Ссылка последний раз проверялась 10.09.2023)

*Полякова Е.А.* Междисциплинарность музеологии как фактор развития терминологического аппарата // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. С. 286–295.

Проективный философский словарь: новые термины и понятия / Под ред. Г.Л. Тульчинского, М.Н. Эпштейна. СПб.: Алетейя, 2003. 512 с.

*Сечин А.Г.* Искусствознание и музеология: точки пересечения и грани соприкосновения // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Т. 10. № 3. С. 435–447.

*Томилов Н.А., Ахунова Э.Р.* Интеграционные процессы в гуманитарных исследованиях российских ученых в последней четверти XX—начале XXI в. (Омский опыт) // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки». 2015. № 4 (8). С. 119–125.

Энциклопедия эпистемологии и философии науки / Российская акад. наук, Ин-т философии РАН; [редкол.: И.Т. Касавин (гл. ред. и сост.) и др.]. М.: Канон, 2009. 1247 с.

## References

Bushkovskaya, E.A. Fenomen mezhdisciplinarnosti v zarubezhnyh issledovaniyah [The phenomenon of interdisciplinarity in foreign studies], in *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2010. Vol. 330. P. 152–155. (in Rus.).

*Enciklopediya epistemologii i filosofii nauki* [Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science]. Moscow: Kanon Press, 2009. 1247 p. (in Rus.).

Ivanova, S.V., Milovanov, K.Yu., Nikitina, E.E., Ivanova, O.V. *Muzejnaya pedagogika kak oblast' pedagogicheskoy nauki: sbornik nauchno-metodicheskikh trudov* [Museum pedagogy as a field of pedagogical science: a collection of scientific and methodological works]. Moscow: FGNU ITIP RAO Press, 2012. 72 p. (in Rus.).

Kots, A.F. O nauchno-issledovatel'skoj rabote muzeev [About the research work of museums], in *Trudy Gosudarstvennogo Darvinovskogo muzeja. Vyp. IV. Nauchno-issledovatel'skaja rabota v estestvennonauchnom muzee*. Moscow: Gosudarstvennyj Darvinovskij muzej Press, 2001. P. 4–35. (In Rus.).

Mastenitsa, E.N. Muzeologiya v prostranstve mezhdisciplinarnogo vzaimodejstviya [Museology in the space of interdisciplinary interaction], in *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta (LGU) imeni A.S. Pushkina. Filosofiya*. 2013. Vol. 3. P. 155–163. (in Rus.).

Mensch, Peter van. *K metodologii muzeologii* [Towards the methodology of museology]. Moscow: Perspektiva Press, 2018. 447 p. (in Rus.).

Mirskij, E.M. *Mezhdisciplinarnye issledovaniya i disciplinarnaya organizaciya nauki* [Interdisciplinary research and disciplinary organization of science]. Moscow: Nauka Press, 1980, 304 p. (in Rus.).

Mosolova, L.M. Kul'turologiya v sisteme sovremennogo obrazovaniya: filosofsko-ontologicheskij aspekt [Culturology in the modern education system: philosophical and ontological aspect], in *Fundamental'nye problemy kul'turologii: v 4 t. Tom IV. Kul'turnaya politika*. Saint-Petersburg: Aletejja Press, 2008. P. 318–324. (in Rus.).

Nesterov, A.V. *Eshche raz o nauchnyh disciplinah, mezhdisciplinarnom, mul'tidisciplinarnom, poli-disciplinarnom i trans-disciplinarnom podhode* [Once again about scientific disciplines, interdisciplinary, multidisciplinary and transdisciplinary approaches] [Web resource]. URL: [www.nesterov.su](http://www.nesterov.su) (Last visit 10.09.2023). (in Rus.).

Polyakova, E.A. Mezhdisciplinarnost' muzeologii kak faktor razvitiya terminologicheskogo apparata [Interdisciplinarity of museology as a factor in the development of terminological apparatus], in *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*. 2021. Vol. 44. P. 286–295. (in Rus.).

Sechin, A.G. Iskusstvoznanie i muzeologiya: tochki peresecheniya i grani soprikosnoveniya [Art history and museology: points of intersection and points of contact], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 2020. Vol. 10. Pt. 3. P. 435–447. (in Rus.).

Tomilov, N.A., Ahunova, E.R. Integracionnye processy v gumanitarnykh issledovaniyah Rossijskikh uchenykh v poslednej chetverti XX—nachale XXI v. (Omskij opyt) [Integration processes in humanities research of Russian scientists in the last quarter of the 20<sup>th</sup>—beginning of the 21<sup>st</sup> century. (Omsk experience)], in *Vestnik Omskogo universiteta. Seriya «Istoricheskie nauki»*. 2015. Vol. 4 (8). P. 119–125. (in Rus.).

Tul'chinsky, G.L., Epstein M.N. (Eds.) *Proektivnyj filosofskij slovar': novye terminy i ponjatija* [Projective philosophical dictionary: new terms and concepts]. Saint-Petersburg: Aletejja Press, 2003. 512 p. (in Rus.).

*Пейчева А.Ю.*

РАЗРАБОТКА И РЕАЛИЗАЦИЯ МЕТАПРЕДМЕТНОГО  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО КУРСА «ИСКУССТВО И НАУКА»  
В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Пейчева, Анна Юрьевна — ведущий методист по музейно-образовательной деятельности, Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, [aupeycheva@yandex.ru](mailto:aupeycheva@yandex.ru).

В 2022 году, после нескольких лет споров, было принято новое определение понятия «музей». По решению членов Международного совета музеев (ИКОМ—ICOM) это «организация на службе обществу, которая исследует, собирает, сохраняет, интерпретирует и демонстрирует материальное и нематериальное наследие». Согласно новому определению, музеи должны способствовать разнообразию и устойчивости, предлагая различные варианты для обучения, развлечения, побуждая тем самым к размышлениям и обмену знаниями. Таким образом, музей сегодня — носитель экспертного знания и образовательная площадка для подрастающего поколения.

В настоящей статье, основываясь на этом подходе, автор исследует актуальные формы работы с подростковой и студенческой аудиторией, педагогами образовательных учреждений в пространстве художественного музея. Освещаются этапы создания музейно-образовательного видеокурса «Искусство и наука», объединяющего изобразительное искусство и естественные науки и раскрывающего образовательный потенциал музея. Автор заостряет внимание на важности метапредметного подхода как новой образовательной технологии, а также его актуальности для современного образования.

**Ключевые слова:** метапредметность, междисциплинарность, музейная педагогика, изобразительное искусство, наука, естественные науки, техника живописи, биология, химия, живопись, образование, музей.

DEVELOPMENT AND IMPLEMENTATION  
OF A METASUBJECT EDUCATIONAL COURSE  
“ART AND SCIENCE” IN THE SPACE OF AN ART MUSEUM

Peicheva, Anna Yuryevna — leading methodologist for museum and educational activities, the State Russian Museum, Russian Federation, Saint-Petersburg, [aupeycheva@yandex.ru](mailto:aupeycheva@yandex.ru).

In 2022, after several years of controversy, a new definition of the term «museum» was adopted. According to the decision of the members of the International Council of Museums (ICOM), it is “an organization in the service of society that explores, collects, preserves, interprets and displays the tangible and intangible heritage”. According to the new definition, museums should promote diversity and sustainability by offering diverse experiences for learning, entertainment, reflection and knowledge sharing. Thus, the museum today is a carrier of expert knowledge and an educational platform for the younger generation.

In this article, based on this approach, the author explores the current forms of work with teenage and student audiences, teachers of educational institutions in the space of an art museum. The stages of creating a museum-educational video course «Art and Science», which combines fine arts and natural sciences and reveals the educational potential of the museum,

are highlighted. The author focuses on the importance of the meta-subject approach as a new educational technology and its relevance for modern education.

**Key words:** metasubjectivity, interdisciplinarity, museum pedagogy, fine arts, science, natural sciences, painting technique, biology, chemistry, painting, education, museum.

Идея объединения искусства и науки не так уж нова. Однако ее реализация в стенах художественного музея представляет особый интерес, так как в искусствоведческой практике знания о технике создания произведения, составе пигментов и используемых художниками материалах, как и данные технологических исследований, имеют, скорее, второстепенное, прикладное значение, дополняют общий искусствоведческий анализ произведения. Музейный образовательный курс «Искусство и наука» — это междисциплинарная программа, позволяющая изучать изобразительное искусство с привлечением знаний из различных научных областей.

«Наука и искусство — это как бы два глаза человеческой культуры. Именно их различие (и равноправие) создают объемность нашего знания», — писал Ю.М. Лотман<sup>1</sup>. Сегодня феномен метапредметности и формирование метапредметных компетенций обучающихся — актуальный вопрос в образовании. Именно на формирование этих компетенций направлена метапредметная музейно-образовательная программа, объединяющая изобразительное искусство и естественные науки. Обращение к наследию изобразительного искусства и его изучение сквозь призму научного знания является своего рода новой образовательной технологией, разработанной для преодоления разобщенности и раздробленности научного знания, рамок узких дисциплин и их оторванности друг от друга. Метапредметный подход к обучению является также своеобразным образом мышления, так как произведение искусства мы воспринимаем как целостный объект.

В условиях пандемии коронавируса и режима самоизоляции 2020–2021 годов музеи почувствовали острую необходимость транслировать просветительский и образовательный контент в интернет-ресурсах для того, чтобы удержать лояльную аудиторию, а, возможно, расширить ее за счет новых зрителей, будущих потенциальных посетителей.

В условиях пандемии музеи организовали и внедрили разнообразные формы поддержания коммуникации. «Важным направлением коммуникативной деятельности музеев в условиях пандемии стала просветительская активность, прежде всего, в сфере знакомства разнообразных целевых аудиторий с историей искусства. В ГМИИ им. А.С. Пушкина продвигается просветительно-образовательная платформа «Академия», на которой размещены различные образовательные ресурсы (видеолекции и различные дополнительные материалы) по истории мировой культуры. <...> А Государственная Третьяковская галерея предложила, наряду с видеолекциями и виртуальными экскурсиями, проведение популярных среди молодежи виртуальных квестов»<sup>2</sup>.

Одной из таких форм поддержания коммуникации в Русском музее стало преобразование лекций и музейных занятий проекта «Химия и живопись в Русском музее» в онлайн-формат, что привело к созданию более расширенного по тематике образовательного курса, который получил название «Искусство и наука».

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. О природе искусства // Он же. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 265.

<sup>2</sup> Саркисова Е.Г. Коммуникационные практики музеев в период пандемии // Культурологический журнал. 2020. № 4 (42). URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/520.html&j\\_id=45](http://cr-journal.ru/rus/journals/520.html&j_id=45) (Дата обращения: 09.05.2023).

Созданию образовательного онлайн-курса предшествовала разработка и реализация в условиях музейной среды образовательного проекта «Химия и живопись в Русском музее». У истоков создания музейного образовательного проекта стоит методическая разработка А.Г. Сечина «Химия и живопись»<sup>3</sup>, адресованная учителям химии, физики, мировой художественной культуры и музейным педагогам. По словам автора, ее цель: гуманитаризация одной из важнейших естественно-научных дисциплин — химии, и формирование более глубокого представления о технике создания произведения изобразительного искусства. Таким образом, автор предполагал внедрение музейно-педагогического компонента и его интеграцию в преподавание химии в средней школе.

Следующим этапом развития метапредметной тематики стала разработка и реализация образовательного проекта «Химия и живопись в Русском музее» непосредственно на экспозиции музея (с 2018 года).

Проект «Химия и живопись в Русском музее», ориентированный на реализацию в музейной среде с опорой на подлинники, адресован учащимся 8–11 классов и студентам. Занятия проводились как на экспозиции музея, так и в стенах школьных кабинетов и в школьных лабораториях.

В 2018 году в рамках проекта был разработан альбом для чтения и творчества «Химия и живопись в Русском музее»<sup>4</sup>, в доступной форме представляющий некоторые материалы проекта и включающий творческие задания и вопросы. Также было разработано методическое пособие для педагогов с рекомендациями по использованию ресурса в образовательном процессе в рамках формального образования: в школе, вузе, колледже и т.д. Но оно осталось не издано.

Важно отметить, что трансформация образовательного проекта, такого как «Химия и живопись в Русском музее», важнейшей частью которого были занятия в музейной среде, непосредственно на экспозиции музея, в формат видеокурса потребовала полного пересмотра структуры материала и приведения его в общедоступный формат. «Доступная форма изложения материала», в первую очередь, требовала создания детального мультимедийного сценария каждой лекции, а также качественного видеоконтента: отбор материала, уместный монтаж и звук, анимация, титры и т.д. Создание курса было осуществлено в 2021–2022 годах Русским музеем при поддержке БФ «Система». Руководителем проекта по созданию видеокурса выступила А.Ю. Цветкова, заместитель генерального директора по развитию, просветительской и образовательной деятельности Русского музея. Полная версия курса размещена на образовательной платформе «Лифт в будущее»<sup>5</sup>, ссылка на курс размещена на сайте Русского музея в разделе «Образование», все видеолекции также размещены в пабликах музея («Вконтакте», раздел «Видео»; Youtube, плейлист «Искусство и наука»)<sup>6</sup>.

Призванный коммуницировать с подростковой и студенческой аудиторией в период пандемии образовательный онлайн-курс «Искусство и наука» в долгосрочной перспективе работает как пропедевтический образовательный курс. Он знакомит зрителя с историей

<sup>3</sup> Сечин А.Г. Химия и живопись. СПб., 2010. С. 3.

<sup>4</sup> Пейчева А.Ю. Химия и живопись в Русском музее. Альбом для чтения и творчества. СПб., 2018.

<sup>5</sup> Образовательная платформа «Лифт в будущее». URL: <https://lift-bf.ru/courses/artscience-250> (Дата обращения: 25.05.2023).

<sup>6</sup> Русский музей, официальный сайт. Платформа «Лифт в будущее». URL: <http://www.rusmuseum.ru/education/ift-v-budushchee/> (Дата обращения: 25.05.2023).

искусства и развитием научного знания в смежных областях, расширяет кругозор, подготавливает аудиторию к посещению музея.

Цель курса — знакомство с миром изобразительного искусства и содействие широкой аудитории зрителей в освоении базовых понятий изобразительного искусства, ознакомление с техникой живописи, реставрацией произведений искусства, а также мотивация к практическому применению полученных знаний путем выполнения заданий курса.

Курс построен как «путешествие» по ленте времени, в материалах рассматривается искусство от эпохи палеолита до XXI века. Научным редактором курса выступил А.Г. Сечин, кандидат искусствоведения, доцент РГПУ им. А.И. Герцена. В качестве экспертов были привлечены крупные специалисты в области истории искусств и музейного дела, искусствоведы и художники А.М. Бутягин, К. Кондратьева, Н.Н. Соломатина, С.В. Сирро, И.А. Доронченков, Д.А. Боровский, М.В. Салтанова.

Курс включает в себя как теоретические занятия, так и практические упражнения: в создании блоков вопросов для самопроверки, которым сопровождается каждый модуль курса, приняла участие Е.А. Полутова, учитель химии ГБОУ школы № 210 Центрального района Санкт-Петербурга.

Предполагаемая аудитория курса довольно широкая: старшеклассники, студенты, педагоги, а также люди, интересующиеся изобразительным искусством, естественными науками и музейной деятельностью.

Программа курса:

1. «Наука и искусство — два глаза человеческой культуры». Вступление.
2. Что такое цвет и как научные открытия повлияли на искусство?
3. Живопись пещер и цветные Боги. Первобытное искусство и античность.
4. Античный пурпур, синие джинсы и чернила каракатицы. Органические пигменты и их применение в живописи.
5. От иконы к картине. Минеральные пигменты и их использование в темперной живописи.
6. Холст, масло и «новые краски». Об особенностях масляной живописи.
7. XX век. Новые медиа.

Каждый образовательный модуль курса включает в себя: видеолекцию, дополнительные материалы, вопросы для самопроверки, творческое задание, список литературы. В завершении курса предлагается пройти итоговый тест, также предусмотрена возможность получения сертификата.

Первый модуль курса «Что такое цвет и как научные открытия повлияли на изобразительное искусство?» посвящен взаимосвязи изобразительного искусства и физики: проблеме цвета и света, отношения человека к цвету в разные эпохи, а также теории цвета, как научной, так и художественной. В качестве арт-задания предлагается попрактиковаться в составлении цветового круга и ответить на вопросы.

Второй модуль под названием «Живопись пещер и цветные Боги. Первобытное искусство и Античность» освещает живопись времен палеолита и обращение к цвету мастеров античной скульптуры. Формирует представление о веществах, которые использовали первые художники, о роли цвета в представлении художников Античности, об истории исследований античной полихромной скульптуры, а также о современных методах исследования и реконструкциях полихромной скульптуры.

В третьем и четвертом модуле изобразительное искусство рассматривается во взаимосвязи с химией, биологией, географией. Третий модуль «Античный пурпур, синие

джинсы и чернила каракатицы» посвящен пигментам органического происхождения, от самых древних красок и красителей до новейших химических аналогов и открытий в области химического синтеза, повлиявших на художественную промышленность. Затрагиваются актуальные вопросы использования органических пигментов в живописи и предметах декоративно-прикладного искусства. Художник по тканям Екатерина Кондратьева делится опытом по приготовлению натурального красителя индиго, а примеры графических листов, исполненных сепией, демонстрирует Н.Н. Соломатина, заведующая Отделом рисунка XVIII–XIX веков Русского музея. В качестве арт-задания предлагается шаблон для выполнения графического этюда сепией.

В четвертом модуле курса под названием «От иконы к картине» дается представление о минеральных пигментах, их происхождении и применении в живописи. А также о развитии техники темперной живописи, связующих веществах и научных методах исследования и реставрации произведений живописи: взятие проб, исследование в свете видимой люминесценции, раскрытие живописи от поздних записей. В качестве арт-задания предлагается шаблон для выполнения живописного этюда темперными красками.

Пятый модуль «Холст, масло и новые краски» посвящен истории развития техники масляной живописи, а также наглядно показывает методы исследования пигментов. С.В. Сирро, заведующий Отделом технологических исследований Русского музея, демонстрирует в кадре проведение рентгенофлуоресцентного анализа картины А.И. Куинджи «Лунная ночь на Днепре». С экспертным мнением о развитии техники масляной живописи от Яна ван Эйка до французских импрессионистов выступает И.А. Доронченков, профессор Европейского университета в Санкт-Петербурге, заместитель директора ГМИИ им. А.С. Пушкина по научной работе.

В заключительном, шестом модуле курса под названием «XX век. Новые медиа» дается представление об экспериментах в современном искусстве, использовании новых медиа и нестандартном использовании различных материалов в художественной практике, от экспериментов с пигментами К. Малевича до появления NFT. С экспертным мнением в отношении взаимосвязи изобразительного искусства и науки выступили А.Д. Боровский, заведующий Отделом новейших течений Русского музея, и М.В. Салтанова, старший научный сотрудник Отдела новейших течений.

Как и было сказано выше, каждый модуль курса завершается дополнительными материалами по теме, вопросами для самопроверки и/или арт-заданиями, которые можно выполнить, распечатав шаблон. Завершает курс итоговое тестирование.

Согласно статистическим данным образовательной платформы «Лифт в будущее», с января по май 2023 года на курс зарегистрировалось 544 пользователя из разных регионов страны. Участники очных мероприятий в музее чаще смотрят видео уроки, используя ресурсы Русского музея (публик «Вконтакте», Youtube), подготавливаясь таким образом к посещению музейных занятий. В целом, курс работает как пропедевтический: систематически изложенная информация в сжатой форме предвещает глубокое изучение материала.

Важно отметить, что такой онлайн-формат, в первую очередь, нацелен на пробуждение интереса к изобразительному искусству, а также мотивации к посещению художественного музея и стремления увидеть музейные подлинники в реальном музейном экспозиционном пространстве. Освоение базовых понятий изобразительного искусства в контексте естественных наук позволяет расширить представление о живописных техниках, методах научной реставрации и новейших исследованиях в области изучения произведений искусства.

Преобразование лекционного материала в мультимедийный сценарий и его реализация в формате курса «Искусство и наука» стало хорошим подспорьем в проведении традиционных музейно-педагогических занятий на экспозиции музея. Материалы видеокурса могут быть использованы педагогами во внеклассных мероприятиях и внеурочной деятельности, а также легли в основу разработки полноценной музейной программы дополнительного образования.

Таким образом, можно сделать вывод, что:

- традиционный художественный музей—это мощный образовательный инструмент для обучения методам, выходящим за рамки традиционного обучения в аудитории;
- в отсутствии возможности посетить экспозицию в реальности посетители не теряют связь с музеем;
- формат видеокурса оправдал себя в качестве пропедевтического материала, способного пробудить познавательную активность и мотивировать к дальнейшему посещению художественного музея;
- видеокурс популяризирует возможности междисциплинарных исследований, расширяет знания по химии, биологии, физике, способствует установлению причинно-следственных связей;
- формирует знания об историческом и культурном наследии, а также метапредметные компетенции;
- видеокурс мотивирует к дальнейшему более глубокому изучению материалов курса, а также изобразительного искусства и естественных наук.

### Список литературы

Лотман Ю.М. О природе искусства // Он же. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 265–271.

Пейчева А.Ю. Химия и живопись в Русском музее. Альбом для чтения и творчества. СПб.: ГРМ, 2018. 76 с.

Саркисова Е. Г. Коммуникационные практики музеев в период пандемии // Культурологический журнал. 2020. № 4 (42). URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/520.html&j\\_id=45](http://cr-journal.ru/rus/journals/520.html&j_id=45) (Дата обращения: 09.05.2023).

Сечин А.Г. Химия и живопись. СПб.: ГРМ, 2010. 39 с.

### References

Lotman, Ju.M. O prirode iskusstva [About the nature of art], in Ibid. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva*. Saint-Petersburg: Akademicheskij proekt Press, 2002. P. 265–271. (in Rus.).

Pejcheva, A.Ju. *Himija i zhivopis' v Russkom muzee. Al'bom dlja chtenija i tvorchestva*. [Chemistry and painting in the Russian Museum. Album for reading and creativity]. Saint-Petersburg: GRM Press, 2018. 76 p. (in Rus.).

Sarkisova, Ye.G. Kommunikatsionnyye praktiki muzeyev v period pandemii [Communication practices of museums during the pandemic. Cultural journal], in *Kul'turologicheskij zhurnal*. 2020. Vol. 4 (42). URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/520.html&j\\_id=45](http://cr-journal.ru/rus/journals/520.html&j_id=45) (Accessed 09.05.2023). (in Rus.).

Sechin, A.G. *Khimiya i zhivopis* [Chemistry and painting]. Saint-Petersburg: GRM Press, 2010. 39 p. (in Rus.).

*Герасимов Г.И.*

## ТУЛЬСКИЙ МУЗЕЙ ОРУЖИЯ В ПЕРВЫЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ (1924–1941 гг.)

Герасимов, Григорий Иванович — доктор исторических наук, доцент, Тульский государственный музей оружия, Россия, Тула, [ggi1957@mail.ru](mailto:ggi1957@mail.ru).

В статье с позиций авторского идеалистического подхода рассматривается важный этап истории Тульского государственного музея оружия с момента его восстановления в 1924 году в качестве Советского оружейного музея при Тульских оружейных заводах до эвакуации на Урал в годы Великой Отечественной войны. В этот период музей оружия развивался в соответствии с общегосударственной музейной политикой, определяемой коммунистической идеологией. Новые идеи определили не только экспозицию, формы и содержание работы, но и состав его фондов. Идеи устанавливали кадровый состав, содержание экспозиции и экскурсионной деятельности, все остальные формы музейной работы. Главное внимание уделялось сохранению памяти о революционных событиях XX века, достижениям советской власти и социалистического строительства. В этот период произошло кратное увеличение музейной коллекции. Создана экспозиция, показывающая эволюцию оружия и оружейного производства с позиций коммунистической идеологии. Изменение идей отражалось не только на содержании экспозиции, но порой и на составе музейного фонда. В конце 30-х гг. XX века в руководстве Тульского оружейного завода, его партийной организации развернулась содержательная дискуссия о целях, задачах и путях развития музея. В ходе дискуссии были определены взгляды на цель и задачи музея, формы его работы, разработана масштабная программа развития, реализации которой помешала война.

**Ключевые слова:** Тульский музей оружия, идеалистический подход к истории, советская музейная политика, влияние идеологии на музей.

## TULA MUSEUM OF WEAPONS IN THE FIRST SOVIET DECADES (1924–1941)

Gerasimov, Grigory Ivanovich — Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Tula Museum of weapons, Russian Federation, Tula, [ggi1957@mail.ru](mailto:ggi1957@mail.ru).

The article examines an important stage in the history of the Tula State Museum of Weapons from the standpoint of the author's idealistic approach from the moment it was restored in 1924, as the Soviet Arms Museum at the Tula Arms Plants, to the evacuation to the Urals during the Great Patriotic War. During this period, the weapons museum developed in accordance with the national museum policy, determined by the communist ideology. New ideas determined not only the exposition, forms and content of the work, but also the composition of its funds. The ideological guidelines determined the personnel composition, the content of the exposition, excursion lectures, and other forms of museum work. The main attention was paid to preserving the memory of the revolutionary events of the twentieth century, the achievements of Soviet power and socialist construction. During this period, there was a multiple increase in the museum collection. An exposition has been created, from the standpoint of communist ideology, showing the evolution of weapons and weapons production. Ideological turns were

reflected not only in the content of the exposition, but sometimes also in the composition of the museum fund. At the end of the 1930<sup>s</sup> in the leadership of the Tula Arms Plant, its party organization, a meaningful discussion unfolded about the goals, objectives and ways of developing the museum. During the discussion, views on the purpose and tasks of the museum, the forms of its work were determined, a large-scale development program was developed, the implementation of which was prevented by the war.

**Key words:** Tula Museum of Weapons, idealistic approach to history, Soviet museum policy, influence of ideology on the museum.

В августе 2023 года Тульскому государственному музею оружия исполняется 150 лет. Переломным этапом в его истории стали первые десятилетия советской власти, когда на основе коммунистических идей был сформирован новый по своему идейному содержанию «Советский оружейный музей при Тульских первых оружейных заводах».

Цель статьи — на фактическом материале истории Тульского государственного музея оружия показать, как в формировании коллекции, создании и изменении экспозиции и формах работы реализовалась идея советского музея. Теоретико-методологической основой исследования является авторский идеалистический подход к истории<sup>1</sup>, а также идеалистический взгляд на музей, как социально-культурный феномен<sup>2</sup>.

Музей оружия на Тульском оружейном заводе (ТОЗ) был создан в 1873 году на базе коллекций, ведущих свою историю с начала XVIII века. В связи с тем, что музей имел выраженную монархическую направленность, в 1918 году он был ликвидирован. Однако, учитывая ценность его коллекции, в 1920 году Центральным правлением артиллерийских заводов было в категорической форме предписано «собрать все историческое оружейное имущество, находящееся в Заводах, и организовать Советский Оружейный Музей при 1-х Государственных Оружейных Заводах (так в те годы назывался Тульский оружейный завод)»<sup>3</sup>. Четыре года шло восстановление и пополнение коллекции и создание экспозиции музея на новой идейной основе.

Музей открылся в 1924 году. Он размещался на территории завода и работал четыре дня в неделю с 10 до 16 часов<sup>4</sup>. Платы за вход не брали. Его посещали как одиночные посетители, так и в составе организованных групп, для которых проводились экскурсии заведующим музеем. В нерабочее время о посещении музея нужно было договариваться с его сотрудниками, и они обычно шли навстречу. Инженеры, техники и рабочие завода имели постоянный доступ к экспонатам музея для изучения их конструкции. Таким образом, музей приобретал практическое значение, превращаясь в важное подспорье для работы конструкторов и изобретателей.

Интерес к музею жителей Тулы, особенно школьников, был велик. Несмотря на то, что для посещения музея нужно было соблюдать некоторые формальности, — брать пропуск в комендантском управлении ТОЗ<sup>5</sup>, — ежегодная посещаемость росла, и в 1920-е гг. в среднем составляла 15–20 тыс. человек в год.

<sup>1</sup> Герасимов Г.И. Идеалистический подход к истории: теория, методология, концепции. Екатеринбург, 2022.

<sup>2</sup> *Он же.*: 1) Музей как идеальное явление // Вопросы музеологии. 2020. № 11 (1). С. 119–132; 2) Идеальная сущность музейного предмета // Вопросы музеологии. 2021. № 12 (1). С. 116–130.

<sup>3</sup> Государственный архив Тульской области (Далее — ГАТО). Ф. Р–220. Оп. 1. Д. 1390. Л. 125.

<sup>4</sup> Музей 1-х Т.О.З: Путеводитель по музею. Тула, 1929. С. 4–5.

<sup>5</sup> Герасимов Н. Музей первых Оружейных заводов СССР в Туле // По Тульскому краю: пособие для экскурсий. Тула, 1925. С. 230.

Основными посетителями музея были рабочие, красноармейцы, студенты и школьники. Популярность музея постоянно росла, и в 1932 г. в музее побывало уже 38740 человек — это много для музея «закрытого» оборонного предприятия.

В довоенное время музей являлся структурным подразделением Тульского оружейного завода. Музей подчинялся непосредственному Правлению завода и содержался за счет его средств.

Штат музейных работников был невелик: в 1924 году числился только заведующий, который одновременно заведовал и заводским архивом, а с 1928 года отвечал еще и за научную библиотеку. В 1923–1933 гг. заведующим музеем был Н.К. Герасимов. В 1927 г. в штат была введена должность помощника заведующего, им стал А.Т. Стрельников, в обязанности которого входило следить за сохранностью музейных предметов и инвентаря, производить чистку и смазку оружия<sup>6</sup>. Также он помогал заведующему в проведении экскурсий, а выполняя функции музейного смотрителя, неоднократно предотвращал попытки ограбления музея посетителями. Надо отметить, что пропажа, а порой и хищение музейных экспонатов в первые десятилетия советской власти наблюдались во многих, в том числе, крупных московских музеях<sup>7</sup>.

В конце 1920-х — начале 1930-х гг. начала активно проводиться политика «коммунизации» и «орабочивания» кадрового состава музеев. На практике эта политика заключалась в том, что беспартийных профессионалов стали заменять малообразованными коммунистами-выдвиженцами — выходцами из среды рабочих и крестьян<sup>8</sup>. В рамках этой политики в 1933 г. бывшего полковника царской армии Н.К. Герасимова на должности заведующего музеем сменил член ВКП(б) С.А. Нозе, работавший на заводе слесарем с 1897 г.

Когда музей только открылся, его экспозиция во многом еще напоминала дореволюционную, поскольку процесс выработки культурной политики советской власти только начался. В 1920-е годы ее цель была определена — «в направлении непосредственного сближения музейного дела и охраны памятников с основными задачами социалистического строительства»<sup>9</sup>. Создание первого в мире государства рабочих и крестьян, по мнению руководства страны, представляло собой качественно новый и самый важный этап всемирной истории. В связи с этим, особое внимание уделялось сохранению памяти о недавних революционных событиях.

Понимания важности реализации новых идей в области музейного дела у заведующего музеем 1-х ТОЗ Н.К. Герасимова первоначально не было. В документах музея оружия того периода нет упоминаний о какой-либо работе по сохранению памяти о недавнем революционном прошлом, более того, в 1927 г. в ответ на запрос Губернского отдела народного образования о предстоящих в музее мероприятиях к 10-й годовщине Октябрьской революции заведующий музеем Н.К. Герасимов отвечал, что они не планируются. О революции он намеревался упомянуть лишь во время экскурсий, «в связи

<sup>6</sup> Архив Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Тульский государственный музей оружия» (Далее — Архив ФГУК ТГМО). Ф. Переписка. Оп. 1. Д. 1.9. Л. 1.

<sup>7</sup> Главный военный музей России. К 100-летию Центрального музея Вооруженных Сил Российской Федерации. М., 2019. С. 19.

<sup>8</sup> Юренева Т.Ю. Музееведение. М., 2004. С. 100.

<sup>9</sup> Кузина Г.А. Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. // Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII—XX вв.). М., 1991. Ч. I. С. 129–130.

с имеющимися в музее экспонатами»<sup>10</sup>. Хороший технический специалист Н.К. Герасимов не всегда чувствовал запросы и потребности нового времени и новой власти.

Важную роль в конкретизации идейных основ формирования и работы музеев сыграл Первый Всероссийский музейный съезд 1930 года. На нем нарком просвещения РСФСР А.С. Бубнов призвал уйти от «музеев-кунсткамер», поставить музеи на службу социалистическому строительству, превратить их в «инструмент культурной революции, строить экспозиции на основе принципов материалистической диалектики»<sup>11</sup>.

Тульский музей не вполне соответствовал новой культурной политике. В 1930 году в музей пришли вопросы, разосланные в рамках подготовки к съезду. В них на вопрос «Применен ли диалектический метод в экспозиции?» заведующий музеем Н.К. Герасимов дал отрицательный ответ.

Впрочем, выполнить решения съезда, касающиеся достижений советской власти и экономики, для музея оказалось несложно, в связи с тем, что на Тульском оружейном заводе в 1920-е гг. был налажен выпуск продукции гражданского назначения. Все ее образцы передавались в музей, что позволяло наглядно демонстрировать достижения социалистической промышленности.

Коллекция музея постоянно пополнялась. В фонды не только передавались все образцы продукции Тульских оружейных заводов, но также приобреталось «на стороне» ценное в историческом отношении оружие. Среди поступлений 1925–1934 гг. наиболее значимым предметом стала 3-линейная винтовка образца 1891 г. с заводским № 1 — это первая винтовка, собранная на заводе после утверждения образца. Ее вместе с другими «трехлинейками» сдали в войска. Тогда она еще была просто первой в серийном производстве, а не музейным предметом — выдающимся достижением тульских оружейников. В 1926 году винтовка была обнаружена в музее одного из московских оружейных полигонов и приобретена за 892 рубля<sup>12</sup>.

В 1925 году в музей были переданы работы Тульской оружейной школы 1893–1895 гг.: действующие миниатюрные модели боевого и охотничьего оружия, являющиеся украшением музейного собрания в настоящее время. В 1927 году из склада ТОЗ в музей были переданы детали винтовки — 9 единиц, а в 1932 году — проектный чертеж винтовки для Николая II, который нигде не был учтен и находился в одном из заводских кабинетов<sup>13</sup>.

Всего за 1924–1941 гг. коллекция пополнилось более чем на 4 тысячи единиц хранения.

Важно было не только пополнить коллекцию, но и сохранить существующие наиболее ценные экспонаты. Так, например, в 1927 году Губернский архив попытался добиться передачи 20-ти царских грамот, хранившихся в музее. Заведующий музеем Н.К. Герасимов настоял на том, чтобы этой передачи не было<sup>14</sup>. Однако некоторые образцы оружия, имевшиеся в нескольких экземплярах, были переданы в другие музеи. В Музей имени Фрунзе в Одессе — винтовки Манлихера, Арисака, Маузера; в 1937 году в Музей Ижевского завода № 180 — кремневые и капсюльные пистолеты и ружья; Московскому областному музею — 3-линейная винтовка образца 1910 г.

<sup>10</sup> Архив ФГУК ТГМО. Ф. Переписка. Оп. 1. Д. 1.47. Л. 1.

<sup>11</sup> Цит. по: *Кузина Г.А.* Государственная политика в области музейного дела. С. 142.

<sup>12</sup> Опись Тульского музея оружия по состоянию на 1 октября 1923 г. с описанием экспонатов, поступивших в музей в последующие годы вплоть до 1 сентября 1941 г. Тула. 1923–1941 гг. // Тульский государственный музей оружия. ТГМО КП–5767.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Архив ФГУК ТГМО. Ф. Переписка. Оп. 1. Д. 1.48. Л. 1.

Ведомственная принадлежность музея влекла за собой не только положительные, но и отрицательные последствия. Поскольку руководство завода имело право распоряжаться музейными предметами, то порой они использовались не по назначению. В 1930 году конструктор Ф.В. Токарев «для опытов» получил из музея иностранные винтовки<sup>15</sup>. Охотничьи ружья использовались в качестве подарков Г.К. Орджоникидзе и на VII Съезде Советов. Справедливости ради, следует отметить, что это были единичные случаи.

Собрание условно делилось на военный отдел, в который входили боевое оружие доогнестрельной эпохи, боевые ружья разных систем, охотничьи ружья, пистолеты и револьверы, пулеметно-пушечное вооружение, а также изобразительные материалы; и отдел «мирной продукции заводов».

В 1933 году в музее организуется библиотека. В 1935 году в ней числилось 95 книг.

Экспозиция располагалась сначала в трех, а позднее в четырех, расположенных анфиладой комнатах и была построена по хронологическому принципу.

Осмотр экспозиции начинался с комнаты № 3. На щитах было расположено боевое старинное оружие, употреблявшееся до изобретения пороха. Здесь имелись шлемы татарские и русские, мисюрки, кольчуги разных эпох, щиты, боевые топоры, луки, стрелы, пики, протазаны, немецкие рыцарские латы и русские кирасы, сабли, шпаги, палаши. В пирамиде стояли ружья, по которым можно было наглядно проследить постепенный переход в течение 500 лет от фитильной пищали до 3-х линейной винтовки. В витринах было размещено оружие с колесцовыми, ударно-кремневыми и капсюльными замками. В нижних ящиках витрин демонстрировались старинные пистолеты.

В комнате № 2 демонстрировались иностранные оружие и пистолеты разных эпох: английские, американские, турецкие, румынские, итальянские, японские, бельгийские и шведские. В нижних ящиках — палаши, шашки и сабли. Отдельно были выставлены старинные кремневые и капсюльные охотничьи ружья, а также современные заграничные и тульские охотничьи ружья центрального боя, револьверы и пистолеты разных систем и годов выпуска. Здесь же экспонировались ружья с художественной отделкой. По стенам были развешены фотографии начальников заводов с 1870 по 1926 г., группы делегаций от французской, английской и японской армий, посетившие завод в годы Первой мировой войны. Вдоль стен поставлены модели старинных станков, первой паровой машины Ползунова, машины Уатта и модель Вандомской колонны.

В комнате № 1 были выставлены митральеза и пулеметы, ручные, станковые и авиационные как отечественного, так и иностранного производства<sup>16</sup>.

В 1930 году после передачи музею еще одной комнаты коллекция была размещена более просторно. Комната № 4 стала залом славы ТОЗ, где выставлялись: портрет основателя завода — Петра I, памятные поздравления в честь 200-летия со дня основания предприятия и др.

Экскурсии проводил заведующий музеем. Основной задачей экскурсии был наглядный показ посетителям этапов развития боевого оружия с древних времен до настоящего времени. Со специалистами разбирались технические вопросы, — знания и богатый производственный опыт заведующего музеем позволяли компетентно отвечать на все вопросы, касающиеся устройства и изготовления оружия.

Целью экскурсии в 1925 году был показ по хронологии истории оружия, тульского оружейного производства и обоснование положения о том, что оно не уступало

<sup>15</sup> Опись Тульского музея оружия по состоянию на 1 октября 1923 г.

<sup>16</sup> Музей 1-х Т.О.З.: Путеводитель по музею. С. 7–18.

европейскому. Однако на восьмом году советской власти в тексте экскурсии было слишком много упоминаний царей и их участия в производстве оружия. Впрочем, через четыре года содержание экскурсий было поправлено, и в путеводителе 1929 года достаточно ясно обосновывается новое идейное содержание экспозиции: «Музей имеет большое значение не только для военных специалистов и учебных заведений, но и для рабочих масс. Экспонаты Музея, в большинстве, работы тульских мастеров, красноречивее всяких слов наглядно показывают посетителям на ум и талант русского рабочего. При рассказах на это и обращается главное внимание. Если такие высокохудожественные вещи делались в условиях тяжелых и ненормальных, то теперь, когда уму и таланту дан простор, страшиться за будущее нечего, а нужно смело смотреть вперед с уверенностью, что русское искусство не только сравняется с заграничным, но и перегонит его»<sup>17</sup>.

Репрессии 1930-х гг. коснулись и музей. В состав репрессированных попали не сотрудники музея, а его экспонаты. Первым в 1933 г. был уничтожен портрет Л.Д. Троцкого<sup>18</sup>. В 1937 году «комиссия под председательством представителя райкома ВКП(б) обследовала помещение Музея и места хранения. В результате чего было снято с экспозиции несколько портретов (фотографий) бывших начальников завода вследствие уличения их во вредительстве в последнее время, что заведующему музеем известно не было. Кроме этого, из хранения были изъяты предметы несоответствующие профилю Музея, как то: 3 тома библии на русском языке, приходо-расходные книги бывшей заводской церкви, телеграммы верноподданнические бывшего начальства, посланные царю в 1905 году»<sup>19</sup>. Впоследствии административным распоряжением были сняты с экспозиции фотоснимки начальников завода дореволюционного периода, юбилейные (1912 г.), фотоснимки мастерских конца XIX века<sup>20</sup>.

По сравнению с другими музеями, тульский в 1930-е гг. пострадал незначительно. Тем не менее, чтобы обезопасить себя в будущем, заведующий музеем С.А. Нозе запросил «авторитетных указаний, что может музей собирать, хранить и оформлять в экспозиции, т.к. по этому вопросу на местах существуют неопределенные суждения, вследствие чего музейным работникам трудно ориентироваться и возможны ошибки и незаслуженные нарекания»<sup>21</sup>.

На начальном этапе своего существования музей практически не вел ни научной, ни краеведческой работы, не проводились и выставки, что было обусловлено тем, что заведующий музеем не имел опыта такой работы. Со временем были установлены связи с Губернским отделом образования и Тульским историческим музеем, позднее, в 1930 году, — с Тульским краеведческим музеем и Краеведческим обществом. Во второй половине 1920-х гг. Н.К. Герасимов неоднократно был командирован в Москву и Ленинград для осмотра музеев и картинных галерей, изучения «постановки работы в военных музеях, согласно требованиям настоящего времени»<sup>22</sup>. Постепенно Н.К. Герасимов, человек, безусловно, умный и образованный, набирался опыта, и музей стал следовать в русле общегосударственной музейной политики. В 1925 и 1929 гг. Н.К. Герасимовым на основе

<sup>17</sup> Там же. С. 5.

<sup>18</sup> Опись Тульского музея оружия по состоянию на 1 октября 1923 г.

<sup>19</sup> Архив ФГУК ТГМО. Ф. Музей Тульского оружейного завода (до 1996 г.). Оп. 1. Д. 27. Л. 3.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же. Л. 4.

<sup>22</sup> Архив ФГУК ТГМО. Годовые отчеты о деятельности музея 1-х Тульских оружейных заводов. 1925–1940 гг.

изучения истории музея и его коллекции было подготовлено два путеводителя по музею. В бланке статистического отчета за 1929 год указано, что коллекция музея используется в производственных целях техническим и научным персоналом заводов.

Постепенно налаживалась пропагандистско-массовая работа. В 1929 году Н.К. Герасимов в Школе Фабзавуча провел беседу на тему «История организации Оружзавода» в пяти группах. «Беседы — писал в отчете заведующий, — провел оживленно, ребята удовлетворены»<sup>23</sup>.

В планах было расширение помещения музея, приобретение дополнительных экспонатов, связанных с историей Первых Оружейных Заводов, и возвращение из Московской Оружейной палаты оружия Тульского завода, сданного туда еще в начале XVIII века<sup>24</sup>.

К концу 30-х гг. XX в. музей столкнулся с рядом проблем. Материальные условия, которые были вполне приемлемы в первые послевоенные годы, уже не соответствовали современным на тот момент требованиям. В музее было печное отопление, недостаточное освещение, отсутствовали гардероб и туалет для посетителей.

Нужно было менять и экспозицию, и формы работы, поскольку проверки 1937-го года показали заведующему, что и он может попасть под каток репрессий. Однако ясного представления, что и как нужно сделать, у него не было, поэтому 24 ноября 1938 года С.А. Нозе пишет докладную записку начальнику Конструкторского бюро завода № 173 (ТОЗ), в составе которого числился музей. В ней он излагает основные проблемы: музей не имеет определенной установки, что должен иметь в экспозиции, что на хранении, чем и как пополняться из продукции завода; что может иметь историческую значимость в будущем; научную работу проводить некому, а та, что ведется, — только «практического характера над коллекциями Музея, над уточнением названий систем, происхождения и т. п.»<sup>25</sup>. Отдельно он просил о написании Положения о музее, «чтоб не быть ему случайным придатком к заводу, т.к. музей является учреждением, имеющим историческое значение в связи с заводом и для Республики... организация Музея должна быть поставлена на такую высоту культуры, чтобы быть достойной великой сталинской эпохи страны социализма»<sup>26</sup>. Особо отмечалась необходимость расширения помещения, поскольку негде было хранить музейные предметы.

Записке был дан ход, началась активная дискуссия о путях развития музея, которая вышла на уровень руководства завода и города. 21 августа 1938 года президиум Тульского городского совета постановил передать здание Успенского собора на территории кремля заводу под музей, но заместитель директора завода Скляренко убедительно доказал невозможность размещения музея в соборе, просил пересмотреть постановление от 21 августа 1938 года и взамен летнего Успенского собора передать зимний — Богоявленский, который в то время занимала областная база «Роскожобувьсбыт»<sup>27</sup>. Передача Богоявленского собора тогда не состоялась, и музей еще долго оставался на территории завода. Однако идея эта не была забыта, и в 1989 году музей все же разместился в этом помещении.

В 1940 г. партийная организация и администрация ТОЗа внесли свою лепту в определение идейных основ музея. В докладной записке комиссии «По вопросу о переводе

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> ГАТО. Ф. Р-220. Оп. 1. Д. 1390. Л. 125 об.

<sup>25</sup> Архив ФГУК ТГМО. Ф. Отчеты о работе музея. Оп. 1. Д. 36. Л. 1–2.

<sup>26</sup> Там же. Л. 2.

<sup>27</sup> ГАТО. Ф. 3306. Оп. 3. Д. 3. Л. 1.

Музея оружия из здания № 62» в комитет ВКП(б) завода было определено место музея: «В комплексе исторических наук, в системе изучения истории культуры, истории общественного развития народов... музей занимает значительное место, а в стране социализма в особенности... Всем известно, какое внимание наше правительство, наша партия, особенно тов. Сталин проявляют заботу к исторической науке и просвещению»<sup>28</sup>. Также в записке сказано, что музей оружия имеет не только местное, но и общегосударственное значение, что подтверждается особым интересом к нему посетителей, сравнительно с другими тульским музеями. Кроме того, музей используется конструкторами и изобретателями для своих «проектных и практических производственных работ»<sup>29</sup>. С историко-партийных позиций была дана характеристика экспозиции музея. При этом подчеркивалось, что музей отражает «эволюцию видов вооружения, с которым великий русский народ отстаивал свою независимость от всех интервентов»<sup>30</sup> и одновременно напоминает о «мрачных страницах истории российского самодержавия, которое славу русского оружия и героизм русского народа низвело до унижения, из средства обороны страны превратило его в средство угнетения и порабощения»<sup>31</sup>. Только советская власть под руководством партии Ленина-Сталина восстановила славу тульского оружия, которое теперь используется для защиты мирного труда советского народа. «Знакомясь с экспозицией оружия посетители наглядно постигают его связь с историей техники, промышленности, историей Тульских заводов, с историей классовых отношений и классовой борьбы»<sup>32</sup>.

В докладной записке «По вопросу о переводе Музея оружия из здания № 62» также была намечена широкая программа модернизации музея. Она включала в себя не только временный перевод музея в здание Богоявленского собора Тульского кремля, но и предложение по строительству нового здания и оборудованию новой экспозиции с «портретами вождей, написанных на полотне масляными красками с хорошими рамами или монументальной скульптурой»<sup>33</sup>.

Предлагалось согласовать с директором завода № 66 (Тульский машиностроительный завод) вопрос о совместном регулярном пополнении Музея текущей продукцией в 2-х экземплярах, а громоздкие экземпляры представлять «в крупных фотоснимках». Установить взаимное участие по содержанию Музея. Образовать для руководства Музеем научно-методический совет с представителями от дирекций заводов № 314 (ТОЗ) и № 66, для чего разработать специальное положение о Музее. Создать условия для повышения знаний и квалификации работников музея, и с этой целью командировать их в другие музеи страны. Установить в новом помещении общедоступную дифференцированную входную плату для одиночных посетителей и организованных экскурсий, сопровождаемых лекцией экскурсовода. Договориться с Артиллерийским управлением РККА о постоянной передаче в музей опытных образцов стрелкового оружия, иностранного и трофейного вооружения»<sup>34</sup>.

В докладной записке предлагалось сосредоточить в музее архивные материалы с данными по разработкам образцов оружия, включая опытные, для справок конструкторов

<sup>28</sup> Архив ФГУК ТГМО. Ф. Отчеты о работе музея. Оп. 1. Д. 37. Л. 1.

<sup>29</sup> Там же. Л. 2.

<sup>30</sup> Там же. Л. 4.

<sup>31</sup> Там же. Л. 5.

<sup>32</sup> Там же. Л. 6.

<sup>33</sup> Там же. Л. 8.

<sup>34</sup> Там же. Л. 8–9.

при проектировании новых видов вооружения. Предлагалось составить монографический очерк истории тульских оружейников и завода, а также подготовить путеводитель по новой экспозиции.

Предложения Комиссии по обследованию Музея были рассмотрены на бюро комитета ВКП(б) завода № 314 24 мая 1940 г. Это была целая программа, осуществить которую смогли только к 2012 году. Если бы не война и эвакуация музея на Урал, возможно, что это случилось бы намного раньше.

В период между двумя мировыми войнами Тульский музей оружия развивался в соответствии с общегосударственной музейной политикой, определяемой коммунистической идеологией. Новые идеи определили не только экспозицию, формы и содержание работы, но и состав его фондов.

Музей не только сохранил большую часть предметов, но и значительно пополнил фонды, в первую очередь, за счет приобретения штатного, опытного и образцового стрелкового оружия. Именно в этот период музей стал действительно общедоступным и приобрел популярность не только среди туляков, но и за пределами региона. Постоянно росла посещаемость музея. Приоритетным направлением его деятельности в этот период была экскурсионная работа.

Вместе с тем, в 1924–1941 гг. в музее оружия накопился и целый ряд проблем, для решения которых была составлена целая программа, ее осуществлению помешало начало Великой Отечественной войны.

### Список литературы

Герасимов Г.И. Идеалистический подход к истории: теория, методология, концепции. Екатеринбург: Издательские решения, 2022. 340 с.

Герасимов Г.И. Идеальная сущность музейного предмета // Вопросы музеологии. 2021. Т. 12. № 1. С. 116–130.

Герасимов Г.И. Музей как идеальное явление // Вопросы музеологии. 2020. Т. 11. № 1. С. 119–132.

Главный военный музей России. К 100-летию Центрального музея Вооруженных Сил Российской Федерации. М.: Издательский дом «Граница», 2019. 232 с.

Кузина Г.А. Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. // Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII—XX вв.) М.: [Без издательства], 1991. С. 96–172.

Юренева Т.Ю. Музееведение. М.: Академический Проект, 2004. 560 с.

### References

Gerasimov, G.I. *Idealisticheskij podhod k istorii: teoriya, metodologiya, koncepcii* [Idealistic approach to history: theory, methodology, concepts]. Ekaterinburg: Izdatel'skie resheniya Press, 2022. 342 p. (in Rus.).

Gerasimov, G.I. *Ideal'naya sushchnost' muzejnogo predmeta* [The ideal essence of a museum object], in *Voprosy muzeologii*. 2021. Vol. 12. Pt. 1. P. 116–130. (in Rus.).

Gerasimov, G.I. *Muzej kak ideal'noe yavlenie* [Museum as an ideal phenomenon], in *Voprosy muzeologii*. 2020. Vol. 11. Pt. 1. P. 119–132. (in Rus.).

*Glavnyj voennyj muzej Rossii. K 100-letiyu Central'nogo muzeya Vooruzhennyh Sil Rossijskoj Federacii* [The main military museum of Russia. To the 100<sup>th</sup> anniversary of the Central

Museum of the Armed Forces of the Russian Federation]. Moscow: Izdatel'skij dom «Graniца» Press, 2019. 232 p. (in Rus.).

Kuzina, G.A. Gosudarstvennaja politika v oblasti muzejnogo dela v 1917–1941 gg. [State policy in the field of museum affairs in 1917–1941], in *Muzej i vlast'. Gosudarstvennaja politika v oblasti muzejnogo dela (XVIII–XX vv.)*. Moscow: [Without name of publisher], 1991. Vol. I. P. 96–172. (in Rus.).

YUreneva, T.YU. *Muzeevedenie* [Museum Studies]. Moscow: Akademicheskij Proekt Press, 2004. 560 p. (in Rus.).

---

## ПАМЯТНИК

---

*Юферева П.С., Черноусов Ф.Г.*

### ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ПАМЯТИ МЕСТА НА ПРИМЕРЕ КОНЮШЕННОГО МУЗЕЯ

Юферева, Полина Сергеевна — научный сотрудник, Музей автотранспорта Ленинграда, СПб ГУП «Пассажиравтотранс», Россия, Санкт-Петербург, [pola-la@yandex.ru](mailto:pola-la@yandex.ru);

Черноусов, Федор Григорьевич — руководитель, Музей автотранспорта Ленинграда, СПб ГУП «Пассажиравтотранс», Россия, Санкт-Петербург, [fedorchernousov@gmail.com](mailto:fedorchernousov@gmail.com).

В работе рассматривается тема преемственности назначения места. Необходимость музеефикации локусов, на примере которых можно раскрыть особенности определённого ремесла или отрасли, обосновывается на материале истории Конюшенного ведомства и Конюшенного музея. Проблема сохранения памяти места рассматривается здесь как комплексное социокультурное явление. Цель статьи — аргументировать важность актуализации данной проблемы, причем не только для научного сообщества, но и общества в целом.

**Ключевые слова:** Конюшенный музей, Конюшенная площадь, музеефикация, транспортный музей.

### THE PROBLEM OF PRESERVING THE MEMORY OF A PLACE: A CASE OF THE STABLES MUSEUM

Yuphereva, Polina Sergeevna — Research Fellow, Museum of Autotransport of Leningrad, SPb GUP “Passazhiravtotrans”, Russian Federation, Saint-Petersburg, [pola-la@yandex.ru](mailto:pola-la@yandex.ru);

Chernousov Fyodor Grigorievitch — Director, Museum of Autotransport of Leningrad, SPb GUP “Passazhiravtotrans”, Russian Federation, Saint-Petersburg, [fedorchernousov@gmail.com](mailto:fedorchernousov@gmail.com).

The article touches upon the topic of the tradition of a place mission. The need for museumification of the places, which can be used to reveal the features of a particular craft or industry, is justified on the basis of the history of the Stable Department and the Stable Museum. The problem of preserving the memory of a place is considered as a complex socio-cultural phenomenon, the importance of which is updated not only for the scientific community, but also for society as a whole.

**Key words:** Konjushennyj museum, Konjushennaja square, museumification, transport museum.

Может ли функциональное назначение объекта быть предметом охраны? Следует ли сохранять память преемственности места, которая формируется или накапливается со временем? Целью настоящей работы является попытка рассмотреть этот вопрос на

примере промышленного, а впоследствии культурного объекта — комплекса зданий на Конюшенной площади в Санкт-Петербурге.

В федеральном законе № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» используется термин «памятное место» применительно к определению достопримечательности<sup>1</sup> и дается дефиниция территории объекта культурного наследия: «Территорией объекта культурного наследия является территория, непосредственно занятая данным объектом культурного наследия и (или) связанная с ним исторически и функционально, являющаяся его неотъемлемой частью»<sup>2</sup>. Таким образом, косвенно в законе закрепляется необходимость охраны территории, относящейся к объекту культурного наследия.

Комплекс зданий в Санкт-Петербурге по адресу Конюшенная площадь, дом 2 исторически имел транспортную функцию, которая сохранялась на протяжении двух с половиной столетий. По приказу Петра I с 1720-х годов в столице Российской империи было начато строительство Конюшенного двора. Расположен он был на левом берегу реки Мойки, тогда еще фактически за пределами города. Конюшенный двор выполнял стратегически важную задачу, обеспечивая транспортом Императорский двор. Поэтому он сразу задумывался как комплекс зданий, где размещались все инфраструктурные объекты: конюшни, каретные мастерские и все необходимые помещения для работников и служащих. Здесь и зародился Музей в первой четверти XIX века.

Расцвет придворной культуры при Петре и его преемниках сказался на появлении в Петербурге большого количества предметов, относившихся к экипажному транспорту. Некоторые образцы имели действительно высокую художественную ценность, поскольку вельможи старались перещеголять друг друга роскошью убранства своих карет. В то же время идеи века Просвещения и характерный для той эпохи энциклопедический подход к сбору информации способствовали началу формирования коллекции подобных предметов при министерстве императорского двора.

Название «Конюшенный музей» появляется в источниках с 20-х годов XIX века. Однако свой постоянный дом коллекция обрела лишь в 1861 году, когда было построено отдельное музейное здание по проекту Петра Семеновича Садовникова. Являясь частью комплекса сооружений Придворной Конюшенной Конторы, здание музея главным фасадом было обращено на Конюшенную площадь и возвышалось напротив Конюшенной церкви. Сооружение учитывало специальные нужды музея и было оборудовано по последнему слову техники, например, были предусмотрены пандусы для деликатного перемещения карет<sup>3</sup>. Это здание, построенное в стиле необарокко (рис. 1), и по сей день формирует ансамбль Конюшенной площади.

В 1862 году для Конюшенного музея наступил исторический момент: он официально открылся для посетителей. Перед широкой публикой предстали «парадные и древние экипажи, которые по своему богатству, отделке и живописи знаменитых художников Франсуа Буше, Франсуа Гравело и Антуана Ватто, составляют не только ценные экземпляры, но и единственные, которым нет подобных в Музеях Европейских»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> № 73-ФЗ от 24.05.2002 г. в ред. Федеральных законов от 23.07.2013, № 245-ФЗ, от 22.10.2014, № 315-ФЗ.

<sup>2</sup> Ст. 3.1. введена 22.10.2014, № 315-ФЗ.

<sup>3</sup> Пиргов Е.А. Музеум придворных экипажей // Зодчий. 1877. № 11–12. С. 108–109.

<sup>4</sup> Российский государственный исторический архив (Далее — РГИА). Ф. 477. Оп. 7. Д. 1808. Л. 3.



Рис. 1 Конюшенный музей. Литография Н.В. Галанина. 1862 г.

До наших дней сохранились книги отзывов посетителей музея, свидетельствующие о превосходной коллекции Конюшенного музея<sup>5</sup>. Кроме того, она включала в себя уникальные предметы, связанные с памятью о членах династии Романовых, к примеру, экспонат № 1 по описи — возок со слюдяными оконцами, который был сделан собственноручно Петром I. Он был обнаружен во времена правления Елизаветы Петровны в Архангелогородском полку, перевезен в Петербург, где был помещен в экспозицию Конюшенного музея<sup>6</sup>.

Число экспонатов на протяжении всей истории Конюшенного музея неуклонно росло. Так, если в 1861 году в собрании насчитывалось 119 предметов<sup>7</sup>, то в 1891 году — уже 159 предметов<sup>8</sup>. Согласно Комнатной описи № 100, к началу XX века одних только экипажей в собрании было более 90 единиц<sup>9</sup>.

Новая власть в стране — новые порядки в Конюшенном музее. Уже в марте 1917 года на первом этаже музейного здания разместилась автоконюшенная база Временного правительства. После октября 1917-го она была преобразована в базу Совета Народных Комиссаров, а затем на этом месте была создана Образцовая автоконюшенная база Петрогубсовета. Таким образом, сама Конюшенная площадь и комплекс зданий бывшего Конюшенного ведомства продолжили выполнять транспортную функцию.

В сентябре 1918 года Конюшенный музей подвергся погрому, пропала часть ценных предметов. Постановлением Совета по делам музеев от 27 ноября 1922 года Конюшенный

<sup>5</sup> Журнал музеума Конюшенной Его императорского величества конторы // Фонд отдела упрямой Государственного Эрмитажа. ЗУП-1734. (II ориг № 327 (2)).

<sup>6</sup> РГИА. Ф. 519. Оп. 6. Д. 189. Л. 1.

<sup>7</sup> Описание Музеума Конюшенной Его Императорского Величества Конторы. СПб., 1861. С. 43.

<sup>8</sup> Придворно-Конюшенный музей. СПб., 1891. С. 1–8.

<sup>9</sup> Комнатная опись № 100 экипажей и прочих принадлежностей Конюшенного музея // Музейная коллекция «Рукописные материалы» ГМЗ «Царское Село» ЕД–88 № 322. Была составлена сотрудниками ГМЗ «Царское Село» в 1926–1927 гг. при передаче предметов из собрания Конюшенного музея и находившихся до того в ведении хранителя Государственного Эрмитажа.

музей стал вторым филиалом Государственного Эрмитажа<sup>10</sup>. К сожалению, это обстоятельство не уберегло музей от ликвидации в 1926 году<sup>11</sup>. А пострадавшая и уменьшившаяся после погромов некогда богатая коллекция была разделена между разными музейными организациями и более не существовала как единое собрание.

Удалось обнаружить и атрибутировать лишь фрагменты музейной коллекции. Большая часть экипажей была передана в Эрмитаж, откуда частично была перемещена в гаражное хранение Царского Села<sup>12</sup>. Некоторые экспонаты были вывезены в Москву и поступили в собрания Оружейной палаты и Государственного исторического музея<sup>13</sup>. О славном прошлом Конюшенного музея забыли до середины 1970-х годов.

Пока коллекция «мытарствовалась», музейное здание не пустовало. В XX веке на смену каретным экипажам пришел автомобиль. Бывший музей был включен в автотранспортный комплекс, что не могло не нанести зданию колоссальный ущерб. При переустройстве выставочных помещений под нужды производственного предприятия никто не задумывался о сохранении исторического архитектурного облика интерьеров.

Еще в 1924 году в доме 2 на Конюшенной площади были образованы автомастерские. Предприятие первоначально занималось кузовным ремонтом грузовиков. В 1929 году там же стали ремонтировать автобусы.

В 1930 году в комплекс зданий на Конюшенную, 2 был перемещен единственный на тот момент в Ленинграде автобусный парк, в состав которого вошли эти автомастерские.

С 1928 года по осень 1941-го в здании музея также размещался клуб ленинградских автотранспортников. Клуб носил имя А.Д. Садовского — революционера, основателя первого транспортного профсоюза. Напряженная обстановка стесненности и неустойчивости царила в помещениях бывшего Конюшенного музея<sup>14</sup>.

В мае 1938 года Первый автобусный парк был переведен на Днепропетровскую улицу, дом 18, где существует и ныне. Освободившийся производственно-технический комплекс на Конюшенной площади занял вновь созданный Третий таксомоторный парк (рис. 2).

Осенью 1941-го после закрытия клуба им. Садовского второй этаж здания Конюшенного музея был передан Ленпрофобру (Ленинградский комитет профессионально-технического образования), который разместил там тренировочную базу добровольного спортивного общества «Трудовые резервы». Помещения, в которых раньше красовались царские кареты, были переоборудованы для занятий спортом<sup>15</sup>.

Эксплуатация комплекса зданий на Конюшенной площади в послевоенные годы шла на пределе технических возможностей. Средств Таксомоторному парку не хватало не только на реконструкцию, но даже на элементарное приспособление производства под новые задачи. Только в 1953 году была проведена реставрация здания на Конюшенной площади. Последние серьезные ремонтные работы в здании зафиксированы в 1971 году.

Идея возрождения Конюшенного музея возникла в середине 1970-х и принадлежала Якову Ивановичу Пономареву (рис. 3). На тот момент он состоял в должности парторга «Знаменки» — ведомственной оздоровительной базы Главного ленинградского управления

<sup>10</sup> Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (Далее — ЦГА СПб). Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1228. Л. 2.

<sup>11</sup> ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 2. Д. 29. Л. 1–2.

<sup>12</sup> Юферева П.С. Конюшенный музей. Очерк истории. СПб., 2022. С. 52–56.

<sup>13</sup> Там же. С. 56–61.

<sup>14</sup> Там же. С. 62–63.

<sup>15</sup> Пономарев Я.И. Исторический очерк об истории Конюшенного музея // Архив Автобусного парка № 1 — филиала СПб ГУП «Пассажиравтотранс».

автомобильного транспорта. К 1976 году Я.И. Пономарев собрал группу единомышленников, которые под его руководством начали научно-исследовательскую и организационную работу по воссозданию одного из первых транспортных музеев России.

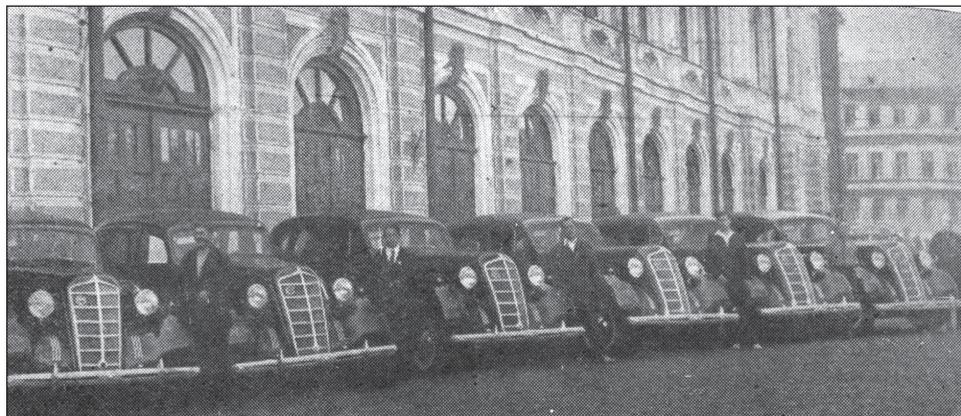


Рис. 2 Колонна автомашин марки «ЗИС 101» в Третьем таксомоторном парке

Чуть позже, в начале 1980-х годов, руководством Главленавтотранса ему было поручено создание музея Автотранспорта Ленинграда, который решено было объединить с воссоздаваемым Конюшенным музеем. В начале 1990-х годов были приняты «меры по восстановлению и реставрации» дома 2 на Конюшенной площади, носившие, правда, косметический характер.



Рис. 3 Я.И. Пономарев

Для воссоздания помещений Конюшенного музея и организации на его площадях музея автомобильного транспорта прежде всего были необходимы деньги. Город их не имел, найти спонсоров было трудно. Поэтому осенью 1990 года с целью привлечения финансовых средств для реализации замысла воссоздания Конюшенного музея было создано малое государственное предприятие «Конюшенный музей — Музей автомобильного транспорта Ленинграда». Таким образом музей получил новое название, в котором соединились три главных исторических узла: традиции Императорского Двора, слава города-героя Ленинграда и современная транспортная история города. Идея была отражена в интервью Я.И. Пономарева для телевидения<sup>16</sup> и многочисленных письмах в адрес потенциальных инвесторов. Я.И. Пономарев явно осознавал, что, утратив исконное предназначение, Конюшенная площадь потеряет самый свой дух, атмосферу, другими словами, память места.

<sup>16</sup> Пономарев Я.И. Материал интервью для прессы о судьбе Конюшенного музея // Архив Автобусного парка № 1 — филиала СПб ГУП «Пассажиравтотранс».

Конюшенный музей, согласно представлениям инициативной группы, должен был заинтересовать широкий круг посетителей. Кроме экспозиции автотранспорта, здесь предполагалось разместить образцы спортивных автомобилей. В соседних помещениях планировалось организовывать временные выставки. В состав комплекса должны были входить библиотека транспортной направленности, магазин товаров для автолюбителей, уютные кафе и места для культурного отдыха. Разработанный Я.И. Пономаревым проект музея автотранспорта казался в начале 1990-х гг. чересчур смелым, хотя на самом деле всего лишь опередил время<sup>17</sup>. Сегодня грамотно организованное сотрудничество экспозиционно-выставочной, культурно-досуговой и коммерческой составляющих считается общепринятой практикой.

К сожалению, в условиях экономических пертурбаций начала 1990-х годов инициативы МГП (малое государственное предприятие) «Музей» не возымели существенного успеха, а спонсорское финансирование было куда скуднее, чем ожидалось. Приметой «нового» времени стало появление на территории комплекса бывшего Конюшенного ведомства связанных с автотранспортом небольших частных компаний—ремонтных мастерских, автомойки. Однако волна коммерции и безразличия арендаторов уже тогда отчетливо угрожала локусу.

Борьба за воссоздание Конюшенного музея приостановилась только с болезнью Якова Ивановича. В 2000 году его не стало. Примерно в то же время здания Конюшенного ведомства покинул таксомоторный парк, и весь комплекс впервые в своей истории утратил свое исконное транспортное назначение.

Сегодня Конюшенная площадь превращена в автостоянку, временами становясь площадкой для развлекательных или спортивно-зрелищных мероприятий (рис. 4). Однако всё очевидней становится потеря исторического потенциала места, превращенного в очередную безликую локацию для праздничных гуляний.



Рис. 4 Фан-зона на Конюшенной площади во время Чемпионата мира по футболу 2018 года

<sup>17</sup> Возвращение Конюшенного музея // Автомобильный транспорт. 1991. № 11. С. 16–17.

С момента своего создания на протяжении многих лет Конюшенный музей был хранителем локуса, а Конюшенная площадь и здания, образующие комплекс Конюшенного ведомства, исконно выполняли транспортную функцию, ныне, к сожалению, утраченную. Сегодня на общественных градостроительных советах обсуждаются проекты ревитализации комплекса зданий на Конюшенной площади, дом 2. Звучат предложения создания общественно-делового пространства, музея театрального искусства, музея архитектуры, гостиниц и фуд-моллов. Однако среди этих концепций нет ни одной, хотя бы частично апеллирующей к памяти истории этого места, к его исконному предназначению.

Необходимость диалога, в который будут вовлечены не только представители инвесторов и властей, но также историки, культурологи, музейеведы и самое главное — жители города, очевидна. И тезис о необходимости признания важности такого явления как музеефикация локуса в этом диалоге должен прозвучать одним из первых.

Обращаясь к примерам музеефикации исторических объектов, следует отметить, что многие из них имеют транспортный профиль. Приведем некоторые примеры:

Экспозиционно-выставочный комплекс (музей) городского электрического транспорта. Санкт-Петербург, Средний проспект В.О., д. 77. Дата основания музея — 2007 г. Музеефикация старейшего в Петербурге трамвайного парка им. Леонова.

Музейно-производственный комплекс «Станция Подмосковная». Москва, 2-й Амбулаторный проезд, д. 8А. Дата основания музея — 2015 г. Музеефицирована действующая станция Подмосковная Московско-Виндавской железной дороги. Все здания построены в 1901 году в стиле «модерн» и являются единым архитектурным ансамблем, который числится в списках объектов культурного наследия железнодорожной инфраструктуры на территории Москвы.

Музей железных дорог России. Санкт-Петербург, Библиотечный переулок, д. 4, корп. 2. Дата основания музея — 2017 г. Музеефикация станции Санкт-Петербург-Балтийский. Историческое здание бывшего локомотивного депо Петергофской ж/д включено в экспозиционно-выставочный комплекс.

Подводя итог, следует отметить, что за последнее десятилетие прослеживается положительная динамика в сфере закрепления за местом традиционного функционала через музеефикацию. Однако на примере неочевидной судьбы комплекса зданий на Конюшенной площади, дом 2 необходимо констатировать недостаточное внимание к исторической памяти о функциональном предназначении локуса. Это может привести к потере смысла будущих общественно-культурных пространств, а, следовательно, снижению общего культурно-исторического пласта города.

### Список литературы

Возвращение Конюшенного музея // Автомобильный транспорт. 1991. № 11. С. 16–17.  
Юферева П.С. Конюшенный музей. Очерк истории. СПб.: Retrobus library. Литературное приложение к альманаху. Вып. 2, 2022. 93 с.

### References

Vozvrashhenie Konjushennogo muzeja [Return of the Stables Museum], in *Avtomobil'nyj transport*. 1991. Vol. 11. P. 16–17. (in Rus.).

Yuphereva, P.S. *Konjushennyj muzej. Ocherk istorii* [Stables Museum. Historical essay]. Saint-Petersburg: Retrobus library. Literaturnoe prilozhenie k al'manahu. Vol. 2, 2022. 93 p. (in Rus.).

*Демидова Ю.С.*

## ПОСЕТИТЕЛИ О МУЗЕЕ В ИСААКИЕВСКОМ СОБОРЕ В ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД

Демидова, Юлия Сергеевна—бакалавр музеологии, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [ulademidova18@gmail.com](mailto:ulademidova18@gmail.com).

В 1931 году в Исаакиевском соборе была проведена демонстрация опыта с маятником Фуко, которая ознаменовала открытие в стенах собора Государственного антирелигиозного музея. Профиль музея трансформировался и окончательно изменился уже после Великой Отечественной войны, когда основным объектом показа начал выступать сам Исаакиевский собор с его историей и художественным оформлением. Статья посвящена анализу оценки деятельности музея посетителями в первые послевоенные годы. Источниковой базой для исследования выступили ранее не введенные в научный оборот архивные книги отзывов музея, датированные периодом с декабря 1948 г. по февраль 1951 г. Отзывы посетителей об экспозиционной работе и экскурсионном обслуживании в музее рассматриваются с точки зрения осуществления музеем просветительной и воспитательной функций в соответствии с его профилем («музей-памятник») и актуальным политическим и идеологическим курсом государства, подразумевавшим в том числе проведение научно-атеистической пропаганды. Оценки посетителей условно можно разделить на несколько смысловых блоков: отзывы об Исаакиевском соборе как о памятнике; отзывы, посвященные проводимым в музее экскурсиям в целом и оценке профессиональных качеств отдельных экскурсоводов; отзывы об осуществляемой в музее антирелигиозной пропаганде и о маятнике Фуко, в частности, а также высказанные посетителями замечания и пожелания об улучшении работы музея в отдельных аспектах его деятельности.

**Ключевые слова:** отзывы посетителей, Исаакиевский собор, музей, экскурсия, антирелигиозная пропаганда, историческое и художественное образование.

## THE VISITORS' PERCEPTION OF THE MUSEUM IN ST. ISAAC'S CATHEDRAL DURING THE POSTWAR PERIOD

Demidova, Yulia Sergeevna—Bachelor of Museology, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, [ulademidova18@gmail.com](mailto:ulademidova18@gmail.com).

In 1931, a demonstration of the Foucault pendulum experiment was held in St. Isaac's Cathedral, which marked the opening of the State Antireligious Museum in the cathedral. The profile of the museum was transformed and finally changed after the Great Patriotic War, when the main object of the presentation began to be St. Isaac's Cathedral itself with its history and artistic design. The article is devoted to the analysis of visitors' assessment of the museum's activity in the first post-war years. The source base for the study is the archival books of the museum's reviews, dated from December 1948 to February 1951, which have not been previously introduced into scientific circulation. The visitors' reviews of the exposition work and excursion service in the museum are considered from the point of view of the museum's educational and upbringing functions in accordance with its profile ("museum-monument") and the current political and ideological course of the state, which implied, among other things,

scientific and atheistic propaganda. The visitors' evaluations can be divided into several semantic blocks: reviews of St. Isaac's Cathedral as a monument; reviews of the excursions conducted in the museum in general and the professional qualities of individual guides; reviews of the museum's anti-religious propaganda and Foucault's pendulum, in particular, as well as visitors' comments and suggestions for improving the museum's work in certain aspects of its activities.

**Key words:** reviews, museum in St. Isaac's Cathedral, tours, antireligious propaganda, historical and artistic education.

История Исаакиевского собора неоднократно привлекала внимание исследователей<sup>1</sup>, однако этапы развития музея в здании в XX веке остаются еще малоизученными, и если процесс музеефикации памятника уже был рассмотрен в литературе<sup>2</sup>, то послевоенная история музея на основе сохранившейся архивной документации пока не написана.

Музей в Исаакиевском соборе после Великой Отечественной войны был открыт для посетителей 12 декабря 1948 года, представив обновленную экспозицию, работа над которой была прервана с началом войны. Комиссией, созданной для приема новой экспозиции музея, было отмечено, что «коллективом работников Музея <...> проделана большая работа, в результате которой заново создана <...> экспозиция, правильная в идейно-теоретическом отношении и хорошо художественно оформленная»<sup>3</sup>. При этом стоит отметить, что первые посетители появились в здании еще в октябре 1945 года<sup>4</sup>, когда для посещения была открыта вышка собора.

Из имеющихся архивных документов известно, что после открытия музея в Исаакиевском соборе для массового посещения в декабре 1948 г. его посещаемость на конец 1949 г. составила около 186 тыс. человек<sup>5</sup>. В 1950 г. план посещаемости музея составлял 195 тыс. человек<sup>6</sup>; в свою очередь, план посещаемости вышки собора — 171 тыс. человек<sup>7</sup>. Однако, судя по данным на конец 1950 г., план по обоим пунктам был перевыполнен: посещаемость музея на 20 декабря 1950 г. включительно составила 197,7 тыс. человек<sup>8</sup>, посещаемость вышки собора — 185,3 тыс. человек на 31 декабря 1950 г. включительно<sup>9</sup>. Проанализировать посещаемость музея в 1951 г., до его непосредственного закрытия для посетителей ввиду необходимости проведения мероприятий по комплексной реставрации собора, представляется затруднительным по причине отсутствия соответствующих архивных документов. Несмотря на это, имеющиеся данные позволяют высказать предположение о том, что музей в Исаакиевском соборе вызывал достаточно большой интерес у ленинградцев и гостей города.

<sup>1</sup> *Никитин Н.П.* Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. Л., 1939; *Бутиков Г.П., Хвостова Г.А.* Исаакиевский собор. Л., 1974.

<sup>2</sup> *Любезников О.А.* «Труд большей части моей жизни...»: Исаакиевский собор в судьбе архитектора Н.П. Никитина (к истории музеефикации памятника) // Музей — Памятник — Наследие. 2017. № 1. С. 68–79; *Ананьев В.Г.* К истории музеефикации Исаакиевского собора в конце 1920-х гг. // Журнал Белорусского государственного университета. История. 2019. Вып. 1. С. 102–112.

<sup>3</sup> Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (Далее — ЦГА-ЛИ СПб). Ф. 330 (Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор»). Оп. 1. Д. 103. Приказы по музею. Л. 97.

<sup>4</sup> Там же. Д. 101. Штатное расписание музея на 1947 год. Л. 7.

<sup>5</sup> Там же. Д. 143. Справка о научно-музейной работе за 1949 год. Л. 1.

<sup>6</sup> Там же. Д. 164. Отчет о научно-экспозиционной работе за 1950 год. Л. 7.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

Для улучшения деятельности музея и его развития необходима обратная связь, получаемая не только «внутренним» путем (в процессе научных совещаний), но и «внешним» — через отзывы посетителей. Среди архивных материалов удалось найти книги отзывов, которые сохраняют отклики посетителей музея, собранные с декабря 1948 г. по февраль 1951 г. Судя по представленным отзывам, состав посетителей был весьма разнообразным: рабочие, военнослужащие, курсанты военных училищ, гости города (в том числе из других советских республик и даже стран), студенты различных высших учебных заведений, деятели культуры (писатели, художники), воспитанники детских домов, а также учащиеся разных классов, которые в большей степени интересовались заключительным разделом экспозиции<sup>10</sup> («Маятник Фуко»). Все посетители музея, как в формате группового, так и индивидуального посещения, обслуживались экскурсоводами: на конец 1950 г. по музею прошло 4 900 экскурсионных групп, по вышке собора — 4 400<sup>11</sup>.

подавляющее число проанализированных отзывов, в частности, — о самом Исаакиевском соборе как памятнике, являются положительными, можно даже сказать, восторженными: «Исаакиевский собор — это самое величественное здание, которое я когда-либо видел»<sup>12</sup>; «Нельзя передать то восхищение, которое испытываешь, осматривая собор. Это определенно самое прекрасное, что мы видели в жизни. Хочется, чтобы этот собор существовал вечно, восхищая взоры человечества»<sup>13</sup>; «Мы, учащиеся 10-го кл. г. Дзержинска Горьк. обл. посетили собор впервые. <...> Мы восхищаемся величием и красотой музея»<sup>14</sup>; «Каждый раз восторгаюсь собором и всем, но словами это не выразишь. Ученик 8-го кл.»<sup>15</sup>; «Посетив Исаакиевский собор, с гордостью могу сказать, что лучшего по красоте и архитектурному строению я не встречал ни в одной из столиц запада»<sup>16</sup>; «Я с дочерью посетила Исаакиевский собор, кот. произвел на нас ошеломляющее впечатление, и с гордостью могу сказать, что равного не видела нигде в Европе»<sup>17</sup>; «Признаюсь, что как только приехал в Ленинград в 13 час. 30 мин., первым долгом стремился к Вашему музею <...>. Без преувеличения можно сказать, что Исаакиевский собор — лучший памятник, украшающий русскую <...> культуру»<sup>18</sup>; «Величина, искусство и грандиозность собора и отделки, впервые виденные <...>, оставили сильнейшее впечатление на весь остаток жизни»<sup>19</sup>; «Группа молодых врачей Ереванского медицинского института выражает свой восторг всем виденным в соборе; трудно представить что-то более прекрасное и величественное!»<sup>20</sup>; «...то, что я увидел и услышал в Исаакиевском соборе, превзошло все мои ожидания. <...> редчайший по своей грандиозности и смелости замыслов памятник различных видов искусства...»<sup>21</sup> и так далее.

<sup>10</sup> Там же. Д. 113. Семинар по подготовке экскурсоводов для государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» по теме: основные принципы новой экспозиции и задачи экскурсионной работы в музее «Исаакиевский собор». Л. 3.

<sup>11</sup> Там же. Д. 164. Отчет о научно-экспозиционной работе за 1950 год. Л. 7.

<sup>12</sup> Там же. Д. 134. Книга отзывов. Л. 7.

<sup>13</sup> Там же. Л. 58.

<sup>14</sup> Там же. Л. 61.

<sup>15</sup> Там же. Л. 75.

<sup>16</sup> Там же. Д. 153. Книга отзывов. Ч. 2. Л. 15.

<sup>17</sup> Там же. Л. 16.

<sup>18</sup> Там же. Л. 17.

<sup>19</sup> Там же. Л. 21 об.

<sup>20</sup> Там же. Д. 154. Книга отзывов. Ч. 3. Л. 38.

<sup>21</sup> Там же. Л. 51.

Достаточно большое количество отзывов свидетельствует о том, что посетители были удивлены, восхищены и искренне горды тем, что в создании Исаакиевского собора активное участие принимали именно русские специалисты (строители, архитекторы, живописцы, мозаичисты), а также тем, что Исаакиевский собор представлялся результатом коллективного труда русского народа, а не единоличным творением архитектора О. Монферрана: «...мозаичные работы, модели — всё показывает то богатство, которое было скрыто в русских людях, их художественное многообразие, их великий ум»<sup>22</sup>; «...как много говорит этот собор, сколько труда русского народа лежит в его стенах. Немало обрадован тем, что величайшие русские таланты приняли участие в постройке и художественной отделке этого великого шедевра искусства»<sup>23</sup>; «...Исаакиевский собор — это монумент русской мысли, таланта и мощи. В каких бы целях не был бы построен этот собор, его построил народ. И это в нас вызывает восхищение»<sup>24</sup>; «Мы уходим восхищенные гениальностью и величием русского народа, сумевшего создать столь прекрасный и грандиозный памятник искусства, стоящий наравне с гениальными творениями мирового искусства»<sup>25</sup>; «Исключительно восхищен замечательным талантом русских архитекторов и всего Русского народа, участвовавших в постройке замечательного памятника»<sup>26</sup>; «...испытываю глубочайшее восхищение богатейшим творчеством людей, которых поистине можно назвать гениальными за тот чудесный памятник искусства <...>, который в наши современные советские дни — показывает нам ярко <...> способности человека»<sup>27</sup>; «Восхищаюсь <...> прекраснейшей работой коллектива архитекторов, художников, скульпторов и простых русских рабочих, воздвигнувших <...> памятник своих неисчерпаемых творческих способностей и огромнейшего трудолюбия»<sup>28</sup>; «Преклоняюсь перед Великим, могучим Русским народом <...>. Чту незабвенную память безвестных мастеров и рабочих, построивших Исаакиевский Собор и тем самым доказавших, что может сделать русский народ. Вечная память и Слава строителям Собора!»<sup>29</sup>; «Здесь, в стенах этого гиганта-музея, еще и еще раз убеждаешься в исключительных, неисчерпаемых, идущих от глубины души талантах русского народа. Горжусь, что родился в такой стране...»<sup>30</sup>; «Я получил колоссальное удовольствие, побывав в Исаакиевском соборе. <...> Хочется от всей души позвать Великую руку славным и талантливым русским самородкам-труженикам»<sup>31</sup>.

Некоторые отзывы также содержали в себе благодарность, например, советским солдатам (за сохранение Исаакиевского собора в годы Великой Отечественной войны) или партии и советскому правительству (за заботу о памятниках искусства и старины, в том числе и о Исаакиевском соборе): «...после посещения и осмотра музея, хочется еще и еще раз сказать „спасибо“ нашей советской армии и героическому народу <...>, сохранившему этот величественный памятник <...> от разрушения в дни нашествия фашистских варваров»<sup>32</sup>;

<sup>22</sup> Там же. Д. 134. Книга отзывов. Л. 4.

<sup>23</sup> Там же. Л. 22.

<sup>24</sup> Там же. Л. 34.

<sup>25</sup> Там же. Л. 76.

<sup>26</sup> Там же. Д. 153. Книга отзывов. Ч. 2. Л. 10.

<sup>27</sup> Там же. Л. 21 об.

<sup>28</sup> Там же. Л. 26 об.

<sup>29</sup> Там же. Л. 37 об.

<sup>30</sup> Там же. Д. 154. Книга отзывов. Ч. 3. Л. 28.

<sup>31</sup> Там же. Л. 47.

<sup>32</sup> Там же. Д. 134. Книга отзывов. Л. 8.

«Два студента из Ленинградского строительного техникума побывали в соборе <...>. Мы, молодое поколение, благодарим партию и правительство за то, что нам предоставляют посмотреть такие богатства русской архитектуры»<sup>33</sup>.

Таким образом, судя по довольно значительной части отзывов, мы можем сделать вывод о том, что непосредственно само здание собора, а также новая, послевоенная экспозиция музея вкупе с проводимой экскурсионной работой вызывали у посетителей патриотический подъем, обостряли их чувство гордости за Родину и за отдельных ее представителей, внесших свой вклад в строительство памятника. В определенной степени все вышеизложенное позволяет судить о достижении основной цели экспозиции<sup>34</sup>, заключавшейся в раскрытии Исаакиевского собора в первую очередь как памятника русской архитектуры XIX в., а также как результата поистине огромного и тяжелого труда русского народа.

Помимо этого, большой интерес представляет еще одна часть отзывов посетителей музея в Исаакиевском соборе, раскрывающая их впечатления от прослушанных экскурсий. Отклики отражают то, что запомнилось экскурсантам: «Представляется, сколько человеческих жизней было загублено для того, чтобы сильные мира сего могли очистить свою душу от грехов...»<sup>35</sup>; «Посетив Исаакиевский собор, очень удивлен со слов Ваших экскурсоводов его историей строительства и богатствами оформления...»<sup>36</sup>.

Многие отзывы содержат в себе оценку не только экскурсионного обслуживания в музее в целом, но и профессиональных качеств отдельных экскурсоводов: «Экскурсовод тов. Карпович исключительно хорошо, обстоятельно и весьма популярно, хорошим литературным языком рассказала о создании Исаакиевского собора. Исключительно хорошо были рассмотрены вопросы живописи и мозаики (особенно последний) в их историческом развитии»<sup>37</sup>; «Впечатление от проведенной экскурсии неизгладимо. <...> Благодарю экскурсовода Башкирова, сумевшего достаточно просто, доступным культурным языком дать свои объяснения и, что очень важно, простота не влияла на научную суть»<sup>38</sup>; «Посетив экскурсию в Исаакиевском соборе, у нас остались неизгладимые впечатления об этом замечательном памятнике русского искусства 19 века. Так прекрасно, последовательно и полно осветила экскурсовод Шкловская все вопросы, касающиеся этого памятника»<sup>39</sup>; «Учащиеся Ремесленного Училища № 42 <...> получили большое удовольствие и благодаря экскурсоводу тов. Трофимовой узнали ценность архитектуры и скульптуры, мозаики...»<sup>40</sup>; «Считаем своим долгом выразить глубокую признательность экскурсоводу тов. Беляковой за внимательное и чуткое отношение к экскурсантам и ее исчерпывающие, ясные пояснения по истории строительства собора, архитектурному и художественному оформлению»<sup>41</sup>; «Мы, студенты Кишиневского Государственного Медицинского института, экскурсией посетившие вышку Исаакиевского собора,

<sup>33</sup> Там же. Д. 153. Книга отзывов. Ч. 2. Л. 4.

<sup>34</sup> Там же. Д. 113. Семинар по подготовке экскурсоводов для государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» по теме: основные принципы новой экспозиции и задачи экскурсионной работы в музее «Исаакиевский собор». Л. 4 об.

<sup>35</sup> Там же. Д. 134. Книга отзывов. Л. 6.

<sup>36</sup> Там же. Л. 29.

<sup>37</sup> Там же. Л. 13.

<sup>38</sup> Там же. Л. 47.

<sup>39</sup> Там же. Д. 153. Книга отзывов. Ч. 2. Л. 3 об.

<sup>40</sup> Там же. Л. 6.

<sup>41</sup> Там же. Л. 8 об.

выражаем глубокую признательность экскурсоводу т. Чужовой за прекрасное изложение величественной картины, открывающейся для обозрения города. Т. Чужова с большой убедительностью и осведомленностью осветила все этапы строительства и реконструкции города Петра. С большой любовью и теплотой рассказывала о Ленинграде, как о городе-герое, колыбели революции, тесно связанном с вождями революции <...> и всего мирового пролетариата — Лениным и Сталиным...»<sup>42</sup>; «Композиция музея достигает цели повышения идейно-политического уровня экскурсантов. <...> прослушав экскурсовода т. Стрешинскую, отмечаю: 1) высоко-культурное изложение, 2) глубокая, легко доходящая до сознания слушателя идейно-политическая целеустремленность, 3) своевременное, содержательное и целенаправленное с методической выдержанностью использование всех экспонатов <...> музея, что придает изложению систематичность и вызывает у слушателя большое удовлетворение...»<sup>43</sup>; «...тов. Звягильская умело вскрывает социальные корни общ. явлений, доходчиво показывает на примере этого произведения искусства [Исаакиевского собора] влияние общественно-политического строя на искусство»<sup>44</sup>.

Отдельного внимания заслуживают впечатления посетителей музея от осуществляемой в нем антирелигиозной пропаганды. Сохранившиеся отзывы весьма разнообразны. Безусловно, места критики на страницах книг отзывов почти не находилось. Однако негативные отклики о манере проведения экскурсии появлялись: «Считаю неправильным — незаконным действие экскурсоводов, указывающих вооруженными палочками на лики святых, это обижает посещающих христиан»<sup>45</sup>. Антирелигиозная направленность экскурсионного рассказа, как правило, приветствовалась: «Очень хорошо, что здесь, в бывшем рассаднике различных верований в божество, демонстрируется маятник Фуко»<sup>46</sup>; «Особенно понравилось разоблачение религии о не подвижности Земли прибором маятника Фуко»<sup>47</sup>. Встречаются и довольно редкие отклики с призывом усилить антирелигиозную пропаганду: «В качестве пожелания хотели бы, чтоб при объяснении худож[ественного] оформления собора больше увязывалась экскурсия с антирелигиозной пропагандой»<sup>48</sup>. Музеефицированный Исаакиевский собор воспринимался в последнее время и как храм, и как центр атеистической пропаганды.

Маятник Фуко, посредством которого в том числе осуществлялась антирелигиозная пропаганда в музее, также получал преимущественно положительные оценки посетителей: «На экскурсии были уч[ащие]ся 5 классов. Цель экскурсии была показать уч[ащим]ся маятник Фуко. Уч[ащие]ся убедились наглядно в движении Земли, тогда как в классе в этом убедить было трудно»<sup>49</sup>; «Мы, учащиеся 7-х классов, <...> окончательно усвоили доказательства движения Земли вокруг своей оси»<sup>50</sup>; «Сидя на школьной скамье и слушая объяснения преподавателя о движении Земли вокруг своей оси и вокруг Солнца, я мечтал побывать в Исаакиевском соборе на демонстрации маятника Фуко. И, наконец, моя мечта сбылась, я в Ленинграде, я в Исаакиевском соборе у маятника Фуко. Довольно простой опыт вселяет в каждого человека неопровержимый факт движения

<sup>42</sup> Там же. Л. 15 об.—16.

<sup>43</sup> Там же. Л. 23—23 об.

<sup>44</sup> Там же. Д. 154. Книга отзывов. Ч. 3. Л. 15 об.

<sup>45</sup> Там же. Д. 134. Книга отзывов. Л. 7.

<sup>46</sup> Там же. Л. 55.

<sup>47</sup> Там же. Л. 95.

<sup>48</sup> Там же. Л. 20.

<sup>49</sup> Там же. Л. 33.

<sup>50</sup> Там же. Л. 82.

Земли вокруг своей оси»<sup>51</sup>. В целом стоит отметить, что в отзывах научно-атеистической пропаганде уделялось значительно меньше внимания, чем, например, истории собора и его художественным ценностям, что позволяет сделать вывод о соответствии деятельности музея в первое послевоенное десятилетие его новому — историко-художественному — профилю<sup>52</sup>.

Как уже отмечалось выше, география посетителей музея в Исаакиевском соборе была довольно обширна: люди приезжали из разных городов (г. Горький<sup>53</sup>, г. Дзержинск<sup>54</sup>, г. Миасс<sup>55</sup>, г. Астрахань<sup>56</sup>, г. Каменск-Уральский<sup>57</sup>, г. Челябинск<sup>58</sup>, г. Москва<sup>59</sup>), республик (например, Якутская АССР<sup>60</sup>), маленьких деревень (например, дер. Нюхча<sup>61</sup>) и даже других стран («17 декабря 1948 г. музей посетила группа экскурсантов — делегация членов норвежского общества друзей СССР <...> в результате чего гости познакомились с одним из величайших памятников мировой архитектуры»<sup>62</sup>; «Группа немецких специалистов <...> посетила Исаакиевский собор. Архитектура собора произвела сильное впечатление...»<sup>63</sup>). Стоит отметить, что наряду с жителями Ленинграда, гости города тоже были по-настоящему восхищены Исаакиевским собором как архитектурным и историко-художественным памятником («Архитектура, инженерия, скульптура, живопись, барельефы, мозаика, орнаментировка и применение материалов в этом соборе не имеет, по-моему, себе равенства. <...> Завидую Русскому народу, который имеет „Исаакиевский собор“, ибо никакой другой народ этого не имеет...»<sup>64</sup>; «Жители деревни Нюхча, может быть, никогда не видели и некоторые уже не увидят этот величайший памятник русской культуры»<sup>65</sup>). Любопытно, что некоторые отзывы были написаны на иностранных языках<sup>66</sup>.

Отзывы посетителей также содержали в себе различные пожелания: например, достаточно часто обращалось внимание на проблему освещения как внутри собора, так и на вышке («...один факт, а именно, плохое освещение, сглаживает впечатление: нельзя рассмотреть роспись сводов. <...> Прошу усилить освещение внутренности музея, чтобы, придя в следующий раз, мы могли восполнить наше впечатление обзорением росписи, не освещенной в данный момент»<sup>67</sup>; «Было бы хорошо, по моему мнению, если бы дирекция музея регулировала освещение. Верхняя часть стен очень смутно освещена, и поэтому живопись и архитектурная отделка плохо воспринимаются»<sup>68</sup>; «...в целях

<sup>51</sup> Там же. Д. 153. Книга отзывов. Ч. 2. Л. 28–28 об.

<sup>52</sup> Бутиков Г.П., Хвостова Г.А. Исаакиевский собор. С. 132, 150.

<sup>53</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 330 (Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор»). Оп. 1. Д. 134. Книга отзывов. Л. 57.

<sup>54</sup> Там же. Л. 61.

<sup>55</sup> Там же. Л. 89.

<sup>56</sup> Там же. Д. 153. Книга отзывов. Ч. 2. Л. 26.

<sup>57</sup> Там же. Д. 154. Книга отзывов. Ч. 3. Л. 21.

<sup>58</sup> Там же. Д. 153. Книга отзывов. Ч. 2. Л. 16 об.

<sup>59</sup> Там же. Д. 134. Книга отзывов. Л. 94.

<sup>60</sup> Там же. Д. 154. Книга отзывов. Ч. 3. Л. 43.

<sup>61</sup> Там же. Л. 39.

<sup>62</sup> Там же. Д. 134. Книга отзывов. Л. 11.

<sup>63</sup> Там же. Д. 153. Книга отзывов. Ч. 2. Л. 27.

<sup>64</sup> Там же. Д. 154. Книга отзывов. Ч. 3. Л. 43.

<sup>65</sup> Там же. Л. 39.

<sup>66</sup> Там же. Д. 153. Книга отзывов. Ч. 2. Л. 8, 25 об., 26 об., 27 об., 38 об.

<sup>67</sup> Там же. Д. 134. Книга отзывов. Л. 12.

<sup>68</sup> Там же. Л. 107.

лучшего обслуживания посетителей нужно лучше осветить лестницу для подъема на вышку. Существующее освещение <...> опасно для посетителей»<sup>69</sup>).

Также посетители оставляли пожелания по улучшению существующей экспозиции музея, касающиеся, например, дополнения этикетаж («Мое пожелание: необходимо этикетаж у пилонной живописи делать <...> отдельно над каждой картиной, а не так, как это сделано в настоящее время»<sup>70</sup>; «Почти под всеми картинами имеются надписи по церковно-славянски. К сожалению, не все могут разобрать эти надписи. Поэтому, предлагаю под каждой картиной сделать надписи на русском языке (где-нибудь внизу картин)»<sup>71</sup>). Выступали посетители и за уточнение некоторых представленных в экспозиции данных. Сохранился отзыв: «В целях внесения точности в дату первой демонстрации маятника Фуко хотел бы сообщить следующее: в Советском Союзе маятник Фуко был установлен впервые для массовой демонстрации в 1918–1919 году в гор. Астрахани в здании б. Городск. Управы»<sup>72</sup>. Иногда пожелания касались работы экскурсоводов: «Мое пожелание, чтобы рассказывали поподробнее, а не кратко, как это делают»<sup>73</sup>; «...в порядке совета нужно тов. Штрауберг заняться постановкой голоса»<sup>74</sup>.

Достаточно часто посетители в своих отзывах оставляли пожелания по выпуску музеем «памятной» продукции (открыток, фотографий, путеводителей): «Я бы очень хотел, чтобы посетивший собор имел возможность приобрести в память что-нибудь, то ли небольшой альбом, то ли краткое описание построения собора»<sup>75</sup>; «Обидно <...>, что, приехав домой, <...> не сможем показать ни одного снимка, достойного этого собора. Хотелся побольше хороших, цветных снимков, чтоб можно было приобрести их»<sup>76</sup>; «Остается только пожелать, чтобы был издан путеводитель по собору, который бы дал широкой массе возможность еще лучше познакомиться со всем виденным и слышанным об этом монументальном строении»<sup>77</sup>; «Как приятно было бы оставить у себя память о посещении этого прекрасного памятника <...> приобретением красиво выполненных отдельных фотокарточек или хотя бы еще чего-нибудь более скромного, что всегда напоминало бы о светлой памяти этого посещения»<sup>78</sup>; «К дирекции музея есть пожелание: возобновить выпуск открыток с видами „Исаакиевского собора“»<sup>79</sup>; «Хотелось, чтобы сохранить дольше эти впечатления, приобрести кое-какую литературу о соборе. Желательно, чтобы такая литература издавалась и свободно продавалась»<sup>80</sup>; «Хотелось бы, чтобы в Музее продавались открытки, относящиеся к нему и вообще к Ленинграду; хорошо также, если бы можно было приобрести путеводитель»<sup>81</sup>. При этом стоит отметить, что работа по составлению путеводителя велась в музее с 1949 г.<sup>82</sup>, однако в имеющихся в доступе

<sup>69</sup> Там же. Д. 153. Книга отзывов. Ч. 2. Л. 14 об.

<sup>70</sup> Там же. Д. 134. Книга отзывов. Л. 78.

<sup>71</sup> Там же. Д. 153. Книга отзывов. Ч. 2. Л. 15 об.

<sup>72</sup> Там же. Д. 134. Книга отзывов. Л. 10.

<sup>73</sup> Там же. Д. 153. Книга отзывов. Ч. 2. Л. 2.

<sup>74</sup> Там же. Л. 10 об.

<sup>75</sup> Там же. Л. 15.

<sup>76</sup> Там же. Л. 16.

<sup>77</sup> Там же. Л. 22.

<sup>78</sup> Там же. Л. 37 об.–38.

<sup>79</sup> Там же. Д. 154. Книга отзывов. Ч. 3. Л. 13 об.

<sup>80</sup> Там же. Л. 30 об.

<sup>81</sup> Там же. Л. 46 об.

<sup>82</sup> Там же. Д. 141. План работ научной части и план научных совещаний при директоре на 1949 год. Л. 4.

отчетах о деятельности музея (за 1949–1950 гг.) отсутствует информация о том, была ли разработка путеводителя завершена.

Как уже упоминалось ранее, подавляющее большинство отзывов посетителей являлись положительными, однако некоторые из них также содержали в себе замечания, касающиеся поддержания в порядке помещений музея и отдельных экспонатов. «При посещении музея наблюдается ужасная грязь, пыль, что противоречит духу культуры»<sup>83</sup>; «Внутри собора холодно, грязно и остается в этом желать лучшего»<sup>84</sup>; «Ослабляют впечатление и даже безобразят многочисленные леса внутри собора»<sup>85</sup>; «...макет Исаакиевского собора, сделанный из дерева М. Салиным и представляющий собою большую художественную ценность, покрыт небрежно сделанным стеклянным куполом (железные уголки)»<sup>86</sup>.

Некоторые отзывы содержали в себе негативную оценку проводившейся в музее экскурсионной работы: например, «Экскурсовод отделяется общими фразами или мелет отсебятину. По его мнению, проект Монферрана принят потому, что он льстил царю. О русских зодчих ничего не сказано, существо железной конструкции купола собора экскурсовод не знает. <...> О русских художниках, принимающих участие в оформлении и росписи собора, экскурсовод ничего не говорит и не знает»<sup>87</sup>.

Достаточно большое количество негативных отзывов было связано с организацией посещения вышки (смотровой площадки на фонарике) собора: «...купил билет на вышку, но, увы, я поднялся только до половины, где мне предложили встать в очередь, которая составляла более двухсот человек. <...> Я простоял 30 минут, вижу, что сегодня не попаду, и поэтому <...> спустился вниз»<sup>88</sup>; «К сожалению, поднимаясь на вышку, мы столкнулись с возмутительным фактом: <...>. Оказалось, <...> что лестница забита народом, <...> и мы, простояв 1 ч. 10 м. на ветру, ушли... домой»<sup>89</sup>; «Благодаря неорганизованности администрации, с 20 до 21 пришлось простоять около кассы и в течение часа невозможно попасть на вышку»<sup>90</sup>. Отзывы эти фиксируют чрезвычайно высокую посещаемость музея и возникавшие в связи с этим трудности.

Таким образом, можно сделать вывод, что музей в Исаакиевском соборе в первые послевоенные годы представлял большой интерес для публики, деятельность музея, его экспозиционно-выставочная работа и экскурсионное обслуживание преимущественно высоко оценивались посетителями. Книги отзывов фиксируют сложившееся к рубежу 1940-х — 1950-х гг. положение о том, что окончательно обретенному только в послевоенное время историко-художественному профилю музея его деятельность соответствовала в полной мере: центральным объектом показа выступал сам Исаакиевский собор, а рассказ о его создании и декоре оказывался совмещен с проведением научно-атеистической пропаганды путем демонстрации опыта Фуко.

### Список литературы

Ананьев В.Г. К истории музеефикации Исаакиевского собора в конце 1920-х гг. // Журнал Белорусского государственного университета. История. 2019. Вып. 1. С. 102–112.

<sup>83</sup> Там же. Д. 134. Книга отзывов. Л. 120.

<sup>84</sup> Там же. Л. 53.

<sup>85</sup> Там же. Л. 120.

<sup>86</sup> Там же. Д. 153. Книга отзывов. Ч. 2. Л. 22.

<sup>87</sup> Там же. Д. 154. Книга отзывов. Ч. 3. Л. 8–8 об.

<sup>88</sup> Там же. Л. 25.

<sup>89</sup> Там же. Л. 47.

<sup>90</sup> Там же. Л. 51 об.

Бутиков Г.П., Хвостова Г.А. Исаакиевский собор. Л.: Лениздат, 1974. 165 с.

Любезников О.А. «Труд большей части моей жизни...»: Исаакиевский собор в судьбе архитектора Н.П. Никитина (к истории музеефикации памятника) // Музей—Памятник—Наследие. 2017. № 1. С. 68–79.

Никитин Н.П. Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. Л.: Ленингр. отд-ние Союза сов. архитекторов, 1939. 348 с.

### References

Ananiev, V.G. K istorii muzeifikacii Isaakievskogo sobora v konce 1920-h gg. [Towards the history of museumification of St. Isaac Cathedral in the end of 1920s], in *Zhurnal Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta. Istorija*. 2019. Vol. 1. P. 102–112. (in Rus.).

Butikov, G.P., Hvistova, G.A. *Isaakievskij sobor* [St. Isaac's Cathedral]. Leningrad: Lenizdat Press, 1974. 165 p. (in Rus.).

Ljubeznikov, O.A. «Trud bol'shej chasti moej zhizni...»: Isaakievskij sobor v sud'be arhitekтора N.P. Nikitina (k istorii muzeifikacii pamjatnika) [“The Work of the Most Part of My Life...”: St. Isaac's Cathedral in the Fate of the Architect N.P. Nikitin (To the History of Museumification of an Architectural Monument)], in *Muzej—Pamjatnik—Nasledie*. 2017. Vol 1. P. 68–79. (in Rus.).

Nikitin, N.P. *Ogjust Monferran. Proektirovanie i stroitel'stvo Isaakievskogo sobora i Aleksandrovskej kolonny* [Auguste Montferrand. The Design and Construction of St. Isaac's Cathedral and the Alexander Column]. Leningrad: Leningr. otd-nie Sojuza sov. Arhitektorov Press, 1939. 348 p. (in Rus.).

*Попов В.А.*

## АРХИТЕКТУРНЫЕ АРХАИЗМЫ ЦАРЕВОКОКШАЙСКА — КРАСНОКОКШАЙСКА — ЙОШКАР-ОЛЫ

Попов, Вадим Алексеевич — старший преподаватель, Поволжский государственный технологический университет, Россия, г. Йошкар-Ола, [popov\\_vadim65@mail.ru](mailto:popov_vadim65@mail.ru).

История застройки Йошкар-Олы изобилует примерами запаздывания архитектурных стилей. Наиболее характерные примеры, начиная с XVIII века, рассматриваются в данной статье. Эпоха Нового времени отличалась тем, что в художественном развитии определилось четкое разделение на столицу и провинцию, и это наложило свой отпечаток на продолжительность и сдвиг временных рамок архитектурных стилей. Различие во времени не носило формального характера, оно своеобразно выразилось в зданиях «переходной» архитектуры в виде непривычных интерпретаций известных мотивов. Еще более показателен в этом отношении XX век, когда определяющее влияние политики на архитектуру не давало тому или иному стилю полностью реализовать свой художественный потенциал. Запаздывание смены стилей в Йошкар-Оле стало еще заметнее в связи с повышением административного статуса города и значительным ростом его населения. Интенсивный процесс урбанизации требовал более «прилежного» следования общим тенденциям, в то же время зодчие, как и в прошлые века, не спешили порывать с традициями. Этот феномен не раз приносил интересные плоды, что заставляет пересмотреть устоявшуюся в литературе точку зрения на соотношение «передового» и «отсталого» в архитектуре.

**Ключевые слова:** архаичность, запаздывание архитектурного стиля, традиции, барокко, классицизм, модерн, конструктивизм, сталинский ампи́р, переходный стиль.

## ARCHAISM IN THE ARCHITECTURE OF TSAREVOKOKSHAISK — KRASNOKOKSHAISK — YOSHKAR-OLA

Popov, Vadim Alekseevich — senior lecturer, the Volga State Technological University, Russian Federation, Yoshkar-Ola, [popov\\_vadim65@mail.ru](mailto:popov_vadim65@mail.ru).

The history of development in Yoshkar-Ola has many examples of delayed architectural styles. The most characteristic examples, starting from the 18<sup>th</sup> century, are considered in this article. The era of the New Age was distinguished by the fact that a clear division into the capital and the province was determined in the artistic development, and this left its mark on the duration and shift of the periods of architectural styles. The difference in time was not of a formal nature, it was expressed in a peculiar way in the buildings of “transitional” architecture in the form of unusual interpretations of well-known motifs. Even more indicative in this regard is the 20<sup>th</sup> century, when the decisive influence of politics on architecture did not allow one or another style to fully realize its artistic potential. The delay in the change of styles in Yoshkar-Ola became even more noticeable due to the increase in the administrative status of the city and the significant growth of its population. The intensive process of urbanization required strict adherence to general trends, while at the same time, architects, as in past centuries, preferred to follow traditions. This phenomenon has often brought interesting results,

which forces us to reconsider the point of view established in the literature on the relationship between “advanced” and “backward” in architecture.

**Key words:** archaism, architectural style delay, traditions, baroque, classicism, modern, constructivism, Stalin’s Empire style, transitional style.

Приведенные в заголовке статьи три имени относятся к одному городу. Смена названий, можно сказать, была спровоцирована их конъюнктурным характером. Первоначальное название, созвучное монархическому периоду истории, оказалось неприемлемым при наступлении советской эпохи, и сразу после Октябрьской революции Царевококшайск был переименован в Краснококшайск. В дальнейшем, с учреждением города в качестве столицы Марийской автономии, новое название также перестало в полной мере соответствовать очередной политической ситуации. Прежде всего, оно не отражало национальный характер региона, а, кроме того, не могло претендовать на желательную в таких случаях эксклюзивность (например, имелся еще Кокшайск на той же реке). Так Краснококшайск стал Йошкар-Олой, что с марийского языка переводится просто как «Красный город».

Подобный подход, не в последнюю очередь учитывающий эффект экзотичности звучания, встречался и ранее в мировой практике. Достаточно вспомнить Канберру в Австралии или Оттаву в Канаде: их названия на местных диалектах тоже означают довольно простые понятия.

Так же легко «перепрограммировать» городскую застройку, как сменить название, конечно же, не получалось. Йошкар-Ола долгое время сохраняла полудеревенский характер: деревянные дома, деревянные тротуары, немощные улицы. Помимо прочего, город упорно держался старых архитектурных традиций, практикуя у себя стили, давно вышедшие из употребления не только в столице, но и в губернском центре. Мы попытаемся проследить эту тенденцию, начиная с тех времен, когда Царевококшайск пребывал в ранге уездного города и не помышлял о каком-либо возвышении.

Трудно точно сказать, с какого времени явление запаздывания архитектурных стилей в регионах стало подаваться в качестве отставания. Это дало повод говорить об отсталости вообще чуть ли не как о хроническом свойстве провинции. Данное отношение могло быть спровоцировано утвердившимся «имперским подходом», который априори предполагал, что столица является носителем и транслятором всего передового. Хотя объективности ради, по нашему мнению, необходимо признать, что новации, в большинстве своем, не рождались в столице, а перенимались ею от других стран, то есть носили характер вторичности еще до прихода их в провинцию.

Наиболее ранние из сохранившихся или известных по изображениям построек Царевококшайска относятся к XVIII веку. Первая каменная церковь — Троицкая — начала строиться не ранее 1734 года<sup>1</sup>. Развитая объемная композиция диктовалась задачей совместить два храма (теплый и холодный) на разных этажах одного здания. В качестве образцов для пространственного построения были выбраны Петропавловский собор в Казани и собор Мироносицкой пустыни в окрестностях города<sup>2</sup>.

Однако задача, по-видимому, оказалась недостаточно посильной для заказчика, и в 1737 году был освящен только нижний — Никольский храм, а второй этаж с Троицким храмом отстроили лишь к 1757 году<sup>3</sup>. Несмотря на значительный перерыв в строительстве,

<sup>1</sup> Государственный архив Республики Марий Эл (Далее — ГА РМЭ). Ф. 80. Оп. 1. Д. 1. Л. 2.

<sup>2</sup> ГА РМЭ. Ф. 80. Оп. 1. Д. 1. Л. 4.

<sup>3</sup> ГА РМЭ. Ф. 165. Оп. 1. Д. 12. Л. 46.

сопровождавшийся, как можно предположить, сменой подрядчиков, в окончательном варианте Троицкая церковь всё же имела типичный облик храма предыдущего столетия — с пятиглавием над четвериком, ложными закомарами и простыми наличниками с архивольтами.

Тем самым архитектура церкви следовала в общем русле возврата провинциального церковного зодчества послепетровской эпохи к пятиглавым храмам, о которых В.И. Плужников писал как о самом консервативном типе — «как в идейно-генетическом отношении, так и в применении фасадного убранства»<sup>4</sup>. Аналогичные пятиглавые четвериковые храмы появились в 1730-х годах и в других городах Среднего Поволжья — Троицкие в Козьмодемьянске и Цивильске, Преображенский в Ядрине.

Задержка стилей иногда откладывалась на фасадах одного здания в виде соседства устаревших и новых черт, что можно наглядно проследить по сохранившейся Тихвинской церкви Йошкар-Олы. В год завершения строительства — 1774<sup>5</sup> — в российской провинции всё еще проходила смена барокко классицизмом. И нередко, как это бывает с новыми стилями, они закреплялись с трудом и поначалу проявляли себя больше в качестве декоративного средства.



Рис. 1 Макет Троицкой церкви работы Г.А. Чиркина в Музее истории города Йошкар-Олы



Рис. 2 Тихвинская церковь

Так и на фасадах Тихвинской церкви мы встречаем весьма робкую попытку использования классицистических приемов, причем локальную: элементы стиля применены только в оформлении окон второго света четверика. В чистом виде мотивы классицизма практически не присутствуют: так или иначе они трансформированы в соответствии

<sup>4</sup> Плужников В.И. Соотношение объемных форм в русском культовом зодчестве начала XVIII века // Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования. М., 1974. С. 83.

<sup>5</sup> Справочная книга Казанской епархии. Казань, 1904. С. 92.

с барочным мышлением. Наличники здесь представлены плоскими лопатками с характерными для барокко перехватами и неуместно размещенными пирамидками, замковые камни над окнами поданы весьма условно.

Тем любопытнее обнаружить на нижнем уровне четверика наличники, демонстрирующие уверенное нарышкинское барокко. Разная стилевая трактовка ярусов может быть объяснена тем, что четверик изначально имел плоское перекрытие, что отражено в архивных документах. Это должно было повлечь заниженное, по сравнению со сводчатой конструкцией, расположение венчающего карниза и, как следствие, не такие высокие, как в нарышкинском барокко, навершия наличников верхнего яруса, которые были в результате сведены к компактным рамкам. В 1791 году был получен указ «в место деревянных потолков кирпичные своды сделать»<sup>6</sup>, но это, как видно, не отразилось на наружном декоре.

Аналогичная картина наблюдается на фасадах корпуса келий пригородной Мироносицкой пустыни: низкий венчающий карниз западной («братской») части здания не дает поместить над окнами такие же высокие фигурные навершия, как над окнами ранее построенной восточной («настоятельской») части. С Тихвинской церковью эту постройку роднят похожие по рисунку наличники, что неудивительно ввиду принадлежности обоих памятников к одной эпохе (монастырский корпус строился с 1761 по 1785 гг.)<sup>7</sup>.

Еще более близки между собой наличники келейного корпуса и постройки в Царевококшайске — дома купца Карелина, не имеющего точной датировки, но приблизительно относимого к последней четверти XVIII века. Бросается в глаза встреченная только на этих двух объектах специфическая черта — вырезанные по центру наверший кресты. В целом, если говорить о всех названных зданиях, то налицо переходный характер архитектуры. Плоские наличники, заменившие прежние круглые колонки, всё еще не могут обойтись без перехватов в своих вертикальных элементах. Фигурные навершия, взятые из столичного барокко, переданы очень схематично, упрощенно и поэтому даже не сразу узнаваемы. Еще один барочный элемент — полукруглые фартуки под окнами, также весьма упрощенные.

Преобладание прямых линий, плоскостный характер рельефа — эти поверхностно воспринятые черты классицизма вкупе с желанием прийти к компромиссу с полубившимися элементами старых стилей не смогли дать нужного результата: такое оформление воспринимается как искусственно обедненное барокко. Требовались либо решительный отказ от всего старого, либо сохранение верности прежней стилистике.

В дальнейшем, действительно, назрел и потребовал разрешения вопрос чистоты стиля. Решался он, как правило, кардинально: в отношении нового строительства — путем обязательного использования «образцовых» проектов, в отношении реконструкции ранее построенных зданий — путем полной смены облика. В этом ключе показательна история перестройки одного из гражданских объектов Царевококшайска.

В XIX веке он был известен как здание Присутственных мест, а начинал свою историю в качестве частного дома. Документально подтвержденной даты возникновения не найдено, но, судя по сохранившимся историческим свидетельствам, дом был построен известным купцом Иваном Пчелиным незадолго до его смерти (1792)<sup>8</sup>. О степени

<sup>6</sup> ГА РМЭ. Ф. 165. Оп. 1. Д. 49. Л. 121.

<sup>7</sup> Малов Е. Мироносицкая пустынь Казанской епархии. История пустыни и современное ее состояние. Казань, 1896. С. 51.

<sup>8</sup> Иванов А.Г. Царевококшайск в конце XVI–XVIII веков. Очерки по истории уездного города. Йошкар-Ола, 2011. С. 204.

условности понятия «незадолго» можно только гадать, так как в устройстве и облике постройки присутствовало столько архаичных черт, что это с трудом согласуется с образом передового предпринимателя своего времени, самого богатого в уезде, имевшего торговые предприятия и собственные дома на главной улице губернского центра — Казани<sup>9</sup>.

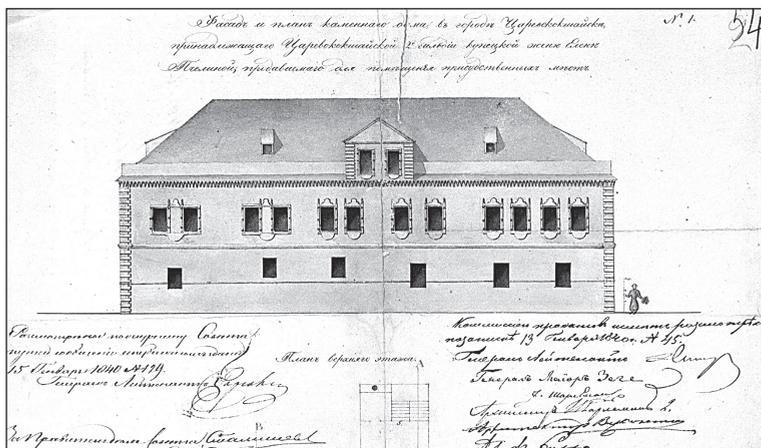


Рис. 3 Дом Елены Пчелиной. Первоначальный вид. РГИА. Ф. 1488. Оп. 1. Д. 1267. Л. 4

Ряд определенных черт роднит пчелинский дом с уже упоминавшимися домом Карелина и корпусом Мироносицкой пустыни. Прежде всего, бросаются в глаза характерный барочный рисунок наличников и зубчатый карниз. Приемы композиции фасадов традиционны для доклассицистической эпохи: размещение оконных проемов не подчиняется ритму, так как отвечает расположению внутренних помещений; лишенные декора окна первого этажа-подклета находятся не только на разных расстояниях друг от друга, но и на разной высоте.

Помещения на обоих этажах пчелинского дома группировались вокруг сеней (хотя в другом доме того же хозяина, построенном, если верить преданиям, раньше рассматриваемого, уже изначально имелась анфиладная планировка). Согласно тем же вековым традициям, этажи не имели внутренней связи друг с другом, а сообщались посредством приставного деревянного крыльца. С его верхней площадки можно было также попасть на внутрискатную лестницу, ведущую в мезонин.

Все эти особенности известны нам не по сохранившемуся зданию (оно сильно перестроено), а по чертежам, выполненным на рубеже 1830-х — 1840-х годов в связи с продажей дома последней владелицей — Еленой Пчелиной — под Присутственные места<sup>10</sup>. В то время город вступал в новую фазу своего развития: в 1835 году впервые получил регулярный план и должен был обзавестись собственными Присутственными местами, как подобало уездному центру. На строительство нового здания для этого денег не было, и городские власти пошли по уже опробованному ими пути — выкупили частный дом под размещение уездных учреждений. Это и был пчелинский особняк.

Так как у рода Пчелиных имелся и другой каменный дом, построенный, как считается, раньше, то в краеведческой литературе и в официальных документах по охране

<sup>9</sup> Государственный архив Республики Татарстан (Далее — ГА РТ). Ф. 114. Оп. 1. Д. 1. Л. 246.

<sup>10</sup> Российский государственный исторический архив (Далее — РГИА). Ф. 1488. Оп. 1. Д. 1267. Л. 3, 4; ГА РТ. Ф. 409. Оп. 1. Д. 1090. Л. 4 об.—5.

культурного наследия рассматриваемый нами памятник фигурирует как дом Елены Пчелиной.

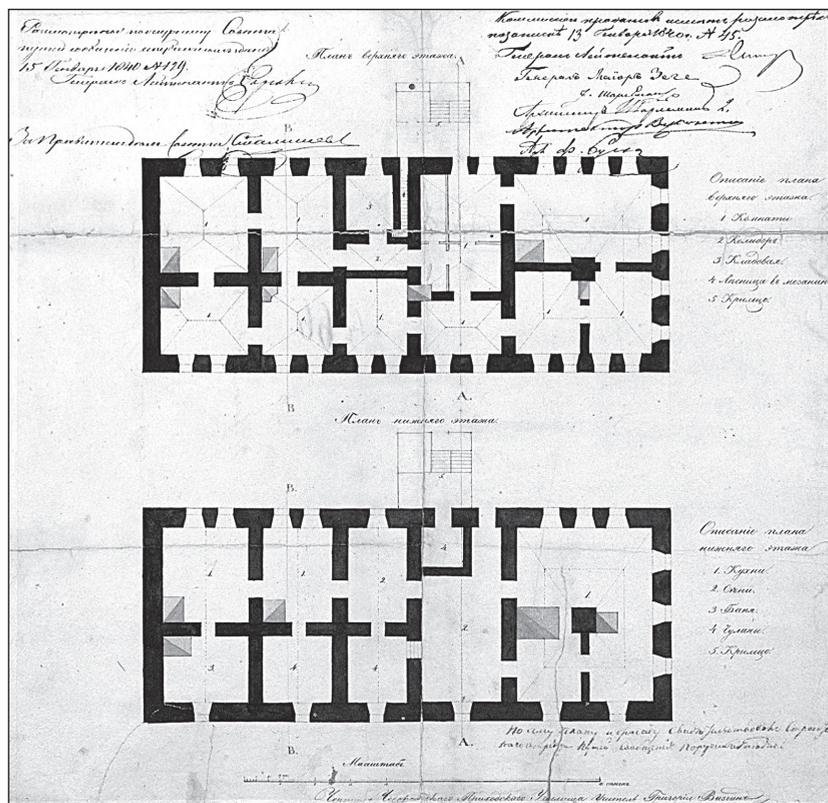


Рис. 4 Дом Елены Пчелиной. Планы этажей. РГИА. Ф. 1488. Оп. 1. Д. 1267. Л. 4

Архаичность конструктивной и планировочной схем здания, по-видимому, устаревшая прежних хозяев, не годилась для функционирования общественного объекта новой эпохи—Присутственных мест. Поэтому вполне логично выглядят ликвидация внешнего крыльца и устройство внутри вестибюля с двумя симметричными лестницами. Но перестройка этим не обошлась. Как известно, классицизм конца первой половины XIX века (а он к тому времени утвердился и в глухой провинции) не признавал компромиссов. Присутственные места должны были выглядеть согласно распространенному в городах Казанской губернии образцовому проекту 1806 года, подписанному архитектором А. Шелковниковым<sup>11</sup>.

Чтобы придать зданию вид, соответствующий канонам стиля, прибегли даже к такому, лишенным конструктивной логики, действиям, как «передвижение» отдельных оконных проемов (что до сих пор хорошо читается в некоторых интерьерах по несовпадению проемов и завершающих их распалубок). А там, где новые окна должны были попасть на стыки стен или на места примыкания к наружной стене внутренних лестниц, устроили фальш-окна в виде неглубоких ниш. В итоге здание Присутственных мест получило симметричный фасад с нечетным числом осей и выделением средней части с помощью

<sup>11</sup> РГИА. Ф. 1488. Оп. 1. Д. 1280. Л. 2.

арочных ниш, пилястр дорического ордера, ступенчатого аттика и декоративных деталей, характерных для классицизма.

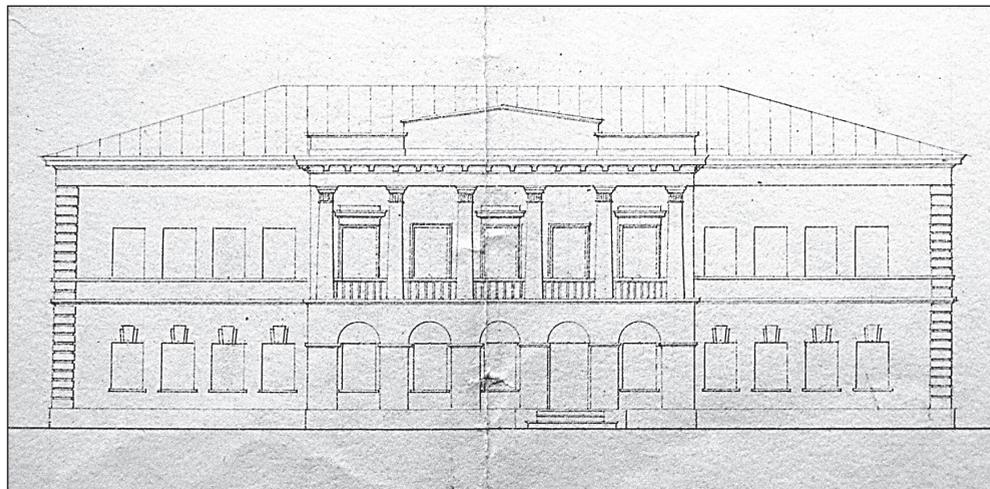


Рис. 5 Изменение фасада дома Елены Пчелиной для Присутственных мест.  
ГА РТ. Ф. 409. Оп. 1. Д. 1090. Л. 4 об.-5

Но все-таки окончательной победы нового над старым достичь не удалось, и при внимательном рассмотрении фасадов мы можем обнаружить отдельные, хотя и не существенные, «атавизмы» — несовпадение некоторых вертикальных осей и сдвинутый вправо от центра вход в здание.

Но если современный облик доносит до нас только с трудом читаемые отголоски архаичного архитектурного мышления, то знакомство с интерьерами дает более глубокое «погружение» в давно ушедшую эпоху. Кардинальная перестройка середины XIX века почти не затронула интерьеры, так как ради этого пришлось бы ломать своды. Таким здание и дошло до нашего времени — со сводчатыми перекрытиями всех помещений исходных первого и второго этажей (третий этаж надстроен в советское время).

Появившиеся за столетия перегородки не дают оценить масштаб наиболее представительных помещений — двух одностолпных палат, расположенных на обоих этажах одна под другой. И только мысленно «удалив» перегородки и «освободив» массивные столпы, поддерживающие своды, мы начинаем понимать, что эти два помещения занимают собой треть здания. Каждая палата имела окна по трем сторонам — восточной, южной и западной (сейчас окна с юга полностью заложены).

Сам факт устройства помещений такого конструктивного типа в конце XVIII века (хотя, напоминаем, датировка пока не подтверждена документально) заслуживает удивления. Архаичность внешнего облика может быть возвращена реставрацией, конечно, не без компромиссов: не имеет смысла, при наличии внутренних лестниц, восстановление деревянного крыльца, также возможно сохранение позднего третьего этажа.

В первой половине XIX века в Царевококшайске велось и новое строительство — преимущественно по образцовым проектам. Если некоторые реализации безупречно следовали проектам, то в отдельных случаях всё же проскакивала некая «изюминка», даже, скорее, «перчинка», выдававшая провинциальное нежелание заниматься слепым копированием.

Следует обратить внимание на дом, построенный в 1835–1836 гг. купцом М.М. Таланцевым<sup>12</sup>. В основе лежит один из образцовых проектов. Только венчающая мезонин крыша имеет заметно больший уклон, чем предписывалось канонами: это более отвечало климатическим условиям средней полосы России. Интересную особенность находим во внутреннем устройстве. По первому этажу проходят две параллельные анфилады: в одной из них помещения имеют плоские перекрытия, а в другой, идущей вдоль дворовой стороны, — сводчатые.



Рис. 6 Дом Елены Пчелиной. Фрагмент интерьера одностолпной палаты

Первоначальная планировка здания, судя по всему, не предполагала внутренних лестничных связей между этажами; имеющаяся сегодня лестница на второй этаж находится в боковом объеме позднего происхождения. Поэтому предположить существование еще одной архаичной черты — раннего деревянного крыльца-всхода — можно с большой долей вероятности.

Другая особенность относится к художественному оформлению здания. Капители полуколонн демонстрируют интерпретацию коринфского ордера, отсылающую к народной переработке барочного декора. Правда, перед нами не храм XVII или XVIII века, где подобный декор был бы, несмотря на свою специфичность, привычен, а «зрелый» классицистический особняк XIX века.

Но и этого мало. В свободное поле между «акантовыми» выступами неизвестный зодчий поместил диковинные детали, происхождение которых, пожалуй, следует искать в гораздо более древних слоях народного творчества, чем вариации барокко. Возможно, один из элементов символизирует некое «древо жизни», а другой — солнце: мы пока затрудняемся дать этому какое-либо конкретное определение.

Барокко проникало в Россию не в виде готовых штампов, а путем постепенного заимствования. «Полигонами» служили усадьбы наиболее прогрессивных феодалов своего

<sup>12</sup> Рукописный фонд Музея истории города Йошкар-Олы. Дмитриев Т.А. Материалы по истории г. Йошкар-Олы. Л. 21.

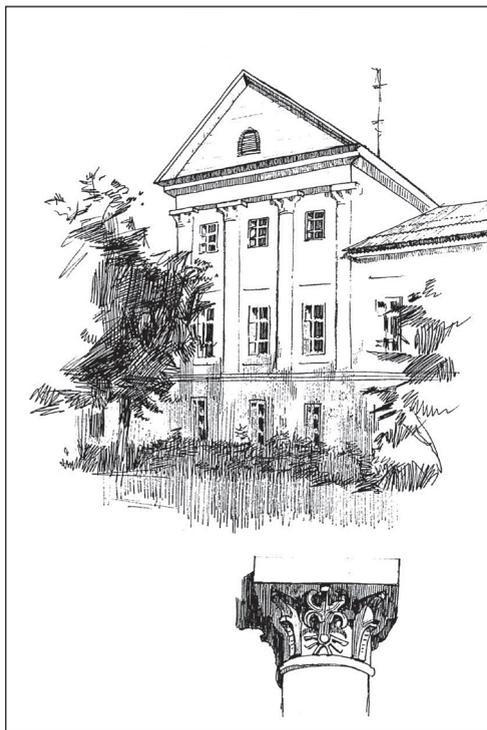


Рис. 7 Дом Таланцева.  
Фасад, капитель полуколонны

времени — Нарышкиных, Строгановых и др. Так же долго и постепенно этот стиль «уходил» из России.

Для прослеживания распространения классицизма в стране приходится употреблять термин «внедрение», который к барокко неприменим. Появившись не путем преемственности — иначе говоря, искусственно, — классицизм требовал искусственных же средств поддержания, в качестве каковых был задействован свод канонов (в чем опять же другие стили не нуждались). Несмотря на то, что этот стиль в России сумел стать самобытным явлением, он ушел довольно легко, практически без сопротивления уступив место «историческому» направлению.

После всеобщего увлечения «историческими» стилями, которое не обошло и Царевококшайск, здесь следовало бы ожидать появления модерна, но город в очередной раз показал осторожность в принятии нового. Как обычно, Царевококшайску требовался более продолжительный период для адаптации нового стиля, чем позволяла политическая конъюнктура. В результате модерну нашлось место

в большей степени в послереволюционную эпоху. Наиболее востребованным он оказался в индивидуальном деревянном строительстве, где сумел внести частичные изменения в традиционный набор декоративных украшений. В освоении приемов модерна частные дома «деревенского» типа ушли дальше, чем новые общественные здания, которых в одни только 1920-е годы строилось больше, чем во все предшествовавшие эпохи, вместе взятые. Архитектура последних продолжала развивать тему историзма, словно игнорируя произошедшие потрясения в жизни страны и превращение бывшего уездного города в центр национальной автономии.

Архитектурные тенденции нового строительства Краснококшайска–Йошкар-Олы наглядно отражены в подборке фотографий для альбома «10 лет Марийской автономной области», выпущенного в 1931 году в Казани<sup>13</sup>. В городе стали задавать тон преимущественно деревянные постройки с живописно скомпонованными объемами, развитыми завершениями, продолжавшие творческие поиски в области «исторических стилей» с небольшим примешиванием модерна.

Естественно, такой крен не мог не волновать наиболее передовых людей своего времени. В 1925 году корреспондент газеты «Марийская деревня» с возмущением констатировал: «Из новых построек общественного значения, как например: новое здание ОБИКа в стиле “модерн”, как не имеющее ничего общего с современной эпохой, критики не выдерживает. То же можно сказать и в отношении достраивающегося здания быв.

<sup>13</sup> 10 лет Марийской автономной области. Казань, 1931.

облпродкома. Для чего башенки в виде скворешников (некоторые старухи это здание принимают за строящуюся церковь и мимоходом крестятся на него)?»<sup>14</sup>.

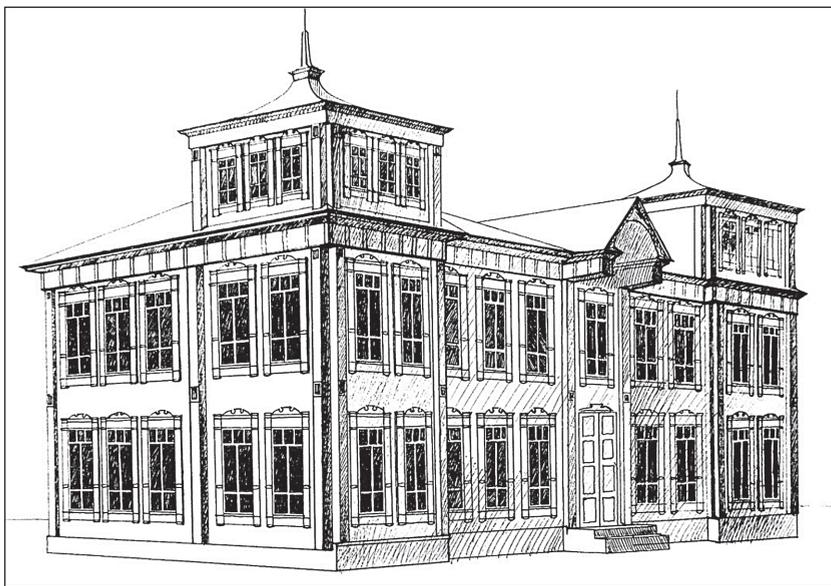


Рис. 8 Здание Севвостлеса. 1920-е гг.

Правда, следующее десятилетие оказалось более терпимым к подобной стилистике — когда был взят курс на «освоение классического наследия». Некоторые постройки 1930-х вполне вписываются в мировую моду на ар-деко. А как же быть с конструктивизмом? Неужели Йошкар-Ола его благополучно «проскочила»?

Конструктивизм попал и сюда, но был, возможно, поверхностно воспринят местными зодчими. Как классицизм не мог поначалу (в XVIII веке) конкурировать с барокко, импониравшим своей живописностью народному мировоззрению, и понадобилось внедрение образцовых проектов для окончательной смены стилей, так и конструктивизм без его программной основы был сведен к банальному освобождению от декора традиционных форм.

В новом (на 1930-е годы) центре Йошкар-Олы в конструктивистском ключе застроили часть улицы Палантая. Однако стилевое единство не помогло сформировать высокохудожественный ансамбль. Не оказалось в этой застройке и присущей стилю остроты, чем можно было бы (на время) скрасить бедность получившегося. Инерция архитектурного мышления упорно вела к традиционным пропорциям и членениям, а неразвитость строительных технологий не позволяла отказаться от скатных крыш.

Понадобился проект «извне», чтобы действительно обогатить этим стилем архитектурную палитру города. Правда, внесение новых форм получилось с привычным для Йошкар-Олы запаздыванием.

Столице республики как региональному центру требовался свой Дом Советов. Первоначальный проект в 1930 году был разработан зодчими Нижегородской краевой проектной конторы НК СНХ («Нижкрайпроект», архитектор Залкинд, инженер Аферов)<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Краснокошайск должен строиться по плану // Марийская деревня. 1925. № 13 (81). 28 марта.

<sup>15</sup> ГА РМЭ. Ф. 325. Оп. 1. Д. 92. Л. 28, 60–68.

Выглядел он абсолютно по-конструктивистски. По неизвестным нам причинам проект не был реализован, а для строительства выбрали другую площадку.



Рис. 9 Здание быв. Дома Советов. Фрагмент главного фасада

Потом появился другой проект авторства А.З. Гринберга. Известный советский зодчий несколькими годами ранее спроектировал Дом Советов для Горького, а затем почти буквально повторил его для Йошкар-Олы. Слово «почти» в данном случае указывает на большую стилевую чистоту, «программный» характер нижегородского варианта. Строительство йошкар-олинского объекта пришлось уже на вторую половину 1930-х годов, когда конструктивизм был, как минимум, не в чести. Как позже писал главный архитектор Йошкар-Олы П.А. Самсонов, «архитектурно-объемная композиция здания создана под влиянием чуждого нам конструктивизма. <...> В процессе строительства здание подвергалось архитектурной обработке, но так и не удалось полностью преодолеть элементы аскетизма и упрощенчества, положенные в основу первоначального проекта»<sup>16</sup>.

Облик здания не избежал изменений и в послевоенные годы. В итоге получился любопытный, эклектичный по сути, экземпляр, на конструктивистской почве которого можно уловить даже реминисценции модерна. По крайней мере, прослеживается характерная для ар-деко тенденция к смягчению авангардных форм. Интересно, что ограждения наружных галерей-балконов, опоясывающие также единой лентой и горизонтальную площадку на вынесенном отдельно от здания козырьке, обязаны своим «оплывшим» профилем монолитному бетону: возможно, мы имеем дело с первым опытом использования данного материала в Йошкар-Оле. Один этот активный штрих обогатил здание необычной для конструктивизма пластичностью. Но есть и ряд других отступлений от чистоты стиля. В целом на фоне нижегородского аналога йошкар-олинский Дом Советов получился более изящным и прихотливым. В этом мы видим проявление и того, что конструктивизм, несмотря на его вызов предшествующей архитектуре, не мог быть полностью свободен от ее казавшихся мертвыми начал, он во многом сохранял наработанный

<sup>16</sup> Самсонов П.А. Йошкар-Ола. М., 1951. С. 30, 34.

веками пропорциональный строй, который создавал потенциальную возможность возвращаться к привычному облику — например, путем наложения традиционного декора.



Рис. 10 Здание быв. Дома Советов. Фрагмент с ограждениями галерей-балконов

Впрочем, в Йошкар-Оле 1930-х эклектика зачастую возникала не из страха отпасть от «официального мейнстрима», а из вполне понятного желания блеснуть чем-нибудь свежим, оставаясь в русле прежних приверженностей. Здание общежития Лесотехнического института (1935) воспринимается скорее как дореволюционная постройка, тем более, что на его фасаде обнаруживается прямая цитата из архитектуры соседнего здания бывшей ремесленной школы 1912 года — ступенчатый «сталактит». Но торцы общежития неожиданно закрываются совершенно конструктивистскими лестничными шахтами. Фрагментарные обращения к конструктивизму можно обнаружить и на некоторых других строениях города 1930-х годов. Эффект стиля здесь проявляется отчетливее, чем в зданиях, которые изначально старались выдержать в конструктивистском духе, — он усилен контрастом с другими формами.

В советской практике постройки 1930-х годов нередко становились своего рода переходными звеньями к «чистому» послевоенному «сталинскому ампиру». Несмотря на то, что в XX веке стили стали сменяться директивно, существование переходных вариантов и в таких условиях было неизбежным. Как правило, длительность переходного периода увеличивалась с уменьшением физического и административного масштаба населенного пункта. Понятно стремление к компромиссу, если зодчий чувствует, что искусственно остановленный стиль еще не исчерпал своих возможностей. Подобное испытание ждало архитекторов еще через несколько десятилетий, когда оказался ниспровергнутым и сам «сталинский» стиль. Но прежде попробуем рассмотреть, как долго он сумел продержаться в Йошкар-Оле.

Пик этого направления в йошкар-олинской архитектуре пришелся на вторую половину 1950-х — начало 1960-х годов, хотя к тому времени уже прозвучало известное постановление «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». Но если бы город своевременно отреагировал на изменение архитектурной политики, его центр не приобрел бы того очарования, которое сформировано именно «сталинскими» строениями. Список зданий «ампирного» направления, введенных в строй во второй половине

1950-х — первой половине 1960-х годов, выглядит впечатляюще — вот только некоторые объекты: музыкально-драматический театр, гостиница «Советская», музыкальное училище, здание Совнархоза, железнодорожный вокзал, Республиканская типография, ряд крупных жилых домов. Все эти здания занимают ключевые позиции в застройке центральной части — задают масштабы ансамблям, замыкают перспективы улиц и скверов.



Рис. 11 Здание общежития Лесотехнического института. Фрагмент фасада (а).  
Лестничный ризалит (б)

В жилой архитектуре Йошкар-Олы освоение этого стиля, похоже, дало свои лучшие плоды только к 1960-м годам. Самые поздние образцы жилищного строительства демонстрируют и самый богатый арсенал художественных средств: если пользоваться терминологией тех лет, — страдают сплошными «излишествами». Показательны в этом отношении два жилых дома, стоящие друг напротив друга на бульваре Чавайна и хронологически завершающие линию «сталинского ампира» в городе (1961 и 1963 гг.). Если судить по их архитектуре, то можно прийти к иллюзии, что никаких ограничений в архитектуре на самом деле не было, или, по крайней мере, они обходили Йошкар-Олу стороной.

Отчасти это могло быть и так. Нам представляется, что заданная партией линия безусловно работала в муниципальном строительстве, а в ведомственном секторе (особенно если заказчиками выступали так называемые силовые ведомства) ее могли успешно «корректировать». Экономика Йошкар-Олы долгое время держалась на оборонной промышленности, и многие жилые дома, построенные в сталинский и раннехрущевский периоды, возведены по заказам именно силовых ведомств. Впрочем, аналогичная инертность при переходе к новым требованиям, похоже, наблюдалась по всей стране. Кэтрин Зубович, приводя в пример здание Академии наук Латвийской ССР в Риге, завершенное в 1961 году, пишет о том, «как медленно доходили до окраин советской империи веяния сталинской эстетики»<sup>17</sup>.

Сопrotивление «борьбе с излишествами» было неизбежным, но часто оно проходило латентно, принимая компромиссные формы. Видимо, изначально уже стало ясно, что

<sup>17</sup> Зубович К. Москва монументальная. Высотки и городская жизнь в эпоху сталинизма. М., 2023. С. 378.

застройка ключевых градостроительных узлов требует индивидуального подхода, а использование одних только типовых проектов с максимально упрощенной архитектурой может свести на нет попытку формирования полноценных ансамблей.



Рис. 12 Жилой дом на бульв. Чавайна. Начало 1960-х

Зодчие Йошкар-Олы столкнулись с ответственной задачей, когда появилась необходимость замкнуть на площади Победы две важнейшие уличные артерии — центральный Ленинский проспект и бульвар Свердлова<sup>18</sup>. На «стрелке» обеих улиц, при выходе их на площадь был сформирован жилой комплекс, состоящий из трех 4-этажных «хрущевок» и одного «сталинского» дома (последний — уже без «излишеств»). Формальная сторона была соблюдена: использованы типовые проекты, рожденные после известного постановления. Но местные зодчие объединили здания в полузамкнутый жилой дом, имеющий в плане вид буквы «Л», — то есть применили не новаторский, а традиционный градостроительный подход. Они пошли еще дальше: не смирившись с разрывами между объемами на углах улиц, связали объемы вставками. Будучи верными тому же подходу, решили каждую вставку индивидуально и, как следует догадаться, в духе «сталинского ампира» и с присутствием пресловутых «излишеств».

Особенно эффектно смотрится встроенная между двумя домами цилиндрическая башня, которую заняла контора строительного треста. Попав внутрь, мы неожиданно откроем для себя совершенно «заповедный» интерьер круглого зала под сферическим куполом. Прорезающие цилиндр входные проемы фланкированы крупными дорическими полуколоннами, а выше, над профилированными тягами, размещены в неглубоких нишах барельефные портреты Маркса, Энгельса и Ленина. Своим присутствием на стенах портреты классиков коммунистического учения словно защищают от нападков архитектурную классику: ни у кого бы не повернулся язык назвать эти изображения «излишествами».

<sup>18</sup> Приводятся поздние названия улиц и площади.



Рис. 13 Встроенный объем между двумя типовыми домами на пл. Победы.  
Внешний вид (а) и интерьер (б)

На этом примере мы сочтем уместным провести параллель с эпохой рококо во французской архитектуре. Не наработав весомого материала по барокко, Франция «вдруг» увлеклась рококо. Но это «вдруг» выразило реакцию на «засилье» классицизма, принятого на вооружение французским абсолютизмом. Незримый и молчаливый протест против тотального регламента, заданного классицизмом в лице Королевской академии архитектуры, «ушел» в аристократические интерьеры, где можно было без опасения насладиться интимностью и чувственностью форм, которые обещало рококо.

И вот, по иронии судьбы, в другой стране и в другую эпоху именно классицизм (в его «сталинском» варианте) стал той интерьерной отдушиной, которую можно было позволить себе на фоне всеобщей типизации и упрощения архитектуры.

При здравомыслящем подходе компромисс между «сталинской» и «хрущевской» архитектурой все же мог быть достигнут, и более того — использоваться как эффективное средство преодоления примитива, которым страдали типовые проекты того времени.

Типология хрущевского периода еще не успела обогатиться новыми устойчивыми вариантами традиционных объектов — например, музеев, хотя потребность в музейных зданиях была далеко не удовлетворена. Так, руководство Марийской Республики еще в 1937 году обращалось в Советы Народных Комиссаров РСФСР и СССР с просьбой включить в план строительства здание республиканского музея, так как «условий для развертывания работы музея не имеется»<sup>19</sup>.

Приступить к строительству удалось только после войны. И хотя для размещения музея было использовано дореволюционное здание бывшего арестного дома, ограничиться

<sup>19</sup> ГА РМЭ. Ф. 654. Оп. 1. Д. 4. Л. 162 об.

его объемом означало прийти к половинчатому решению проблемы. После реконструкции 1960 года здание выросло почти в три раза — за счет значительного удлинения объема и надстраивания третьего этажа над двумя имевшимися. Отголоском исходной архитектуры является сохраненное в первоначальном виде и воспроизведенное в добавленной части фасадное решение первого этажа.

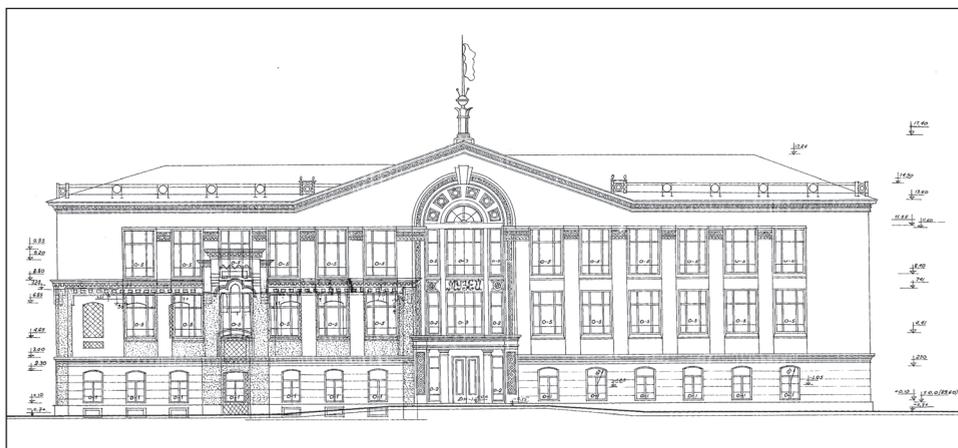


Рис. 14 Здание научно-краеведческого музея.

Проект реконструкции. Первоначальный вариант.

Архив АО «Марийскгражданпроект—базовый территориальный проектный институт». Л. 10

Перестроенный второй и надстроенный третий этажи подчеркнуто отличаются размерами, пропорциями и стилистикой от первого. Хотя, благодаря мастерству автора проекта М.Ф. Ни, противопоставления не произошло. Первый этаж воспринимается как своего рода цоколь, «подклет», переводящий внимание на крупные членения остальных этажей. Но в разгар «борьбы с излишествами» акцентные этажи рисковали образовывать невыразительную коробку без каких-либо отсылок к семантике музейного содержания — не помогло бы даже сохранение архитектуры первого этажа.

Материалы проекта реконструкции показывают поиски компромисса, который сделал бы здание выразительным. Общий пропорциональный строй фасадов уже обладал ясно читаемыми признаками модернизма, но имели место и традиционные формы — вальмовая крыша, щипец над центральной частью, фигурный флагшток, полуколонны по бокам главного входа<sup>20</sup>. В первоначальном проекте предполагался и обильный декор, впрочем, благодаря распределению по большой фасадной площади, он не претендовал на категорию «излишеств». Средоточием декоративных элементов выступала центральная зона уличного фасада, отвечавшая расположению внутренней парадной лестницы. Она должна была акцентироваться не только щипцом и увеличенными оконными проемами, но и выразительным сочетанием национального марийского и общеклассического декора. Марийскими узорами предполагалось оформить также верхи узких межоконных простенков, отчего они становились своего рода капителями, а сами простенки — имитациями пилястр.

Несмотря на компромиссный характер, проект, по-видимому, воспринимался как более «сталинский», нежели отвечавший новому духу архитектуры. К такому предположению

<sup>20</sup> Архив АО «Марийскгражданпроект—базовый территориальный проектный институт». Проект реконструкции здания музея. 1960 г. Л. 10.

приводит анализ начального и реализованного вариантов: из первого были изъяты именно формы и детали традиционного арсенала<sup>21</sup>. Но не все. Хотя формально здание приобрело вид простой «коробки» (прежде всего, благодаря отказу от вальмовой крыши и щипца), на нем появились профилировки — горизонтальные (карнизы ярусов) и вертикальные (каннелюры в простенках). И теперь простенки стали еще более напоминать пилястры, несмотря на то, что марийский декор от них перенесли в надоконные пространства. В итоге же в окончательной версии проекта сохранилась, пусть в завуалированной форме, видимость ордера и активнее зазвучал марийский орнамент.

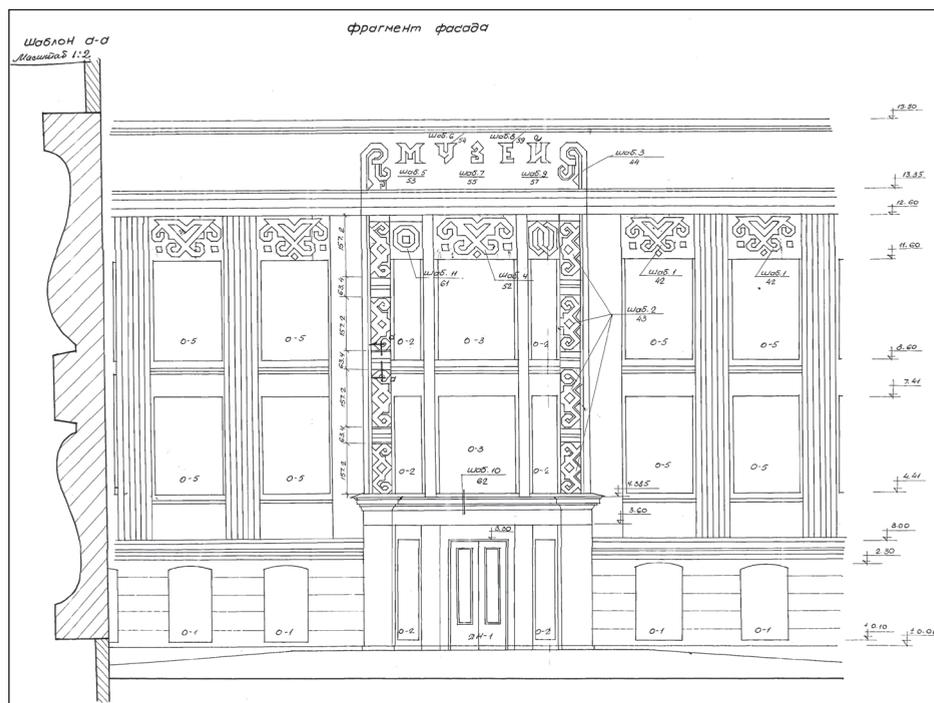


Рис. 15 Здание научно-краеведческого музея.

Проект реконструкции. Окончательный вариант.

Архив АО «Марийскгражданпроект — базовый территориальный проектный институт». Л. 13а

Пример проектирования реконструкции под музей бывшего арестного дома показал, что зодчие, воспитанные в духе традиционной школы (то есть в целом советские зодчие рубежа 50-х – 60-х годов) были способны облагораживать любую тектоническую основу, так как умели уверенно обращаться с арсеналом традиционных выразительных средств. Другой вопрос, что не всегда и, конечно, не везде им позволяли использовать этот потенциал. Думается, что провинциальные архитекторы в этом отношении находились в более выгодной ситуации, чем их коллеги в Москве, Ленинграде и других крупных городах. Это подтверждают и другие приведенные выше примеры из архитектурной жизни Йошкар-Олы послевоенного времени.

На наш взгляд, совершенно неправомерно говорить об архитектуре с позиций передового и отсталого, как это использовал Б.Р. Виппер в рассуждениях о развитии русского

<sup>21</sup> Там же. Л. 13 а.

барокко<sup>22</sup>. Вслед за Виппером можно выписать длинный ряд имен других ученых, высказывавшихся солидарно. Всех их объединяет одно обстоятельство — взгляд из столицы в провинцию. Он утвердился, так как до сих пор не встретил достойного встречного взгляда.

Занимающие такую позицию исследователи, по сути, оперируют понятиями моды. Но категория моды не может охватить всю широту процессов, происходящих при смене стилей в архитектуре и искусстве. Поэтому проводить деление на «передовое» и «отсталое» не совсем корректно хотя бы потому, что в архитектуре существуют переходные стилевые варианты, трансформирующие приемы и формы уходящих и приходящих стилей настолько, что образуют нередко уникальные произведения. Таким образом, то, что скорее относится к уникальному, чем типическому (последнее и является объектом приложения законов моды), не всегда может быть адекватно описано антонимией «передовое — отсталое».

Рассматривая данный феномен на материале провинции, мы не должны также игнорировать органическую связь процессов смены стилей и, вообще, самого выбора стилей с принципами народного искусства, творчески пересматривающего всё, что предлагает искусство профессионалов.

Столица, в силу своих акселеративных возможностей, способна за достаточно короткий срок бытования стиля создать значительное количество зрелых произведений. В провинции недостаток необходимых для этого интеллектуальных и материальных ресурсов может быть компенсирован временем, чтобы дать шанс тому или иному стилю, задержавшись, выдать больше «продукции» и оставить более заметный след. Применительно к нашим примерам, именно «отставание» позволило Йошкар-Оле задерживать у себя барокко, модерн, «сталинский ампир», которые в разные времена считались ущербными только исходя из политической конъюнктуры, но по-иному воспринимаются сейчас.

Думается, большинство малых провинциальных городов России могут «рассказать» похожие истории о своем архитектурном наследии.

### Список литературы

- Виппер Б.Р.* Архитектура русского барокко. М.: Наука, 1978. 230 с.
- Зубович К.* Москва монументальная. Высотки и городская жизнь в эпоху сталинизма. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2023. 480 с.
- Иванов А.Г.* Царевококшайск в конце XVI–XVIII веков. Очерки по истории уездного города. Йошкар-Ола: Марийский государственный университет, 2011. 440 с.
- Плужников В.И.* Соотношение объемных форм в русском культовом зодчестве начала XVIII века // Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования. М.: Наука, 1974. С. 81–108.
- Самсонов П.А.* Йошкар-Ола. М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1951. 60 с.

### References

- Ivanov, A.G. *Tsarevokokshaysk v kontse XVI–XVIII vekov. Ocherki po istorii uyezdnogo goroda* [Tsarevokokshaysk at the end of the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries. Essays on the history of the county town]. Yoshkar-Ola: Mariysky gosudarstvenny universitet Press, 2011. 440 p. (in Rus.).

<sup>22</sup> *Bunper B.P.* Архитектура русского барокко. М., 1978. С. 10.

Pluzhnikov, V.I. Sootnosheniye ob'yemnykh form v russkom kul'tovom zodchestve nachala XVIII veka [Correlation of Volumetric Forms in Russian Cult Architecture at the Beginning of the 18<sup>th</sup> Century], in *Russkoye iskusstvo pervoy chetverti XVIII veka. Materialy i issledovaniya*. Moscow: Nauka Press, 1974. P. 81–108. (in Rus.).

Samsonov, P.A. *Yoshkar-Ola* [Yoshkar-Ola Town]. Moscow: Gosurastvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arkhitekture, 1951. 60 p. (in Rus.).

Vipper, B.R. *Arkhitektura russkogo barokko* [Russian baroque architecture]. Moscow: Nauka Press, 1978. 230 p. (in Rus.).

Zubovich, K. *Moskva monumental'naya. Vysotki i gorodskaya zhizn' v epokhu stalinizma*. [Moscow monumental. Soviet skyscrapers and urban life in Stalin's capital]. Moscow: AST Press; CORPUS Press, 2023. 480 p. (in Rus.).

---

## НАСЛЕДИЕ

---

Гук Д.Ю., Сенотрусова П.О.

### DIGITAL HUMANITIES И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ: ОПЫТ СОТРУДНИЧЕСТВА ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА И СИБИРСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА

Гук, Дарья Юрьевна— кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, [hookk@hermitage.ru](mailto:hookk@hermitage.ru);

Сенотрусова, Полина Олеговна— кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, Сибирский федеральный университет, Россия, Красноярск, [pollina1987@rambler.ru](mailto:pollina1987@rambler.ru).

Как термин *Digital Humanities* используется с 2004 года, после публикации издания “A Companion to Digital Humanities”, очертившего круг направлений исследований в этой области. Сюда вошли компьютерная лингвистика, цифровая история, цифровая антропология, способы визуализации данных, мультимедиа и многое другое. Подготовкой специалистов, которые в перспективе включаются в работу по сохранению и актуализации историко-культурного наследия вообще и археологических объектов в частности, занимаются в частности в Сибирском федеральном университете. Летняя практика в течение последних 10 лет с успехом проводится в Государственном Эрмитаже. Приоритетным направлением является оцифровка культурного наследия, но задачи решаются каждый раз разные. Суммарный результат научного сотрудничества ежегодно представляется на научных конференциях и отражается в публикациях. Накопленный опыт послужил толчком к разработке образовательной программы магистратуры «Виртуальная археология», направленной на подготовку специалистов, обладающих навыками практического применения цифровых технологий в археологических исследованиях и музейной практике.

**Ключевые слова:** виртуальная археология, Эрмитаж, Сибирский федеральный университет, подготовка специалистов, цифровые технологии, музейные исследования, виртуальная реальность, фотограмметрия, Digital Humanities.

### DIGITAL HUMANITIES AND CULTURAL HERITAGE: THE EXPERIENCE OF THE STATE HERMITAGE MUSEUM COOPERATION WITH SIBERIAN FEDERAL UNIVERSITY

Hookk, Daria Yurievna— PhD in Phylology, Senior Researcher, the State Hermitage Museum, Russian Federation, Saint-Petersburg, [hookk@hermitage.ru](mailto:hookk@hermitage.ru);

Senotrusova Polina Olegovna— PhD in History, Senior Researcher, the Siberian Federal University, Russian Federation, Krasnoyarsk, [pollina1987@rambler.ru](mailto:pollina1987@rambler.ru).

The term *Digital Humanities* has been used since 2004, after the publication of “A Companion to Digital Humanities”, which outlined a range of researches in this area. This includes computational linguistics, digital history, digital anthropology, data visualization methods,

multimedia, and much more. Siberian Federal University, in particular, is engaged in training specialists who in the future will be involved in the preservation and actualization of historical and cultural heritage in general and archaeological sites in particular. Summer practice has been successfully held at the State Hermitage Museum for the last 10 years. Digitization of cultural heritage is a priority, but the tasks are solved each time differently. The total result of scientific cooperation is presented annually at scientific conferences and reflected in publications. The accumulated experience served as an impetus for the development of the Master's degree program "Virtual Archaeology", aimed at training specialists with the skills of practical application of digital technologies in archaeological research and museum practice.

**Key words:** Virtual archaeology, Hermitage Museum, Siberian Federal University, Professional Training, Digital Technologies, Museum Studies, Virtual Reality, Photogrammetry, Digital Humanities.

Как термин Digital Humanities используется с 2004 года, после публикации издания «A Companion to Digital Humanities»<sup>1</sup>, очертившего круг направлений исследований в этой области. Сюда вошли компьютерная лингвистика, цифровая история, цифровая антропология, способы визуализации данных, мультимедиа и, в частности, виртуальная археология.

Термин «виртуальная археология» был введен в научный оборот английским археологом Полом Рейли в 1990 году<sup>2</sup>. Он предлагал реконструировать процессы археологических раскопок, используя компьютерные технологии, поскольку в реальности этого сделать уже не представляется возможным, место раскопок уничтожается. Четверть века спустя, когда по инициативе Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге была проведена первая международная конференция по виртуальной археологии, Дарьей Гук и Соринем Херманом было разработано определение этого термина на русском и английском языках и зафиксировано в Википедии<sup>3</sup>:

«ВА — это вспомогательная научная дисциплина, целью которой является применение компьютерных технологий для создания высококачественных изображений археологических объектов и содействие археологическим исследованиям»;

«VA is a term introduced in 1990 by archaeologist and computer scientist Paul Reilly to describe the use of computer based simulations of archaeological excavations».

Необходимость единых принципов для создания и распространения трёхмерных объектов для применения в различных отраслях была очевидна, что и привело к организации в 2006 году междисциплинарного международного симпозиума, в ходе которого была создана первая версия документа, названного «Лондонская Хартия об использовании трёхмерной визуализации в исследовании и сохранении культурного наследия» (The London Charter for the Use of 3D Visualisation in the Research and Communication of Cultural Heritage). В 2009 году редакция документа с индексом 2.1 под названием «Лондонская хартия компьютерной визуализации культурного наследия» была принята

<sup>1</sup> A Companion to Digital Humanities / Eds. S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth/ Padstow, 2004.

<sup>2</sup> Reilly P. "Towards a virtual archaeology". Computer Applications in Archaeology 1990, Edited by K. Lockyear and S. Rahtz. Oxford, 1990.

<sup>3</sup> Виртуальная археология // Википедия. 2013. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D1%80%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F\\_%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B5%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D1%80%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B5%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F) (Дата обращения: 12.04.2023); Virtual Archaeology // Wikipedia. 2013. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Virtual\\_archaeology](https://en.wikipedia.org/wiki/Virtual_archaeology) (Дата обращения: 12.04.2023).

официально<sup>4</sup>. Она установила ключевую роль *визуализации* и обозначила цель виртуальной археологии.

Кроме неразрушающих методов исследования археологических памятников с воздуха, на суше и под водой, стали уделять внимание трёхмерным реконструкциям и использованию полученных результатов визуализации в музейной деятельности. Накопленный опыт послужил толчком к разработке образовательной программы магистратуры «Виртуальная археология», направленной на подготовку специалистов, обладающих навыками практического применения цифровых технологий в археологических исследованиях и музейной практике.

Несмотря на то, что отечественное музейное дело начало активно развиваться уже столетие назад, труды по музеологии (или, как его ещё называют, музееведению) ссылаются в значительной степени на иностранные источники. К ним отсылают оба современных центра музееведения: московский и омский. Незначительное расхождение во взглядах наблюдается только в конце 1990-х годов. Вместе с тем лучшие музеи страны, по версии туристических агентств и сервисов, находятся в Санкт-Петербурге. Подготовка специалистов, которые в перспективе включаются в работу по сохранению и актуализации историко-культурного наследия вообще и археологических объектов в частности, занимаются, в частности, в Сибирском федеральном университете. Летняя практика в течение последних 10 лет с успехом проводится в Государственном Эрмитаже. Приоритетным направлением является оцифровка культурного наследия, но задачи решаются каждый раз разные<sup>5</sup>. Суммарный результат научного сотрудничества ежегодно представляется на научных конференциях и отражается в публикациях<sup>6</sup>.

Закономерным итогом, как этого сотрудничества, так и общего процесса все более активного применения цифровых технологий в археологической практике<sup>7</sup> стала идея

<sup>4</sup> The London Charter for the Use of 3D Visualisation in the Research and Communication of Cultural Heritage. 2009. URL: <https://www.londoncharter.org/downloads.html> (дата доступа 12.04.2023).

<sup>5</sup> *Hookk D.Yu.* Virtual archaeology: 10 years in virtual space // Виртуальная археология: раскрывая прошлое, обогащая настоящее и формируя будущее. Материалы IV Междунар. науч. конф. Красноярск, 20–22 сентября 2021 г. [Электронный ресурс] / науч. ред. Д.Ю. Гук. — Электрон. дан. — Красноярск, 2021.

<sup>6</sup> Touching an Ancient Stone: 3D Modeling and Augmented Reality Techniques for a Collection of Petroglyphs from the State Hermitage Museum / D. Hookk, N. Pikov, M. Rumyantsev, M. Vishniakova, I. Kizhner / 2<sup>nd</sup> Digital Heritage International Congress. Vol. 2. Granada, 2015. P. 727–728; Результаты практики студентов как основа музейных информационных проектов в области цифрового культурного наследия / Д.Ю. Гук, М.В. Румянцев, Н.О. Пиков. М.А. Лаптева // Культура и взаимодействие народов в музейных, научных и образовательных процессах — важнейшие факторы стабильного развития России: Сб. науч. тр. Омск, 2016; Применение информационных технологий в изучении и популяризации археологических коллекций / Д.Ю. Гук, М.В. Румянцев, Н.О. Пиков, И.Н. Рудов // V (XXI) Всероссийский археологический съезд. Барнаул, 2017; Гук Д.Ю. Документирование археологических раскопок в цифровую эпоху // Историческая информатика. 2018. № 2. С. 101–114; *Hookk D.Yu., Pikov N.O., Kovalev A.A.* Mongolian deer stones: a perspective of documenting by photogrammetry // CAA2019 Book of abstracts. Krakow, 2019; Гук Д.Ю. Молодые молодым: международное сотрудничество в области создания веб-ресурса по истории археологического собрания Государственного Эрмитажа // Северный Археологический конгресс. Ханты-Мансийск, 2019; Гук Д.Ю., Пиков Н.О. Фотограмметрия музейных предметов: в кадре и за кадром // Труды VI (XXII) Всероссийского археологического съезда в Самаре. Т. III. Самара, 2020. С. 168–170; Гук Д.Ю., Пиков Н.О. Археология Эрмитажа в формате электронной энциклопедии // Труды VI (XXII) Всероссийского археологического съезда в Самаре. Т. III. Самара, 2020. С. 120–121.

<sup>7</sup> Гук Д.Ю. Документирование археологических раскопок в цифровую эпоху // Историческая информатика. 2018. № 2. С. 101–114; *Нечаев В.Д., Татарков Д.Б., Блохин Е.К.* Внедрение цифровых

разработки образовательной программы магистратуры «Виртуальная археология» в Сибирском федеральном университете. В сложившейся образовательной практике в рамках подготовки будущих археологов упор традиционно делается на изучение общих археологических и исторических дисциплин, необходимых для научной работы, тогда как вопросы практического использования современного оборудования и программного обеспечения системно не решались, и чаще они решаются молодыми специалистами самостоятельно, исходя из имеющихся ресурсов. Это привело к значительному разрыву в практике применения тех или иных цифровых методов в российской археологии. С другой стороны, специалисты, занимающиеся оцифровкой объектов культурного наследия, не обладают даже базовыми представлениями об археологических объектах, особенностях работы с предметами музейного фонда, информационном потенциале культурного наследия и т.д. Разработанная программа как раз и направлена на преодоление этих противоречий.

Учитывая специфику образовательного продукта, принято решение о реализации программы по направлению подготовки «Прикладная информатика», с опорой на соответствующий федеральный государственный образовательный стандарт. Поскольку программа изначально задумывалась как междисциплинарная, в её основу легли сразу два профессиональных стандарта. А именно 06.016—Руководитель проектов в области информационных технологий и 04.003—Хранитель музейных ценностей. Это позволило сформулировать заложенные в ОП профессиональные компетенции, ориентированные как на информационные технологии, так и на музейное дело. При этом магистратура изначально задумывалась с упором на практическое применение информационных технологий. Можно считать, что данная программа является продолжением традиции, заложенной ещё в 1918 году С.Н. Тройницким, писавшим в Коллегию по делам музеев и охране памятников искусства и старины: «В виду давно осознаваемой музеями необходимости подготовки специалистов по музейному делу и очевидности того, что организуемые Отделом курсы по музееведению должны будут вылиться в постоянное учреждение в одном из больших музеев, Эрмитаж, обладая наиболее разносторонним аппаратом, предполагает осуществить Институт по Музееведению, который должен быть помещён во вполне подходящем для этой цели помещении б. Канцелярии её Величества»<sup>8</sup>.

Так были созданы предпосылки данного курса, разработанного сотрудниками Государственного Эрмитажа. Курс включает в себя анализ основных положений музееведения и актуальные практические навыки экспонирования археологических коллекций. Мы постарались охватить те аспекты, которые представляют интерес для всех, кто непосредственно связан с музейной деятельностью, но отсутствуют в публикациях или учебных пособиях. К ним относятся выставочная документация, музейная коммуникация и информационное обеспечение экспозиции, включающее в себя виртуальную реальность. В рамках курса внимание будет заострено на особенностях археологических экспозиций.

Трудности компоновки программы состояли в необходимости сбалансированного соотношения дисциплин: гуманитарных и формирующих цифровые компетенции. В итоге

---

технологий в процесс археологических исследований: анализ и оценка мирового опыта // Записки Института истории материальной культуры РАН. 2020. № 23. С. 201–209; *Аганова Е.* Виртуальная археология. Петербургские ученые реконструируют находки в 3D // Еженедельник «Аргументы и факты. Санкт-Петербург». 2021. № 41. 13 октября. URL: [https://spb.aif.ru/society/science/virtualnaya\\_arheologiya\\_peterburgskie\\_uchenye\\_rekonstruiruyut\\_nahodki\\_v\\_3d](https://spb.aif.ru/society/science/virtualnaya_arheologiya_peterburgskie_uchenye_rekonstruiruyut_nahodki_v_3d) (Дата обращения: 12.04.2023).

<sup>8</sup> Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 5-III. Д. 14. Л. 201 об.

она выстроилась в систему из трех блоков: общие вопросы информационных технологий, археология и музейное дело. Все блоки тесно взаимосвязаны и реализуются совместно, начиная с первого семестра обучения. Базовые дисциплины первого блока это: Статистические методы в гуманитарных исследованиях, Методы анализа данных, Дизайн цифровых ресурсов и сервисов, 3-D моделирование, Методология и технологии проектирования информационных систем и другие. Археологическая составляющая представлена следующими предметами: Введение в археологию, Археологические источники, Археологическое материаловедение, Фотограмметрия и фотофиксация археологических объектов, Визуализация объектов археологии. Музейная часть представлена тремя дисциплинами, которые фактически, выстраиваются в один логически связанный курс, а именно: Основы музеологии, Выставочная деятельность и Разработка цифровых музейных коллекций.

Фонд методической литературы к курсу включает в себя электронные документы<sup>9</sup>, а также издание<sup>10</sup>, ориентированное специально на учащихся и обобщающее опыт внедрения информационных технологий в музейную сферу за последние 30 лет.

### Список литературы

*Агапова Е.* Виртуальная археология. Петербургские ученые реконструируют находки в 3D // Еженедельник «Аргументы и факты. Санкт-Петербург». 2021. № 41. 13 октября. URL: [https://spb.aif.ru/society/science/virtualnaya\\_arheologiya\\_peterburgskie\\_uchenye\\_rekonstruiruyut\\_nahodki\\_v\\_3d](https://spb.aif.ru/society/science/virtualnaya_arheologiya_peterburgskie_uchenye_rekonstruiruyut_nahodki_v_3d) (Дата обращения: 12.04.2023).

*Гук Д.Ю.* Документирование археологических раскопок в цифровую эпоху // Историческая информатика. 2018. № 2. С.101–114. URL: [http://e-notabene.ru/istinf/article\\_26811.html](http://e-notabene.ru/istinf/article_26811.html) (Дата обращения: 12.04.2023).

*Гук Д.Ю.* Культурное наследие в цифровую эпоху. СПб: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2021. 94 с.

*Гук Д.Ю.* Молодые молодым: международное сотрудничество в области создания веб-ресурса по истории археологического собрания Государственного Эрмитажа // Северный Археологический конгресс. Ханты-Мансийск, б.и., 2019. С.407–410.

*Гук Д.Ю., Пиков Н.О.* Фотограмметрия музейных предметов: в кадре и за кадром // Труды VI (XXII) Всероссийского археологического съезда в Самаре. В 3-х т. / Отв. ред. А.П. Деревянко, Н.А. Макаров, О.Д. Мочалов. Т. III. Самара: СГСПУ, 2020. С. 166–168.

*Гук Д.Ю., Пиков Н.О.* Археология Эрмитажа в формате электронной энциклопедии // Труды VI (XXII) Всероссийского археологического съезда в Самаре. В 3-х т. / Отв. ред. А.П. Деревянко, Н.А. Макаров, О.Д. Мочалов. Т. III. Самара: СГСПУ, 2020. С.118–119.

*Денисова А.А., Пиков Н.О., Гук Д.Ю.* Технологии цифровой фотограмметрии для оцифровки археологических объектов. Учебно-методическое пособие. 2-е издание, исправленное и дополненное. Красноярск.: СФУ, 2020. 52 с.

*Нечаев В.Д., Татарков Д.Б., Блохин Е.К.* Внедрение цифровых технологий в процесс археологических исследований: анализ и оценка мирового опыта // Записки Института истории материальной культуры. 2020. № 23. С. 201–209.

<sup>9</sup> *Hookk D.* Museum Communication with Virtuality & Museum Communication in Virtuality. European Museum Academy, Mar 31, 2020. URL: <https://europeanmuseumacademy.eu/museum-communication-with-virtuality-museum-communication-in-virtuality-by-daria-hookk/> (Дата обращения: 12.04.2023); *Денисова А.А., Пиков Н.О., Гук Д.Ю.* Технологии цифровой фотограмметрии для оцифровки археологических объектов. Учебно-методическое пособие. 2-е издание, исправленное и дополненное. Красноярск, 2020.

<sup>10</sup> *Гук Д.Ю.* Культурное наследие в цифровую эпоху. СПб., 2021.

Применение информационных технологий в изучении и популяризации археологических коллекций / Д.Ю. Гук, М.В. Румянцев, Н.О. Пиков, И.Н. Рудов // V (XXI) Всероссийский археологический съезд [Электронный ресурс]: сборник научных трудов / отв. ред. А.П. Деревянко, А.А. Тишкин. — Электрон. текст. дан. Барнаул: ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет», 2017. — 1 электрон. опт. диск (DVD). С. 297.

Результаты практики студентов как основа музейных информационных проектов в области цифрового культурного наследия / Д.Ю.Гук, М.В.Румянцев, Н.О.Пиков, М.А.Лаптева // Культура и взаимодействие народов в музейных, научных и образовательных процессах — важнейшие факторы стабильного развития России: сб. науч. тр. Омск: Издательский дом «Наука», 2016. С. 228–231.

A Companion to Digital Humanities / Eds. S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth. Padstow: Blackwell Publishing Ltd., 2004. 640 p.

Hookk D. Museum Communication with Virtuality & Museum Communication in Virtuality. European Museum Academy, Mar 31, 2020. URL: <https://europeanmuseumacademy.eu/museum-communication-with-virtuality-museum-communication-in-virtuality-by-daria-hookk/> (Дата обращения: 12.04.2023).

Hookk D.Yu. Virtual archaeology: 10 years in virtual space // Виртуальная археология: раскрывая прошлое, обогащая настоящее и формируя будущее. Материалы IV Междунар. науч. конф. Красноярск, 20–22 сентября 2021 г. [Электронный ресурс] / науч. ред. Д.Ю. Гук. — Электрон. дан. — Красноярск : Сиб. федер. ун-т, 2021.

Hookk D.Yu., Pikov N.O., Kovalev A.A. Mongolian deer stones: a perspective of documenting by photogrammetry // CAA2019. Book of abstracts. Krakow, 2019. P. 288–289.

Touching an Ancient Stone: 3D Modeling and Augmented Reality Techniques for a Collection of Petroglyphs from the State Hermitage Museum / D. Hookk, N. Pikov, M. Rummyantsev, M. Vishniakova, I. Kizhner // 2<sup>nd</sup> Digital Heritage International Congress. Vol.2. Granada, 2015. P.727–728.

Reilly P. “Towards a virtual archaeology” // Computer Applications in Archaeology 1990 / Edited by K. Lockyear and S. Rahtz. Oxford: British Archaeological reports (Int. Series 565), 1990. P. 133–139.

## References

A Companion to Digital Humanities. Eds. S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth. Padstow: Blackwell Publishing Ltd., 2004. 640 p.

Agapova E. Virtual'naya arkheologiya. Peterburgskie uchenye rekonstruiruyut nakhodki v 3D [Virtual archaeology. Scientists from Saint Petersburg are reconstructing finds in 3D], in *Weekly journal “Arguments and facts. Saint-Petersburg”*. 2021. № 41. October, 13. URL: [https://spb.aif.ru/society/science/virtualnaya\\_arkheologiya\\_peterburgskie\\_uchenye\\_rekonstruiruyut\\_nahodki\\_v\\_3d](https://spb.aif.ru/society/science/virtualnaya_arkheologiya_peterburgskie_uchenye_rekonstruiruyut_nahodki_v_3d) (Date of access 12.04.2023) (in Rus.).

Denisova A.A., Pikov N.O., Hookk D.Yu. *Tekhnologii cifrovoj fotogrammetrii dlya ocifrovki arheologicheskikh ob"ektov. Uchebno-metodicheskoe posobie* [Technologies of digital photogrammetry for the digitalisation of archaeological objects]. 2-nd ed. Krasnoyarsk: SFU, 2020. 52 p. (in Rus.)

Hookk D.Yu. Dokumentirovanie arheologicheskikh raskopok v tsifrovuyu epokhu [Documenting the archaeological excavations in digital era], in *Istoricheskaya informatika*. 2018. № 2. P. 101–114. URL: [http://e-notabene.ru/istinf/article\\_26811.html](http://e-notabene.ru/istinf/article_26811.html) (date of access 12.04.2023). (in Rus.)

Hookk D.Yu. Molodye molodym: mezhdunarodnoe sotrudnichestvo v oblasti sozdaniya veb-resursa po istorii arheologicheskogo sobraniya Gosudarstvennogo Ermitazha [Young for the young: international cooperation for the web-source on the history of archaeological collection of the State Hermitage Museum], in *Severnijj Arkheologicheskij kongress. Khanty-Mansijsk*, 2019. P. 407–410. (in Rus.)

Hookk D. Museum Communication with Virtuality & Museum Communication in Virtuality in *European Museum Academy*, Mar 31, 2020. URL: <https://europeanmuseumacademy.eu/museum-communication-with-virtuality-museum-communication-in-virtuality-by-daria-hookk/> (дата доступа 12.04.2022).

Hookk D. Yu. Virtual archaeology: 10 years in virtual space in *Virtual archaeology: Revealing the Past, Enriching the Present and Shaping the Future. Proceedings of the IV<sup>th</sup> Intern. Scient. Conf.*, Krasnoyarsk, September 20–22, 2021. [Digital source] Ed. D.Yu. Hookk. El. data. Krasnoyarsk: SFU, 2021.

Hookk D.Yu. *Kul'turnoe nasledie v cifrovuyu epohu* [Cultural heritage in digital era]. Saint Petersburg: State Hermitage Museum Publ., 2021. 94 p. (in Rus.).

Hookk D.Yu., Pikov N.O. Fotogrammetriya muzejnyh predmetov: v kadre i za kadrom [Photogrammetry of the museum items: in and out of the frame], in *Proceedings of VI (XXII) Russian Archaeological Congress in Samara*. Vol. III. Samara : SGSPU, 2020. P. 166–168. (in Rus.).

Hookk D.Yu., Pikov N.O. Arheologiya Ermitazha v формате elektronnoj enciklopedii [Archaeology at the Hermitage Museum in the frame of electronic encyclopedia], in *Proceedings of VI (XXII) Russian Archaeological Congress in Samara*. Vol. III. Samara : SGSPU, 2020. P. 118–119. (in Rus.).

Hookk D.Yu., Rumyantsev M.V., Pikov N.O., Lapteva M.A. Rezul'taty praktiki studentov kak osnova muzejnyh informacionnyh proektov v oblasti cifrovogo kul'turnogo naslediya [Results of training of students as basis of the museum information projects in the field of digital cultural heritage], in *Kul'tura i vzaimodejstvie narodov v muzejnyh, nauchnyh i obrazovatel'nyh processah—vazhnejshie faktory stabil'nogo razvitiya Rossii*. Omsk: Publ. house “Nauka”, 2016. P. 228–231. (in Rus.).

Hookk D.Yu., Rumyantsev M.V., Pikov N.O., Rudov I.N. Primenenie informacionnyh tekhnologij v izuchenii i populyarizacii arheologicheskikh kollekcij [Application of the information technologies for the investigation and popularisation of the archaeological collections], in *Proceedings of V (XXI) Russian Archaeological Congress* [El. source]. Eds. A.P. Derevyanko, A.A. Tishkin. Barnaul: Altai State University, 2017. — 1 CD-DVD. P. 297. (in Rus.).

Nechaev V.D., Tatarkov D.B., Blokhin E.K. Vnedrenie cifrovyyh tekhnologij v process arheologicheskikh issledovanij: analiz i ocenka mirovogo opyta [Implementation of digital technologies in the process of archaeological investigations: analysis and evaluation of world practice], in *Zapiski Instituta istorii material'noj kultury*. 2020. № 23. P. 201–209. (in Rus.).

Hookk D.Yu., Pikov N.O., Kovalev A.A. Mongolian deer stones: a perspective of documenting by photogrammetry in CAA2019 Book of abstracts. Krakow, 2019. P. 288–289.

Touching an Ancient Stone: 3D Modeling and Augmented Reality Techniques for a Collection of Petroglyphs from the State Hermitage Museum / D. Hookk, N. Pikov, M. Rumyantsev, M. Vishniakova, I. Kizhner // 2<sup>nd</sup> Digital Heritage International Congress. Vol. 2. Granada, 2015. P. 727–728.

Reilly P. «Towards a virtual archaeology», in *Computer Applications in Archaeology 1990*, edited by K. Lockyear and S. Rahtz. Oxford: British Archaeological reports (Int. Series 565), 1990. P. 133–139.

*Савченко С.К.*

## ВОЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ В ЭКСПОЗИЦИЯХ МУЗЕЯ ОБОРОНЫ И БЛОКАДЫ ЛЕНИНГРАДА

Савченко, София Константиновна— магистр музеологии, хранитель фондов, Военно-медицинский музей, Россия, Санкт-Петербург, [sofiasavchenko22@gmail.com](mailto:sofiasavchenko22@gmail.com).

Использование военных фотографий в музейной экспозиции может вписываться в актуальную своему времени политику памяти—как и во всех структурах памяти, в том числе автобиографической, события встраиваются в последовательный нарратив, имеющий своей целью формирование коллективной, национальной и личной идентичности в настоящем. Музеи оказываются используемы властями для фиксации необходимого для той или иной политики памяти образа прошлого. В данной статье рассмотрим виды и методы показа военной фотографии, используемые на постоянных экспозициях Музея обороны и блокады Ленинграда с момента его создания и по настоящее время.

**Ключевые слова:** военная фотография, исторический музей, Музей обороны и блокады Ленинграда, политика памяти.

## MILITARY PHOTOGRAPHY IN THE EXPOSITIONS OF THE MUSEUM OF DEFENCE AND THE BLOCKADE OF LENINGRAD

Savchenko, Sofia Konstantinovna— MA in Museology, Curator of Funds, Military Medical Museum, Russian Federation, Saint-Petersburg, [sofiasavchenko22@gmail.com](mailto:sofiasavchenko22@gmail.com).

The use of military photographs in a museum exhibition can fit into the memory policy relevant to its time—as in all memory structures, including autobiographical, the museums implants the events into a consistent narrative aimed at forming a collective, national and personal identity in the present. The authorities to fix the image of the past necessary for a particular memory policy use museums. In this article we will consider the types and methods of showing military photography used in the permanent exhibitions of the Museum of the Defense and Blockade of Leningrad from the moment of its creation to the present.

**Key words:** military photography, historical museum, Museum of the Defense and Blockade of Leningrad, politics of memory.

Музеи являются важными «рупорами» актуальных своему времени социально-политических повесток. Они транслируют их в публичное пространство, расставляют соответствующие акценты в предметной и смысловой среде музея. Исторические музеи, экспозиции которых представляют собой соответствующую своему времени интерпретацию какого-либо исторического события, являются важным инструментом формирования политики памяти. Прочтение событий прошлого здесь коррелируется с задачами настоящего.

Важное место в экспозициях исторических музеев занимает фотография (в музеях, посвященных событиям, запечатленным на фотоизображениях, ввиду распространения фотографии в целом и документальной фотографии в частности). В пространстве экспозиций исторических музеев, часто отличающемся раскрытием определенного исторического события, линейностью повествования и разнообразностью представленных в нем

предметов, фотография может быть представлена как подлинный предмет или же как иллюстративный материал.

Представление фотографии как подлинника, самостоятельного исторического источника может быть отражено методами экспонирования предмета, например, помещение наряду с другими предметами фотографии в витрину под стекло, сопровождение ее этикетажем. Главной характеристикой фотографии как иллюстрации является образность: экспозиционеры посредством фотоизображений реконструируют визуальную среду раскрываемого экспозицией исторического события. Подчиненное положение фотографии как иллюстрации также наглядно демонстрируют методы ее экспонирования: расположение за трехмерными предметами, отсутствие основных атрибутивных данных, сопровождающих текстов. Здесь фотографии могут быть представлены в виде различных форматов фотокопий (панно, диорам, мультимедиа), определение которых как копий для посетителя может быть очевидным.

Это также могут быть фотографии или серии фотографий, призванных, например, визуально описать историческую среду, назначение или включенность какого-либо представленного на экспозиции предмета в его историческую реальность. Как отмечалось ранее, они занимают подчиненное положение по отношению к артефактам, сопровождение их комментариями может быть опущено экспозиционерами. Здесь, вероятно, следует допустить, что два описанных вида фотоизображений, используемых в экспозициях исторических музеев, и применяемых в отношении них методов экспонирования не являются строго закрепленными и дифференцированными. Так, например, на практике встречаются примеры экспонирования подлинника за трехмерным предметом без сопровождения его этикетажем.

История формирования Музея обороны и блокады Ленинграда берет свое начало с выставок трофейного оружия 1941–1943 гг., проводимых в блокадном городе с целью поддержания боевого духа населения — демонстрации возможности победы над противником. Из брошюры «Героическая оборона Ленинграда. В помощь агитатору и пропагандисту» 1942 г. видно, что повествование строилось на историях о подвигах жителей Ленинграда и его защитниках. Например, в издании описаны трудовой подвиг Рожнова и Тарасова: «Неотложный ремонт объекта на одном заводе задерживался: мешала выступившая вода. Чтобы устранить помеху начальник участка коммунист Рожнов и старый мастер Тарасов по пояс в ледяной воде работали двое суток и выполнили свой долг»<sup>1</sup>; подвиг пулеметчика Демидова: «Патронов у Демидова уже не было. Тогда бесстрашный ленинградец набрал гранат и ползком выбрался из блиндажа. Смело кинувшись на встречу разъяренной банде, он швырнул одну за другой девять гранат в толпу пьяных гитлеровцев. Но это не остановило осатаневших бандитов. Тогда Демидов вскочил на ноги и, широко размахнувшись, бросил целую связку гранат. Раздался сильный взрыв, и ни один фашистский мерзавец не ушел от гибели»<sup>2</sup>. Подобная манера изложения, выбор сюжетов обусловлен непосредственно утилитарной функцией самого рассказа и выставки — в условиях военного времени оказать моральную поддержку населению и внушить веру в преодоление сложившихся трудностей. Оканчивается издание призывом к мести: «Накал нашего сердца — это жгучая ненависть к врагу, острое желание и потребность мстить и мстить фашистским захватчикам за все мучения и страдания, которые они принесли нашему городу, за бомбежки и артиллерийские обстрелы великого города Ленина,

<sup>1</sup> Героическая оборона Ленинграда. В помощь агитатору и пропагандисту. Л., 1942. С. 16.

<sup>2</sup> Там же. С. 6.

за убитых и искалеченных мужчин, женщин и детей, за варварское разрушение ценнейших памятников культуры! Лютая ненависть к врагу и беспредельная любовь к родине — вот сила, увлекающая людей на легендарные дела»<sup>3</sup>.

Постановление № 1823 Верховного Совета Ленинградского фронта «Об организации выставки “Героическая защита Ленинграда”» вышло в свет 4 декабря 1943 г. Ее организация была поручена Дому Красной армии. Изначально выставку планировалось разместить в помещениях Инженерного замка, однако в январе 1944 г. решение было изменено и под организацию выставки постепенно передавались здания Соляного городка. В «Трофейном зале» раздела выставки «Великая Победа под Ленинградом», как логично следует из названия, были представлены трофейная техника, орудия, а также личные вещи убитых солдат и офицеров немецкой армии: документы и личные фотографии<sup>4</sup>. В других разделах рассматриваемой выставки также были представлены фотографии, в еще большем количестве: «Больше всего в экспозиции было фотографий и живописи (картин, панно, диорам). Нужно понимать, что в те годы визуальная насыщенность жизни была не такая как сейчас, в век интернета. Такое количество фотографий периода блокады и битвы за Ленинград редко где можно было увидеть»<sup>5</sup>. Материалы выставки были согласованы с представителями Горлита.

Выставка «Героическая оборона Ленинграда» была открыта 30 апреля 1944 г. В тексте экскурсии по выставке Н.И. Нониной, блокадницы и первого экскурсовода музея, присутствуют следующие строки: «Однако продолжим нашу экскурсию. Остановимся и склоним головы перед многочисленными документальными фотографиями. Везут на кладбище покойников. Везут на детских саночках, единственном тогда способе передвижения. Каждый из группы экскурсантов-ленинградцев хотя бы однажды проделал тот же скорбный путь»<sup>6</sup>. Здесь документальная фотография, запечатлевшая страшные моменты из жизни блокадного города — жизни его горожан — представляется сакральным объектом, перед которым, как перед иконой, склоняют головы первые экскурсанты. Изображенное переходит за границы лишь изображения, фиксации горя и скорби из будничной жизни города и оживляет в воспоминаниях посетителей-блокадников их личные трагические истории. Здесь фотография конкретного момента с конкретной группой персонажей становится символом. Такого рода фотоснимки (покойники на детских санках, жители блокадного города берут воду из канализации на Невском проспекте) были представлены в зале «Зима 1941–42 годов» (Приложение 1). Стоит отметить, что в этикетках, сопровождавших фотоснимки, не было указано имя фотографа. Данная особенность свойственна для экспозиций исторических музеев, в которых авторство снимков, в отличие от музеев художественного профиля, не является первостепенным.

Сохранившиеся фотографии выставки «Героическая оборона Ленинграда» отражают роль фотоснимков, занимающих значительное пространство ее залов. В основном представленные на экспозиции увеличенные фотографии, отражающие жизнь фронта и блокадного города, были размещены на плоскости стендов и сопровождаемы краткими аннотациями. Помимо ситуационных фотографий, на экспозиции было представлено большое количество фотопортретов партийных руководителей и героев фронта, например, портреты членов 2-ой Ленинградской партизанской бригады им. Васильева (Приложение 2)

<sup>3</sup> Там же. С. 17.

<sup>4</sup> Музей Ленинградской Победы / под ред. Ю.Л. Буяновой. СПб., 2019. С. 48–51.

<sup>5</sup> Там же. С. 51.

<sup>6</sup> Цит. по: Там же. С. 55.

или же портрет партизана, Героя Советского Союза А.В. Германа (Приложение 3), которые были размещены в зале экспозиции, посвященном партизанскому движению.

Рассмотренная выставка распоряжением Совета Народных Комиссаров РСФСР № 2522 от 5 октября 1945 г. была преобразована в Музей обороны Ленинграда. В это время проводится ремонт помещений, экспозиция дополняется новыми залами и экспонатами. Так, в 1947 г. зал «Голодной блокады» был дополнен различного рода документами, в числе которых также были и фотографии. Как и на выставке «Героическая оборона Ленинграда» 1944 г. фотографии занимали значительное место в экспозиции нового музея. Предметный ряд залов неизменно дополняется множеством снимков по теме, расположенных преимущественно на стендах. Здесь фотография выступает скорее в качестве иллюстративного материала к трехмерным предметам. Например, 2-й зал, призванный раскрыть значения Ленинграда как важнейшего административного и политического центра СССР, дополнен фотографиями ленинградских заводов и фабрик<sup>7</sup>. В 3-ем зале отдела «Ленинград в первые дни Великой Отечественной войны» представлены плакат-календарь на 1941 г., панно художника Горбунова, изображающее нападение Германии на СССР, номера газеты «Ленинградская правда» с текстом выступления В.П. Молотова (22 июня 1941 г.) и И.В. Сталина (3 июля 1941 г.), бюст А.А. Жданова, портреты руководителей города, а также фотографии ленинградцев, слушающих объявление войны. Интерпретация этих снимков в путеводителе за 1948 г. следующая: «Многочисленные документальные фотографии показывают, с какой уверенностью в правоте нашего дела, с каким доверием к руководителям советского государства и большевистской партии слушали трудящиеся Ленинграда правительственное сообщение о начале войны»<sup>8</sup>.

5 отдел экспозиции «Ленинград в период голодной блокады», повествующий о самых страшных этапах жизни города во время Великой Отечественной войны, преисполнен героическим духом. Так, в 8-ом зале, посвященном «мужеству и стойкости ленинградцев в самые трудные дни жизни города», раскрывается тема бомбежек и артиллерийских обстрелов Ленинграда. Здесь представлены образцы немецких снарядов различных калибров, фотографии последствий бомбардировок и обстрелов (разрушенные дома, раненые горожане), сделанные советскими фотокорреспондентами, и трофейные немецкие снимки на эту же тему. В данном экспозиционном блоке представлены также фотография «Делегация трудящихся Ленинграда с подарками на позициях», иллюстрирующая связь тыла и фронта, и ряд предметов на тему связи Ленинграда с Москвой: портрет И.В. Сталина во время парада войск на Красной площади 7 ноября 1941 г. в честь 24-й годовщины Октябрьской революции, карта-схема «Разгром немцев под Москвой», образцы советских орудий, изготовленных в это время на ленинградских заводах, и телеграмма Г.К. Жукова с благодарностью ленинградцам «за помощь москвичам в борьбе с кровожадными гитлеровцами»<sup>9</sup>. Также экспонировалось большое количество предметов, описывающих подвиги фронтовиков. Из фотографий это, как было отмечено ранее, преимущественно портреты.

Тема голода на экспозиции была представлена следующим предметным рядом: весы с хлебом в 125 г., диаграмма, иллюстрирующая увеличение нормы выдачи хлеба с открытием Ладужской трассы, различные заменители пищи, документы о деятельности, направленной на мобилизацию продовольственных ресурсов. На фотографиях

<sup>7</sup> Музей обороны Ленинграда. Л., 1948. С. 7–8.

<sup>8</sup> Там же. С. 12.

<sup>9</sup> Там же. С. 36–40.

рассматриваемого блока изображены работы на пищевых предприятиях во время блокады. Здесь же диорамы, прославляющие подвиги рабочих Ленинграда. Например, ремонт танков в разбитом снарядами цеху — диорама: живопись художника Д.Б. Альховского, макетная часть Е.С. Степанова. Стоит отметить, что визуальное повествование о подвигах строится в большинстве случаев на художественных материалах (диорамах, панно)<sup>10</sup>.

Трагические моменты из жизни города также были представлены на экспозиции. Это фотографии пустынных улиц, остановившихся трамваев, истощенные горожане, замотанные в простыни трупы на детских санках (представлен был также дневник Т. Савичевой), однако трагичный нарратив экспозиции быстро перетекает в прославление Ладужской трассы<sup>11</sup>.

Таким образом, экспонируемые предметы и документы были встроены в повествовательную канву о подвиге, а не о горе ленинградцев. Мотив героического сопротивления значительно доминировал над трагической составляющей описываемого события. Директор музея Л.Л. Раков, несмотря на то, что само существование музея строилось на необходимости героизации обороны города, призывал сотрудников быть более взвешенными в своих оценках. «В 1948 году, рецензируя статьи научных сотрудников музея З.А. Эдельштейн, Н.Д. Худяковой, Н.И. Удимовой и Е.С. Штобской, Раков каждой из них ставил в вину слишком восторженный тон, из-за которого “изложение начинает звучать фальшиво”»<sup>12</sup>.

Начавшееся в феврале 1949 г. «Ленинградское дело» определило последующую судьбу музея: некоторые из его руководителей и сотрудников были репрессированы, сама тема блокады оказалась «неудобной» — «акцент» на переживаемых именно в Ленинграде лишениях объявлялся чрезмерным. В мемуарах экскурсовод Н.И. Нонина так вспоминает об одной из проверок музея: «И затем: “Откуда вы набрали такие ужасы? Были, конечно, подобные единичные случаи, но они не типичны. Были временные трудности. Их переживал весь советский народ”. <...> Музей Обороны Ленинграда без блокады — бредовая идея. Никто не стал разъяснять ленинградцам, что переживали они не “тяжкую осаду, невиданную ни в одной войне”, а всего лишь некоторые неудобства военного времени»<sup>13</sup>.

Только в конце 1980-х гг. ввиду демократизации общества стало возможным поднимать вопрос о возрождении музея. 24 апреля 1989 г. Исполком Ленгорсовета принял решение о возрождении музея и передаче ему зала в Соляном городке. 8 сентября состоялось торжественное открытие Государственного музея обороны Ленинграда. Путеводитель за 2008 г. дает представление об изменениях, произошедших в экспозиции музея после нескольких десятилетий его отсутствия. Экспозиция, расположенная в том же зале здания в Соляном городке, в котором она была расположена в 1940-е гг., делилась в конце 1980-х гг. на два больших блока: «Фронт» и «Ленинград».

Фотографии в новой экспозиции воссозданного музея играли большую роль. Раздел «Фронт» начинается с экспозиционного блока «Начало Великой Отечественной войны». В нем представлен стенд, по центру которого расположена карта-схема немецкого плана нападения. По левую сторону расположен флаг вермахта и ситуационные, вероятно, трофейные фотографии, «на фотографиях — радостные, самоуверенные

<sup>10</sup> Там же. С. 44–48.

<sup>11</sup> Там же. С. 54.

<sup>12</sup> Музей Ленинградской Победы. С. 88.

<sup>13</sup> Нонина Н.И. Реквием Музею. С. 84–86. Цит. по: Музей Ленинградской Победы. С. 92.

агрессоры». С правой стороны — флаг СССР и фотопортреты командования Красной армией<sup>14</sup>.

В 3-м разделе «Краснознаменный Балтийский флот» расположена витрина, предметы которой иллюстрируют деятельность летчиков 1-го Минно-торпедного авиационного полка, производивших первую бомбардировку Берлина 8 августа 1941 г. Предметный ряд витрины следующий: элементы формы, вооружения, летные принадлежности, инструментарий пилотов полка. Здесь фотоматериалы представлены групповым портретом летчиков с командиром полка полковником Е.Н. Преображенским в центре<sup>15</sup>. В 5-м разделе «Ораниенбаумский плацдарм. “Невский пятачок”» в качестве фотоматериала также выступают портреты — в данном случае защитников плацдарма. Соответственно, в 6-м разделе «Тихвинская операция» — портреты ленинградских снайперов (Приложение 4)<sup>16</sup>; в 12-м «Авиация» — фотографии летчиков, Героев Советского Союза, например, фотография В.А. Мациевича вместе с командиром полка<sup>17</sup>.

В разделах большого экспозиционного блока «Фронт» также представлены ситуационные документальные фотографии. В 10-м разделе «Прорыв блокады Ленинграда», рассказывающем о ходе операции «Искра» (12–30 января 1943 г.), представлена фотохроника операции; из предметного ряда: живопись, схемы, техника, оружие и советская форма<sup>18</sup>. На стенде 11-го раздела «Дорога победы» расположен следующий плоскостной материал: схема железной дороги, плакат «Накося выкуси», а также фотографии прибытия первого поезда и его машинистов (Приложение 5)<sup>19</sup>. В этом же разделе, на подиуме, представлен макет моста, за которым фотографии (на стенде) иллюстрируют ход работ по сооружению эстакады. 14-й раздел «Полное освобождение Ленинграда от вражеской блокады» также представлен ситуационными документальными фотографиями боевых действий; плоскостной материал дополняют листовки о героях Красной армии и приказах войскам Ленинградского фронта<sup>20</sup>.

Таким образом, блок «Фронт» представлен портретными (командование, отличившиеся награжденные бойцы Красной армии) и ситуационными документальными фотографиями, иллюстрирующими ход боевых действий. Преимущественно фотографии расположены на стендах и сопровождаются краткими аннотациями.

Второй блок «Ленинград» повествует о внутренней жизни осажденного города. В 1-м разделе «Ленинград в начале Великой Отечественной войны» представлены многочисленные фотографии, иллюстрирующие ход эвакуации исторических, культурных и художественных ценностей, например, снятие с пьедестала конной статуи Петра I у Михайловского замка. Здесь же фотоснимки маскировки доминант города, необходимой для того, чтобы лишить врага ориентиров для воздушных и артиллерийских налетов, например, известный фотоснимок «О. Фирсова укрывает маскировочным чехлом шпиль Адмиралтейства»<sup>21</sup>.

В витрине 5-го раздела «Голод» представлены хлеб и весы, заменители пищевых продуктов (столярный клей, сыромятный ремень, льняное масло для живописи, хвойный

<sup>14</sup> Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда. СПб., 2008. С. 7.

<sup>15</sup> Там же. С. 12.

<sup>16</sup> Там же. С. 15, 16.

<sup>17</sup> Там же. С. 24, 5.

<sup>18</sup> Там же. С. 20–22.

<sup>19</sup> Там же. С. 23.

<sup>20</sup> Там же. С. 28–30.

<sup>21</sup> Там же. С. 38.

настой, обгоревший кусок сахара с Бадаевских складов), дневники и письма блокадников. Фотографии размещены на стенде и иллюстрируют производство продуктов из пищевых заменителей, развоз хлеба, очереди за хлебом в блокадном городе и критическое положение, связанное с невозможностью захоронения умерших горожан (фотография Волкова кладбища). Здесь также фотоснимки больных дистрофией, объявлений об обмене ценных дорогостоящих вещей на продукты<sup>22</sup>.

6-й раздел «Дети блокадного Ленинграда», повествующий о роли детей в жизни блокадного города, представлен игрушками, детскими рисунками, дневниками и письмами, школьной партией, формой и принадлежностями. На фотографиях, расположенных на стендах, дети на крышах тушат зажигательные бомбы, помогают по хозяйству, ухаживают за ранеными воинами (Приложение 6)<sup>23</sup>.

Представленные в 7-м разделе «Весна 1942 года» фотографии изображают самоотверженный труд ленинградцев по уборке города от нечистот после тяжелой голодной зимы, а также произведенные в городе посадки овощей: огороды возле Исаакиевского собора, в Александровском саду и др.<sup>24</sup>

Следующий 8-й раздел «Спорт в 1942 году. Седьмая (Ленинградская) симфония Шостаковича» продолжает тему возрождающейся наперекор обстоятельствам жизни. Здесь представлены фотографии с матча между «Динамо» и «Сталинцем» (трехмерные предметы представлены секундомером и наколенником «динамовского» вратаря В. Набутова), а также фотографии неоднократной победительницы соревнований по велоспорту и легкой атлетике М. Мининой (среди предметов велосипед и награды М. Мининой) (Приложение 7). 9 августа 1942 г. в Большом зале Филармонии впервые была исполнена Седьмая симфония Д.Д. Шостаковича—на стенде размещены фотографии автора, музыкантов и фотографии с мероприятия (предметный ряд составляют также афиша и программа концерта)<sup>25</sup>. Далее эту же тему сопротивления, жизни в блокадном городе продолжает 9-й раздел «Радио». На ситуационных фотографиях запечатлены некоторые из эфиров, в центре размещается портрет О.Ф. Берггольц; на столе—сценарии, микрофон и лампа<sup>26</sup>.

Сильный визуальный прием, достигнутый посредством экспонирования серии фотографий, применен в 15-м разделе «Жилищное хозяйство (“Красный уголок”). Ленинград в 1943 году»: три фотографии С. Петровой показывают, как после зимы 1941–1942 гг. женщина изменилась до неузнаваемости. Здесь же иллюстрации последствий бомбардировок: фотографии жертв обстрелов, среди которых фотография и справка М. Пусевич о ранении и последующей ампутации кисти руки. Предметный ряд дополнен схемой, осколками, а также различного рода документами: решение исполкома «Об улучшении мер безопасности среди населения при пользовании трамваем», штраф за хождение по улице во время артобстрела, трафаретное предупреждение об опасности артиллерийского поражения<sup>27</sup>.

19-й раздел «Конец блокады» можно разделить на три сюжета: салют (фотографии салюта и документы по его подготовке), последствия блокады (фотографии разрушения

<sup>22</sup> Там же. С. 44–47.

<sup>23</sup> Там же. С. 48–49.

<sup>24</sup> Там же. С. 49–50.

<sup>25</sup> Там же. С. 51–52.

<sup>26</sup> Там же. С. 52.

<sup>27</sup> Там же. С. 70–71.

невоенных объектов: Петергофский вокзал, Пулковская обсерватория, Эрмитаж, Консерватория, акт Ленинградской городской комиссии о злодеяниях немецко-фашистских захватчиков), возмездие (фотографии пленных немцев)<sup>28</sup>. Один из последних разделов «Восстановление Ленинграда» представлен фотографиями ремонта Гостиного двора и Мариинского дворца, а также плакатами и грамотами участников восстановительных работ<sup>29</sup>.

Таким образом, в блоке «Ленинград» также значительное место отводится фотоматериалам. В основном это ситуационные документальные фотографии, повествующие о внутренней жизни осажденного города: ее трудностях, трагедиях, а также попытках их преодоления. Также стоит отметить, что по сравнению с экспозицией 1940-х гг. здесь история обороны и блокады Ленинграда, судя по путеводителям, представлена более многогранно — она объединяет в себе мотив героического подвига ленинградцев и «бытовой» трагедии осажденного города.

Как было отмечено ранее, эволюцию экспозиционной практики в музеях преимущественно определяет актуальная политическая повестка и культурные «тренды» — в том числе потребления информации (рост значения визуальных форм передачи информации, интерактивность и пр.).

Политика памяти закономерно находит свое отражение в современных экспозициях. Преимущественно российская музейная деятельность, продолжая традицию советской, направлена на отражение событий не столько Второй мировой войны, сколько Великой Отечественной. В центре экспозиции, как правило, героические свершения и подвиги советских войск.

4 июня 2018 г. Музей обороны и блокады Ленинграда был закрыт на капитальный ремонт. Чуть больше чем через год, 8 сентября 2019 г., он вновь открылся для посетителей. На новой экспозиции, так же как и на предыдущих экспозициях музея, значительное место занимают фотоматериалы. Это фотографии, представленные непосредственно в витринах, а также копийный материал, расположенный на стендах, или фотопанорамы. Стоит отметить появление в экспозиции мультимедиа: на экране транслируется видеохроника жизни блокадного города и военного парада на Красной площади в Москве 7 ноября 1941 г.

Экспозиционный комплекс, посвященный прорыву блокады Ленинграда (операция «Искра»), состоит из витрины, в которой представлен фотопортрет генерал-лейтенанта Д.И. Холосова с расширенной этикеткой, в которой даны биографические данные, а также стенда, на который помещены ситуационные документальные фотографии, описывающие ход боевых действий.

Фотопортреты представлены также в витрине, посвященной мобилизации советских войск — портреты советского командования Северо-Западного фронта (К.Е. Ворошилов, Ф.И. Кузнецов, П.П. Собенников, П.А. Курочкин) (Приложение 8); планам фашистской Германии по захвату территорий СССР — портреты немецкого командования войсками группы армии «Север» (В. фон Лееб, Э. Буш, Г. фон Кюхлер, Э. Гепнер, А. Келлер); деятельности флота — портреты командования Краснознаменным Балтийским флотом (В.Ф. Трибуц, В.П. Дрозд, В.С. Чероков, И.И. Грен). Экспонируемые предметы представляют собой копии подлинников (ввиду особых условий хранения фотографий), однако их экспонирование в витрине, вероятно, в данном случае подчеркивает ценность фотоизображения как исторического источника.

<sup>28</sup> Там же. С. 81–82.

<sup>29</sup> Там же. С. 82.

Другую группу фотоматериалов на экспозиции составляют ситуационные документальные фотоснимки. Так, в витрине, посвященной деятельности ленинградских снайперов, представлены их фотографии. Стоит отметить, что здесь, в отличие от этикеток к другим фотоснимкам на экспозиции, дано имя фотографа (Н.А. Калашников). В витрине, посвященной спорту в осажденном городе, расположены фотографии М.Е. Мининой с велосипедом на площади Урицкого (Дворцовой площади) после эстафеты и футбольного матча (не указано между какими командами) (Приложение 9).

Информация в этикетках к фотоснимкам различных разделов экспозиции разнородна. В некоторых из них даны названия, датировка, указано место создания фотоснимка, имя фотографа и портретируемого (основные атрибуционные данные, информация дана выборочно), некоторые же из фотографий, расположенных в витринах, совсем не сопровождаются этикетками. Например, витрина с расположенными в ней фотографиями и детскими игрушками с одной этикеткой: «Детские игрушки. СССР, начало 1940-х годов. Были подняты из трюма баржи, потопленной немецкой авиацией, со дна Ладожского озера в шести километрах от порта Кобона» (Приложение 10). Также отсутствует указание на тип предмета (подлинник или копия). Можно предположить, что в некоторых случаях фотографии выступают в качестве иллюстраций к тому или иному разделу, а не как самостоятельный документ.

Активно используются в экспозиции фотопанно. Так, за трофейным немецким мотоциклом Zündapp KS600 расположен увеличенный фотоснимок солдат немецкой армии на таких же мотоциклах. По фотоснимку информация не дана. Здесь он выступает в роли очевидной иллюстрации к предмету.

Таким образом, на новой экспозиции продолжается характерная для музея практика активного использования фотоматериалов, размещенных в витринах и на стендах. Появляются фотопанно (увеличенные документальные фотоснимки) и видеохроника на мультимедийных экранах. Информация, представленная в этикетках к фотографиям, разнородна.

Но какой способ визуального повествования на тему блокады Ленинграда в рамках экспозиционно-выставочной деятельности музея представляется более предпочтительным для посетителей? Осенью 2022 г. нами было проведено соответствующее исследование. Были составлены вопросы анкеты «Говорит и показывает фотография». В качестве респондентов выступили 80 человек, 76 % из которых были женщины, 24 % — мужчины; возраст варьировался от 15 до 87 лет (преимущественно 23 года — 17,5 %). Большинство из опрошенных имели высшее образование (70 %). Посредством анкетирования были проверены и подтверждены некоторые из предложенных нами гипотез.

Гипотеза 1. Большинство посетителей музеев выступают за максимально объективный («двусторонний») рассказ о ленинградской блокаде, совмещающий тему преодоления испытаний и неприкрытой боли — совмещение героизма и трагедии.

Для подтверждения данной гипотезы респондентам были представлены два блока, каждый из которых состоял из 8 фотографий. Первый блок иллюстрировал героизм ленинградцев в период блокады и был представлен следующими фотоснимками: 1) С. Струнников. Палата детской больницы с новогодней елкой в блокадном Ленинграде. Зима 1941–1942 гг.; 2) В. Тарасевич. Расчистка проспекта, 1942 г.; 3) Б. Кудояров. Ленинград в блокаде. «Сбит фашистский стервятник», 1942 г.; 4) Лыжницы на старте во время соревнований в блокадном Ленинграде. 10.01.1943; 5) А. Гаранин. Девушки из бригады МПВО (местной противовоздушной обороны) снимают урожай капусты

с подсобного участка на площади Воровского (в настоящее время Исаакиевская площадь) в августе 1942 г.; 6) В читальном зале ленинградской библиотеки, зима 1942–1943 гг.; 7) Н. Хандогин. Художник, пишущий этюд на Невском проспекте зимой в блокадном Ленинграде; 8) С. Шиманский. У памятника Петру, 1943 г. Второй блок представлял ужасы блокадного времени: 1) Две женщины в разрушенной артобстрелом ленинградской квартире. 1941 г.; 2) Уткин Б. Дети блокады, 1942 г.; 3) Пожилая женщина везет на санках истощенного от голода мужчину, февраль 1942 г.; 4) Объявление о продаже гробов, сфотографированное в блокадном Ленинграде, 1942 г.; 5) В. Тарасевич. Прощание со сверстником. Весна 1942 г.; 6) Б. Кудояров. Вывоз трупов с пустыря Волкова кладбища в блокадном Ленинграде. Весна 1942 г.; 7) В. Федосеев. Семья Опаховых на прогулке по улице Ленинграда. Май 1942 г.; 8) Б. Кудояров. Музей Училища А.Л. Штиглица (с 1953 года — имени В.И. Мухиной) после немецких артобстрелов Ленинграда.

Респондентам был предложен следующий вопрос: «Какой из блоков фотографий, на ваш взгляд, следовало бы использовать для раскрытия темы блокады Ленинграда на экспозиции?». По итогам опроса было установлено, что 72,5 % опрошенных считали, что стоило бы использовать фотографии из двух блоков, 22,5 % — что только второй, 2,5 % — что только первый. Таким образом, стало возможным сделать вывод о том, что большинство современных потенциальных посетителей музея хотят видеть достаточно полное, отражающее и героизм, и трагизм блокадного периода визуальное повествование на эту тему. Гипотеза подтвердилась.

Гипотеза 2. Большинство респондентов выступают за менее эмоциональные и более информативные аннотации к фотографиям военного времени.

Для подтверждения данной гипотезы были выбраны фотографии Д. Трахтенберга и взяты аннотации из альбомов различных десятилетий: «Подвиг Ленинграда» 1966 г., «Невский проспект в дни войны и мира» 1970 г., «Город-герой Ленинград» 1973 г., П. Крусанов «Упрямый город» 2021 г., а также немецкий альбом Н. Bergschiker «Leningrad. Stadt, die den Tod bezwang» 1966 г. Данные издания включали одни и те же снимки в различную повествовательную канву; аннотации в них сильно отличались по своему содержанию. Так, например, аннотации к фотографиям в советских альбомах были более эмоциональны, чем информативны. Если не во всех альбомах присутствовал необходимый снимок, нами составлялась типовая аннотация.

Респондентам были представлены 4 фотографии советского фотокорреспондента Д. Трахтенберга и поставлен следующий вопрос: «Какая из предложенных аннотаций к фотографии Д. Трахтенберга кажется вам наиболее подходящей?» (Приложение 11). Большинство респондентов выбирали более информативные и менее эмоциональные аннотации к изображениям. Они предпочитали, чтобы в сопровождающем фотографию тексте были отражены: историческое и актуальное название улицы («Аэростаты заграждения на проспекте 25-го Октября (Невском проспекте)» — 52,5 %; «Угол Невского и Лиговского проспектов. Жертвы обстрелов города немецкой артиллерией» — 58,8 %); назначение изображенных приборов (звукоулавливателей) — («Звукоулавливатели на кургине Петропавловской крепости. Благодаря такой акустической установке удавалось обнаружить вражескую авиацию, определить расстояние, высоту полета и тип самолета» — 62,5 %); описание ситуаций (защита памятников — «Памятник Ленину у Финляндского вокзала укрыт щитами из досок и мешками с песком для защиты от осколков и взрывной волны» — 76,3 %) (Приложение 12).

Таким образом, на основании проведенного анкетирования можно утверждать, что современный посетитель выступает за информационно-насыщенный, стремящийся

к объективности («многосторонний») рассказ о событиях блокады Ленинграда и предпочитает в качестве сопровождения к фотоматериалам скорее более информативные и менее эмоциональные тексты.

### Список литературы

Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда. СПб.: Комитет по культуре Санкт-Петербурга, 2008. 92 с.

Музей Ленинградской Победы / под ред. Ю.Л. Буяновой. СПб.: Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда, 2019. 288 с.

### References

Buyanova, L.I. (Ed.) *Muzej Leningradskoj Pobedy* [Museum of the Leningrad Victory]. Saint-Petersburg: Gosudarstvennyj memorial'nyj muzej oborony i blokady Leningrada Press, 2019. 288 p. (in Rus.).

*Gosudarstvennyj memorial'nyj muzej oborony i blokady Leningrada* [State Memorial Museum of the Defence and Siege of Leningrad]. Saint-Petersburg: Komitet po kulture Sankt-Peterburga Press, 2008. 92 p. (in Rus.).

### Приложение 1



Выставка «Героическая оборона Ленинграда». Фрагмент экспозиции зала «Зима 1941–42 годов»

Приложение 2



Выставка «Героическая оборона Ленинграда». Стенд, посвященный деятельности партизанской бригады им. Н.Г. Васильева, в одном из партизанских залов

Приложение 3



Выставка «Героическая оборона Ленинграда». Витрина, посвященная деятельности партизана, Героя Советского Союза А.В. Германа

Приложение 4



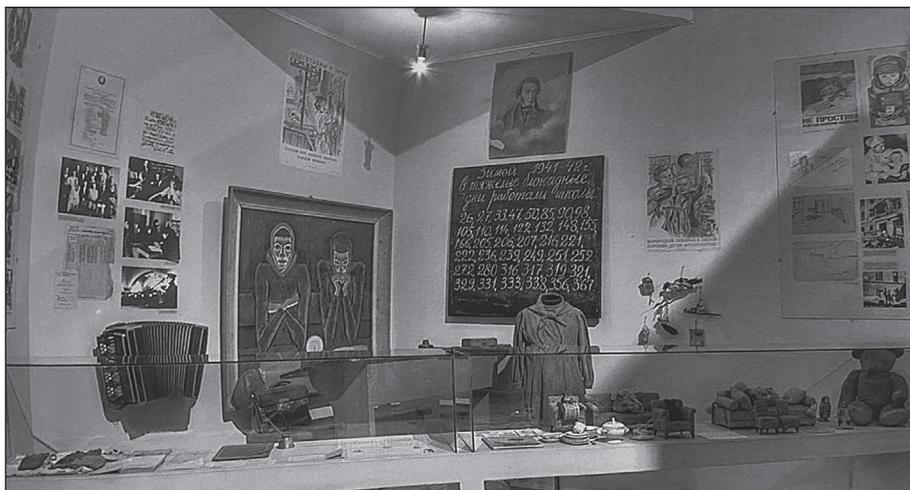
Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда. Разделы Ф-6 и Ф-7: Тихвинская операция. Снайперы Л.А. Говоров. Контрбатарейная борьба

Приложение 5



Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда. Раздел Ф-11: «Дорога победы»

## Приложение 6



Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда. Раздел Л-6:  
«Дети блокадного Ленинграда»

## Приложение 7



Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда. Раздел Л-8:  
«Спорт в 1942 году»

Приложение 8



Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда после реконструкции.  
Витрина с портретами советского командования Северо-Западного фронта

Приложение 9



Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда после реконструкции.  
Спорт в блокадном Ленинграде

## Приложение 10

Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда после реэкспозиции.  
Игрушки, поднятые из трюма баржи, потопленной немецкой авиацией



## Приложение 11

## Выбор аннотаций к фотографиям Д. Трахтенберга

Какая из предложенных аннотаций к фотографии Д. Трахтенберга кажется вам наиболее подходящей?



- Невский—дорога воздушной стражи (аэростатов)
- Аэростаты воздушного заграждения
- На Невском
- Аэростаты заграждения на проспекте 25-го Октября (Невском проспекте)



- Враг бил по улицам, убивая мирных жителей, не щадя женщин, стариков, детей
- Жертвы артобстрела
- Забыть нельзя!
- Снимок сделан после артобстрела. Каждая минута может означать смерть в Ленинграде
- Угол Невского и Лиговского проспектов. Жертвы обстрелов города немецкой артиллерией



- Звукоулавливатели работают круглосуточно
- У стен крепости
- Звукоулавливатели на куртине Петропавловской крепости
- Звукоулавливатели на куртине Петропавловской крепости. Благодаря такой акустической установке удавалось обнаружить вражескую авиацию, определить расстояние, высоту полета и тип самолета



- Памятник В.И. Ленину надежно укрыт
- Памятник Ленину у Финляндского вокзала сохранен на века!
- Памятник Ленину у Финляндского вокзала укрыт щитами из досок и мешками с песком для защиты от обломков и взрывной волны

## Приложение 12

## Результаты опроса (выбор аннотации к фотографиям Д. Трахтенберга)

Какая из предложенных аннотаций к фотографии Д. Трахтенберга кажется вам наиболее подходящей?



*Бирюкова М.В.*

## МУЗЕЙ МОДЫ В ПЕТЕРБУРГЕ: К ПРОЕКТУ НЕСУЩЕСТВУЮЩЕГО СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОГО МУЗЕЯ

Бирюкова, Марина Валерьевна— доктор культурологии, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [m.birjukova@spbu.ru](mailto:m.birjukova@spbu.ru).

Учитывая контекст «музейного бума» последних десятилетий и появления самых разнообразных музеев, в том числе в Петербурге— от Музея кошек и Музея водки до Музея игровых автоматов и Музея иллюзий, представляется странным, что столь востребованный контент как мода и модные тренды различных эпох, вплоть до современности, не нашел воплощения в масштабном автономном музейном проекте. Музей моды или «Галерея костюма» в Фондохранилище Государственного Эрмитажа, являющаяся подразделением крупнейшего музея, которая по преимуществу демонстрирует исторические костюмные фонды музея, многочисленные частные коллекции и выставочные проекты, посвященные моде, не исчерпывают потребности в полноценной презентации артефактов, иллюстрирующих эволюцию моды. Данная статья посвящена рассмотрению перспектив и возможностей создания специализированного музея моды в Санкт-Петербурге.

**Ключевые слова:** музей моды, эволюция моды, музеология моды, экспозиция костюма, история моды, выставочные проекты модельеров, феномен моды.

## FASHION MUSEUM IN SAINT-PETERSBURG: TO THE PROJECT OF A NON-EXISTENT SPECIALIZED MUSEUM

Biryukova, Marina Valerievna— Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, [m.birjukova@spbu.ru](mailto:m.birjukova@spbu.ru).

Considering the context of the “museum boom” of recent decades and the emergence of a wide variety of museums, including in St. Petersburg— from the Museum of Cats and the Vodka Museum to the Museum of Gaming Machines and the Museum of Illusions, it seems strange that such popular content as fashion and fashion trends of various eras, up to the present, has not been embodied in a large-scale autonomous museum project. The Fashion Museum or “Costume Gallery” in the State Hermitage Museum’s Storage Facility, which is a division of the largest museum, primarily demonstrates the historical costume collections of the museum, numerous private collections and exhibition projects dedicated to fashion, do not exhaust the need for a full-fledged presentation of artifacts illustrating the evolution of fashion. This article is devoted to the prospects and possibilities of creating a specialized fashion museum in St. Petersburg.

**Key words:** fashion museum, fashion evolution, fashion museology, costume exposition, fashion history, fashion designers’ exhibition projects, phenomenon of fashion.

### **Введение**

Характеристики идеального музея моды вряд ли возможно детерминировать в одной статье. Тем не менее, исследователи феномена музея моды и интереса к моде со

стороны современных музеев выдвигают ряд тезисов, демонстрирующих то обстоятельство, что музейная презентация моды и её характеристики значительно отличаются от принципов презентации обычного контента художественных музеев, как классического, так и современного искусства. К примеру, Л. Валленберг полагает, что пространство музея в целом отвечает традиционному пониманию связи жизни и искусства в феномене моды, и музей представляет собой арену, где происходит эта связь. Тем не менее, «будучи пространством, которое все больше посвящается моде — как культурному, социальному и не в последнюю очередь экономическому явлению, — музей не использует в полной мере свой потенциал в отображении и проблематизации тесной и реальной связи моды с реальной жизнью»<sup>1</sup>. Автор статьи выступает против избирательной политики музеев, выбирающих для своих проектов уникальные и вычурные артефакты моды, и призывает музеи больше показывать тривиальную, повседневную сторону моды, говорящую о жизни обычного человека.

Авторы коллективной монографии «Мода и музей: теория и практика»<sup>2</sup> рассуждают о том, почему тема моды стала модной в музеях, и о том влиянии, которое мода оказала на музейную практику, ссылаясь на опыт Института костюма при Музее Метрополитен в Нью-Йорке, Музея моды в Бате, Музея моды в Антверпене и других. Посредством внедрения моды в качестве содержательного музейного контента можно сделать музеи доступными для различных аудиторий, представить в проектах кураторов актуальные темы и проблемы: гендер, классовое расслоение, взаимодействие и взаимовлияние культур. Автор одной из глав книги, Р. Харден, предлагает концептуальный взгляд на проблему музея моды. В частности, в её главе «От музея костюма к музею моды: кейс музея моды в Бате» обоснованы критерии отличия экспозиции костюма в музее и музея моды как синтетического явления на стыке искусства, культуры, философии, социологии, технологии.

М.Р. Мельхиор обосновывает понятие «модная музеология». В частности, автор рассуждает о том, в чем разница между музеологией одежды и моды: к первой можно отнести подход, основанный на рекомендациях ICOM по музейному хранению и презентации костюма и связанный с проблемой сохранности, музейного описания, актуального для общего контекста истории и технологий производства одежды. В отличие от такого подхода, музеология моды, хотя и является продолжением музеологии одежды, больше относится к «визуальному представлению моды в индустрии моды как интегрированной формулы для выставочных показов. Музеология моды также касается маркетинговой логики индустрии моды, адаптированной руководством музея как способ сосредоточить внимание на творчестве новых и знаменитых модельерах в качестве выставочных тем»<sup>3</sup>.

В статье С. Биондо рассмотрен опыт «Дома семьи Louis Vuitton» в Аньер-сюр-Сен. На примере деятельности этого корпоративного музея моды автор опровергает представление о том, что «подобные музеи используются модными брендами класса люкс в качестве маркетинговых инструментов для удержания своих клиентов»<sup>4</sup>. Данные исследования

<sup>1</sup> Wallenberg L. Art, life, and the fashion museum: for a more solidaritarian exhibition practice // *Fashion and Textiles*. 2020. № 7 (1). P. 17.

<sup>2</sup> Melchior M.R., Svensson B. (ed.). *Fashion and museums: theory and practice*. London, 2014. 352 p.

<sup>3</sup> Melchior M.R. Fashion museology: Identifying and contesting fashion in museums // Full paper draft, presented at Fashion. Exploring critical issues conference, Mansfield College. Oxford, 2011. 79 p.

<sup>4</sup> Biondo S. Corporate Fashion Museums Communication Strategies: The Case of the Louis Vuitton Maison de Famille in Asnières-sur-Seine // *International Conference on Fashion communication: between tradition and future digital developments*. Cham, 2023. P. 304–315.

говорят о том, что в музее происходит не «процесс превращения семейного достояния в товар», но производится эффективная формулировка методов, связанных с процессами создания и передачи материального и нематериального культурного наследия.

Достаточно подробно в современной научной литературе исследована специфика экспонирования и выставочной презентации модного контента в музее: об этом пишут Р. Мears, Ю. Петрова, К. Никольская, В. Стил, Т.С. Стюарт и другие<sup>5</sup>.

Популярность музеев моды в мире и выставочных музейных проектов, связанных с модой, говорит о перспективности осмысления модного контента в контексте музея. Среди наиболее известных музейных институций показа моды стоит упомянуть из относительно недавно возникших Музей моды в Антверпене, основанный в 2002 году, Музей моды и текстиля в Лондоне (2003), Музей моды в Сантьяго, Чили (2006), Музей дизайна и моды в Лиссабоне (2008), Палаццо Морандо—музей моды в Милане (2010), а также давно и успешно работающие музеи моды при японском Киотском институте костюма (с 1976 года), Американском институте костюма (1937), Музей моды в Париже (с 1977 года), а также обширную коллекцию моды и выставочные проекты лондонского Музея Виктории и Альберта.

#### Отечественные коллекции моды как музейный контент

В Реставрационно-хранительском центре Государственного Эрмитажа «Старая Деревня» уже несколько лет функционирует Музей моды Эрмитажа. По словам заведующего отделом истории русской культуры Эрмитажа В.А. Федорова в интервью газете «Коммерсант» в 2016 году, создатели музея моды в Эрмитаже «не хотели бы обозначать именно так будущую институцию, потому что это будет не музей костюма в его привычном понимании. Этот проект направлен в первую очередь на раскрытие наших фондов; это будет выставочное пространство, созданное для ознакомления с костюмной коллекцией Эрмитажа»<sup>6</sup>. Возможно, проект музея изначально не предполагал системного расширения ракурса представления моды за счет внешних коллекций или систематического показа актуальных современных трендов. Основной контент музея—костюмные фонды Эрмитажа, по преимуществу—артефакты времен царской империи и дары из частных коллекций моды. В этом ретроспективном аспекте проект эрмитажного музея моды схож с презентацией коллекций одежды Российского этнографического музея, с поправкой, разумеется, на этнографический, учитывающий особенности традиционных национальных костюмов характер экспозиции в последнем. На сайте Эрмитажа при запросе в строке поиска «Музей моды» сайт не выдает данных, более актуально название «Галерея костюма», под этой рубрикой Эрмитаж сейчас предлагает экскурсии и виртуальные выставки.

В 2023 году в Эрмитаже открылась выставка памяти художников моды Вячеслава Зайцева и Валентина Юдашкина, где были показаны артефакты, созданные модельерами

<sup>5</sup> *Mears P.* Exhibiting Asia: The global impact of Japanese fashion in museums and galleries // *Fashion Theory*. 2008. № 12 (1). P. 95–119; *Petrov J.* Fashion, history, museums: Inventing the display of dress. London, 2019. 234 p.; *Никольская К.* Выставки моды и документация опыта их проведения // *Теория моды: одежда, тело, культура*. 2020. № 3. С. 317–322; *Steele V.* Museum quality: The rise of the fashion exhibition // *Fashion Theory*. 2008. № 12 (1). P. 7–30; *Steele V.* A museum of fashion is more than a clothes-bag // *Fashion theory*. 1998. № 2 (4). P. 327–335; *Stewart T.S., Marcketti S.B.* Textiles, dress, and fashion museum website development: Strategies and practices // *Museum Management and Curatorship*. 2012. № 27 (5). P. 523–538.

<sup>6</sup> «В Эрмитаже откроют музей моды». 18.04.2016. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2965990?ysclid=Int9c4dve29388029> (Ссылка последний раз проверялась 09.05.2023).

и хранящиеся в фондах музея, в частности, платья из гардероба Елены Образцовой по эскизам Вячеслава Зайцева, переданные в дар Еленой Макаровой, и платье по эскизу Валентина Юдашкина, переданное Ольгой Сыроватской.

В 2016 году, когда начиналась работа Музея моды в Эрмитаже состоялась выставка «Вячеслав Зайцев в Эрмитаже», после которой модельер подарил музею 16 модных ансамблей. В течение функционирования Галереи костюма артефакты моды из собственных коллекций передали известные дизайнеры Татьяна Парфенова, Татьяна Котегова, Лилия Киселенко, Стас Лопаткин, Янис Чамалиди и Владимир Бухинник, Лариса и Александра Погорецкие. Были переданы 34 платья оперной певицы Елены Образцовой. К сожалению, принятие в фонды артефактов моды, а тем более их покупка пока не носит в Эрмитаже системного характера.

Безусловно, крупнейшей частной коллекцией моды является собрание А. Васильева, который неоднократно высказывал желание передать её на хранение в пока не существующий национальный музей моды.

Коллекция включает более полумиллиона артефактов, в числе которых костюмы, аксессуары, живопись, фотографии, публикации, связанные с развитием моды с XVII до XXI века. В коллекции присутствуют многочисленные вещи из гардероба известных артистов балета, вокалистов, актеров театра и кино. Костюмы в дар передавали Майя Плисецкая, наследники Ольги Лепешинской, Владимир Васильев, премьер Большого театра, и другие. Многие артефакты приобретены коллекционером на аукционах. Коллекцией занимаются реставраторы, поддерживают состояние костюмов. Артефакты демонстрируются на выставках, из последних проектов — «Русский Константинополь» в Государственном музее Востока в Москве в 2022 году. По поводу будущего своей коллекции историк моды говорит: «Я бы хотел, чтобы она осталась в России, хотя бы русская часть. И чтобы она была постоянно в музее, со сменными экспозициями. Я бы хотел, чтобы был создан национальный музей моды. Я считаю, что он бы получился очень достойным»<sup>7</sup>.

В 2023 году, после смерти двух ведущих модельеров А. Васильев вновь вернулся к вопросу музея моды, на этот раз с акцентом на сохранение наследия В. Юдашкина и В. Зайцева. «Без национального музея моды Россия будет терять таланты, они будут бесследно исчезать из поля зрения»<sup>8</sup>, — сказал А. Васильев. Принимая во внимание показанные в Государственном Эрмитаже проекты, посвященные творчеству этих выдающихся модельеров, можно заключить, что пока, по крайней мере, в Санкт-Петербурге, именно Государственный Эрмитаж прилагает значительные усилия для сохранения отечественного наследия моды, но все же этих усилий недостаточно в сравнении с тем, каким мог бы стать масштабный специализированный музей моды.

Имеет непосредственное отношение к моде проект «Фабрика найденных одежд», придуманный художницами Глюклей и Цаплей в 1995 году и в настоящее время уже закрытый. Авторски обработанные платья и ткани стали средствами и инструментами актуального искусства в акциях и перформансах, среди которых, например, прыжок с моста

<sup>7</sup> Васильев А. «Я бы хотел, чтобы был создан национальный музей моды». [Электронный ресурс]. URL: [https://russkiymir.ru/publications/297889/?sphrase\\_id=1565887](https://russkiymir.ru/publications/297889/?sphrase_id=1565887) (Ссылка последний раз проверялась 09.09.2023).

<sup>8</sup> Александр Васильев предложил создать музей памяти Юдашкина и Зайцева [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rbc.ru/society/02/05/2023/6450e659a79470404102934> (Ссылка последний раз проверялась 09.09.2023).

в Зимнюю канавку памяти бедной Лизы, или разбрасывание женских платьев над Невой с вертолета в проекте «Ублажение Невы» (1996). Несколько лет в одном из помещений арт-центра на Пушкинской, 10 функционировал квази-музей (он же магазин) «найденных одежд».

Примечательна и коллекция нижнего белья Юлии Демиденко, которая включает предметы 1900-х–1980-х годов, как фабричного, массового производства, так и сшитые на заказ. В особенности советские атласные лифчики, байковые панталоны, мужские кальсоны, трусы, капроновые и шерстяные чулки являются репрезентативными свидетельствами эпохи с её стремлением к уравниванию и усреднению даже в сфере производства исподнего. Артефакты коллекции были представлены, например, в концептуальном выставочном проекте «Память тела: Нижнее белье советской эпохи» в 2000 году в Государственном музее истории Санкт-Петербурга<sup>9</sup>.

Впрочем, последние проекты являются не квазимузейными институциями, а арт-проектами, демонстрирующими любопытный контент для различных концептуальных выставок. Безусловно, каждый из них мог бы стать частью масштабного музея моды в Санкт-Петербурге, если бы таковой все же был открыт.

### Заключение

В чем миссия музея моды? В первую очередь, это сохранение, изучение и популяризация истории и культуры моды. Музей может документировать, сохранять и представлять эволюцию моды, а также образовывать публику в этой области искусства и дизайна. В числе основных задач музея моды: Сбор и хранение коллекций: музей моды собирает и хранит уникальные предметы одежды, аксессуары, фотографии и документы, связанные с модой и ее историей; Исследование и анализ: осуществление исследований в области моды для раскрытия ее истории, влияния на общество и культуру; Организация выставок и мероприятий; Образование и обучение: создание музейных образовательных программ для студентов, дизайнеров и всех, кто интересуется модой; Содействие инновациям: поддержка современных дизайнеров и исследователей в области моды, а также инноваций и экспериментов в индустрии моды; Сохранение культурного наследия: исторически важных модных элементов и традиций; Продвижение идей культурного разнообразия и инклюзивности: уважение к различным культурным влияниям и стилям.

Музей моды играет важную роль в сохранении и распространении знаний о моде, ее истории и влиянии в обществе, а также в воспитании интереса к искусству и наследию моды. Что касается предполагаемого места для Музея моды в Санкт-Петербурге, то возможности того же фондохранилища в Старой Деревне—при условии согласия и желания руководства Эрмитажа к системному расширению экспозиции костюма за счет частных коллекций, с показом динамичной эволюции моды в XX–XXI вв., ещё не достаточно исчерпаны. Но пока Музей моды в Старой Деревне функционирует в целом в качестве подразделения крупнейшего музея, а не специализированного автономного музея моды. Плодотворным также представляется использование бывших фабричных пространств с возможностью создания в одном из них обширного кластера с музеем моды, соседствующим с современными модными бутиками, воркшопами и ателье. К примеру, реконструированное здание бывшей прядильно-ткацкой фабрики имени Петра Анисимова на набережной Обводного канала с соответствующим названием «Ткачи», где одно время

<sup>9</sup> Демиденко Ю., Деготь Е. Память тела: Нижнее белье советской эпохи. Каталог выставки. СПб., 2000. 162 с.

находился лофт с мастерскими художников и креативными пространствами. Кластер закрылся, здание было приобретено компанией «Сенатор». Учитывая возросший уровень отечественного туризма, «модный музейный кластер» мог бы стать вполне окупаемым. Музей моды стал бы репрезентативной институцией наследия, фонды и проекты которой были бы востребованы специалистами и студентами, обучающимися по направлениям, связанным с историей моды, дизайном, социологией, эстетикой. Эстетический компонент, сведенный к минимуму в проектах современного искусства, до сих пор остается существенной характеристикой модного контента.

### Список литературы

Демиденко Ю., Деготь Е. Память тела: Нижнее белье советской эпохи: Каталог выставки. СПб.: Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 2000. 162 с.

Никольская К. Выставки моды и документация опыта их проведения // Теория моды: одежда, тело, культура. 2020. № 3. С. 317–322.

Biondo S. Corporate Fashion Museums Communication Strategies: The Case of the Louis Vuitton Maison de Famille in Asnières-sur-Seine // International Conference on Fashion communication: between tradition and future digital developments. Cham: Springer Nature Switzerland, 2023. P. 304–315.

Mears P. Exhibiting Asia: The global impact of Japanese fashion in museums and galleries // Fashion Theory. 2008. № 12 (1). P. 95–119.

Melchior M.R. Fashion museology: Identifying and contesting fashion in museums // Full paper draft, presented at Fashion. Exploring critical issues conference, Mansfield College. Oxford, 2011. 79 p.

Melchior M.R., Svensson B. (Eds.). Fashion and museums: theory and practice. London: A&C Black, 2014. 352 p.

Petrov J. Fashion, history, museums: Inventing the display of dress. London: Bloomsbury Academic, 2019. 234 p.

Steele V. A museum of fashion is more than a clothes-bag // Fashion theory. 1998. № 2 (4). P. 327–335.

Steele V. Museum quality: The rise of the fashion exhibition // Fashion Theory. 2008. № 12 (1). P. 7–30.

Stewart T.S., Marcketti S.B. Textiles, dress, and fashion museum website development: Strategies and practices // Museum Management and Curatorship. 2012. № 27 (5). P. 523–538.

Wallenberg L. Art, life, and the fashion museum: for a more solidararian exhibition practice // Fashion and Textiles. 2020. № 7 (1). P. 17–28.

### References

Biondo, S. Corporate Fashion Museums Communication Strategies: The Case of the Louis Vuitton Maison de Famille in Asnières-sur-Seine, in *International Conference on Fashion communication: between tradition and future digital developments*. Cham: Springer Nature Switzerland, 2023. P. 304–315.

Demidenko, Yu., Degot', E. *Pamyat` tela: Nizhnee bel'e sovetskoy e`poxi: Katalog vystavki* [The Memory of the Body: Underwear of the Soviet era: Exhibition Catalogue]. Saint-Petersburg: Gosudarstvennyy muzej istorii Sankt-Peterburga Press, 2000. 162 p. (in Rus.).

Mears, P. Exhibiting Asia: The global impact of Japanese fashion in museums and galleries, in *Fashion Theory*. 2008. Vol. 12 (1). P. 95–119.

Melchior, M.R. Fashion museology: Identifying and contesting fashion in museums, in *Full paper draft, presented at Fashion. Exploring critical issues conference, Mansfield College*. Oxford, 2011. 79 p.

Melchior, M.R., Svensson, B. (Eds.). *Fashion and museums: theory and practice*. London: A&C Black, 2014. 352 p.

Nicol'skaya, K. Vy'stavki mody' i dokumentaciya opy'ta ix provedeniya [Fashion Exhibitions and Their Documentary], in *Teoriya mody': odezhda, telo, kul'tura*. 2020. Vol. 3. P. 317–322. (in Rus.).

Petrov, J. *Fashion, history, museums: Inventing the display of dress*. London: Bloomsbury Academic. 2019. 234 p.

Steele, V. A museum of fashion is more than a clothes-bag, in *Fashion theory*. 1998. № 2 (4). P. 327–335.

Steele, V. Museum quality: The rise of the fashion exhibition, in *Fashion Theory*. 2008. № 12 (1). P. 7–30.

Stewart, T.S., Marcketti, S.B. Textiles, dress, and fashion museum website development: Strategies and practices, in *Museum Management and Curatorship*. 2012. Vol. 27 (5). P. 523–538.

Wallenberg, L. Art, life, and the fashion museum: for a more solidararian exhibition practice, in *Fashion and Textiles*. 2020. Vol. 7 (1). P. 17–28.

---

## КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

---

Туминская О.А.

«КРАСНЫЙ МАК»: КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ.

[Рец. на кн.:] Сапанжа О.С., Баландина Н.А. «Красный мак»

и советская повседневная культура. Исторические очерки к 95-летию балета.

СПб.: Изд-во НП-ПРИНТ, 2022. 90 с. ISBN 978–5–6047944–8–7

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

Автор рецензии рассматривает опубликованную в 2022 году работу петербургских современных исследователей о роли искусства балета в советской культуре и советской повседневности послереволюционного и послевоенного периодов.

**Ключевые слова:** балет, повседневность, «Красный мак».

“RED POPPY”: CULTURE OF EVERYDAY LIFE

[Review of:] Sapanzha O.S., Balandina N.A. “Red Poppy” and Soviet Culture of Everyday Life. Historical Essays on the 95<sup>th</sup> Anniversary of the Ballet.

Saint-Petersburg: NP-Print Press, 2022. 90 p. ISBN 978–5–6047944–8–7

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

The author of the review examines the work of St. Petersburg contemporary researchers published in 2022 on the role of the art of ballet in Soviet culture and Soviet everyday life of the post-revolutionary and the post-war periods.

**Key words:** ballet, everyday life, “Red Poppy”.

Вышедшая в свет в 2022 г. монография двух авторов—О.С. Сапанжа и Н.А. Баландиной «“Красный мак” и советская повседневная культура. Исторические очерки к 95-летию балета» пополняет кейс творческих открытий в области изучения повседневной культуры СССР. Указанные авторы являются специалистами научных ареалов «Советский балет» и «Советский фарфор», и, что важно, их взаимодействия. Найденные точки соприкосновения определяют свой авторский стиль научно-художественного поиска, вводят в культурное пространство собственную тенденцию изучения: повседневная жизнь как предмет эволюционной эпистемологии. В названии и терминологии книги можно нащупать тенденцию к дискуссии: «повседневная культура» охватывает все слои населения и таким образом и балет, и фарфор включены в орбиту освещения основных вех культурной жизни поколений послереволюционного и послевоенного времени. В таком случае публика имела не одноразовую возможность посещения театра и приобретения фарфоровых изделий для украшения собственных домашних интерьеров,

а стабильную и многообразную. Более того, необходима была ориентация на формирование устойчивой потребности посещения спектаклей и приобретения приятных безделушек. Можно согласиться с авторами, что такая тенденция существовала в конкретно взятом географическом ареале—столичных городах (Москва, Ленинград), и, возможно, в крупных городах Советского Союза. И, зная историю научного интереса директора частного музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», доктора культурологии, профессора кафедры искусствоведения и педагогики искусства РГПУ им. А.И. Герцена, автора более 50 научных работ по проблемам феноменологии музея и музейности О.С. Сапанжа и петербургского коллекционера, культуролога, главного хранителя этого музея Н.А. Баландиной, можно указать, что авторы находятся в обозначенном культурно-географическом ареале. Для ленинградской культуры существовал и был обозначен синхронистический интерес как к одному, так и к другому предмету повседневной культурной жизни. Однако, если говорить о повседневной культуре СССР, т. е. в расширенных границах, чуть дальше, чем центральные европейские города и «две столицы» бывшего советского государства, то о повседневной потребности посещения высокопрофессионального спектакля и приобретения лучших образцов массового фарфора говорить можно, а о повседневной реализации этих потребностей говорить нельзя, потому что ни театров балета, ни театральных балетных трупп, ни массового производства или достаточного наличия в торговых точках большой страны изделий фарфора не было. Если говорить о провинции, то предметы фарфора были, но их привозили из больших городов или доставали по специальным заказам с «переплатой»; спектакли посещались, но либо в командировках в столицах, либо во время редких гастролей столичных трупп по городам Советского Союза. Были балетные труппы в больших городах, но они не могли равняться с труппами «Больших» театров—Московского и Ленинградского. Следовательно, повседневная культура не была такой уж повседневной, а представляла собой своего рода праздничное событие—просмотр гастрольного спектакля, выезд из малого в крупный город и посещение театра в областном или республиканском центре страны, там же приобретение памятного сувенира в магазине или поиск необходимого предмета на «блошином рынке»,—все это создавало особую, «неповседневную», но очень важную, значимую и оптимистическую часть жизни провинциального интеллигента.

Монография выстроена на сочетании трех важных разделов: истории постановки, истории откликов о премьере спектакля и истории рефлексии образов балета в предметах повседневной культуры, определяемой термином «советский бидермайер».

В первом разделе «Исторические очерки: история балета и его роль в пространстве повседневной культуры» авторы демонстрируют прекрасное знание истории постановки балета известным мастером сценографии Р.М. Глиэром, его подход, его настрой, его размышления и методические находки, положительно повлиявшие на создание грандиозного действия—первого балета на тему отображения в искусстве идеологического содержания социалистического строя. На постановщиков первого балета на революционную тему ложилась очень большая ответственность.

Проанализированы три послевоенных редакции балета «Красный Мак»—после премьеры 14 июня 1927 г.—26 декабря 1949 г., 24 ноября 1957 г. и 2 мая 1958 г. и обозначены как эпоха «доэкранный период фильмов-балетов» (с. 16).

Главным отличием первых постановок балета «Красный Мак» является отражение традиций старого Китая. И далее представлена пролонгация образной системы балета в повседневной культуре.

Надо сказать, что до Великой Отечественной войны спектакль оказался очень популярным и был поставлен на разных сценах несколько десятков раз<sup>1</sup>. Малая часть сохранившихся программ указывает на обширную географию постановочных сил и совершенно уникальное стремление пропаганды балета для современников посредством написания эпилогов, вступительных статей, послесловий, т. е. задействования целого арсенала критики для просвещения публики и воспитания эстетического вкуса у представителей низшего социального кластера. Обращение внимания на повествование сюжетной линии и анализ сценографии, оформления, костюмирования у авторов первых брошюр о балете заслуживают отдельное уважение и восхищение.

Во втором очерке «Балет "Красный Мак" и советская повседневная культура» привлекает внимание описание самой постановки, критических отзывов, раскрытия характеров персонажей, описания тонкостей игры актеров. Сама постановка становилась поводом и творческим импульсом для появления произведений декоративно-прикладного искусства, развивающих идею театральной постановки. И представлены «отклики» — фарфоровый, парфюмерный, текстильный и другие.

Представлена история существования танца «Яблочко». Пожалуй, заслугой авторов, на мой взгляд, является анализ промышленного творчества украинской фарфоровой малой пластики.

Второй раздел «Содержание балета: первая, вторая и современная редакция» анализирует главные событийные постановки: 1927, 1949 и 2010 гг. О.С. Сапанжа и Н.А. Баландина уделяют пристальное внимание как историческому, так и современному либретто постановок. Цитирование текста снимает всяческие вопросы документального характера. Остаются лишь принятые в среде культурологов и искусствоведов рассуждения на тему творческого сценарно-исполнительного искусства и оформления.

Наконец, третий раздел «Образы "Красного Мака" в фотографиях, открытках и предметах материальной культуры» — это богатейший кладезь музееведческого экскурса в историю культуры быта 1940–1960-х гг. И в этой области за авторами первое слово, ибо они выстраивают свои рассуждения на основе коллекции частного музея. Богатое иллюстративное сопровождение дает яркое представление о фондах и экспозиции музея, в такой же степени, как и погружение в эпоху советского быта. Штрих 1950-х гг. — начало эры потребления и проявляется в понятии «консюмеризм». Развитие технической и экономической базы общества потребления, с одной стороны, расширяет возможности потребительской свободы, а с другой — принуждает индивидов к сложному выбору лучшего среди слабо различимых однотипных товаров. Консюмеризм — эстетика творческого потребления. Сдвиги в организации системы производства создают возможности для формирования творческого потребительства. Оно имеет двоякий смысл, с одной стороны, это все тот же консюмеризм, смысл которого в перепотреблении, в выходе за пределы естественных потребностей. В силу этого креативный консюмеризм так же работает на экономику общества потребления, как и его классический аналог.

<sup>1</sup> Большой Государственный Академический театр. Красный мак. Балет в 3-х действиях и 5 картинах с апофеозом. Музыка Р.М. Глиэра. Либретто М.И. Курилко. Баку, 1928; Красный мак. Балет в 3-х действиях и 6 картинах. Сюжет В. Курилко. Музыка Р.М. Глиэра. М., 1931; Красный Мак. М.; Л., 1929; Красный Мак. М.; Л., 1930; Балет «Красный мак». 2я Госопера Урала. гор. Пермь. Сезон 1931–1932. Пермь, 1931; Музыкальный театр ДВКУЗП. Красный мак. Сцены и танцы сочинены и поставлены балетмейстером Л.Р. Леонидовым. Владивосток, 1931–1932; Красный мак. Балет в 3-х действиях и 6 картинах. М., 1931; Красный мак. Бюро Обслуживания Рабочего Зрителя (БОРЗ). Л., 1933.

С другой стороны, творческое потребление—это уже не культура масс, а культура людей, культура каждого из миллионов представителей «*homo sapiens*». Появляется зона свободы в реализации внутренних творческих побудителей, в компоновке готовых товаров, в проявлении самостоятельности в не востребованной профессиональной сфере. Однако возможность не эквивалентна реальности. Его можно использовать, но его можно игнорировать. Необходимость реализации творческого потенциала может быть не очевидна из-за отсутствия последнего. Поэтому классический (пассивный) потребитель по-прежнему доминирует, однако его творческий аналог уже занимает важное место в жизни потребительского общества.

«Креативный консюмеризм развивается в двух основных направлениях:

1. Потребление как процесс творческого конструирования идентичности с помощью приобретаемых товаров и услуг. Доминирующий вариант такого консюмеризма—конструирование собственного стиля одежды, прически, дома, стиля отдыха, питания и т. д. из уже готовых компонентов, предлагаемых рынком. В рамках этой тенденции ценятся единичные и мелкосерийные товары, изделия ручного производства, дизайнерские вещи и т. д. Элементы приобретены готовыми, однако их компоновка—творческая задача потребителя.

2. Интеграция потребления и производства товаров. Это некоторый возврат на новом уровне к логике ремесленного производства. Предметами творческого производства могут быть и предметы быта, и интерьер жилища<sup>2</sup>. Творческий подход к украшению своего жилища проявлялся в приобретении мелкой пластики и ее расстановке в каждой отдельной интерьерной среде. Украшение себя—особый стиль собственного видения современника середины XX в. в глазах общества: естественное желание следовать моде и чуточку выделяться—характерная черта каждой советской женщины, потому что на смелые эксперименты были готовы далеко не все, а на создание комфортного образа самой себя шла каждая представительница прекрасной половины человечества. И тут для творческих изысков отечественная промышленность 1940–1960-х гг. предлагала довольно разнообразную палитру вкусов: косметика, парфюмерия, галантерея, элементы одежды, головные уборы и другие аксессуары. Эти направления предоставляли как содержание, так и форму декоративного стиля: пудреница—это и использование для украшения лица, и декор интерьера; духи—парфюмерия и предмет декора; футляр для очков—и функциональное применение и украшение стола и другое. Необязательность—вот ключевое слово всех перечисленных видов индивидуального декора, но именно тяга к необязательному, капля романтики в череде будней—создавала обязательное желание владеть тем или иным сопутствующим модному стилю предметом. Какими являются духи, пудра, мыло, но для нас важной является и оформительская материальная составляющая—коробочка от духов, флакон, шкатулка, мыльницы. Все это представлено в фотографиях книги на с. 63–68.

Но все же первое место в реестре жанровых позиций фарфорового бидермайера принадлежит изображению моряков, исполняющих танец «Яблочко». Начиная с конца 1940-х гг. фарфор приобретает новый статус—из искусства элитарного он превращается в искусство тиражное. Формируется перечень тем и сюжетов, среди которых образы матросов занимают существенное место. В книге представлена энциклопедическая подборка сведений о мастерах, изготовивших предметы малой пластики на тему танца «Яблочко».

<sup>2</sup> Ильин В.И. Креативный консюмеризм как тренд современного общества потребления. Трансформация общества потребления в XXI веке // Мир России. 2005. № 2. С. 47.

«Балет "Красный мак" сделал танец "Яблочко" элементом праздничной и бытовой культуры, произведения фарфоровой пластики снова возвращали подлинно народный танец в пространство искусства. В собрании музея повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг. хранятся три из четырех обнаруженных произведений на тему матросского танца, созданные в 1950–1960-е гг.—период расцвета тиражной интерьерной пластики»<sup>3</sup>.

Товары советского производства, презентующие тему Китая, негласно выполняли укрепляющую роль в развитии двусторонних отношений. Балет «Красный мак» вошел в повседневную культуру советских людей через фарфоровые статуэтки, изображающие героев музыкального спектакля, предметы интерьера (обои, настенные часы, декоративные междверные шторы с китайскими мотивами, настольные лампы, торшеры, подставки под книги, рожки для обуви, декоративные подносы, блюда, закладки для книг), ткани (постельное белье, салфетки, вышивки, коврики, покрывала, декоративные наволочки, китайские полотенца с изображением мака 1970-х гг.), изделия из кожи (обложки книг, футляры для очков, футляры маникюрных наборов, футляры карт), шахматы, посуду (чайные пары, сервизы, малая пластика), галантерею (перчатки, сумки, портмоне, несессеры, шкатулки), детали одежды (лацканы рукавов, воротники, школьные передники и воротнички к форме, халаты-кимоно, вещи ежедневного обихода), печатная продукция (настенные картинки, календари, голографические открытки, открытки, конверты, марки, альбомы для фотографий), экзотические предметы коллекционирования (раковины, морские камни, нефрит, каллиграфические свитки, бронза) и другое.

Как отмечает один из авторов, «сам мотив красного цветка—мака, который становится чрезвычайно популярным в советской легкой промышленности, в росписях на фарфоре, повторяющийся затем в предметах рукоделия, прежде всего, вышивках. Дополнительные ассоциации получают папиросы "Мак", вскоре советская пищевая промышленность начнет выпускать конфеты и шоколад "Красный мак". Но настоящим триумфом балета в пространстве повседневности стало создание духов "Красный мак" (автор Давид Гарбер), разработка которых—один из важных этапов развития советской парфюмерной промышленности. Это первый пример разработки парфюмерной композиции как отклика на балетную постановку. Дизайн коробки—с кисточкой и названием, стилизованным под китайские иероглифы,—не оставлял в этом сомнений и вызывал прочные ассоциации предмета повседневных практик (связанных с пространством тела как одной из составляющих пространства повседневного) с "высокой" культурой. Духи "Красный мак" пережили все три советские редакции балета. Более того, на волне интереса к КНР в 1950-е гг. фабрика "Новая заря" выпускала подарочные наборы в сюрпризных коробках, включающие не только духи, но и мыло и пудру "Красный мак". С конца 1960-х гг. дизайн духов упрощается, вместо притертой крышечки флакона используется винтовая, духи перестают быть престижными и изысканными, тем не менее занимают важную часть пространства советской повседневности. И в дальнейшем традиция создания парфюмерных композиций на литературные, музыкальные и театральные сюжеты (духи "Пиковая дама", "Ромео и Джульетта", "Каменный цветок", "Анна Каренина" и др.) получит широкое распространение»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Сапанжа О.С., Баландина Н.А. Танец «Яблочко» в советской интерьерной фарфоровой пластике: к 95-летию балета «Красный мак»: на основе коллекции музея «XX лет после войны. Музей повседневной культуры Ленинграда. 1945–1965 гг. // Музей. Памятник. Наследие. 2022. № 1 (11). С. 14.

<sup>4</sup> Сапанжа О.С. Советский Союз—Китай: к вопросу представления всемирной истории в пространстве повседневной культуры // Вестник КемГУКИ. 2020. № 50. С. 33.

Кондитерская продукция «Красный мак» представлена такими примерами, как: Львовское пищевое объединение «Светоч»; харьковский «Червоний мак»; московский «Красный Октябрь»; Сормовская кондитерская фабрика (г. Горький); Укрголовкондитер г. Киев; «Красный Мак» фабрики «Букурия» г. Кишинев; Ленинградская кондитерская фабрика; карамель «Sarkanā Magone» министерства промышленности продтоваров Латвийской ССР; Пензенская кондитерская фабрика «Маков цвет»; «Красный мак с карамельной крошкой» Южуралкондитер; Винницкая кондитерская фабрика «Красный мак Рошен» и другие. Конфету, которую помним из детства, можно было встретить почти обязательно в детском праздничном сладком новогоднем подарке. Дизайн конфетной обертки довольно разнообразен и всегда узнаваем. Прежде всего, это красный фон фирмы «Красный Октябрь». Как и полагается, семантика фона пафосно-патетическая. Густое красное пространство фона включает фирменную надпись концерна, в центре на зеленом фоне два распустившихся мака (красный круг с черной сердцевинкой) и один бутон на длинных ножках с маленькими шипами. Надо отметить, что в линейке товаров фирмы существует пралине и карамель с одинаковым наименованием, но оформление этикеток различное. В оформлении карамели превалирует зеленый цвет фона, в центре два раскрытых цветка с листиками и два бутона написаны акварелью ярко-красного цвета. Конфета «Червоний мак» производства Львовской кондитерской фабрики завернута в этикетку бледно-синего цвета с растущими вверх тремя маковыми головками на зеленых стеблях. Интересно, что эскиз конфетной этикетки, более стилизованной под китайский образ (а не китайскую живопись): черный фон, ломаные буквы, один цветок с бутоном-лейкой стал транслироваться и тиражироваться художественными бюро нескольких фабрик разных советских городов (Самара, Магнитогорск, Челябинск, Горький и другие).

И особенно примечательным в книге является обращение авторов к фарфору украинского производства. «Интересно, что мастера центральных фарфоровых заводов предложили для массового тиража один вариант "Яблочка", в то время как на украинских заводах было создано три совершенно разных произведения на тему матросского танца» (с. 27). Это Полонский завод художественной керамики (1956–1973): две двухфигурные композиции и одна однофигурная. Все матросы танцуют, все в «залихватских» движениях — вприсядку, с руками вбок, резкие повороты головы. Лица условны, по-детски неровно нарисованы флотские ленточки, матросские воротники и горизонтальные полосы тельняшек (ил. 36–38), но передано оптимистическое настроение, пружинистые шаги и живые повороты тел. Скульптурки привлекают внимание зрителя и стилистически узнаваемы. Их образы встраиваются в ряд тех фарфоровых статуэток, которые изображают моряков — «Матрос с букетом» (1921), «Краснофлотец» (1930-е гг.), «Нахимовец» (1940-е гг.), «Встреча» (1954), «Матрос» (1947), образы «морячки-дети», созданные на украинских заводах (вторая половина 1960-х гг.).

Заключением рецензии может быть согласие ее автора с позицией авторов монографии по вопросам изучения повседневной культуры. Обладая большим количеством материальных носителей эстетического, О.С. Сапанжа и Н.А. Баландина ведут неустанный просветительский труд — изучают историю промышленных предприятий Ленинграда 1940–1960-х гг., открывают забытые имена производителей, художников, коллекционеров, хранителей, дарителей тех или других предметов искусства указанной поры, пропагандируют красивое в историческом контексте, организуют встречи с посетителями и учат любить настоящее искусство.

**Список литературы:**

*Ильин В.И.* Креативный консьюмеризм как тренд современного общества потребления. Трансформация общества потребления в XXI веке // Мир России. 2005. № 2. С. 41–54.

*Сапанжа О.С.* Советский Союз—Китай: к вопросу представления всемирной истории в пространстве повседневной культуры // Вестник КемГУКИ. 2020. № 50. С. 29–37.

*Сапанжа О.С., Баландина Н.А.* Танец «Яблочко» в советской интерьерной фарфоровой пластике: к 95-летию балет «Красный мак»: на основе коллекции музея «XX лет после войны. Музей повседневной культуры Ленинграда. 1945–1965 гг. // Музей. Памятник. Наследие. 2022. № 1 (11). С. 5–16.

**References**

Il'in, V.I. Kreativnyj kons'jumerizm kak trend sovremennogo obshhestva potreblenija. Transformacija obshhestva potreblenija v XXI veke [Creative consumerism as a trend in modern consumer society. Transformation of consumer society in the 21<sup>st</sup> century], in *Mir Rossii*. 2005. Vol. 2. P. 41–54. (in Rus.).

Sapanzha, O.S. Sovetskij Sojuz—Kitaj: k voprosu predstavlenija vseмирnoj istorii v prostanstve povsednevnoj kul'tury [The Soviet Union—China: To World History Presentation in Everyday Cultural Space], in *Vestnik KemGUKI*. 2020. Vol. 50. P. 29–37. (in Rus.).

Sapanzha, O.S., Balandina, N.A. Tanec «Jablochko» v sovetskoj inter'ernoj farforovoj plastike: k 95-letiju balet «Krasnyj mak»: na osnove kolekcii muzeja «XX let posle vojny. Muzej povsednevnoj kul'tury Leningrada. 1945–1965 gg. [“Yablochko” Dance in Soviet Interior Porcelain Plastic: To the 95<sup>th</sup> anniversary of the Ballet “The Red Poppy”: Upon the Materials of the Museum “XX<sup>s</sup> Years After the War. Museum of Everyday Culture of Leningrad 1945–1965”], in *Muzej. Pamjatnik. Nasledie*. 2022. Vol. 1 (11). P. 5–16. (in Rus.).