

**СОДЕРЖАНИЕ**

<b>Проблема в фокусе: Наследие и вызовы современности</b>	
<i>Katsaridou I.</i> The Crisis Displayed: Greece’s Participations in the Venice Art Biennale	5
<i>Бирюкова М.В.</i> К определению кураторства	15
<i>Петрунина Л.Я.</i> Что есть музей сегодня? К разработке нового определения	27
<i>Дианова Е.В.</i> Локальный опыт охраны памятников: Историческая ретроспектива на примере Повенецкого уезда Карелии	47
<i>Гук Д.Ю., Харитонова Т.Ю.</i> Цифры о цифре: Репутация и рейтинг музея в условиях дистанционной работы	70
<b>Музей</b>	
<i>Туминская О.А.</i> Знак, индекс и символ иконного обрамления в пространстве музея	81
<i>Малород Д.Д.</i> Музей истории и быта в Елагиноостровском дворце: Из истории бытования в конце 1910–1920-е гг.	88
<i>Шегрен А.М.</i> Проекты о музейных сотрудниках как персонифицированный рассказ о музее	101
<b>Памятник</b>	
<i>Герцен А.Г., Душенко А.А., Руев В.Л.</i> Вновь открытые наскальные изображения в Крыму: Наскальное панно у с. Красный мак	107
<i>Минасян Р.С.</i> Два ножа из черного металла с золотым накладным декором из кургана Аржан-2	123
<i>Павлова А.Н., Попов В.А.</i> Попытка реконструкции облика Троицкого храма города Яранска	135
<b>Наследие</b>	
<i>Ананьев В.Г., Бухарин М.Д.</i> К истории архива С.А. Венгерова в 1920-е гг.	146
<i>Герасимова Е.И., Петунин М.С., Базолин К.В.</i> Серп и молот—украшение шпиля Северного речного вокзала в Москве: Изучение и реставрация	159
<i>Воскресенская А.Э.</i> Покров XVI века на раку преподобного Арсения Коневского как исторический источник, музейный предмет, место памяти	170

**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: 12.11.2021 г.  
Формат: 70 × 100/16  
Усл. печ. л.: 15,27*

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

© Обложка, Волкова А., Войтекунас В., Tsilaga L., 2018  
© Коллектив авторов, 2021

**TABLE OF CONTENTS**

<b>A Problem in Focus: Heritage and Challenges of Modern World</b>	
<i>Katsaridou I.</i> The Crisis Displayed: Greece’s Participations in the Venice Art Biennale	5
<i>Biryukova M.V.</i> On the Meaning of Curating	15
<i>Petrulina L.Ya.</i> What is Museum Today? Towards developing New Definition	27
<i>Dianova E.V.</i> Local Experience of Protection of Monuments: Historical Retrospective on the Example of Povenets District of Karelia	47
<i>Hookk D.Yu., Kharitonova T.Yu.</i> Digits about Digital: the Reputation and Rating of Museum in the Context of Remote Work	70
<b>Museum</b>	
<i>Tuminskaya O.A.</i> An Icon Frame: Sign, Index, and Symbol in a Museum	81
<i>Malorod D.D.</i> Household Museum in the Yelagin Palace in 1910s–1920s	88
<i>Shegren A.M.</i> The Projects about Museum Workers as a personified Story about Museum	101
<b>Monument</b>	
<i>Gertzen A.G., Dushenko A.A., Ruez V.L.</i> Rock Art near the Village of Krasny Mak in the Crimea: A New Discovery of Prehistoric Monument	107
<i>Minasyan R.S.</i> Two Knives from Black Metal with a Gold Overlay Décor from the Arzan-2 Mound	123
<i>Pavlova A.N., Popov V.A.</i> The Trinity Church in Yaransk City: An Attempt of Reconstruction	135
<b>Heritage</b>	
<i>Ananiev V.G., Bukharin M.D.</i> Towards the History of the S.A. Vengerov’s Archive in 1920s	146
<i>Gerasimova E.I., Petunin M.S., Bazolin K.V.</i> Hammer and Sickle—Decoration of the Spire of the North River Terminal in Moscow: Study and Restoration	159
<i>Voskresenskaya A.E.</i> The 16 <sup>th</sup> Century St. Arseny Konevsky’ Shrine Cover as Historical Source, Monument, Place of Memory	170

***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).

---

## ΠΡΟΒΛΗΜΑ Β ΦΟΚΥΣΕ: ΝΑΣΛΕΔΙΕ Ι ΒΥΖΟΥΒΥ ΣΟΥΒΡΕΜΕΝΝΟΥΤΙ

---

*Katsaridou Iro*

THE CRISIS DISPLAYED:  
GREECE'S PARTICIPATIONS IN THE VENICE ART BIENNALE

Katsaridou, Iro—PhD, Curator, Museum of Byzantine Culture, Greece, Thessaloniki, [akatsaridou@culture.gr](mailto:akatsaridou@culture.gr).

Since the end of 2009 Greece has experienced a sovereign debt crisis that continues to plague the country up to today, especially in the light of the recent COVID-19 pandemic. The Crisis, as it is widely known in the country, reached the populace as a series of sudden European Union-driven reforms and austerity measures that led to a harsh impoverishment of the population. Meanwhile, since 2015 Greece has experienced an unprecedented influx of migrants and refugees fleeing war and deprivation in their home countries in the Middle East and South Asia in search of a better and safer life in the EU. The present paper focuses on the artistic discourse addressing the financial and social crisis in Greece, as this is exemplified in three artworks selected to represent the country at the Venice Art Biennale (2011, 2013, 2017). The fact that despite the economic difficulties and political turmoil, Greece continued to be represented in this important international event throughout all the years of the crisis, makes it a unique case study for the discourse that the official Greek cultural policy chooses to adopt in international art forums.

**Key words:** Venice Art Biennale, contemporary art, curatorial policies, economic crisis, refugee crisis, ethical regime of images.

### **Introduction: In art, we are doing well ...**

“In art we are doing well, although things for our country have been difficult lately”<sup>1</sup>. With these words Theodoros Pangalos, then Vice President of the Greek government inaugurated the country's pavilion at the 54<sup>th</sup> Venice Biennale in 2011. Infamous in the Greek public discourse for his controversial comments, the Greek politician, speaking in 2011, in the midst of the Greek economic crisis, summarized the contradiction between a country plagued by a sovereign debt, and ensuing humanitarian, crisis, and its flourishing art scene, as proved by the 2017 hosting of *documenta 14*.

In the aftermath of the world financial crisis of 2008, Greece has experienced a sovereign debt crisis since the end of 2009 that continues to plague the country up to today, especially in the light of the recent COVID-19 pandemic. The Crisis, as it is widely known in the country, reached the populace as a series of sudden European Union-driven reforms and austerity measures that led to a harsh impoverishment of the population, and subsequently to

---

<sup>1</sup> *Pangalos T. Τον τελευταίο καιρό έχω πει αρκετές... βλακείες* [I have talked much nonsense lately] // *To Vima*, 3 June 2011. Available at <https://www.tovima.gr/2011/06/03/politics/theodwros-pagalos-ton-teleytaio-kairo-exw-pei-arketes-blakeies/> (last visit 13.4.2021).

a social and humanitarian crisis, marked by severe unemployment and thousands becoming homeless.

Meanwhile, since 2015 Greece has experienced an unprecedented influx of migrants and refugees fleeing war and deprivation in their home countries in the Middle East and South Asia in search of a better and safer life in the EU. More than a million people have transited through Greece to other EU countries, but with the closure of the so-called “Balkan migration route” in March 2016, tens of thousands of refugees were left stranded in the country. Social tensions often occurred as racism, xenophobic attacks, rejected asylum applications, poverty and lengthy bureaucratic processes became the experience of many refugees and migrants in Greece.

The present paper focuses on the artistic discourse addressing the financial and social crisis in Greece, as this is exemplified in three artworks selected to represent the country at the Venice Art Biennale (2011, 2013, 2017). The fact that despite the economic difficulties and political turmoil, Greece continued to be represented in this important international event throughout all the years of the crisis, makes it a unique case study for the image that the official Greek cultural policy chooses to present in international art forums. At this point it should be noted that the purpose of this paper is not to evaluate the works themselves, works by internationally renowned artists who have generally received positive reviews from the Biennale audience. Rather, I will seek to examine the ways in which these works formed part of the general political discourse on crisis/crises.

### **Beyond Reform (2011)**

In the 54<sup>th</sup> Biennale in 2011 with the general title ILLUmiNations, Diochandi presented the installation “Beyond Reform”, selected by a committee of the Ministry of Culture to represent the country under the supervision of Maria Marangou. Unquestionably one of the most prominent Greek female artists, Diochandi is known for her site-specific and minimalist installations which she has been creating since the 1970s<sup>2</sup>. The 2011 Greek participation at Venice was a site-specific installation that enclosed the entire national pavilion within a structure made of wooden boards, thus covering its Byzantine-like façade and pillars<sup>3</sup>. From the crevices, the visitor could peer, like through a keyhole, at the pavilion itself, an allusion, according to Marangou, to its history. The visitor could enter the structure through a rising corridor and then walk between water surfaces—as if the canal had entered and “flooded” the pavilion—in order to finally see a column of absolute light<sup>4</sup>.

This light, a common feature in Diochandi’s work in the past years, was also the basis of the narrative. As she states in an interview, the boarding of the pavilion symbolized the imperative for the country to “focus”. Which meant that the Greek people felt like they were being ‘boarded up’, however, as the artist explained, the interior route towards light suggested “possible ways out of the crisis,” as the “Greek light would rise again”.<sup>5</sup> In the same climate, and with intense references to the ancient Greek tradition of catharsis, the curator notes how the installation expressed:

“[...] the current situation in Greece, which today is overwhelmed by the recession and the International Monetary Fund. It is a land of light that lives, willingly or not, in darkness

<sup>2</sup> *Leopoulou A.* Diochanti. Available at [https://biennale7.thessalonikiennale.gr/en/event/main\\_mmst/diochanti](https://biennale7.thessalonikiennale.gr/en/event/main_mmst/diochanti) (last visit 13.4.2021).

<sup>3</sup> *Marangou M.* Beyond Reform // Diochandi. Beyond Reform, 54<sup>th</sup> International Art Exhibition—La Biennale di Venezia. Hellenic Ministry of Culture, 2011. P. 46.

<sup>4</sup> *Ibid.* P. 47.

<sup>5</sup> *Marinos C.* The Ephemeral is Eternal // Diochandi. Beyond Reform. P. 65–66.

and decadence, hoping for a spiritual and socio-political reconstruction: that is, the vision of light, a major catharsis as well as clarity of thought<sup>6</sup>.

Light-darkness, decadence-reconstruction: it was through these opposing schemes that curator Maria Marangou seemed to form her argument, which leaves room for hope and regeneration, “catharsis”, as she characteristically mentions, not accidentally mobilizing the ancient Greek term for purification.

The optimistic tone of the curatorial and introductory texts did not seem to have found a corresponding resonance among the general public. Just two weeks after the opening of the exhibition, the installation was vandalized by strangers, who wrote the phrase “Sold Out” on the facade, while adding on the right side “Anon stateless Immigrants Land”<sup>7</sup>.

The era did not exude the optimism that had been invested in the discourse of Greek participation in the Biennale. The summer of 2011 was marked by mass, daily mobilizations, which became known as the “Aganaktismeni” (the Indignant), a movement placed in the framework of the numerous anti-globalization Occupy and anti-austerity protests across Europe and the United States, that became the main agent of social resistance to the memorandum signed by the Greek government, the European Union and the International Monetary Fund. Rallies in squares, informal popular assemblies calling for Real Democracy Now, internet resolutions and the total disapproval of the entire political system were the main features of the mobilizations<sup>8</sup>.

The Ministry of Culture with a simple announcement condemned, as it had to, the vandalism of the pavilion. But also, the artist's reaction, expressing her frustration with the event<sup>9</sup>, was undoubtedly the politically correct one, despite the artistic dimension that one might attribute to the gesture, largely recalling the practices of the Situationist International, the radical movement of the 1960s, which often still provides the blueprint for artistic dissidents to follow today<sup>10</sup>.

### History Zero (2013)

Stephanos Tsivopoulos' *History Zero* installation, a tri-partite film accompanied by an archive of texts and images that evidence various models of alternative, non-monetary exchange systems, represented Greece at the 55<sup>th</sup> Art Biennale (2013). Mainly established as a film-based artist, Stephanos Tsivopoulos has exhibited extensively at art institutions and film festivals worldwide<sup>11</sup>.

The filmed episodes of his installation narrate the experiences of three very different individuals, questioning the value of money and the role money plays in the formation of human relationships. In the film's first episode, an elderly art collector, suffering from dementia, makes

---

<sup>6</sup> Marangou M. Beyond Reform // Diohandi. Beyond Reform. P. 47.

<sup>7</sup> Adamomopoulou M. Θύμα βανδαλισμού το ελληνικό περίπτερο της 54<sup>ης</sup> Μπιενάλε [The Greek pavilion at the 54<sup>th</sup> Biennale a victim of vandalism] // Ta Nea, 17 June 2011. Available at: <https://www.tanea.gr/2011/06/17/lifearts/culture/thyma-bandalismoy-to-elliniko-periptero-tis-54is-mpienale/> (last visit 13.4.2021).

<sup>8</sup> Gerbaudo P. The indignant citizen: anti-austerity movements in southern Europe and the anti-oligarchic reclaiming of citizenship // Social Movement Studies. 2020. Vol. 16 (1). P. 36–50.

<sup>9</sup> Η Ελλάδα ξεπουλήθηκε [Greece was sold out] // Deal News, 17 June 2011. Available at: <https://cutt.ly/KcRzWcF> (last visit 13.4.2021).

<sup>10</sup> Lang M. From Watts to Wall Street: A situationist analysis of political violence // Cultures of Violence: Visual Arts and Political Violence. Ed. by R. Kinna, G. Whiteley. London; New York, 2020. P. 26.

<sup>11</sup> Stephanos Tsivopoulos. Bio. Available at: <https://www.stefanostsivopoulos.com/about> (last visit 13.4.2021).

origami flowers using euro banknotes. Renewing her origami decoration from time to time, she throws the old flowers into a rubbish bag. In the second story, a young African immigrant makes his living collecting rubbish in a supermarket trolley. He accidentally finds a garbage bag full of flower-shaped banknotes, which changes his life. In the last part, an artist wanders the streets of Athens recording scenes of the Greek crisis with his iPad. He finds an abandoned supermarket trolley full of scrap metal, which he takes for his artwork<sup>12</sup>. The archival material that accompanied the filmed episodes focused on examples and testimonies of alternative, non-monetary exchange systems. It sought to present the ability of such models to question the political power of a single currency, highlighting at the same time circumstances under which societies can bypass a monetary economy altogether and turn to an exchange system for goods and services<sup>13</sup>.

The relationship of the work with the Greece of the austerity-inducing Memorandum becomes more than obvious. However, again the connection made with the crisis was based on hope, the tone was optimistic. As mentioned in the foreword by the then Deputy Minister Kostas Tzavaras, the title of the work “History Zero”, “... does not imply the end of History but rather a turning point that allows us to envisage a new trajectory and a new perspective for Greece within the international environment”<sup>14</sup>. In this same climate, the curator of the exhibition, although acknowledging the era as a “time of rupture and change”, pointed out that “every crisis creates the opportunity for new meanings to emerge in our relationships to each other and to our environment”. And it is precisely in this framework that she placed the narrative of the installation: a work that “attempts to see our relationship to money poetically, putting it in a broader philosophical perspective”<sup>15</sup>.

Although looser, the connection with the tradition and the ancient Greek culture of the country is present here as well. The text by Minister Kostas Tzavaras emphasized the constant presence of the country in the visual arts, and in the Venice Biennale in particular. A steady presence that, even in adverse conditions, aspired on the one hand to reaffirm the “belief in the value of intercultural dialogue and our aim to imbue this dialogue with the principles and ideals of Greek civilization” and on the other, to strengthen the “artistic production within Greece itself through an osmosis with international creativity in the visual arts”<sup>16</sup>.

The two distinct poles correspond to the ethnocentric, but at the same time pro-European discourse of the center-right coalition government of the era, in which New Democracy, the party of the Pro-European Right played the main part. In this discourse, Greece sought to remain within the European ideals, without on the other hand betraying its history and tradition. This quite often self-contradictory discourse was also reflected in the selection of the texts included in the catalogue that were to illustrate man’s relationship to money; an extended quote from Aristotle’s *Nicomachean Ethics* was followed by others from Western thinkers such as Marcel Mauss, Charles Eisenstein, Bernard Lietaer and Thomas H. Greco<sup>17</sup>. Not by chance, the only non-contemporary one is Aristotle himself, whose appearance at the beginning seems to ‘hellenize’ and hence legalize any radical thinking.

<sup>12</sup> Tsiara S. On the Surplus Value of a Dream // Stefanos Tsivopoulos. History Zero. 55<sup>th</sup> International Art Exhibition—La Biennale di Venezia. Hellenic Republic, Ministry of Education, and Religious Affairs, Culture and Sports, 2013. P. 15.

<sup>13</sup> *Ibid.* P. 13.

<sup>14</sup> Tzavaras K. Foreword // Stefanos Tsivopoulos. History Zero. P. 9.

<sup>15</sup> Tsiara S. On the Surplus Value of a Dream. P. 13–15.

<sup>16</sup> Tzavaras K. Foreword. P. 9.

<sup>17</sup> Aristotle. *Nicomachean Ethics*, Book V-Chapter 5-Section 10 & 11 // Aristotle in 23 Volumes. Cambridge, MA; London, 1934. Vol. 19. translated by H. Rackham.



### Laboratory of Dilemmas (2017)

The ancient Greek narrative was the basis for the work that represented the country at the 57<sup>th</sup> Biennale (2017): George Drivas' video installation *Laboratory of Dilemmas*, curated by Orestis Andreadakis. Its narrative was based on Aeschylus' play *Iketides (Suppliant Women)*, which poses the dilemma: save the Foreigner or preserve the Local<sup>18</sup>. Thematically, in other words, there was a shift of focus from the economic to the refugee crisis, which became a major issue that the country was then called upon to face.

According to Aeschylus's tragedy, the fifty daughters of Danaus (the Danaides) left Egypt to avoid getting married to their first cousins, and sought asylum from the King of Argos, Pelasgus. The King faces the dilemma: to help the foreign women, risking turmoil and a war with the Egyptians, or to not help them and break the sacred laws of Hospitality and the principles of Humanism.

The play's dilemma is connected with the fictional story from a 1960s scientific experiment, presented through the excerpts of an unfinished documentary. According to the story, a team of researchers is called upon to decide whether it will save the vulnerable new cells that unexpectedly appeared and might threaten the laboratory's cell culture. The installation was presented in a complex labyrinth-like construction, extending over two levels. As the spectators wandered through the pavilion, they became challenged by the film excerpts and the relevant "documents", which allowed them to form numerous thoughts and associations, and in a way transferred to them the dilemma of accepting or rejecting the "other". No clear answer about which solution was finally chosen by the scientists was given at the end<sup>19</sup>.

The parallels drawn between the dilemma that Aeschylus' play and the scientists' decision present and the concurrent historical conjuncture of the immigrant and refugee crisis were explicitly stated by the political representatives. In her introductory note, the Minister of Culture Lydia Koniordou summarized it through a series of questions about how we are "supposed to treat the foreigner, the refugee, the hobo, the vagabond," as well as on "our duty towards the persecuted, to those who unwillingly flee their home and seek protection in ours"<sup>20</sup>.

In the same climate, the text by Katerina Koskina, then Director of the National Museum of Contemporary Art and commissioner of the Biennale participation, sought to connect the work to its historical context, following the same spirit. In fact, she made a special reference to the welcoming reception and the spirit of solidarity exhibited by local residents of Greek islands, in spite of the economic recession and deprivation they faced<sup>21</sup>.

More implicit is the connection the curator Orestis Andreadakis made in relation to associating the dramatic Suppliants with the refugees of today. The major part of his interview with George Drivas is dedicated to analyzing the main concepts of Aeschylus' play, such as the Foreigner, the hospitality provided, or King Pelasgus' dilemma, whereas the situation of the refugee crisis emerges from time to time, such as the foreigner-refugee as a perilous figure for social cohesion today, or the divinely protected tradition of hospitality, which is associated with Orthodox Christian tradition, and more specifically with the Great and Holy Friday Troparion,

---

<sup>18</sup> Vitali D. In search of narrative between stillness and moving image // *Laboratory of Dilemmas*. George Drivas, 57<sup>th</sup> International Art Exhibition—La Biennale di Venezia. Hellenic Republic: Ministry of Culture and Sports, 2017. P. 111–112.

<sup>19</sup> Koskina K. *Laboratory Conditions as a Seedbed of Dilemmas // Laboratory of Dilemmas*. George Drivas. P. 27.

<sup>20</sup> Koniordou L. Foreword // *Laboratory of Dilemmas*. George Drivas. P. 10.

<sup>21</sup> Koskina K. *Laboratory Conditions as a Seedbed of Dilemmas*. P. 25.

and is juxtaposed to the views and policies of “priests and political parties who claim to be Christian”<sup>22</sup>.

### **An optimistic discourse on crisis/crises**

*Beyond Reform* and *History Zero* concentrated on Greece’s economic crisis, while *Laboratory of Dilemmas* focused on the refugee crisis the country has experienced since 2015, when more than a million people fled war in the Middle East through Greece. Despite their differences, the three works relate to the dominant discourse on crisis that developed on a national level, telling the story of a predictable crisis, expected from a country that never managed to modernize enough in spite of the opportunities offered by the EU<sup>23</sup>. This economic downturn was further compounded by the influx of refugees and migrants. The complementary side of this semi-official discourse considers this crisis as Greece’s last chance for reformation, an opportunity for the country’s “new trajectory and perspective”<sup>24</sup>, and to “break new ground in the universal dialogue of cultures”<sup>25</sup>, to quote the introductory texts by two Ministers of Culture coming from different political backgrounds.

What becomes clear from the brief presentations of the Greek participations at the Venice biennale of recent years is the existence of a specific discourse regarding the way in which official Greek cultural policy chooses to present crisis/crises in international art forums. Despite the differences traced, all narratives share an optimistic/positive approach to crisis and confronting it, with the significance of human relationships being especially emphasized. Hence, *History Zero* challenges the role money plays in the formation of human relationships, highlighting alternative, non-monetary exchange systems<sup>26</sup>. Similarly, Katerina Koskina, Director of Greece’s National Museum of Contemporary Art and commissioner of Drivas’ *Laboratory of Dilemmas* underlines in her text the altruistic generosity of the Greek islanders who defied recession and helped refugees<sup>27</sup>. This optimistic discourse is exemplified by particular features that are traced in the narratives of the artworks presented at the Biennale; the recurrence of which I will try to examine below.

First, the works establish a **loose, if not controversial relation to History**. Classical heritage is invoked as a safe choice in *Beyond Reform* and even more in *Laboratory of Dilemmas*, on the basis of its international prestige and recognizability, however the narratives that are articulated are self-contradictory. In *Beyond Reform* Diochandi invites the viewer to see History through the cracks of the installation’s wooden structure; here History is vaguely defined as the Byzantinesque architectural aspect of the Greek pavilion. The catharsis, however, takes place in the timeless minimalist interior, the historicity of which is not mentioned. In *Laboratory of Dilemmas*, the artist uses the validity of the documentary medium to narrate the fictitious story of the scientific experiment, a pseudo-documentary in film terminology<sup>28</sup>, which finds its equivalent in the Aeschylean myth. As the historical moment of the refugee crisis attains the status

<sup>22</sup> *Andreadakis O.* George Drivas, Orestis Andreadakis: mail in progress // *Laboratory of Dilemmas*. George Drivas. P. 41.

<sup>23</sup> *Kouki H., Liakos A.* Narrating the story of a failed national transition: discourses on the Greek crisis, 2010–2014 // *Historein*. 2015. Vol. 15 (1). P. 49–61.

<sup>24</sup> *Tzavaras K.* Foreword. P. 9.

<sup>25</sup> *Yeroulanos P.* Foreword // *Diohandi*. *Beyond Reform*. P. 43.

<sup>26</sup> *Tsiara S.* On the Surplus Value of a Dreamo. P. 13.

<sup>27</sup> *Koskina K.* Laboratory Conditions as a Seedbed of Dilemmas. P. 25.

<sup>28</sup> *Jacobs D.* *Interrogating the Image: Movies and the World of Film and Television*. Lanham, 2009. P. 188.

of myth<sup>29</sup>, emphasized by the curator in his interview with the artist, the political is eliminated and any critical intention is silenced and appeased.

On the other hand, *History Zero*'s narrative appears historically misplaced: Although documenting the Athens of the crisis era, Tsivopoulos' generalized urban landscapes rather belong to what art critic Elisa del Prete has identified for earlier works of the artist as the "a-temporal dimension of myth, through which he presents the questions of Man today like those from time immemorial"<sup>30</sup>. Turning a historical moment into myth is, in Barthes' terms, to "transform History into Nature"<sup>31</sup>. Tsivopoulos' ahistorical, naturalized urban landscapes aestheticize the Greek crisis culminating in an appeasing and ultimately apolitical stance.

Similarly ahistorical is the curators' equating the crisis invariably with the misfortunes caused by natural disasters. Martha Rosler's critique on the liberal documentary finds an equivalent, as here too "Causality is vague, blame is not assigned, fate cannot be overcome"<sup>32</sup>. For Maria Marangou, economic crisis is "our Greek problem", a generalized expression she mobilizes to vaguely contextualize Diochandi's work in the framework of "the recession and the International Monetary Fund"<sup>33</sup>, without any further clarification. Tsiara's poetic approach presents Tsivopoulos' alternative economies as an antidote to the current standstill, for which no explanation is given, whereas neoliberalism as a term is never named by the curator herself and appears only once in the exhibition catalogue—in the text by Gregory Sholette<sup>34</sup>. In the same way, in *Laboratory of Dilemmas*, the word "war" characterizes only the potential war of Argies in Aeschylus; no mention is ever made of the 21<sup>st</sup> century wars that created the unprecedented flux of refugees.

This lack of historicity leads us to the second feature of the discourse on crisis: a void that is to be filled with a discourse that resides in the "**ethical regime of images**", or a "zone of indistinction", to quote Jacques Rancière, in which art is not judged as such, but instead "in terms of their intrinsic truth and of their impact on the ways of being of individuals and of the collectivity"<sup>35</sup>. The enclosed pavilion is interpreted as the country's imperative "to focus", so as to get motivated to proceed out of the darkness; moral dilemmas are expressed on the fate of difference as exemplified in Drivas' viability of the new cells; even in Tsivopoulos, an artist who seems skeptical about the moral dimension of contemporary art, the "Happy end" where everyone gets what they want, could be seen as a kind of moral rehabilitation. In this ethical community, in Rancière's words again, where everyone is included, and the excluded does not exist, consensus has been achieved<sup>36</sup>. The heterogenous elements that coexist in the installations do not underline the contradictions of a world of conflict. Rather, the works' prime function is that of social mediation: "to restore lost meaning to a common world or repair the cracks in the social bond"<sup>37</sup>.

This consensual logic implied is also discerned in what constitutes the third feature of the discourse that the Greek participations articulate: that is the constant effort of the curatorial

---

<sup>29</sup> Barthes R. *Mythologies*. New York, 1972. P. 108.

<sup>30</sup> Elisa del Prete, *Arte e Critica*, 61, Dec 2009—Febr 2010.

<sup>31</sup> Barthes R. *Mythologies*. P. 127.

<sup>32</sup> Rosler M. In, *Around and Afterthoughts (On Documentary Photography) // Decoys and Disruptions*. Selected Writings, 1975–2001. Cambridge, 2006. P. 179.

<sup>33</sup> Marangou M. *Beyond Reform*. P. 21.

<sup>34</sup> Sholette G. *Stefanos Tsivopoulos and the Fiscal Unconscious // Stefanos Tsivopoulos. History Zero*. P. 73.

<sup>35</sup> Rancière J. *Aesthetics and its discontents*. Cambridge, 2009. P. 28.

<sup>36</sup> *Ibid.* P. 115–116.

<sup>37</sup> *Ibid.* P. 122.

enterprises and the introductory notes of the political representatives to **relate crisis to artistic creativity**. Not limited to the Greek example, this paradoxical scheme is used as a repetitive pattern to typify different subjects, from modern Danish cinema to the Greek post-punk scene. According to this widespread discourse, artistic creativity is presented as the reverse aspect of the discourse of the crisis, as the re-activation of what several researchers of different backgrounds call “a gift culture”, that is promoting artistic leadership and solidarity amidst partners within a context of national reconstruction as well as transnational collaboration<sup>38</sup>. For others, austerity appears to promote a particular form of creativity, which mobilizes the resourcefulness and ingenuity of citizens in their ability to adapt and restore what is seen to be lost in the face of cuts to the welfare state<sup>39</sup>.

Recurrent in researchers examining the cultural impact of the Greek recession, such as Dimitris Tziouvas, according to whom “an explosion of creativity has been witnessed in Greece during the crisis,” despite funding difficulties<sup>40</sup>, the crisis/creativity discourse is echoed in the texts that accompanied the Greek participations at the Venice Biennale. Hence, Minister Yeroulanos highlights the symbolic significance of Diohandi’s work, which “becomes a vehicle for showcasing the country’s contemporary, dynamic, extrovert character ...in a period when it is struggling with all its might to redefine itself and set out on a new path of hope”<sup>41</sup>. Similarly, for Tsiara, Tsvivopoulos’ work constitutes a response to the present crisis and a stimulus to envision the future. It proposes dynamic ways to reaffirm solidarity, cooperation and co-responsibility<sup>42</sup>. Equally, in the words of Minister Koniordou, the dilemma posed in the *Laboratory of Dilemmas* is one that everyone must answer on their own. In her words, the artwork that represents Greece prompts people to “prevail over fear and disregard prejudices”, to prove themselves bold and “act in solidarity”<sup>43</sup>.

Decontextualized by the international political events that led to the economic and refugee crises, as well as the radical, nationalist or xenophobic reactions they prompted dividing public opinion among Greeks, the solidary tendency the texts highlight seems to exemplify consensus, that is the symbolic structuration of the community that evacuates the political core constituting it, namely dissensus, to quote Jacques Rancière. According to the French philosopher, a political community is not equated with the sum of a population, but in effect is structurally divided<sup>44</sup>.

### **Concluding: towards a positive side of the crisis**

To conclude, the ambivalent association of crisis to creativity is best exemplified in depoliticized sayings that seek to unravel the ‘positive side of the crisis’, such as the viral phrase “In art we are doing well, although things for our country have been difficult lately” by Vice President Theodoros Pangalos. Maybe the viral saying would have more meaning if paraphrased: Are we doing well in art **just because** things are difficult? A well-known art market

<sup>38</sup> Kouroulou O., Liz M., Vidal B. Crisis and creativity: The new cinemas of Portugal, Greece and Spain // *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. 2014. Vol. 12 (1 & 2). P. 147; Hjort M. *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*. Minneapolis, 2005. P. 22–23.

<sup>39</sup> Forkert K. *Austere Creativity and Volunteer-run Public Services: the Case of Lewisham’s Libraries* // *New Formations*. 2016. Vol. 87. P. 11–28.

<sup>40</sup> Tziouvas D. Introduction // *Greece in Crisis: The Cultural Politics of Austerity*. Ed. by D. Tziouvas. London; New York, 2017. P. 5.

<sup>41</sup> Yeroulanos P. Foreword // Diohandi. *Beyond Reform*. P. 43.

<sup>42</sup> Tsiara S. *On the Surplus Value of a Dream*. P. 15.

<sup>43</sup> Koniordou L. Foreword // *Laboratory of Dilemmas*. George Drivas. P. 10.

<sup>44</sup> Rancière J. *Aesthetics and its discontents*. P. 115.

practice in the years of neoliberalism is to promote art from counties or regions under crisis, creating the corresponding “brands”. Recent examples include Eastern European or Balkan art in the 1990s, Middle Eastern art in the 2000s and so on. Could the Greek art of crisis be such a case? Indeed, amidst the crisis, many art galleries, artist-run spaces and institutions appeared, including the Athenian branch of the Gagosian Galleries in 2011 and the non-profit cultural organization NEON founded by the industrialist, art collector and philanthropist Dimitris Daskalopoulos, while in 2015 the *documenta* organization announced the hosting of its 14th edition in the Greek capital. Exhibitions, festivals, organizations, art galleries. So yes, in a sense, the crisis is related to creativity and the assertion from Theodoros Pangalos that “we are doing well in art” seems to apply. However, it is an art that that seems to turn Greece’s alleged “backwardness” into an opportunity for creativity; that doesn’t delve into the reasons behind the crisis, appeasing the role of global neoliberalism and the EU’s neo(colonial) policies towards it. An art, consensual in its official version, that presents a saleable and “affordable” view of the crisis to the international public.

### References

- Adamomopoulou, M. Θύμα βανδαλισμού το ελληνικό περίπτερο της 54<sup>ης</sup> Μπιενάλε [The Greek pavilion at the 54<sup>th</sup> Biennale a victim of vandalism], in *Ta Nea*, 17 June 2011. URL: <https://www.tanea.gr/2011/06/17/lifearts/culture/thyma-bandalismoy-to-elliniko-periptero-tis-54is-mpienale/> (last visit 13.4.2021). (In Greek).
- Andreadakis, O. George Drivas, Orestis Andreadakis: mail in progress, in *Laboratory of Dilemmas. George Drivas, 57th International Art Exhibition—La Biennale di Venezia*. Hellenic Republic: Ministry of Culture and Sports, 2017. P. 39–45.
- Barthes, R. *Mythologies*. New York: Hill and Wang, 1972. 158 p.
- Forkert, K. Austere Creativity and Volunteer-run Public Services: the Case of Lewisham’s Libraries, in *New Formations*. 2016. Vol. 87. P. 11–28.
- Gerbaudo, P. The indignant citizen: anti-austerity movements in southern Europe and the anti-oligarchic reclaiming of citizenship, in *Social Movement Studies*. 2020. Vol. 16 (1). P. 36–50.
- Hjort, M. *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2005. 336 p.
- Jacobs, D. *Interrogating the Image: Movies and the World of Film and Television*. Lanham: University Press of America, 2009. 276 p.
- Koskina, K. Laboratory Conditions as a Seedbed of Dilemmas, in *Laboratory of Dilemmas. George Drivas, 57th International Art Exhibition—La Biennale di Venezia*. Hellenic Republic: Ministry of Culture and Sports, 2017. P. 23–27.
- Kouki, H., Liakos, A. Narrating the story of a failed national transition: discourses on the Greek crisis, 2010–2014, in *Historiein*. 2015. Vol. 15 (1). P. 49–61.
- Kourelou, O., Liz, M., Vidal, B. Crisis and creativity: The new cinemas of Portugal, Greece and Spain, in *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. 2014. Vol. 12 (1 & 2). P. 133–151.
- Lang, M. From Watts to Wall Street: A situationist analysis of political violence, in *Cultures of Violence: Visual Arts and Political Violence*. Ed. by R. Kinna, G. Whiteley. London; New York: Routledge, 2020. P. 16–39.
- Marangou, M. Beyond Reform, in *Diohandi. Beyond Reform*. Hellenic Ministry of Culture: [Without name of Publisher], 2011. P. 45–49.

Marinos, C. The Ephemeral is Eternal, in *Diohandi. Beyond Reform*. Hellenic Ministry of Culture: [Without name of Publisher], 2011. P. 58–67.

Pangalos, T. Τον τελευταίο καιρό έχω πει αρκετές... βλακειές [I have talked much nonsense lately], in *To Vima*, 3 June 2011. URL: <https://www.tovima.gr/2011/06/03/politics/theod-wros-pagkalos-ton-teleytaio-kairo-exw-pei-arketes-blakeies/> (last visit 13.4.2021). (In Greek).

Rancière, J. *Aesthetics and its discontents*. Cambridge, UK; Maiden, MA: Polity Press, 2009. 143 p.

Rosler, M. In, Around and Afterthoughts (On Documentary Photography), in *Decoys and Disruptions. Selected Writings, 1975–2001*. Cambridge: The MIT Press, 2006. P. 151–206.

Sholette, G. Stefanos Tsivopoulos and the Fiscal Unconscious, in *Stefanos Tsivopoulos. History Zero*. 55th International Art Exhibition—La Biennale di Venezia. Hellenic Republic, Ministry of Education, and Religious Affairs, Culture and Sports: [Without name of Publisher], 2013. P. 66–75.

Tsiara, S. On the Surplus Value of a Dream, in *Stefanos Tsivopoulos. History Zero*. 55th International Art Exhibition—La Biennale di Venezia. Hellenic Republic, Ministry of Education, and Religious Affairs, Culture and Sports: [Without name of Publisher], 2013. P. 12–23.

Tziovas, D. Introduction, in *Greece in Crisis: The Cultural Politics of Austerity*. Ed. by D. Tziovas. London; New York: Bloomsbury, 2017. P. 2–17.

Vitali, D. In search of narrative between stillness and moving image, in *Laboratory of Dilemmas. George Drivas*, 57th International Art Exhibition—La Biennale di Venezia. Hellenic Republic: Ministry of Culture and Sports, 2017. P. 109–113.

*Бирюкова М.В.*

## К ОПРЕДЕЛЕНИЮ КУРАТОРСТВА

Бирюкова, Марина Валерьевна— доктор культурологии, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [m.biryukova@spbu.ru](mailto:m.biryukova@spbu.ru).

В теории культуры, искусства, музейного дела существует значительное количество определений кураторской деятельности. Роль куратора противоречива и многогранна: от автора выставочной концепции до организатора арт-проекта, педагога, просветителя, медиатора, менеджера, теоретика и знатока искусства. В данной статье предпринята попытка обобщить и классифицировать существенные качества куратора и кураторского проекта, опираясь на существующие мнения теоретиков и любителей искусства, начиная с трактовки Даниэля Бюрена— «куратор как супер-художник» и «выставка как произведение искусства» и заканчивая определениями, данными магистрантами кафедры музейного дела и охраны памятников Института философии СПбГУ на коллоквиуме по курсу «Современный выставочный процесс и кураторские проекты».

**Ключевые слова:** куратор, кураторский проект, современное искусство, музей, выставка, теория культуры.

## ON THE MEANING OF CURATING

Biryukova, Marina Valerievna— Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, [m.biryukova@spbu.ru](mailto:m.biryukova@spbu.ru).

In the theory of culture, art, and museum work, there are a significant number of definitions of curatorial activity. The role of the curator is contradictory and multifaceted: from an author of the exhibition concept to an organizer of art projects, teacher, educator, mediator, manager, theorist and art connoisseur. This essay attempts to generalize and classify the essential qualities of the curator and the curatorial project, based on existing opinions of theorists and art lovers, starting with the interpretation of Daniel Buren— “curator as a super-artist” and “exhibition as a work of art” and ending with definitions given by master students of the Department of Museum Work and Protection of Monuments of the Saint-Petersburg State University at the colloquium on the course “Contemporary exhibition process and curatorial projects”.

**Key words:** curator, curatorial project, contemporary art, museum, exhibition, theory of culture.

### **Введение**

Кураторство, а именно, выставочное кураторство, является важной составляющей музейной деятельности, и его значение в части показа как современного, так и классического искусства с позиций личного, творческого осмысления куратора невозможно переоценить. Институт кураторства сложился в 1960–1970-х гг. одновременно с развитием культуры постмодернизма. Эпоха постмодернизма запомнилась не только в связи с известными философами и художниками, но и в связи с проектами выставочных кураторов, среди которых Виллем Сандберг, Харальд Зеeman, Базон Брок, Мартин Шнекенбургер, Ян Хут, Роберт Сторр, Джермано Челант, Катрин Давид, Франческо Бонами, Ханс-Ульрих

Обрист, Каспер Кёниг. Многие из этого первого поколения кураторов работают до сих пор, стоит лишь вспомнить организованную в пространстве Санкт-Петербурга и Государственного Эрмитажа «Манифесту 10» при кураторстве Каспера Кёнига. Значительные кураторские проекты становились знаковыми событиями своего времени, медийный отклик на них был необычайно интенсивным, и такие выставки вызывали как восхищение, так и резкое неприятие публики и критиков.

Роль куратора проектов не всегда вписывалась в рамки культурных институций, не случайно после знаковой выставки «Когда отношения становятся формой» 1969 г., в которой приняли участие представители новейших течений, от концептуального искусства до минимализма и лэнд-арта, Харальд Зеeman уволился с поста директора Кунстхалле Берна и стал независимым куратором, открывшим воображаемое «Агентство духовного гастарбайтерства». Роль институционального куратора Зеeman предпочел сменить на роль куратора приглашенного.

В предисловии к книге «После конца искусства» Артур Данто отмечает «живое ощущение того, что в продуктивных условиях изобразительного искусства произошел какой-то важный исторический сдвиг, даже если внешне институциональные комплексы мира искусства — галереи, художественные школы, периодические издания, музеи, критический истеблишмент, кураторство казались относительно стабильными»<sup>1</sup>. Метаморфозы музейной и выставочной практики во второй половине XX в. логически подводят к появлению проектов авторских, программных выставок, среди которых выставка «Бесформие» в Центре Помпиду кураторов Р. Краусс и И.А. Буа в 1996 г., выставка УВА (Молодых Британских Художников) «Сенсация» в Британской королевской Академии в Лондоне в 1997 г., выставка «Художник без произведений: Art & Language 1972–1981» («The Artist Out of Work: Art & Language 1972–1981») в Музее современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке, которая масштабно представила творчество одной из самых значительных концептуальных групп Art & Language в 1999 г. Среди знаковых выставок — и проекты крупнейших выставочных институций: Венецианской Биеннале, «Документы», «Манифесты», многие из которых осуществляются в пространстве музеев.

Выставки представляют собой продукт применения теоретических знаний кураторов. В своих проектах куратор берет на себя некоторые функции художника, как отмечал в каталоге «Документы 5» ее участник Даниэль Бюрен. В начале 1970-х гг., когда европейская культура отказалась не только от фигуры гения, но и «автора», это означало сохранение индивидуалистических, личных, глубоко духовных интенций — теперь не в художественном объекте, а в концепции куратора, освоившего функции художника.

Художник Даниэль Бюрен в эссе «Выставка выставки» в каталоге «Документы 5» пишет: «Все более предметом выставки становится не выставка произведений искусства, но выставка выставки как произведения искусства»<sup>2</sup>. Бюрен отмечал, что куратор проекта Харальд Зеeman работает с объектами на экспозиции, как художник работает с цветовыми пятнами. Он отбирает работы, он же представляет их критикам, и он берет на себя ответственность за сделанное авторами. И далее Бюрен резюмирует: «И вправду, выставка представляется как объект себя самой, и объект себя самой как произведения искусства»<sup>3</sup>. Искусствовед Харальд Зеeman был представлен Бюреном как «супер-художник», порой

<sup>1</sup> Danto A., Goehr L. *After the end of art: Contemporary art and the pale of history*. Princeton, 1997. P. 4.

<sup>2</sup> Buren D. *Exposition d'une exposition // Dokumenta 5*. Kassel, 1972. P. 17.

<sup>3</sup> Ibid. P. 19.



игнорирующий индивидуальные особенности творчества авторов в пользу единой концепции выставки. В своем эссе Бюрен констатировал очевидную тенденцию, возникшую в выставочной практике постмодернизма — программные, авторские выставки, задуманные теоретиками-искусствоведами, производили на зрителя более целостное впечатление, чем отличающиеся «слабой формой» произведения художников-концептуалистов и представителей других новейших течений. Необходимость прояснения смысла и визуальных качеств артефактов, столь актуальная для модернизма с его манифестами, пространственными аннотациями к выставкам и текстами самих художников, в знаковых выставках постмодернизма, несмотря на очевидную логоцентричность искусства, существенно снижается. Публика воспринимает выставку без подробного комментария, ориентируясь на общую идею и концепцию куратора.

Об этой тенденции свидетельствует, например, тот факт, что комментарий к выставке — «Школа для посетителей» Базона Брока, довольно подробный на «Документе 4» 1968 г., на «Документе 5» Харальда Зеемана был сведен к «аудиовизуальному предисловию». Такая парадоксальная, если учесть состояние активного постмодернистского теоретизирования по поводу культуры, ситуация, тем не менее, объяснялась просто: возник иной тип выставки — с ясной концепцией проекта, с отбором артефактов, отвечающим потребностям цельного формального и содержательного образа выставки. Задача полноценной репрезентации одного или нескольких художников, как это было ранее, сменилась задачей репрезентации идеи, символического образа, «художественной ситуации» или неких абстрактных философских или социальных реалий.

### **К определению кураторского проекта**

По мнению Анны Ляшко, «Проект отличает структурная, ролевая свобода его участников. В проекте нет жестко заданных корпоративных рамок. Напротив, участие в проекте позволяет их нарушать, субъект проекта может пробовать себя и реализовывать в новом профессиональном амплуа. Художник может выступить философом, куратором, министр культуры — популярной телезвездой, философ — и художником, и куратором, и литератором, галерист предстает и теоретиком, и идеологом, и политиком, и имиджмейкером. Проект приемлет такого рода нестабильность идентичностей. Часто она плодотворна, приводит рабочую группу проекта к нетрадиционным ходам и решениям. Однако за этой ролевой подвижностью часто уходит и “цеховая” ответственность за совершенное дело. Показательно, что проектом сегодня называют и идею, и произведение, и самого автора или авторский коллектив»<sup>4</sup>.

Лишение куратора «ответственности» могло бы быть плодотворным ходом в развитии проектной сферы искусства, в контексте обретения большей свободы и непосредственности, но, как правило, роль куратора все же ограничена теми условностями, которые диктует как материальная сторона проекта — затраты, помещение, приглашение авторов, так и «духовная» сторона — в том числе, вопросы этики. Что можно, а что нельзя показывать? Самый примитивный ответ будет таким: музей или галерея может осуществлять любую деятельность в сфере искусства, разрешенную законом. Можно разбить автомобиль во дворе музея, как это было сделано в проекте Франсиса Алиса «Лада Копейка» (2014) в Большом дворе Зимнего дворца, представлявшем разбитую советскую машину в конце ее путешествия из Бельгии в Санкт-Петербург на «Манифесте 10».

<sup>4</sup> Тезаурус современной музейной и художественной практики: Методическое пособие / Под ред. А.А. Никоновой, М.В. Бирюковой. СПб., 2013. С. 44.

Но такое возможно, если этот автомобиль принадлежит художнику, музею или куратору. Если на Дворцовой площади разобьют в рамках арт-акции случайно выбранную машину, — это уже не искусство, а противоправный поступок. Вопросы этики, не отрегулированные законом, и стоящие перед куратором, многократно сложнее.

Часто провокативные выставки вызывают продолжительную негативную рецепцию, в том числе в соцсетях, как это было, например, с выставкой Яна Фабра «Рыцарь отчаяния — воин красоты» в Государственном Эрмитаже. Впрочем, кураторство также может переместиться в виртуальную сферу. По мнению А.А. Никоновой, «Виртуальный музей — идеальная площадка для куратора, который теперь не связан ни помещением, ни физическим местонахождением работ (и необходимостью их транспортировки), ни отсутствием средств для издания каталога. Его идея найдет в виртуальной среде адекватное воплощение, а статья к выставке и каталог “выйдут” в том “тираже”, который будет востребован зрителем. При этом возрастает креативная составляющая деятельности куратора»<sup>5</sup>. Выставочный проект получил в последние годы множество определений теоретиков искусства. М. Хант и Ш. Клонк называют выставку «публичным лицом истории искусства»<sup>6</sup>. Р. Гринберг характеризует выставочный проект как «отчасти спектакль, отчасти социально-историческое событие, отчасти структурированное целое; выставки, особенно выставки современного искусства, обосновывают и обеспечивают культурные смыслы искусства»<sup>7</sup>. Кристоф Шери в предисловии к «Краткой истории кураторства» Ханса Ульриха Обриста утверждает, что «История искусства конца XIX и XX вв. неразрывно связана с историей выставок. Сегодня, по прошествии лет, можно сказать, что авангард 1910–1920-х гг. по преимуществу реализовывал себя именно в череде художественных группировок и выставок. Эти группы художников двигались по пути, проторенному их предшественниками, и давали возможность все большему числу молодых художников выступать в качестве медиаторов их искусства»<sup>8</sup>. По мнению авторов монографии «Осмысляя выставки», которые констатируют значимость выставки как способа репрезентации искусства, в XX веке «выставки становятся тем медиумом, посредством которого только и можно узнать о существовании большей части искусства. За последние годы не только кардинально выросло число и разнообразие выставок — музеи и художественные галереи (например, Тейт в Лондоне и Уитни в Нью-Йорке) начинают демонстрировать свои коллекции именно в виде сменяющих друг друга временных выставок. Выставки — важнейший элемент политической экономики искусства: здесь происходит обмен и здесь конструируется, поддерживается и временами деконструируется значение искусства»<sup>9</sup>.

При анализе выставочных проектов второй половины XX в. следует учитывать существенное формальное изменение контента выставок: если традиционная художественная выставка является демонстрацией определенного ряда произведений живописи, скульптуры, графики, то современная выставка часто включает видеоинсталляции, акции, перформансы, а зачастую и ограничивается этими видами творчества. Кураторские проекты, соответственно, будут отвечать задачам представленных художественных направлений, обосновывая и раскрывая их смысл. Таким образом, мы включаем в понятие «выставки»

<sup>5</sup> Там же. С. 14.

<sup>6</sup> Hatt M., Klonk C. *Art History: A critical introduction to its methods*. Manchester, 2006.

<sup>7</sup> Greenberg R., Ferguson B.W., Nairne S. *Thinking about Exhibitions*. New York, 1996. P. 2.

<sup>8</sup> Обрист Х.У. *Краткая история кураторства*. М., 2017. С. 8.

<sup>9</sup> Greenberg R., Ferguson B., Nairne S. *Thinking about Exhibitions*. P. 52.

или «кураторского проекта», например, перформанс «Как объяснить картины мертвому зайцу» Йозефа Бойса в галерее Шмела в 1965 г. или демонстрацию видеoinсталляции Билла Виолы «Мученики» в соборе Святого Павла в Лондоне в 2014 г.

Так как современное искусство невозможно оценить в контексте классической эстетики, формируется новая трактовка выставки современного искусства как визуальной демонстрации комплекса культур-философских смыслов и идей «вне эстетики». Понятие «выставка современного искусства» все более часто заменяется на «современный художественный проект», «проект современного искусства» или «кураторский проект».

Логичным будет определение проекта современного искусства как временной экспозиции или художественного события, которое обладает определенной идеей и отражает современную культурную ситуацию. В современном кураторском проекте можно отметить такие составляющие, как идея (концепция), визуальные аспекты, темпоральность, современный культурный контекст и контекст социальный, связанный с реалиями повседневности, политики, масс медиа. По мнению С.В. Богородского, феномен современной выставки определяется как феномен «зрелищной акции», но также и как «разновидность новых художественных технологий в условиях современного культурного контекста»<sup>10</sup>, а у Н.В. Порчайкиной выставочный проект рассматривается уже как «синтетическое явление художественной культуры» и «коммуникативное пространство, точка пересечения социальной, образовательной, научной, культурной жизни общества»<sup>11</sup>.

Меняется и восприятие зрителя выставки. От созерцания статичных произведений — к непосредственному участию в проекте-«событии». По мнению Эдиа Конноли, которое можно привести как иллюстрацию отношения к выставке как к «событию», «Когда мы говорим о “событии” в его отношении к искусству, когда мы говорим о “событии” в искусстве, мы делаем это, прежде всего, на языке философии. Философия позволяет нам говорить о “событии”, это позволяет нам определить его, исследовать его, изложить его в терминах, которые показывают его сущность. Но философия сама по себе не может генерировать “событие”, “событие” выходит за ее рамки: философия не может произвести эффективную истину, потому что каждая истина, как таковая, берет свое начало в “событии” и создающее события поколение реализует себя в четырех категориях, независимых от философии — искусстве, политике, науке и любви»<sup>12</sup>. Продолжая рассуждения А. Бадью в книге «Бытие и событие» (1988)<sup>13</sup>, Э. Конноли обозначает смысловой центр современного художественного дискурса — «событие». А. Бадью развивает тезис об изменениях, которые возникают в связи с событием и в пост-событийных процедурах.

Подобный процесс мы наблюдаем на современных масштабных выставках: программная сенсационная выставка меняет представления об искусстве, часто она вводит в оборот новые течения в искусстве, которые ранее не были известны. Так, например, произошло с концептуализмом после значительной выставки «Когда отношения становятся

<sup>10</sup> Богородский С.В. Художественная выставка в условиях современной культуры. Автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения. СПб., 2007.

<sup>11</sup> Порчайкина Н.В. Выставка современного искусства как система: пространство — экспонат — человек. Автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения, Красноярск, 2013.

<sup>12</sup> Connole E. The ‘event’ in Art: Inaesthetics? См. по адресу: <http://www.acw.ie/images/uploads/event.pdf> (ссылка последний раз проверялась 21.10.2021).

<sup>13</sup> Badiou A. L’Etre et l’Événement. Paris, 1988.

формой» (1969 г.) или с творчеством YBA («Молодых британских художников»), которые приобрели известность после выставок «Freeze» (1988 г.) и «Сенсация» (1997 г.). «Пост-событийные» процедуры, соответственно, предполагают обширную и подробную рецепцию выставочного проекта в арт-критике, философии и медиа. Такая критика сама по себе может стать смыслообразующей в общественном сознании. Единичное произведение искусства более не является самодостаточным, это всего лишь «факт» искусства, но идея или истина достижимы не в нем, а в художественной процедуре, в процессе искусства, которое выражается в «событиях». В современных кураторских проектах внимание зрителя направлено «не на произведение или автора, но на художественную конфигурацию, инициированную событийным вторжением (прорывом)»<sup>14</sup>. Но если искусство есть форма мысли, форма идеи, то какова, если пользоваться термином А. Бадью, современная «конфигурация» искусства? За ответом на этот вопрос зритель и обращается к куратору.

### К определению роли куратора

Функции куратора выставок многогранны и лежат в совершенно различных сферах, не обязательно связанных с искусством и музеем. Специфика кураторского дела, критическая рецепция кураторства и роль куратора в современной культуре рассматриваются такими авторами, как И.М. Бакштейн, Е.Е. Прилашкевич, В.В. Савчук, О.В. Холмогорова, Т. Фочи, Э. Эдмондс, Б. Зафер и Л. Мюллер, Г. Каванэй, Дж. Рагг и М. Седжвик, Дж. Томпсон, П. О'Нейлл, А. Коцберг<sup>15</sup>.

Перечислим некоторые функции или роли куратора, предполагая, что этот список можно дополнить:

**Куратор как автор концепции и идеи выставки.** Сложный комплекс смыслов, который хотят донести до публики организаторы современных выставок, невозможен для рецепции без продуманной кураторской концепции. Именно концепция делает проект целостным, а его идею — воплощенной. В условиях, которые диктует искусство скудной или неясной формы, каким часто предстает современное искусство, кураторский проект становится тождествен философской идее. Проблема куратора как автора или редактора выставочной концепции и проблема зрителя как читателя или адресата выставочного нарратива рассмотрены в исследованиях, посвященных теории и практике кураторского дела<sup>16</sup>. Далее приведем некоторые соображения, высказанные по поводу роли куратора участниками коллоквиума по курсу «Современный выставочный процесс и кураторские

<sup>14</sup> Badiou A. Handbook of Inaesthetics. Stanford, 2005. P. 10.

<sup>15</sup> Бакштейн И.М. Куратор и пресса // Современное искусство и средства массовой информации: материалы семинара. СПб., 1998. С. 9–12; Прилашкевич Е.Е. Кураторство в современной художественной практике. Автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения. СПб., 2007; Савчук В.В. Конверсия искусства. СПб., 2001; Холмогорова О.В. Кураторские стратегии 1990-ых // Художественная культура 20 века: развитие пластических искусств: сб. ст. М., 2002. С. 335–351; Foci T.C. Interviews with 10 international curators. New York, 2001; Edmonds E., Zafer B., Muller L. Artist, evaluator and curator: three viewpoints on interactive art, evaluation and audience experience // Digital Creativity. 2009. № 20 (3). P. 141–151; Kavanagh G. History curatorship. London, 1990; Rugg J., Sedgwick M. Issues in curating contemporary art and performance. London, 2007; Manual of curatorship: a guide to museum practice. Ed. by J. Thompson. London, 2015; O'Neill P. The curatorial turn: from practice to discourse // Issues in curating contemporary art and performance. Bristol, 2007. P. 13–28; Kozberg A. The past and future of curatorial discourse // Discourse. 2013. Vol. 35 (1). P. 120–123.

<sup>16</sup> Бирюкова М.В. Философия кураторства. СПб., 2019; Сидорова С.Ю. Современная выставка как медиатекст: опыт прочтения и алгоритм редактирования // Медиаскоп. 2014. № 4. С. 30–44.

проекты» Кафедры музейного дела и охраны памятников Института философии СПбГУ в декабре 2020 г. По мнению Марины Гусевой «Куратор— это человек, который задает тематическое направление выставки, создает ее концепцию, отбирает участников выставки, контролирует соответствие заявленных работ концепции выставки. То есть, куратор в мире искусства— это основополагающее звено, ядро выставки»<sup>17</sup>. Многие ключевые концепты философии культуры второй половины XX в. подразумевают конфликтные отношения, либо, напротив, активную коммуникацию между «автором» и «адресатом» (художником или куратором и зрителем). Это и «смерть автора» Ролана Барта, передающая права «на текст» читателю, и «открытое произведение» Умберто Эко, доступное для многочисленных интерпретаторов, и рассуждения о роли «другого», начатые Жаном-Полем Сартром<sup>18</sup> и продолженные Эммануэлем Левинасом в книге «Гуманизм другого человека»<sup>19</sup>, где он продолжает рассуждения о проблематике «другого» и иного. Для осуществления коммуникации между куратором и автором куратор часто выступает в роли медиатора, это функция, которая будет рассмотрена далее.

**Куратор как педагог и медиатор.** Данная функция относится к сфере арт-образования публики. Медиаторство на выставках— далеко не новая идея: начиная с «демократической» Документы 1968 г., начала работать «Школа для посетителей» Базона Брока, предлагавшая неискушенным зрителям способы рецепции непонятого ей искусства. Интенция предложить эстетический, социальный или философский контекст к произведениям современного искусства приводит к преобладанию контекста или концепции над самим искусством. Примечательно, что усиление дидактических приемов при объяснении эстетической ценности объектов на выставке в форме кураторских лекций или работы культурных медиаторов, отражает определенный поворот к педагогике, который, очевидно, присутствует в работе куратора и может рассматриваться как производное «потребности в комментарии», в соответствии с тезисом Арнольда Гелена<sup>20</sup>. Как считают П. О'Нейлл и М. Уилсон, «Современное кураторство отличается поворотом к педагогике. Образовательные форматы, методики, программы, модели, термины, процессы и процедуры стали обычным явлением в практике как кураторства, так и в продукции современного искусства, и в сопровождающей их критической рефлексии»<sup>21</sup>. Проблема эстетического суждения о художественной форме в современном искусстве рассматривается в кураторско-образовательной практике на материале конкретных выставок.

**Куратор как художник,** т.е. творец,— как по мнению Д. Бюрена, так и для современного магистранта Анны Бабановой: «Фигура куратора сопоставима с фигурой художника. Думаю, что это можно и оспорить, ведь произведение искусства всегда открыто для интерпретации, а кураторский проект— это уже некая интерпретация, представленная на суд публике. Тем не менее, куратор предстает больше в роли инициатора диалога. Посетителю, таким образом, открывается не только поле для интерпретации, но и повод для рассуждения о позиции куратора и глубокой рефлексии своего отношения к ней»<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Запись коллоквиума по курсу «Современный выставочный процесс и кураторские проекты» для магистрантов кафедры музейного дела и охраны памятников Института философии СПбГУ, декабрь 2020.

<sup>18</sup> Sartre J.-P. L'être et le néant. Essay d'ontologie phénoménologique. Paris, 1943.

<sup>19</sup> Левинас Э. Время и другой; Гуманизм другого человека. СПб., 1998.

<sup>20</sup> Gehlen A. Zeit-Bilder, Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt, 1960.

<sup>21</sup> O'Neill P., Wilson M. Curating and the educational turn. London; Amsterdam, 2010. P. 12.

<sup>22</sup> Запись коллоквиума..., 2020.

**Куратор как «открыватель» нового стиля и новых имен.** Джермано Челант, помимо кураторской деятельности, открыл и ввел в историю искусства движение «арте повера». По мнению Карины Имамутдиновой, «Куратор является и художником, и искусствоведем, который умеет чувствовать, концептуализировать и интерпретировать современные тенденции в искусстве, культуре и обществе в целом»<sup>23</sup>. Элина Белая полагает, что «Куратор—это экспериментатор и исследователь нового в искусстве», ведь он «определяет лейтмотив выставки, задает перспективу восприятия, а также осуществляет различные стратегии работ с выставочными пространствами, иногда выходя за их пределы»<sup>24</sup>. Все художники, участвовавшие в одном из первых проектов концептуализма, выставке Х. Зеемана «Когда отношения становятся формой» 1969 г., среди которых Марио Мерц, Роберт Барри, Йозеф Бойс, Даниэль Бюрен, Лоуренс Вайнер, прочно вписаны в историю искусства. Как считает Анастасия Сафронова, «Куратор может быть проводником художника в публичный мир»<sup>25</sup>. Именно благодаря куратору и участию в выставках формируется представление о художнике.

**Куратор как организатор арт-проекта.** Арт-проект—это не просто выставка, это событие. По мнению Янь Цзывэй, «Куратор—это профессионал, который берет на себя концепцию, управление, организацию и обслуживание художественных выставок в некоммерческих художественных учреждениях, таких как художественные галереи или музеи. Роль куратора—создавать выставки, управлять выставочной деятельностью, организовывать и координировать художников и их работы»<sup>26</sup>.

**Куратора могут сравнить и с режиссером.** Анастасия Шегрен считает, что «Куратор в широком смысле—режиссер культурного процесса, который работает с актуальными, иногда даже еще не ощутимыми современниками идеями. В отличие от экспозиционера, позиция которого обычно стремится к максимальной нейтральности и является в совокупности с другими сотрудниками “голосом” музея, фигура куратора характеризуется авторской волей и наличием субъективности, даже если куратор стремится избежать преувеличения собственной интерпретации»<sup>27</sup>.

**Куратор—универсальный специалист,** обладающий знаниями в различных областях. Это качество было отмечено большинством магистрантов СПбГУ при обсуждении фигуры куратора. Как полагает Анастасия Тараскина, «Куратор—это точно человек многофункциональный. Куратор одновременно должен обладать знаниями и опытом в большом количестве сфер. Куратор—это одновременно искусствовед, художник, дизайнер, исследователь, менеджер, финансист, логист, писатель и оратор»<sup>28</sup>. По мнению Анны Кочневой, «Куратор—это “человек-оркестр”, который занимается организацией выставок не только с технической стороны вопроса, но он же и идейный вдохновитель, руководитель и создатель дискурсивных полей. Концептуализированные выставки и авторские высказывания в рамках культурного пространства могут быть определены как кураторский проект». Также Анна Кочнева выделяет такие роли куратора, как «куратор-селебрити, фигура мирового масштаба», «культовая фигура» и «человек, развивающий дискурс, создающий пространство для диалога, зоны активной коммуникации»<sup>29</sup>.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же.

Куратор выступает и как теоретик искусства, излагая свои взгляды в обширных текстах, например, Х. Зеemann в «Музее obsessions»<sup>30</sup>, Ханс Ульрих Обрист в «Краткой истории кураторства»<sup>31</sup> или Екатерина Андреева во «Всё и Ничто»<sup>32</sup>.

### Заключение

Если понимать кураторство как личную, авторскую интеллектуальную деятельность, то выставочный проект — система личных смыслов, реализованных за счет выставочного контента. По мнению Анастасии Сафроновой, куратор «помогает посетителю пережить и переосмыслить искусство через предложенную им концепцию. Куратор рефлексировать над искусством и осмысливает его концептуально. Куратор может предложить свою интерпретацию произведения»<sup>33</sup>. Кураторские концепции последовательно раскрывали и раскрывают сложные задачи, поставленные современным искусством, от феномена «анти-формы», проблематики «смерти автора» в проектах выставок концептуализма, оп-арта, лэнд-арта, фотореализма, до специфики показа перформативных практик. Выставка давно перестала быть демонстрацией артефактов и приобрела свойства «художественного события», «акции», как, например, перформансы Йозефа Бойса, движения Флюксус, проекты «венских акционистов». Проблематика симулякра и симуляции, восприятие культуры как аналога текста повлияли на содержание кураторских проектов с 1980-х гг. до рубежа веков. Рассуждения по поводу подлинного и ложного, игровой сути культуры, трансформации классического мимесиса и диегезиса в качества симулякра провоцируют появление кураторских концепций, демонстрирующих «профанные» художественные направления, например, китч. Выставочная практика последних двух десятилетий, обращена, как и современная философия, к проблематике медиа, искусственного интеллекта, трансформации отношения к телу человека и месту личности в медийном мире, формирующем новую иерархию, часто не соответствующую иерархии в реальном мире. Исследователей кураторства и любителей искусства в ближайшей перспективе, вероятно, привлекут новые аспекты и новые оценки кураторской деятельности. Среди возможных тем культурологической дискуссии: Становление кураторской деятельности: эволюция или регресс? На чем основана интеллектуальная магия кураторства? В чем заключается этика куратора, критика, зрителя в контексте «новой этики»? Каковы базовые изменения кураторства в эпоху метамодернизма? Эти и другие вопросы представляются перспективными темами для дальнейших исследований.

### Список литературы

Андреева Е.Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 487 с.

Бакштейн И.М. Куратор и пресса // Современное искусство и средства массовой информации: материалы семинара. СПб.: Центр Современного Искусства Дж. Сороса, 1998. С. 9–12.

Бирюкова М.В. Философия кураторства. СПб.: Дмитрий Буланин, 2019. 336 с.

Богородский С.В. Художественная выставка в условиях современной культуры. Автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения. СПб.: [Б. и.], 2007. 23 с.

<sup>30</sup> Szeemann H. Museum der Obsessionen von/ueber/zu/mit Harald Szeemann. Berlin, 1981.

<sup>31</sup> Обрист Х.У. Краткая история кураторства.

<sup>32</sup> Андреева Е.Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2011.

<sup>33</sup> Запись коллоквиума... 2020.

*Левинас Э.* Время и другой; Гуманизм другого человека. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. 298 с.

*Никонова А.А., Бирюкова М.В.* (ред.). Тезаурус современной музейной и художественной практики: Методическое пособие. СПб.: Издательство СПбГУ, 2013. 144 с.

*Обрист Х.У.* Краткая история кураторства. М.: Ад Маргинем, 2017. 376 с.

*Порчайкина Н.В.* Выставка современного искусства как система: пространство—экспонат—человек. Автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения. Красноярск: [Б. и.], 2013. 26 с.

*Прилашкевич Е.Е.* Кураторство в современной художественной практике. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. СПб.: [Б. и.], 2007. 25 с.

*Савчук В.В.* Конверсия искусства. СПб.: Петрополис, 2001. 288 с.

*Сидорова С.Ю.* Современная выставка как медиатекст: опыт прочтения и алгоритм редактирования // Медиаскоп. 2014. № 4. С. 30–44.

*Холмогорова О.В.* Кураторские стратегии 1990-ых // Художественная культура 20 века: развитие пластических искусств: сб. ст. М.: Русское Слово, 2002. С. 335–351.

*Badiou A.* Handbook of Inaesthetics. Stanford: Stanford University Press, 2005. 278 p.

*Badiou A.* L'Être et l'Événement. Paris: Seuil, 1988. 236 p.

*Buren D.* Exposition d'une exposition // Dokumenta 5. Kassel: Museum Fridericianum, 1972. P. 17–29.

*Danto A., Goehr L.* After the end of art: Contemporary art and the pale of history. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997. 240 p.

*Edmonds E., Zafer B., Muller L.* Artist, evaluator and curator: three viewpoints on interactive art, evaluation and audience experience // Digital Creativity. 2009. № 20 (3). P. 141–151.

*Foci T.C.* Interviews with 10 international curators. New York: Apexart, 2001. 141 p.

*Gehlen A.* Zeit-Bilder, Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt: Klostermann, 1960. 244 p.

*Greenberg R., Ferguson B., Nairne S.* Thinking about Exhibitions. London; New York: Routledge, 1996. 345 p.

*Hatt M., Klonk C.* Art History: A critical introduction to its methods. Manchester: Manchester University Press, 2006. 264 p.

*Kavanagh G.* History of curatorship. London: Burns & Oates, 1990. 265 p.

*Kozberg A.* The past and future of curatorial discourse // Discourse. 2013. № 35 (1). P. 120–123.

*O'Neill P., Wilson M.* Curating and the educational turn. London; Amsterdam: Open Editions and de Appel, 2010. 384 p.

*O'Neill P.* The curatorial turn: from practice to discourse // Issues in curating contemporary art and performance. Bristol: Intellect Books, 2007. P. 13–28.

*Rugg J., Sedgwick M.* Issues in curating contemporary art and performance. London: Intellect Books, 2007. 239 p.

*Sartre J.-P.* L'être et le néant. Essay d'ontologie phénoménologique. Paris: Gallimard, 1943. 188 p.

*Szeemann H.* Museum der Obsessionen von/ueber/zu/mit Harald Szeemann. Berlin: Merve, 1981. 168 p.

*Thompson J.* (ed.). Manual of curatorship: a guide to museum practice. London: Routledge, 2015. 277 p.



## References

- Andreeva, E.Yu. *Vsyo i Nichto. Simvolicheskie figury` v iskusstve vtoroj poloviny` XX veka* [Everything and Nothing. Symbolic Figures in the Art of the Second Half of the XX Century]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha Press, 2011. 487 p. (In Rus.).
- Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press, 2005. 278 p.
- Badiou, A. *L'Etre et l'Événement*. Paris: Seuil, 1988. 236 p. (In Fr.).
- Bakshtejn, I.M. Kurator i pressa [The Curator and the Media], in *Sovremennoe iskusstvo i sredstva massovoj informacii: materialy` seminara*. Saint-Petersburg: Centr Sovremennogo Iskusstva Dzh. Sorosa Press, 1998. P. 9–12. (In Rus.).
- Biryukova, M.V. *Filosofiya kuratorstva* [The Philosophy of Curatorship]. Saint-Petersburg: Dmitrij Bulanin Press, 2019. 336 p. (In Rus.).
- Bogorodskij, S.V. *Xudozhestvennaya vy`stavka v usloviyax sovremennoj kul'tury. Avtoreferat dissertacii ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Art Exhibition in the Conditions of Modern Culture. Abstract of Ph.D. Thesis]. Saint-Petersburg: [Without name of publisher], 2007. 23 p. (In Rus.).
- Buren, D. Exposition d'une exposition, in *Dokumenta 5*. Kassel: Museum Fridericianum, 1972. P. 17–29. (In Fr.).
- Danto, A., Goehr, L. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997. 240 p.
- Edmonds, E., Zafer, B., Muller, L. Artist, Evaluator and Curator: Three Viewpoints on Interactive Art, Evaluation and Audience Experience, in *Digital Creativity*. 2009. Vol. 20 (3). P. 141–151.
- Foci, T.S. *Interviews with 10 International Curators*. New York: Apexart, 2001. 141 p.
- Gehlen, A. *Zeit-Bilder; Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt: Klostermann, 1960. 244 p. (In Ger.).
- Greenberg, R., Ferguson, B., Nairne, S. *Thinking about Exhibitions*. London; New York: Routledge, 1996. 345 p.
- Hatt, M., Klonk, C. *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006. 264 p.
- Kavanagh, G. *History Curatorship*. London: Burns & Oates, 1990. 265 p.
- KHolmogorova, O.V. Kuratorskie strategii 1990-x [Curatorial Strategies of the 1990s], in *Xudozhestvennaya kul'tura 20 veka: razvitie plasticheskix iskusstv: sb. st.* Moscow: Russkoe Slovo Press, 2002. P. 335–351. (In Rus.).
- Kozberg, A. The Past and Future of Curatorial Discourse, in *Discourse*. 2013. Vol. 35 (1). P. 120–123.
- Levinas, E'. *Vremya i drugoj; Gumanizm drugogo cheloveka* [Time and the Other. Humanism of the Other]. Saint-Petersburg: Vy`sshaya religiozno-filosofskaya shkola Press, 1998. 298 p. (In Rus.).
- Nikonova, A.A., Biryukova, M.V. (Eds.). *Tezaurus sovremennoj muzejnoj i xudozhestvennoj praktiki: Metodicheskoe posobie* [Thesaurus of Modern Museum and Art Practice: Methodological Guide]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo SPbGU Press, 2013. 144 p. (In Rus.).
- O'Neill, P. The Curatorial Turn: from Practice to Discourse, in *Issues in curating contemporary art and performance*. Bristol: Intellect Books, 2007. P. 13–28.
- O'Neill, P., Wilson, M. *Curating and the Educational Turn*. London; Amsterdam: Open Editions and de Appel, 2010. 384 p.
- Obrist, H.U. *Kratkaya istoriya kuratorstva* [A Brief History of Curating]. Moscow: Ad Marginem Press, 2017. 376 p. (In Rus.).

Porchajkina, N.V. *Vy`stavka sovremennogo iskusstva kak sistema: prostranstvo—e`kspozitsionat—chelovek. Avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Exhibition of Contemporary Art as a System: Space-Exhibit-Person. Abstract of Ph.D. thesis]. Krasnoyarsk: [Without name of publisher], 2013. 26 p. (In Rus.).

Prilashkevich, E.E. *Kuratorstvo v sovremennoj xudozhestvennoj praktike. Avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Curatorship in Modern Art Practice. Abstract of Ph.D. thesis]. Saint-Petersburg: [Without name of publisher], 2007. 25 p. (In Rus.).

Rugg, J., Sedgwick, M. *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. London: Intellect Books, 2007. 239 p.

Sartre, J.-P. *L'être et le néant. Essay d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1943. 188 p. (In Fr.).

Savchuk, V.V. *Konversiya iskusstva* [Conversion of art]. Saint-Petersburg: Petropolis Press, 2001. 288 p. (In Rus.).

Sidorova, S.Yu. *Sovremennaya vy`stavka kak mediatekst: opy`t prochleniya i algoritm redaktirovaniya* [Modern Exhibition as a Media Text: Reading Experience and Editing Algorithm], in *Mediaskop*. 2014. Vol. 4. P. 30–44. (In Rus.).

Szeemann, H. *Museum der Obsessionen von/ueber/zu/mit Harald Szeemann*. Berlin: Merve, 1981. 168 p. (In Ger.).

Thompson, J. (ed.). *Manual of Curatorship: a Guide to Museum Practice*. London: Routledge, 2015. 277 p.

*Петрунина Л.Я.*

## ЧТО ЕСТЬ МУЗЕЙ СЕГОДНЯ? К РАЗРАБОТКЕ НОВОГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Петрунина, Любовь Яковлевна—кандидат философских наук, куратор проекта ИКОМ России «Узнай своего посетителя!», независимый музейный консультант, Россия, Москва, [Liubovgtg@yandex.ru](mailto:Liubovgtg@yandex.ru).

В статье представлен анализ материалов двух изданий Международного комитета по музеологии ИКОМ по результатам двух последних симпозиумов, посвященных теме деколонизации музеологии: «Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation» и «The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin». Обзор материала тематически укладывается в четыре блока. Первый включает описание примеров решений зарубежными коллегами проблем, возникших в ответ на требования, которые звучат со стороны разных общественных групп об изменении принципов работы музея с колониальным наследием. Второй развивает новые подходы к проблеме реституции. Третий раскрывает приемы переосмысления культурного наследия, поступившего в связи с колониальными завоеваниями в европейские музеи. Четвертый блок связан с постколониальной ситуацией в культуре бывших колоний. Анализ материалов двух сборников позволяет отследить актуальные тренды, трансформирующие параметры деятельности музеев в современном мире, которые в совокупности меняют весь музейный ландшафт в сторону его деконструкции. В статье предлагается концепция деятельности по поводу ценностей культуры как основы формирования музея и его трансформации в сторону социального института сегодня. На основе анализа происходящих изменений предлагается уточнение в формулировке нового определения понятия музей.

**Ключевые слова:** деконструкция, ИКОФОМ, деколонизация музеологии, музей без коллекций.

## WHAT IS MUSEUM TODAY? TOWARDS DEVELOPING NEW DEFINITION

Petrulina, Liubov Yakovlevna—Candidate of Science in Philosophy, curator of the ICOM Russia project “Recognize your visitors!”, independent museum consultant, Russian Federation, Moscow, [Liubovgtg@yandex.ru](mailto:Liubovgtg@yandex.ru).

The article presents an analysis concerning the materials of the two editions of the International Committee for Museology of ICOM (ICOFOM), based on the last two symposia devoted to the decolonization of museology: “Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation” and “The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin”. The review of the material thematically is arranged in four blocks. The first one includes a description of solutions by foreign colleagues to museum problems that have arisen in response to demands from various social groups to change the principles of a museum’s activity with a colonial heritage. The second block develops new approaches to the problem of restitution. The third one reveals the methods of rethinking the heritage that came to European museums in period of the colonial conquests. The fourth block depicts the postcolonial situation in the culture of the former colonies. The analysis of the two issues makes it possible to present the current trends that transform the parameters of the museum activities in the modern world, which together change the museum landscape towards its deconstruction. The article proposes

a concept of activities regarding cultural values as the basis for the formation of a museum and its transformation towards a social institution today. Based on the analysis of the ongoing changes, it is proposed to refine the formulation of the new definition of a museum notion.

**Key words:** deconstruction, ICOFOM, decolonization of museology, museum without collections.

Мы живем в переходное время, которое вызвано не только пандемией, но и глубокими социальными, технологическими и климатическими изменениями. В новых условиях особое значение начинает играть социальная роль музея, который уже окончательно перестает быть институцией, исключительно сохраняющей и популяризирующей культурное и природное наследие, — его функции гораздо шире, также как и влияние на общество и благополучие людей<sup>1</sup>.  
ICOM MPR/ИКОМ России

Международный комитет по музеологии ИКОМ (ИКОФОМ) для своих двух последних симпозиумов, которые должны были пройти в 2020 г. в Канаде и Бразилии, но проходили on-line, предложил в качестве темы для обсуждения деколонизацию музеологии. При этом оба они проходили под лозунгом поиска констант и переменных для нового определения музея<sup>2</sup>. Казалось бы, где деколонизация и где работа над обновлением научного понятия? В этом разрыве — особенность восприятия терминологии, имеющей разную коннотацию в зависимости от национальных научных школ и историко-культурных особенностей общества, складывающихся в разных странах (опустим барьеры языковые, достаточно серьезные при более подробном рассмотрении).

Для российских специалистов этот поворот тематики ИКОФОМ оказался неожиданным. Неприятие российскими музеологами термина деколонизация для описания проблем сегодняшнего состояния музейной науки вызвано общепринятой у нас точкой зрения, что процесс деколонизации, т.е. отказ метрополий от своих колониальных владений, имеет исключительно политическую окраску и закончился еще в 1970-е гг.<sup>3</sup>

Мне было интересно подробнее узнать, что же подразумевают зарубежные коллеги под этим термином по отношению к музеологии, и я взяла на себя труд прочесть два объемных тома материалов, собранных участниками симпозиумов. В общих чертах стало понятно, что зарубежными специалистами термин деколонизация воспринимается как возможность применить принципиально другой подход к анализу современной музейной практики, нацеленный на демократизацию музеев. При этом акцент делается на практику в более широком, культурологическом плане, без оглядки на рамки традиционного музейного поля. Этот термин стал платформой, помогающей осмыслить новый интегративный характер ансамбля отношений вокруг музея, в ответ на настойчиво звучащие требования обновления со стороны новых социальных групп «западного» общества, включившихся в деятельность музеев в последнее десятилетие. Активность этих групп в такой степени изменяет музейный ландшафт, что можно говорить о деконструкции музея как института культурного наследия. Именно на этом термине мне хотелось бы сделать

<sup>1</sup> ICOM MPR/ИКОМ России. Анонс 45 конференции, 2021. <https://icom-russia.com> (ссылка последний раз проверялась 12.10.2021).

<sup>2</sup> Bergeron Y., Rivet M. Introduction // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris, 2021. P. 10–18.

<sup>3</sup> Макаренко В.П. Распад империй и проблема колониализма // Политическая концептология. 2012. № 2. С. 6–47.

акцент в противовес предложенному коллегами термину деколонизации. Отвлекаясь от политики, отметим, что философское наполнение термина деколонизация подразумевает удаление одного из компонентов оппозиции перед напором другого<sup>4</sup>. Едва ли можно предположить такой радикализм настроений среди руководителей ИКОФОМ. И уже по этому основанию стоит исключить использование термина деколонизация в обсуждении сегодняшней ситуации в науке о музее. Тогда как термин *деконструкция* применяется в современной философии и искусстве для обозначения преодоления стереотипов<sup>5</sup>. И ровно эта ситуация сегодня ощущается в музейном мире.

Стоит упомянуть при каких обстоятельствах тема деколонизации появилась в музеологии, чтобы оценить направление критики и ожидание перемен. Еще в 2016 г. Тереза Шайнер в статье, опубликованной в сборнике «Новые тенденции в музеологии» (*Nouvelles tendances de la muséologie*) под редакцией Франсуа Мересса, размышляя о разнообразии в музейном поле и значении для него музеологии, призвала к переосмыслению подходов, которые используют англо/франко говорящие авторы в ущерб тем, кто публикуется на других языках и повествует о других музейных формах. А в 2018 г. вышел очередной том серии исследований ИКОФОМ под названием «Политика и поэтика музеологии». Одна из ключевых статей в нем имела заголовок «Музеология в колониальном контексте. Призыв к деколонизации музейной теории». Ее авторы Бруно Брулон Соарес и Анна Лещенко представили свой анализ ключевых изданий по музеологии за 2010–2020 гг. (Международный справочник музейных исследований, Энциклопедический словарь музеологии и др.) на предмет авторства текстов<sup>6</sup>. Они статистически, в процентных отношениях подсчитали, что в этих основополагающих изданиях представлены статьи преимущественно англо/франко язычных авторов, ограниченно — восточноевропейских и единично — неевропейских исследователей. В результате декларировалась необходимость деколонизации музеологических изданий, выдвигалось требование шире предоставлять страницы международных изданий латиноамериканским, африканским и азиатским исследователям. Авторы считали, что это стимулирует развитие там научных школ, что в свою очередь даст импульс к обновлению музеологии.

Корректность выводов авторов статьи вызывает вопросы. Казалось, общеизвестна истина, что по географическому принципу научные школы не рождаются, публикации являются либо результатом анализа данных, либо изложением музейных практик. Предпосылками к их возникновению должны быть политико-экономические и социокультурные условия. Но этот призыв к обновлению музеологии через деколонизацию не выдерживает критики по другому основанию, о чем пишет в ответной статье, опубликованной в последнем специальном сборнике ИКОФОМ, Ф. Мересс<sup>7</sup>. Он отмечает, что в статье Б. Брулона Соареса и А. Лещенко некорректно сформулированы уже предпосылки, т.к. они подразумевают, во-первых, распределение исследователей в мире относительно однородным (в противном случае, не было бы дисбаланса в публикациях), и, во-вторых,

<sup>4</sup> Ростова Н.Н. Адзорнаменто антропологии: преодоление границы между природой и культурой // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Философия и конфликтология. 2020. Т. 36. Вып. 4. С. 731–750.

<sup>5</sup> Маньковская Н.Б. Деконструкция. См. по адресу: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH4b339ad17a317e0a5fb64b> (ссылка последний раз проверялась 12.10.2021).

<sup>6</sup> Brulon S.B., Leshchenko A. *Museology in Colonial Context: A Call for Decolonisation of Museum Theory // Politics and Poetics of Museology*. Paris, 2018. P. 61–79.

<sup>7</sup> Mairesse F. *The Politics and Poetics of Museology. Introduction // The Politics and Poetics of Museology*. Paris, 2018. P. 17–23.

что все исследователи ориентированы на мировое музейное сообщество в целом. Однако реальность такова, пишет Ф. Мересс, что «большая часть музейной литературы, нравится вам это или нет, сосредоточена в двух регионах: Северная Америка и Западная Европа, в которых инфраструктура музеев и университетов наиболее развита». Кроме того, отмечает он, «большинство исследователей в музейной сфере в первую очередь нацелены на местную аудиторию и мало заинтересованы в развитии сторонних идей, в то время как лишь небольшая часть обращена к международному сообществу». Эта последняя категория касается в основном университетских исследователей (реже профессионалов), и они могут свои идеи реализовать только, если взаимодействует с англо/франко говорящими коллегами.

Тематика двух последних симпозиумов ИКОФОМ и публикация материалов к ним является продолжением линии, инициированной Б. Брулоном Соаресом, сегодняшним главой этого комитета. В этих сборниках действительно заметно присутствие латиноамериканских исследователей, ведь соорганизаторами этих симпозиумов выступали национальные комитеты Бразилии, Канады, Чили, Ассоциация латиноамериканских музеев и Ассоциация музеев стран Карибского бассейна, и потому мы видим широкую панораму разнонаправленных изменений в ансамбле отношений вокруг музея, которые были малоизвестны отечественным специалистам. Давайте непредвзято посмотрим, о каких именно магистральных изменениях в музейной практике идет речь, что свидетельствует о деконструкции музейного ландшафта. Многочисленные статьи можно разбить на несколько тематических блоков:

- описание конкретных проектов в русле концепции Новой музеологии (самый большой корпус текстов);
- обсуждение проблем, связанных с реституцией культурных ценностей;
- переосмысление наследия коренных народов через современное искусство в европейских музеях;
- обсуждение постколониальной ситуации в культуре бывших колоний.

Картина, отраженная в текстах сборника, показывает процесс осмысления авторами роли института наследия, произошедший во многом вследствие практического применения идей *Новой музеологии*, предложенной французскими музеологами и оформившейся в определенный концепт в 1980-е гг.<sup>8</sup> Документальную поддержку этому течению научной мысли и все более широкому ее практическому применению создала Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии 2001 г. и Конвенция об охране нематериального культурного наследия 2003 г. Особенно значимым стал последний документ, переключивший внимание специалистов с работы над коллекциями на местное сообщество, фольклорную, национальную, деятельностную составляющую. Это неизбежно развернуло музей вовне, побудило выйти за границы институциональных профессиональных стен и в результате размыло ролевою оппозицию музейный работник (хранитель/хозяин)— посетитель (гость). Изменения произошли практически во всех странах мира и стали столь глубоки, что охватывают все сферы, превращая музей в полноценный социальный институт<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Куклинова И.А. Новая музеология: современное осмысление концепта // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 3 (44). С. 68–72.

<sup>9</sup> Petrunina L. Museums: Towards the Social Institution // The Future of Tradition in Museology. Materials for a discussion. Paris, 2019. P. 133–138.

Обзор материалов хочется начать с цитаты Б. Брулона Соареса, редактора одного из двух сборников: «Деколонизация музеологии: музеи, активность сообществ и деколонизация», в который включены многочисленные статьи, содержащие описания наиболее авангардного опыта в музейной практике. Именно поэтому он пишет, осторожно нащупывая подходы к характеристике этого явления: «Что-то разрушает музей, одновременно расширяя социальное измерение сегодняшнего музейного опыта. Музей, унаследованный нами от европейской современности, не тот же самый. За последние два десятилетия, по мере того как XXI в. переосмыслил вопросы наследия в соответствии с социальными требованиями коренных народов, музейный опыт больше не определяется исключительно терминами его экспертов. Сегодня в результате переговоров о политическом использовании культурного наследия, музей присваивается теми социальными группами, которые оспаривают утопическую репрезентацию своей идентичности»<sup>10</sup>. Как видим, для редактора-составителя самой важной новацией является вовлечение новых социальных групп, которые теперь активно включились в музейную практику. Они по-своему трактуют музейные формы и это кардинально меняет облик традиционного музея.

Первый блок текстов связан с использованием идей *Новой музеологии*. Ориентированные на местные сообщества, они получили широкое распространение в последнее время и на новом витке инициируют другую фазу социального эксперимента. Особенно ярко это проявилось в Бразилии, где в рамках Национальной музейной политики, принятой в 2003 г. совместными усилиями Министерства культуры, Министерства юстиции и Бразильского института музеев, была разработана Программа локальной памяти и продвигались музеологические процедуры среди общин коренных народов для проявления их идентичности. Упор при этом делался на самоуправление, саморефлексию и авторство коренных народов<sup>11</sup>. В результате этой политики родилась некая новая экспериментальная форма музея без коллекции, музея, не нацеленного на посетителей, но ориентированного на местное сообщество.

Так, в статье «Живой музей Сан-Бенту в Рио-де-Жанейро» рассказывается история необычного музея<sup>12</sup>. Территория районов Дуке-де-Кашеас и Реконкаво Гуанабарино, что располагаются в бедном пригороде Рио-де-Жанейро, посещалась студентами, преподавателями, резидентами более 20 лет. И в 2008 г. по требованию специалистов в области образования, истории и культуры (Ассоциация профессоров-исследователей истории — CLIO и Профессиональный союз образования SEPE/Caxias) здесь удалось, наконец, организовать муниципальный музей в рамках экспериментальной музеологии, направленной на изучение локальной истории.

Музей этот задуман как «место человеческого опыта». Он представляет собой часть старого города с элементами деревни: «Это место с домами, местной торговлей, улицами, животными, природоохранной зоной (APA), площадью, транспортом и людьми, которые двигаются, танцуют, работают, воскресают и умирают»<sup>13</sup>. Здесь есть археологические

<sup>10</sup> *Brulon S.B.* Introduction // *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. ICOFOM. Paris, 2020. P. 51–71.

<sup>11</sup> *Cury M.X.* *Metamuseology, Museology and decolonization indigenous people and museums in Brazil* // *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. ICOFOM. Paris, 2020. P. 75–79.

<sup>12</sup> *Carias A.C., Souza M.S., Nogueira R.M.* *As pegadas inventadas pelo Museu Vivo do São Bento na Baixada Fluminense* // *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. ICOFOM. Paris, 2020. P. 160–175.

<sup>13</sup> *Ibid.* P. 161.

раскопки, датируемые VI–IV тысячелетием до н.э., колониальные постройки XIX в. типа фермы на Игуасу, капеллы Носа-Сеньора-ду, другие здания постколониального периода.

Музей состоит из команды педагогов и историков, работающих в образовательной публичной сети муниципального правительства Дуке-де-Кашиас, на которую правительством выделяются средства для работы по просвещению в области наследия. Музей существует как собрание маршрутов педагогической направленности. Были созданы основной и второстепенные маршруты с опорой на приемы экспериментальной музеологии. Главное здесь — поиск смыслов, обретение новых способов интерпретации реальности в процессе ознакомления с территорией, где сохранились следы периода рабства, республики и настоящего времени. Посещение проходит под руководством учителя, который предлагает критическое прочтение траекторий человеческой судьбы, борьбы, сопротивления и конформации.

Авторы пишут, что в процессе интерпретации места памяти приобретают статус исторических и культурных ценностей, утверждаются как наследие, которое необходимо сохранить. Это придает легитимность местному населению, исключенному из официальной истории, через такую работу оно обретает уважительное отношение к собственной территории и локальной истории. Музей стал инструментом защиты исторического, культурного и археологического наследия и средством самоидентификации жителей с местом их обитания.

Примерно аналогичную позицию «желание музея» в реализации своих прав меньшинств демонстрируют активистки «Музея акушерок», деятельность которого рассматривается авторами статьи как «экспериментальный процесс в постоянном преобразовании, движимый волей и традиционными знаниями акушерок в штате Пернамбуку»<sup>14</sup>.

Эти формы социального музея, общинного музея, парамузея (термин Петера ван Менша) стали мощным средством социокультурных преобразований в рамках местной территории. О разнообразии таких музеев, которые во множестве появились в Бразилии, Чили, Мексике, Колумбии, их задачах и приоритетах повествуется в статьях сборника с характерными названиями: «Индейцы тикунa и мир музея»<sup>15</sup>, «История музея Магута», «Музей переездов: Mogadia и память», «Безмолвие и новые горизонты воспоминаний: социальная роль Музея самбы» и многих других. Главная заслуга этих музеев — адаптация различных форм музейной активности под потребности местных сообществ. Музеи становятся гибким инструментом развития, предоставляют адекватную форму для решения социальных проблем сообщества.

Все вышеперечисленные музеи являются примерами активной самоорганизации местного населения. Здесь уместно отметить, что раньше организацией музеев в рамках движения Новой музеологии (экомузеев, этномузеев, общинных музеев) занимались исследователи (антропологи, этнографы, музеологи), лишь привлекая к своей работе представителей местного сообщества. Теперь же инициатива перешла к местному населению, они не довольствуются только представительством и добиваются своего голоса, чтобы

<sup>14</sup> *Morim J.* O Museu da Parreira enquanto processo experimental // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. ICOFOM. Paris, 2020. P. 193–212.

<sup>15</sup> *Faulhaber P.* Os índios Tikuna e o mundo dos museus // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. ICOFOM. Paris, 2020. P. 91–102; *Teixeira S.* Museu das Remoções: Moradia e Memória // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. ICOFOM. Paris, 2020. P. 226–238; *Santos D.R.* Memórias silenciadas e novos horizontes: O papel social do Museu do Samba // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. ICOFOM. Paris, 2020. P. 213–225.



точнее говорить о своеобразии своего мироощущения, понимании своей темпоральности, временной протяженности и циклах жизненного круговорота.

Хочется напомнить, что традиционно музей являлся способом представления своих ценностных ориентаций и своей значимости на общественной авансцене для определенных социальных групп<sup>16</sup>. Подчеркнем, музей не был способом социализации, он был способом презентации. В данном случае видно, что ситуация принципиально поменялась — музей используется как организационная форма, позволяющая через актуализацию своих традиций и культурного уклада очертить границы социальной группы и тем самым определить свое место в обществе. Эта новаторская практика, обращенная прежде всего на внутренние проблемы сообщества, превращает музей в полноценный социальный институт. Его основной функцией становится институциализация моделей поведения людей, живущих по соседству, на основе самоидентификации. Тем самым они превращаются в живой коллектив носителей определенных ценностей, ставших важным элементом разнообразия для общества в целом. Актуализация нематериального культурного наследия, его интерпретация, его трансляция будущим поколениям, расширение ареала носителей через закрепление моделей поведения — вот основная задача общинного музея. Но это и есть характеристики и функции социального института! И в этом случае мы видим, как традиционный профессионально ориентированный музейный институт принимает на себя новые задачи, трансформируется для того, чтобы подтвердить свою жизнеспособность ровно в соответствии с размышлениями Петера ван Менша и Леонтины Мейер-ван Менш о преобладании интегративных тенденций в современном мире, о *музее 3.0*<sup>17</sup>.

Сегодня сообщества коренных народов активно расширяют свои права, рассматривая музей и как инструмент политической борьбы (что также является функцией социального института), и не позволяют перехватить инициативу государственным структурам. Попытки правительства регулировать этот процесс не всегда удаются. Так, Леон П. Беллинха из Университета Рио-де-Жанейро приводит пример Государственного музея коренных народов в Рио-де-Жанейро, который был закрыт из-за отсутствия посетителей<sup>18</sup>. Тогда как общинные музеи приобретают все больший вес, так что «сегодня становятся силой, с которой нужно считаться», как замечает в упоминавшейся уже вступительной статье Б. Брулон Соарес<sup>19</sup>.

Вслед за коренными народностями право на социальные музеи предъявляют и представители сексуальных меньшинств и ЛГБТ сообществ. Как замечает Б. Брулон Соарес, статьи представляют «следы опыта, которые не могут быть включены ни в какие академические издания», но они свидетельствуют «о новом времени для создания музеев — времени, разделяемом социальными группами, которые исключены из колониального хронотопа»<sup>20</sup>. Размышления, написанные сотрудницами Музея идентичности и гордости в Сан-Хосе и Университета Сан-Хосе Коста-Рики в статье «Музей как пространство сообщества и деколонизации: случай музея МЮ в Коста-Рике и восстановление

<sup>16</sup> Петрунина Л.Я. Музей изобразительных искусств как социальный институт художественной культуры. Диссертация ... канд. философ. наук. М., 1991.

<sup>17</sup> Менш ван П., Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. М., 2021. С. 77–81.

<sup>18</sup> Bellinha P.L. Decolonizing a Colonizer's Tool // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris, 2021. P. 298–311.

<sup>19</sup> Brulon S.B. Introduction. P. 68.

<sup>20</sup> Ibid. P. 61.

памяти ЛГБТИК+»<sup>21</sup> достойны более подробного изложения. Авторы пытаются ответить на вопрос, какова сегодня роль музеев, представляющих конкретное сообщество? Служат ли они отстаиванию прав этого сообщества и построению картины мира, которая отражает разные точки зрения на общую реальность? Выполняют ли они задачи солидарности и социальной интеграции?

Все музеи ЛГБТИК+ могут считаться музеями прав человека, пишут авторы. Цель таких музеев — дать возможность дискриминируемым меньшинствам получить автономию (опять же — функция социального института), продвигать свободу и равенство для всех людей. Музей МЮ не является исключением, он стремится к освобождению сообщества, которое заставили замолчать, оскорбляли и мало понимали. Создание музея, посвященного сообществу ЛГБТИК+, — это шаг вперед в создании более справедливого мира.

Идея МЮ возникла по инициативе Энрике Санчеса, депутата от Партии гражданского действия, который во время своей предвыборной кампании 2018 г. получил поддержку этого сообщества. В дальнейшем он стал одним из организаторов Музея самобытности и гордости МЮ (создан в 2018 г.). Музей МЮ, разворачивают свои мысли авторы, исповедует новую концепция музея, ориентируясь на текущие дебаты в ИКОМ по новому определению музея. Музей осознает свою роль как важного общественного института, который понимает свою социальную ответственность за создание более открытого, здорового и справедливого общества. Он создан для защиты памяти и достоинства конкретного сообщества.

МЮ представляет собой пространство (виртуальное, т.к. музей не имеет физической локации, есть лишь сайт) для восстановления памяти сообщества. Здесь можно зарегистрироваться и представить какие-то события, создать встречу, которая объединяет все население, основанное на терпимости, уважении, разнообразии и правах людей. Музей на первый план выносит обсуждения, беседы, на которые мало кто решается, открывая себя для широкой публики. Таким путем музей стремится преодолеть конфликты, проходящие через тело, поскольку это — феминистский, антирасистский музей, поддерживающий нейродивергентные популяции тела, включая автохтонные сообщества. Ведь борьба ЛГБТИК+ проходит через гегемонистскую гетеронорму по отношению к телу: белые, европейцы, цисгендеры, гетеросексуалы, средний / высший класс и т.д.

Несколько раз промоутеры проекта задавались вопросом: почему музей? В связи с этим исполнительный директор Х. Санчес заявил: «Мы задавались вопросом, было ли то, что мы искали, музеем? Мы размышляли, что нам нужны средства для образовательной деятельности, для организации социального диалога и пространство, в котором можно представить историю отношений к телу. И мы пришли к выводу, что музей — это идеально, чтобы быть гибким, образовательным и игровым местом»<sup>22</sup>. Первым шагом было создание фонда, юридического лица, которое позволило бы музею соблюдать Этический кодекс ИКОМ, а также собирать пожертвования, привлекать волонтеров, создать систему сдержек и противовесов, демократическую структуру независимо от идеологии. Вместе с фондом было организовано Собрание учредителей и спонсоров. Оно выбирает Совет директоров, который назначает исполнительного директора. Невзирая

<sup>21</sup> *Bonilla-Merchav L., Brenes T.M.* El museo como espacio comunitario y decolonizador: El caso del Museo MIO en Costa Rica y la recuperación de la memoria LGBTIQ+ // *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris, 2020. P. 268–283.

<sup>22</sup> *Ibid.* P. 272.

на отсутствие финансовых ресурсов, многие присоединились к делу, и благодаря этому сегодня музей работает с командой междисциплинарных профессионалов. В этом смысле МЮ можно считать общественным музеем, ориентированным на обсуждение проблем.

Команда музея подготовила стратегический план на 2020–2023 гг., ожидается, что к 2023 г. появится постоянная площадка, где разместятся постоянные и временные выставки, показывающие историю движения ЛГБТИК+ в Коста-Рике с 1948 по 2010 гг. Созданы альянсы с аналогичными музеями в регионе, чтобы стать основанием международной сети музеев ЛГБТИК+, перечислены музеи из Колумбии, Эквадора и Мексики. В числе музеев, с которыми были установлены связи, есть и чилийский «Музей Di, отойдя от истории туалета»<sup>23</sup>. В сборнике представлены также статьи других авторов, рассказывающих о музеях таких сообществ: «Представьте музей и расширьте свою аудиторию: размышления о квир-матрицах», «Музей Бажуба: одно предложение культурного города для людей ЛГБТИ+».

Нетрудно предположить, что инклюзивным правом воспользуются не только инвалидизированные посетители, но и другие сообщества после того, как музеи провозгласили политику инклюзии (см. конференцию ИКОФОМ 2013 г. в Рио-де-Жанейро «Особенный посетитель: каждый из нас»). О такой стратегии обновления деятельности Национального музея Колумбии пишет его сотрудница Аледжандро Суарес, представляя свой проект включения членов ЛГБТ сообществ в «Программу сообществ, доступности и инклюзии». Ее статья, размещенная на страницах сборника ИКОФОМ, так и называется «Для очень чимбитского музея: преобразовать с помощью Программы сообществ, доступности и инклюзии»<sup>24</sup>. Принятие ЛГБТ как отдельной группы в стенах национального музея, разработка специальных программ для них — это стратегический шаг в развитии инклюзивного движения, который раскрывает особенности музея как гибкого института, откликающегося на потребности общества.

Как видим из серии статей, объединенных в отдельный раздел издания ИКОФОМ под названием «ЛГБТ опыты для музейного активизма», движение расширяется, и музеологи уже не могут закрывать глаза на существование таких музеев, особенно в условиях, когда ЛГБТ+ сообщества осмысленно применяют документы ИКОМ и ЮНЕСКО для легализации своего существования, используя «гибкую музейную форму». Эта адаптивность делает музей полноценным социальным институтом. Использование Гегелевского закона перехода количества в качество позволяет осмыслить происходящее в стройных научных категориях.

Основная активность этих парамузеев направлена на внутренние задачи сообществ, в основном на установление связей и определение границ на основе самоидентификации. Что здесь остается от традиционных сфер музейной деятельности? Они сводятся

<sup>23</sup> *Adriazola F.V., Fontaine F.M., Rojas R.G., Gutiérrez F.R., Mena T.B.* Museo Di, sacar la historia del closet // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. Paris, 2020. P. 254–267; *Nicolau E., Oliveira G.A.S., Domingues S.L., Xavier P.V., Alcântara R.* Performar o museu e ampliar seus públicos: Reflexões para matrizes queer // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. Paris, 2020. P. 298–311; *Rodrigues R. de C.C., Morando L.* Museo Bajubá1: uma proposta de cidadania cultural para pessoas LGBTI+ // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. Paris, 2020. P. 312–323.

<sup>24</sup> *Caro A.S.* Por un Museo bien chimbita: transformar el Museo Nacional de Colombia desde el Programa de Comunidades, Accesibilidad e Inclusión // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. Paris, 2020. P. 284–297.

к минимуму: коллекционирование, изучение и реставрация, прежде обозначавшиеся как основные формы работы, отсутствуют совсем: нет зданий, нет коллекций, нет штата сотрудников. Музеи виртуализируются и акционируются, что еще больше сближает их с социальными институтами. Фундаментом для объединения становится территория, сохранившая отпечатки истории (в случае общинных музеев), и отношение к телу — для музеев ЛГБТ+. Музеи вписываются в обиходный контекст, соединяются с привычным жизненным укладом. Они существуют как набор маршрутов, которые проводят педагоги (общинные музеи), и собрание психологически откровенных диалогов (среди членов ЛГБТ сообществ). Приоритетной функцией становится коммуникация и просвещение, которые видоизменяются до сторителлинга, призванного поменять угол зрения на историю места проживания, в первом случае, и диалоги о своей особенной телесности — во втором. Вероятно, можно ожидать появление других оснований для объединения, солидаризации и идентификации, при которых может быть использована гибкая форма музея как социального института.

Второй по объему блок текстов связан с проблемой реституции культурных памятников и переосмыслением колониального наследия. Здесь не все так однозначно, как можно предположить. Наряду с традиционным категоричным требованием возврата памятников появляется другой, более мягкий подход. Так, Марция Чува, доцент Федерального университета штата Рио-де-Жанейро, в статье озаглавленной «Истории для деколонизации: Национальный музей этнологии Лиссабона и его африканские коллекции»<sup>25</sup> пытается вписать проблему реституции в современную деколониальную повестку. Она предлагает для обсуждения три тезиса. В *первом* М. Чува говорит о важности обмена культурными ценностями, который рассматривается ею как часть *modus operandi* для музеев и представляет реституцию как свободную циркуляцию музейных предметов. Они могут быть востребованы в нужное время разными учреждениями по разным мотивам. То есть, реституция не рассматривается ею как передача в собственность произведений другому музею. Предлагается некий свободный оборот музейных коллекций, при котором отодвигается на второй план проблема собственности. *Второй* тезис связан с необходимым предварительным этапом, анализом истории появления в музее запрашиваемых объектов, касается традиций собирательства и понимания условий и возможности реституции. *Третий* выдвинутый ею тезис подчеркивает необходимость уважать чувствительное прошлое, с осторожностью подходить к историческим событиям и связанную с этим напряженность социальных проблем. Статью она завершает мыслью о том, что: «Если желание, заявленное государством на возврат предметов, не соответствует инвестициям в образование, вряд ли новые рассказы о колониальной истории помогут, и мало что будет сделано для реституции как деколониальной практики»<sup>26</sup>. То есть теперь в противовес категоричным требованиям возврата, музеологи, ориентируясь на современную мобильность, начали размышлять об адекватности требований, о возможностях временной передачи культурных ценностей. Это свидетельствует о другом подходе к проблеме, сменившем гораздо более жесткую позицию.

Третий блок текстов представляет точку зрения европейских специалистов в отношении к реституции. Во многих статьях декларируется стремление реформировать музеи

<sup>25</sup> *Chuva M. Histórias para descolonizar: o Museu Nacional de Etnologia de Lisboa e suas coleções africanas // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. Paris, 2020. P. 72–90.*

<sup>26</sup> *Ibid. P. 90.*

через переосмысление наследия коренных народов. В статье Марион Бертин из *École du Louvre* «Что значит “деколонизировать” музеи?»<sup>27</sup> приводятся примеры того, как музеи снимают напряженность ситуации пребывания в их стенах колониального наследия, являвшегося до последнего времени предметом гордости. В качестве широко распространенного приема она называет переименование экспозиций. Это является результатом смены угла зрения на колониальное наследие и его презентацию, что свидетельствует о разрыве со старой этнологической перспективой. Так, теперь название «Культуры мира» используется для этнографических экспозиций в музее Франкфурта и шведском Гетеборге, а музей Хорнимана в Лондоне представляет свои африканские коллекции в «Галерее слов».

Исследование архивов помогает пониманию истории и способов приобретения колониальных коллекций. В 2018 г. в Музее этнологии Дрездена работала выставка из японской коллекции, с уточнением информации о происхождении и методах приобретения экспонатов. В Швейцарии в 2019 г. прошла выставка «Стремление к знаниям питает жажду коллекционирования», где рассматривалось это хобби, основанное на твердом знании происхождения предметов коллекции. В Музее Ритберга в Цюрихе в рамках постоянного курса по типологии приобретений ввели специальный раздел о провенансе произведений.

Тема деконструкции экспозиций коренных народов затронута Кристин Блард из бельгийского Королевского музея Центральной Африки<sup>28</sup>. В своей статье она рассказывает о времени реконструкции музея. Когда в 2002 г. пришел новый директор, он пригласил художника из Киншасы, Шери Самба, который создал во время работы в артрезиденции историческую картину, показывающую момент похищения группой конголезцев музейных предметов (шкуры леопарда, слона), против которой протестует группа сотрудников музея. Картина теперь экспонируется в залах рядом со старыми коллекциями и поднимает вопрос: что сохранять и что показывать.

Аналогичные приемы приглашения современных художников в музейные артрезиденции для создания произведений «постэтнологического» свойства использовали Музей культур во Франкфурте, Музей археологии и антропологии в Кембридже, музей естественной истории Руана и Ла-Рошели и многие другие. Созданные работы затем объединяются с витринами экспозиции для взаимодействия со старыми объектами, принося новые смыслы.

В Европе распространена практика приглашенного кураторства для выставок, тематически связанных с коллекциями народов Азии и Африки. А в музеях Австралии, Новой Зеландии, Канады, США для управления коллекциями, тематически близкими коренным общинам, с 1990-х гг. используют приглашенный персонал<sup>29</sup>.

Другой пример сотрудничества с коренными народами — это регулярные посещения музеев представителями местных общин. Так, Музей археологии и антропологии Кембриджа сотрудничает с островами пролива Торреса (Австралия). Музей Питт-Риверса

<sup>27</sup> Bertin M. Que signifie « décoloniser » les musées? // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris, 2021. P. 43–47.

<sup>28</sup> Buard C. Africamuseum: reorganization // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris, 2021. P. 53–57.

<sup>29</sup> Daavo C.Z. Les musées africains et le patrimoine immatériel: quelques pistes pour une nouvelle uséologie // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris, 2021. P. 80–84.

в Оксфорде поддерживает тесные связи с общинами Масаи (Кения). Эти встречи укрепляют знание материала коллекций<sup>30</sup>.

Четвертый массив текстов представляет постколониальную ситуацию в культуре бывших колоний. В докладе «Деколонизация музеологии: рефлексивный анализ музея и сообществ в Кот-д'Ивуаре»<sup>31</sup> представитель Министерства культуры страны описал ситуацию с музеями, которые возникли еще при правлении Франции и обладают обширными коллекциями предметов местного происхождения. В основном речь идет о Музее цивилизаций Кот-д'Ивуара, который был создан на базе Французского института Черной Африки. Сейчас в нем хранится более 12 000 предметов, в том числе маски, скульптура, атрибуты власти, барабаны, изделия из керамики. Автор отмечает, что в последнее время стали появляться другие общественные музеи, такие как Музей Беттье, Музей Зарану и Бингервилля. К. Ирнест пишет, что местные жители прежде не озадачивались сохранением культурного наследия, а появление новых музеев свидетельствует об изменении отношения. Остро ощущается проблема подготовки музейных сотрудников, специальность можно получить в Нигерии или Бенине, преподавание там ведется на французском языке. Всего в стране насчитывается около 300 музейных сотрудников.

В 2006 г. в Национальном музее Кот-д'Ивуара была открыта постоянная выставка «Самобытность и смешение культур», каталог выставки был разработан в сотрудничестве с местными сообществами, что стало заметным событием. К. Ирнест подчеркивает, что только при помощи ЮНЕСКО и ИКОМ можно достичь серьезного улучшения ситуации в музеологии.

Ситуацию в Зимбабве описал доцент столичного университета С.С. Читима<sup>32</sup>. Он представил выводы многолетнего исследования семи крупнейших музеев страны, в том числе Музея национальной истории, Зимбабвийского музея гуманитарных наук им. королевы Виктории, Национального музея транспорта и древностей, Музея военной истории, Музея полиции Республики Зимбабве. В исследовании использовались наблюдение, глубинные интервью и дискуссии в фокус группах. Исследование охватывало 740 человек, включая сотрудников музеев, университетских преподавателей, школьных учителей, журналистов, представителей различных местных, как белых, так и цветных и черных сообществ Зимбабве. Вывод был обескураживающий: даже спустя 40 лет независимости страны музеи в Зимбабве воспринимаются как инородные западные институции. Почему усилия правительства, вкладывавшего значительные средства в музейные преобразования, не принесли результатов? Во-первых, потому что местные сообщества не воспринимали эту деятельность как свою собственную, как желание представить свои достижения, свои ценности на суд общества и тем самым утвердить свою значимость в глазах других социальных групп. Во-вторых, коллекции предметов, составивших экспозиции, были основаны на предметном массиве, им не принадлежащем. А если предметы и имели принадлежность какому-либо сообществу, они были включены в обычные формы жизни и не воспринимались как вещи, достойные представления как особые ценности.

<sup>30</sup> *Geert F.* Muséologies postcoloniales et décoloniales. Ou les frontières poreuses des concepts muséologiques // *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris, 2021. P. 221–225.

<sup>31</sup> *Ernest K.* La décolonisation de la muséologie: analyse réflexive sur les musées et les communautés culturelles en Côte d'Ivoire // *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris, 2021. P. 130–134.

<sup>32</sup> *Chitima S.S.* Negotiating the Decolonisation of National Museums in Zimbabwe // *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris, 2021. P. 67–70.

Исследователи пришли к выводу, что проведенная смена наименования музеев, организованных в период колониализма, не дает желаемого результата, что экспозиции, построенные по европейским образцам, в постколониальном периоде плохо воспринимаются местным населением, что требуется не просто реэкспозиция, но серьезная смена интерпретации контента. Но самым важным, как отмечают исследователи, становится работа музеев по просвещению населения, иначе не удастся достичь положительного результата, и музеи так и останутся чужеродным элементом для коренных жителей Зимбабве.

Стоит отметить, что в оценке ситуации в Зимбабве, которую дает С.С. Читима, чувствуется европейский подход. В заключении автор пишет: «Национальные музеи Зимбабве все еще находятся под влиянием западной музеологии и это мешает им трансформироваться, чтобы отражать и обслуживать потребности коренных общин»<sup>33</sup>. Он считает необходимым включить всех зимбабвийцев — черных, белых, цветных — в обсуждение своей истории и культурного наследия. То есть проведенное исследование фиксирует, что унаследованная Зимбабве западная модель организации музея по схеме профессиональной институции, выполняющей основные музейные функции (сбор, сохранение, изучение и экспонирование), не работает в данном случае. Усилия правительства на протяжении более, чем 40 лет не принесли желаемых результатов: местное население мало интересуется тем, что было привнесено в культуру белыми колонизаторами, и даже частично адаптированная под местные потребности такая институция отторгается.

Это напоминает проблемную ситуацию, которая еще недавно стояла перед музеями в латиноамериканских странах. Свидетельство этому описанный Л.П. Беллинха опыт Государственного музея коренных народов в Рио-де-Жанейро, который был организован официальными органами как традиционный музей и вынужденно закрыт из-за отсутствия посетителей (см. выше). Этот пример показывает, что насаждаемое сверху по европейским моделям просвещение имеет свойство отторгаться, потому что не соответствует миропониманию и культурным традициям коренных народов. Тогда как экспериментальная музеология, т.е. трансформированные музейные формы предлагают оптимальное решение задачи и могут органично вписываться в уклад жизни коренных народов. И это не просто отторжение того, что привнесли бывшие колонизаторы, это несовпадение культурных кодов, разность мировосприятия, о чем пишут современные философы, изучавшие традиции и ритуалы индейцев<sup>34</sup>.

Какие выводы можно сделать из этого обзора? Как это влияет на понимание того, что есть музей сегодня? Давайте уточним, в чем состоит сегодня трансформация формы музейного института. Как видно из обзора, музеями стремятся себя называть некоторые группы людей, объединенных по какому-либо признаку. В случае с Живым музеем Сан-Бенту в Рио-де-Жанейро — это педагоги и историки, объединившиеся на ниве просвещения местного населения. При этом пока нет других компонентов, привычных для нашего понимания музея: нет коллекции, нет здания, нет экспозиции. Есть только «собрание маршрутов педагогической направленности», т.е. деятельность по коммуникации с местным индийским населением бедного пригорода Рио-де-Жанейро. Другой приведенный выше пример — Музей акушерок из штата Пернамбуку демонстрирует активность женщин местного племени, направленную на воспроизводство традиционных

<sup>33</sup> Ibid. P. 70.

<sup>34</sup> Ростова Н.Н. Адзорнаменто антропологии: преодоление границы между природой и культурой. С. 731–750.

знаний и приемов, обеспечивающих продолжение рода. В случае с музеями ЛГБТ сообществ объединение достигается на базе отношения к телу и имеет в своей основе только коммуникацию и часто виртуальную, как мы видели в случае с Музеем МЮ в Коста-Рике. Все активисты из обзора надеются приобрести компоненты, присущие традиционным музеям: хотят получить площадки для постоянной экспозиции, намерены собрать коллекции, строят планы по организации выставок. То есть, их траектория развития движется в сторону традиционного музея. Вместе с тем, разбирая пошагово сегодняшнюю деятельность этих групп, которые руководствуются нормативными документами ИКОМ и ЮНЕСКО, мы видим, что пока наименованием музей институционализируется деятельность, которая раскрывает важнейший этап в развитии традиционного музея, позволяющая считать его социальным институтом. И если в результирующей стадии сформированного музея нам трудно усмотреть этот начальный деятельностный компонент, то при разборе этапов строительства он становится очевидным. Это позволяет нам утверждать, что музей является по своей природе социальным институтом. То есть не наличие коллекций и профессиональная/регламентированная работа с ними являются институализирующей базой, а деятельность людей, объединенных по какому-либо признаку.

Можно сказать, что приведенные выше примеры музеев являются неким отклонением от знакомой нам европейской нормы. В этой связи хочется напомнить материал, который использовался мною для аргументации в диссертации «Музей изобразительных искусств как социальный институт». Работая в архивах, я нашла рукопись С.И. Битюцкой, старейшего сотрудника Третьяковской галереи, показывающую как в последней трети XIX в. в России после Земской реформы, создавшей условия для развития местного самоуправления, появляются во многих городах художественные музеи. Они создаются усилиями купцов, инженеров, учителей, врачей, художников, военных и т.д., первоначально объединившихся в Общества любителей художеств. О появлении таких музеев в Астрахани, Владимире, Казани, Саратове, Смоленске, Одессе, Новгороде, Харькове и т.д. она писала, обратившись к исследованию особенностей коллекционирования в России: «Все наши художественные музеи обязаны своим возникновением частной инициативе»<sup>35</sup>. Не вдаваясь в подробности, подчеркнем, что в основе организации этих музеев лежит деятельность социальных групп, объединенных любовью к произведениям искусства. Это — основное свойство социального института, которое позволяет причислить и музей к корпусу социальных институтов, а также показать его универсальную природу через тождество происходящего сегодня в Латинской Америке с тем, что было в России в последней трети XIX в.

Вернемся к определению музея. Вслед за обсуждаемыми нами сборниками по деколонизации, ИКОФОМ выпустил очередной, 48 том своего альманаха, с говорящим названием: «Определение музея: трудности и компромиссы XXI века». Во вступительной статье его редактор Б. Брулон Соарес призывает рассмотреть сложившуюся оппозицию: «музей как постоянный институт» — «музей как полифоническое пространство (space)»<sup>36</sup>. Это противопоставление снимается при внимательном прочтении статьи Ф. Мересса и О. Гирагосян из того же сборника<sup>37</sup>. Они представляют анализ 269 ответов,

<sup>35</sup> *Битюцкая С.И.* Материалы по истории русского коллекционирования // Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 104. Ч. 2. Д. 69, 73, 74, 75, 167.

<sup>36</sup> *Brulon S.B.* Introduction // *Defining the museum: challenges and compromises of the 21<sup>st</sup> century*. Paris. 2020. P. 16–32.

<sup>37</sup> *Mairesse F., Guiragossian O.* Définir le musée à travers le monde // *Defining the museum: challenges and compromises of the 21<sup>st</sup> century*. Paris. 2020. P. 147–162.



собранных ИКОФОМ в процессе уточнения понимания музейного феномена во всем мире, и различных способов его определения в течение первой половины 2019 г. в рамках подготовки Генеральной конференции ИКОМ в Киото. Этот анализ показывает схожесть и различия на уровне больших регионов/материков: Европы и Северной Америки, Африки и Тихоокеанского региона, Латинской Америки и Арабских стран. Но при всех различиях список наиболее употребительных слов возглавляет «музей» (200 раз), затем следует «институт» (118 раз), а «пространство» (“space” 62 раза) занимает 5 позицию. Из этого с очевидностью следует, что основная масса причастных музейной деятельности воспринимает музей как институт. Однако современные трансформации традиционного музея уже размыты новыми его формами, такими как музеи под открытым небом, экомuzeи, музеи в общинах/школах/научных институтах, музеи на землях коренных народов, мобильные музеи, онлайн-музеи и все другие «неструктурные» музеи или «парамузеи», как их обозначил П. ван Менш. Как было показано выше, все они как музей институализируются на основе деятельности людей по поводу какого-либо наследия/ценностей, они — музеи деятельности, пока не получившие опредмеченной формы (коллекций). Причем, какие-то планируют обрести ее в будущем в виде коллекций и зданий, как видно из обзора, а другие в соответствии с современным уровнем технологии не намерены этого делать, оставаясь только в виртуальном пространстве. Однако, если учесть, что сегодня виртуальное пространство называют второй реальностью, то, возможно, что эти музеи останутся в таком виде как окончательном варианте существования.

Что сегодня происходит с музейными коллекциями, с этими опредмеченными ценностями, передаваемыми из поколения в поколение? П. ван Менш в своей последней работе приравнивает их к архивам (см. главу «Коллекция vs архив»)<sup>38</sup>. А Т. Шола указывает на важную тенденцию, как музеи, «стремясь сократить социальное и культурное неравенство»<sup>39</sup>, повышают степень доступности и разрабатывают программы для широких групп посетителей. Самым распространенным способом, особенно в период ковид-пандемии, стала цифровизация коллекций и интернет как система связи. Сейчас с ускоряющимся темпом мы получаем сообщения об оцифровке и доступности коллекций крупнейших музеев мира: Лувра и Эрмитажа, Метрополитен и Третьяковской галереи и др. Получают распространение виртуальные экскурсии по залам музеев и многие другие новации. Что это значит в контексте наших рассуждений? Это свидетельствует, что прежние опредмеченные ценности (коллекции), которые считались основой институализации музея, теряют свой цементирующий статус. Эту позицию теперь занимает деятельность по поводу интерпретации ценностей. И ее разнообразие программирует формы, интенсивность, стратегию и тактику, которая значительно меняется под натиском технологических и санитарно-ковидных новаций, но с очевидностью показывает институализирующую основу деятельности для музея.

При этом сам корпус наследия разрастается до бесконечности. Это современная реальность, на которую при честном научном анализе нельзя закрывать глаза. И за эту позицию нужно выразить благодарность ИКОФОМ, который неустанно показывает в своих публикациях практическое освоение новых музейных форм.

Вернемся к противопоставлению, которое обозначил Б. Брулон Соарес в редакторском вступлении к 48 тому альманаха ИКОФОМ. Оппозиция традиционного музея как

<sup>38</sup> Менш ван П., Мейер-ван Мени Л. Новые тренды в музеологии. С. 17–19.

<sup>39</sup> Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула, 2013. С. 109–114.

постоянного института и предложенная в Киото точка зрения на музей как полифоническое пространство (space) снимается, если принять деятельность по поводу ценностей за институализирующую основу музея. Потому что деятельность по поводу ценностей — универсальная характеристика, позволяющая в множество музеев включить наряду с традиционными музеями и музеи под открытым небом, и экомuzeи, и музеи в общинах/школах/научных институтах, и музеи на землях коренных народов, и мобильные музеи, и онлайн-музеи и т.д. Стоит только внести в определение музея уточняющий термин: социальный институт. И тогда новое определение музея будет, с одной стороны, определяться через термин *институт*, который выбрали наибольшее число респондентов из разных стран и континентов в опросе ИКОФОМ, а с другой — охватывать всю совокупность и традиционных, и парамузеев, известных на сегодня. Вместе с тем такое уточнение, как социальный по отношению к институту, позволит расширять и в будущем новационное многообразие любых форм деятельности по поводу наследия, не меняя определения *понятия музей*.

### Список литературы

- Куклинова И.А.* Новая музеология: современное осмысление концепта // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 3 (44). С. 68–72.
- Макаренко В.П.* Распад империй и проблемы колониализма // Политическая концептология. 2012. № 2. С. 6–47.
- Маньковская Н.Б.* Деконструкция // Новая философская энциклопедия. М.: Мысль, 2010.
- Мени ван П., Мейер-ван Мени Л.* Новые тренды в музеологии. М.: ИТД «Перспектива», 2021. 127 с.
- Петрунина Л.Я.* Музей изобразительных искусств как социальный институт художественной культуры. Диссертация ... канд. философ. наук. М.: [Б. и.], 1991. 200 с.
- Ростова Н.Н.* Аджорнаменто антропологии: преодоление границы между природой и культурой // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Философия и конфликтология. 2020. Т. 36. Вып. 4. С. 731–750.
- Шола Т.* Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула: Издательский дом «Ясная Поляна», 2013. 350 с.
- Adriazola F.V., Fontaine F.M., Rojas R.G., Gutiérrez F.R., Mena T.B.* Museo Di, sacar la historia del closet // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. Paris: ICOFOM, 2020. P. 254–267.
- Bellinha P.L.* Decolonizing a Colonizer's Tool // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris: ICOFOM, 2020. P. 180–183.
- Bertin M.* Que signifie « décoloniser » les musées? // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris: ICOFOM, 2021. P. 43–47.
- Beurden J.* Colonial Collections and Restitution issues—The State of a Global Debate // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris: ICOFOM, 2021. P. 219–223.
- Bhuard C.* Africamuseum: reorganization // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris: ICOFOM, 2021. P. 53–57.
- Bonilla-Merchav L., Brenes T.M.* El museo como espacio comunitario y decolonizador: El caso del Museo MIO en Costa Rica y la recuperación de la memoria LGBTIQ+ // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. Paris: ICOFOM, 2020. P. 268–283.

*Brulon Soares B.* Introduction // Defining the museum: challenges and compromises of the 21<sup>st</sup> century. Paris: ICOFOM, 2020. P. 16–32.

*Brulon Soares B.* Introduction // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. Paris: ICOFOM, 2020. P. 51–71.

*Brulon Soares B., Leshchenko A.* Museology in Colonial Context: A call for Decolonisation of Museum Theory // Politics and Poetics of Museology. Paris: ICOFOM, 2018. P. 61–79.

*Carias A.C., Souza M.S., Nogueira R.M.* As pegadas inventadas pelo Museu Vivo do São Bento na Baixada Fluminense // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. Paris: ICOFOM, 2020. P. 160–175.

*Caro A.S.* Por un Museo bien chimbita: transformar el Museo Nacional de Colombia desde el Programa de Comunidades, Accesibilidad e Inclusión // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. Paris: ICOFOM, 2020. P. 84–97.

*Chitima S.S.* Negotiating the Decolonisation of National Museums in Zimbabwe // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris: ICOFOM, 2021. P. 67–70.

*Chuva M.* Histórias para descolonizar: o Museu Nacional de Etnologia de Lisboa e suas coleções africanas // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. Paris: ICOFOM, 2020. P. 72–90.

*Cury M.X.* Metamuseology, Museology and decolonization indigenous people and museums in Brazil // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. Paris: ICOFOM, 2020. P. 75–79.

*Daavo C.Z.* Les musées africains et le patrimoine immatériel: quelques pistes pour une nouvelle uséologie // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris: ICOFOM, 2021. P. 80–84.

*Ernest K.* La décolonisation de la muséologie: analyse réflexive sur les musées et les communautés culturelles en Côte d'Ivoire // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris: ICOFOM, 2021. P. 130–134.

*Faulhaber P.* Os índios Tikuna e o mundo dos museus // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. Paris: ICOFOM, 2020. P. 91–102.

*Fouché F.* Le musée face à l'héritage colonial: un pharmakon? // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris: ICOFOM, 2021. P. 100–103.

*Geert F.* Muséologies postcoloniale et décoloniale. Ou les frontières poreuses des concepts muséologiques // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris: ICOFOM, 2021. P. 221–225.

*Labadie C.* Décoloniser les collections: enjeux et obstacles de la restitution des biens culturels en droit // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris: ICOFOM, 2021. P. 135–139.

*Mairesse F.* Décoloniser la muséologie? // The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Paris: ICOFOM, 2021. P. 155–159.

*Mairesse F.* The Politics and Poetics of Museology // The Politics and Poetics of Museology. Paris: ICOFOM, 2018. P. 17–23.

*Mairesse F., Guiragossian O.* Définir le musée à travers le monde // Defining the museum: challenges and compromises of the 21<sup>st</sup> century. Paris: ICOFOM, 2020. P. 147–162.

*Morim J.* O Museu da Parteira enquanto processo experimental // Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation. Paris: ICOFOM, 2020. P. 193–212.

*Nicolau E., Oliveira G.A.S., Domingues S.L., Xavier P.V., Alcântara R.* Performar o museu e ampliar seus públicos: Reflexões para matrizes queer // *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 298–311.

*Rodrigues R. de C.C., Morando L.* Museu Bajubá1: uma proposta de cidadania cultural para pessoas LGBTI+ // *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 312–323.

*Santos D.R.* Memórias silenciadas e novos horizontes: O papel social do Museu do Samba // *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 213–225.

*Scheiner T.* Réfléchir sur le champ muséal: significations et impact théorique de la muséologie // *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris: La Documentation française. 2016. P. 39–52.

*Shiraiwa S., Zabalueva O.* Museological Myths of Decolonization and Neutrality // *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris: ICOFOM, 2021. P. 203–207.

*Teixeira S.* Museu das Remoções: Moradia e Memória // *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 226–238.

### References

Adriazola, F.V., Fontaine, F.M., Rojas, R.G., Gutiérrez, F.R., Mena, T.B. Museo Di, sacar la historia del closet, in *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 254–267. (In Spanish).

Bellinha, P.L. Decolonizing a Colonizer’s Tool, in *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 180–183.

Bertin, M. Que signifie « décoloniser » les musées?, in *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris: ICOFOM, 2021. P. 43–47. (In French).

Beurden, J. Colonial Collections and Restitution issues—The State of a Global Debate, in *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris: ICOFOM, 2021. P. 219–223.

Bluard, C. Africamuseum: reorganization, in *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris: ICOFOM, 2021. P. 53–57.

Bonilla-Merchav, L., Brenes, T.M. El museo como espacio comunitario y decolonizador: El caso del Museo MIO en Costa Rica y la recuperación de la memoria LGBTIQ+, in *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 268–283. (In Spanish).

Brulon Soares, B. Introduction, in *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 51–71.

Brulon Soares, B. Introduction, in *Defining the museum: challenges and compromises of the 21<sup>st</sup> century*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 16–32.

Brulon Soares, B., Leshchenko, A. Museology in Colonial Context: A call for Decolonisation of Museum Theory, in *Politics and Poetics of Museology*. Paris: ICOFOM, 2018. P. 61–79.

Carias, A.C., Souza, M.S., Nogueira, R.M. As pegadas inventadas pelo Museu Vivo do São Bento na Baixada Fluminense, in *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 160–175. (In Spanish).

Caro, A.S. Por un Museo bien chimbita: transformar el Museo Nacional de Colombia desde el Programa de Comunidades, Accesibilidad e Inclusión, in *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 84–97. (In Spanish).

Chitima, S.S. Negotiating the Decolonisation of National Museums in Zimbabwe, in *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris: ICOFOM, 2021. P. 67–70.

Chuva, M. Histórias para descolonizar: o Museu Nacional de Etnologia de Lisboa e suas coleções africanas, in *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 72–90. (In Spanish).

Cury, M.X. Metamuseology, Museology and decolonization indigenous people and museums in Brazil, in *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 75–79.

Daavo, C.Z. Les musées africains et le patrimoine immatériel: quelques pistes pour une nouvelle uséologie, in *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris: ICOFOM, 2021. P. 80–84. (In French).

Ernest, K. La décolonisation de la muséologie: analyse réflexive sur les musées et les communautés culturelles en Côte d'Ivoire, in *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris: ICOFOM, 2021. P. 130–134. (In French).

Faulhaber, P. Os índios Tikuna e o mundo dos museus, in *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 91–102. (In Spanish).

Fouché, F. Le musée face à l'héritage colonial: un pharmakon?, in *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris: ICOFOM, 2021. P. 100–103. (In French).

Geert, F. Muséologies postcoloniale et décoloniale. Ou les frontières poreuses des concepts muséologiques, in *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris: ICOFOM, 2021. P. 221–225. (In French).

Kuklinova, I.A. Novaya museologiya: sovremennoe osmyslenie kontspta [New Museology: Modern Comprehending of Concept], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 2020. Vol. 3 (44). P. 68–72. (In Rus.).

Labadie, C. Décoloniser les collections: enjeux et obstacles de la restitution des biens culturels en droit, in *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris: ICOFOM, 2021. P. 135–139. (In French).

Mairesse, F. Décoloniser la muséologie?, in *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris: ICOFOM, 2021. P. 155–159. (In French).

Mairesse, F. The Politics and Poetics of Museology, in *The Politics and Poetics of Museology*. Paris: ICOFOM, 2018. P. 17–23.

Mairesse, F., Guiragossian, O. Définir le musée à travers le monde, in *Defining the museum: challenges and compromises of the 21<sup>st</sup> century*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 147–162. (In French).

Makarenko, V.P. Raspad imperiy i problemy kolonializma [The Collapse of Empires and the Problems of Colonialism], in *Politicheskaya konceptologiya*. 2012. Vol. 2. P. 6–47. (In Rus.).

Mensch, van P., Meijer-van Mensch, L. *Novye trendy v museologii* [New Trends in Museology]. Moscow: PTH «Perspektiva» Press, 2021. 127 p. (In Rus.).

Morim, J. O Museu da Parreira enquanto processo experimental, in *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 193–212. (In Spanish).

Nicolau, E., Oliveira, G.A.S., Domingues, S.L., Xavier, P.V., Alcântara, R. Performar o museu e ampliar seus públicos: Reflexões para matrizes queer, in *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 298–311. (In Spanish).

Petrunina, L.Y. *Muзей izobrazitelnykh iskusstv kak sotsialnyi institut khudozhestvennoy kultury. Dissertaciya ... kandidata filosofskih nauk* [Museum of Fine Art as a Social Institution of Artistic Culture. Ph.D. thesis]. Moscow: [without name of publisher], 1991. 200 p. (In Rus.).

Rodrigues, R. de C.C., Morando, L. Museu Bajubá1: uma proposta de cidadania cultural para pessoas LGBTI+, in *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 312–323. (In Spanish).

Rostova, N.N. Adzhortamento antropologiy: preodolenie granitsy mezhdru prirodoy I kulturnoy [Agiornamento of Anthropology: Bridging the Boundary Between Nature and Culture], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofija and konfliktologija*. 2020. Vol. 36. Is. 4. P. 731–750. (In Rus.).

Santos, D.R. Memórias silenciadas e novos horizontes: O papel social do Museu do Samba, in *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 213–225. (In Spanish).

Scheiner, T. Réfléchir sur le champ muséal: significations et impact théorique de la muséologie, in *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris: La Documentation française. 2016. P. 39–52. (In French).

Shiraiwa, S., Zabalueva, O. Museological Myths of Decolonization and Neutrality, in *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris: ICOFOM, 2021. P. 203–207.

Shola, T. *Vechnost' zdes' bolshe ne zhivet. Tolkovy slovar museinykh grekhov* [Eternity doesn't live here anymore. Explanatory Dictionary of Museum Sins]. Tula: PH "Yasnaya Polyana" Press. 2013. 350 p. (in Rus.).

Teixeira, S. Museu das Remoções: Moradia e Memória, in *Decolonising Museology: Museums, Community Action and Decolonisation*. Paris: ICOFOM, 2020. P. 226–238. (In Spanish).

*Дианова Е.В.*

ЛОКАЛЬНЫЙ ОПЫТ ОХРАНЫ ПАМЯТНИКОВ:  
ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕТРОСПЕКТИВА  
НА ПРИМЕРЕ ПОВЕНЕЦКОГО УЕЗДА КАРЕЛИИ

Дианова, Елена Васильевна—доктор исторических наук, доцент, Петрозаводский государственный университет, Россия, Петрозаводск, [elena-dianowa@yandex.ru](mailto:elena-dianowa@yandex.ru).

В статье анализируются сведения о культовых и промышленных зданиях бывшего Повенецкого уезда, внесенных в 1920-е гг. в списки ценных памятников старины, искусства и природы Карелии, составленные заведующим Карельским музеем В.И. Крыловым и директором Центральной публичной библиотеки Карелии И.М. Никольским. Проведено сопоставление с объектами историко-культурного наследия Медвежьегорского района, образованного вместо Повенецкого уезда в результате районирования территории Карелии. В ходе проведенного исследования удалось установить, что из 20 памятников (список В.И. Крылова) сохранилось только 6 объектов, из 22 памятников (список И.М. Никольского)—8 построек. Наиболее известными из сохранившихся объектов историко-культурного наследия являются памятники деревянного зодчества федерального значения: Бого-явленская церковь в деревне Чёлмужи; Варваринская церковь, переехавшая из Яндомозера в Типиницы; церковь Александра Свирского в Космозере; Архангельская часовня в Па-яницах; Спасо-Преображенская церковь на острове Кижы. К сожалению, за прошедшие десятилетия утрачены Петропавловский собор в Повенце; церковь Рождества Богороди-цы в деревне Кузаранда; Вознесенская церковь в Типиницах; Палеостровская церковь во имя Рождества Пресвятой Богородицы; церковь Николая Чудотворца в деревне Сенная Губа на Большом Клименецком острове в Онежском озере. Хотя даже руины, как напри- мер, остатки домен Повенецкого завода, могут стать объектом туристического маршрута.

**Ключевые слова:** памятник, деревянное зодчество, церкви, часовни, завод, истори- ко-культурное и индустриальное наследие, объекты культурного наследия.

LOCAL EXPERIENCE OF PROTECTION OF MONUMENTS:  
HISTORICAL RETROSPECTIVE ON THE EXAMPLE  
OF POVENETS DISTRICT OF KARELIA

Dianova, Elena Vasilyevna—Doctor of Science in History, the Associate Professor, the Petrozavodsk State University, Russian Federation, Petrozavodsk, [elena-dianowa@yandex.ru](mailto:elena-dianowa@yandex.ru).

In this article provides an analysis of information about the religious and industrial build- ings of the former Povenets district, included in the 1920s in the lists of valuable monuments of antiquity, art and nature of Karelia, compiled by the head of the Karelian Museum V.I. Kry- lov and the director of the Central Public Library of Karelia I.M. Nikolsky. Comparison was made with objects of historical and cultural heritage of the Medvezhyegorsky district, formed instead of the Povenets district as a result of zoning the territory of Karelia. During the study, it was possible to establish that out of 20 monuments (list of V.I. Krylov), only 6 objects were preserved, out of 22 monuments (list of I.M. Nikolsky)—8 buildings. The most famous of the surviving objects of historical and cultural heritage are monuments of wooden architecture of

federal significance: the Epiphany Church in the village of Chelmuzhi; Barbara Church, which moved from Yandomozero to Tipinita; Church of Alexander Svirsky in Cosmozero; Arkhangel'sk chapel in Pajanitsy; Transfiguration Church on the island of Kizhi. Unfortunately, over the past decades, the Peter and Paul Cathedral in Povenza has been lost; Church of the Nativity of the Virgin in the village of Kuzaranda; Ascension Church in Tipinita; Paleostrovsky Church in the name of the Nativity of the Blessed Virgin Mary; Church of St. Nicholas the Wonderworker in the village of Sennaya Guba on Bolshoi Kliment'skiy Island in Lake Onega were lost too. Although even ruins, such as the remains of the domain of the Povenets plant, can become the object of a tourist route.

**Key words:** monument, wooden architecture, churches, chapels, factory, historical, cultural and industrial heritage, objects of cultural heritage.

В предыдущей публикации проблема постановки на учет памятников и охраны объектов историко-культурного и индустриального наследия в Карелии 1920-х гг. рассматривалась на примере города Петрозаводска и бывшего Петрозаводского уезда<sup>1</sup>. В данной статье описываются памятники деревянного зодчества и каменной архитектуры Повенецкого уезда, вошедшие в охранные списки в 1920-е гг. При районировании территории Карелии в 1927 г. часть Повенецкого уезда вошла в Медвежьегорский район. Цель исследования состоит в том, чтобы установить, какие из зданий, сооружений, признанных в 1920-е гг. памятниками истории и архитектуры Повенецкого уезда, сохранились до нашего времени; выяснить время и причины гибели утраченных объектов.

Основными источниками информации стали архивные и печатные материалы 1920-х гг. Для выяснения современного состояния и сохранности памятников старины были использованы различные информационные интернет-ресурсы, новостные ленты, сайт «Соборы. РУ», где размещен «Народный каталог православной культуры»<sup>2</sup>; сайт «Хранители Наследия», созданный при поддержке Оргкомитета Всероссийской премии «Хранители наследия» и Фонда изучения наследия П.А. Столыпина<sup>3</sup>; сайт Государственного казенного учреждения Республики Карелия «Республиканский центр по государственной охране объектов культурного наследия», где можно найти Списки объектов культурного наследия по районам и поселениям Карелии<sup>4</sup>.

В настоящее время в Республике Карелия зафиксировано 4 888 объектов культурного наследия (ОКН), из которых 1 706 памятников федерального и 1 154—регионального значения. Первое место в Карелии по общему количеству памятников истории и культуры занимает Медвежьегорский район. По состоянию на 25 июня 2021 г. там находится 839 ОКН, из них в Единый Госреестр включен 591 объект—467 федерального и 124 регионального значения. Из всех объектов культурного наследия 262 являются памятниками архитектуры<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Дианова Е.В. Локальный опыт охраны памятников: Историческая ретроспектива на примере Петрозаводска и Петрозаводского уезда Карелии // Музей. Памятник. Наследие. 2020. № 1 (7). С. 93–106.

<sup>2</sup> Народный каталог православной культуры. См. по адресу: <https://sobory.ru/geo/> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>3</sup> Хранители Наследия. См. по адресу: <https://hraniteli-nasledia.com> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>4</sup> Списки объектов культурного наследия по районам и поселениям Республики Карелия. См. по адресу: <http://monuments.karelia.ru/ob-ekty-kul-turnogo-nasledija/spiski-ob-ektov-kul-turnogo-nasledija-po-rajonam-i-poselenijam-respubliki-karelija/> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>5</sup> Статистические сведения по дислокации объектов культурного наследия Республики Карелия. См. по адресу: <http://monuments.karelia.ru/ob-ekty-kul-turnogo-nasledija/statisticheskie-svedeniya-po-dislokacii-ob-ektov-kul-turnogo-nasledija-respubliki-karelija/> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).



В Медвежьегорском районе традиционно выделяют три историко-культурные территории: северо-западная — Сегозерье, северо-восточная — Выгозерье, южная — Заонежье. Каждая из указанных территорий обладает своими достопримечательностями и памятными местами, но главной жемчужиной района является Заонежье — Заонежский полуостров и острова, находящиеся в северной части Онежского озера, в том числе остров Кижы, Большой Клименецкий остров, Палей-остров. Памятники деревянного зодчества Заонежья привлекали внимание художников, путешественников, исследователей в XVIII, XIX и начале XX вв. До революции 1917 года в описании архитектурного наследия принимали участие Л.В. Даль, М.А. Круковский, И.Я. Билибин<sup>6</sup>.

В советский период в Заонежье организовывались комплексные экспедиции. В 1926 г. экспедицию на Заонежский полуостров и острова Онежского озера для регистрации, обмера и фотографирования памятников деревянного зодчества предпринял художник, реставратор, искусствовед Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960), посетивший Кижский погост. В поездке участвовал архитектор П.Д. Барановский, описавший и частично реставрировавший несколько памятников<sup>7</sup>.

Большой вклад в изучение деревянного зодчества Заонежья внес хранитель Этнографического отдела Русского музея Константин Константинович Романов (1882–1942). Первую поездку в Олонецкую губернию он совершил в 1912 г., а в 1926 г. предпринял экспедицию в Заонежье<sup>8</sup>. Экспедиция была организована секцией изучения крестьянского искусства Социологического комитета Государственного института истории искусств (Зубовского института). Члены экспедиции обследовали 72 селения Заонежья, в том числе деревни Великая Губа, Космозеро, Шуньга, Яндомозеро. Архитекторы сделали описание и фотографии старейших типов заонежских построек. Результаты данной экспедиции отражены в сборнике «Искусство Севера. Заонежье»<sup>9</sup>, в котором помещены статьи К.К. Романова «Заонежье в историко-бытовом и художественном отношении»<sup>10</sup> и «Жилой дом в Заонежье»<sup>11</sup>.

Помощь в организации данной экспедиции оказали правительственные органы: Карельский Центральный Исполнительный Комитет (Карельский ЦИК), Народный комиссариат просвещения Автономной Карельской Советской Социалистической Республики (АКССР), а также Карельский музей в лице его заведующего В.И. Крылова. Виктор Иванович Крылов, известный карельский краевед, налаживал контакты с участниками всех экспедиций, приезжавших в Карелию в 1920-е гг. Будучи знатоком истории и народной культуры Русского Севера, В.И. Крылов прилагал усилия к сохранению деревянного зодчества.

Во второй половине 1920-х гг. при Карельском областном музее, но под руководством Карельского политико-просветительного комитета, действовала комиссия по охране

<sup>6</sup> Кутьков Н.П. Заонежье // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2007. Т. 1. С. 344.

<sup>7</sup> Сергеев С.П. Грабарь Игорь Эммануилович // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2007. Т. 1. С. 268.

<sup>8</sup> Мильчик М.И. Романов Константин Константинович // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2011. Т. 3. С. 30.

<sup>9</sup> Искусство Севера. Заонежье: Сборник секции изучения крестьянского искусства социологического комитета. Л., 1927. Вып. I.

<sup>10</sup> Романов К.К. Заонежье в историко-бытовом и художественном отношении // Искусство Севера. Заонежье: Сборник секции изучения крестьянского искусства социологического комитета. Л., 1927. Вып. I. С. 11–20.

<sup>11</sup> Он же. Жилой дом в Заонежье // Искусство Севера. Заонежье: Сборник секции изучения крестьянского искусства социологического комитета. Л., 1927. Вып. I. С. 21–49.

памятников старины, искусства и природы в Карелии. По инициативе заведующего Карельским музеем В.И. Крылова она составила список памятников старины, требующих учета и охраны. В список вошли 58 церквей и часовен XVII–XVIII вв. из всех уездов АКССР: в Петрозаводском уезде — 11, в Повенецком — 20, в Пудожском — 6, в Кемском — 15, в Олонецком — 6 культовых построек; а также здания металлургических заводов XVIII в. в Петрозаводском и Повенецком уездах; онежские петроглифы IV–III тыс. до н.э. в Пудожском уезде<sup>12</sup>.

Чуть позднее директор Центральной публичной библиотеки Карелии Иван Михайлович Никольский, тоже член комиссии по охране памятников старины, искусства и природы в Карелии, обновил список историко-культурных объектов. В «Справочной книжке Автономной Карельской социалистической советской республики», изданной в 1929 г., имелся раздел «Охрана памятников старины». В справочнике напечатан исправленный и дополненный список «Архитектурные памятники старины в Карелии» по бывшим пяти уездам АКССР, куда вошло уже 78 объектов. В новый список вошли: в Петрозаводском уезде — 16, в Повенецком уезде — 22, в Пудожском уезде — 8, в Кемском уезде — 16, в Олонецком уезде — 16 культовых построек<sup>13</sup>. При этом из перечня архитектурных памятников исторического значения были удалены здания металлургических заводов XVIII в. в Петрозаводском и Повенецком уездах, а также онежские петроглифы.

В 1920-е гг., судя по обоим спискам, наиболее богатым по количеству архитектурных памятников старины был Повенецкий уезд. В.И. Крылов и И.М. Никольский упомянули такие памятники деревянного зодчества XVII–XVIII вв., как: Петропавловский Повенецкий собор; Чёлмужская Богоявленская церковь; Яндомозерская Варваринская церковь; Кижская Спасо-Преображенская церковь; Космозерская Успенская церковь; Кузарандская церковь Рождества Богородицы; Типиницкая Вознесенская церковь; Палеостровская церковь; Тихвиноборская церковь, а также каменная Клименецкая церковь. В список В.И. Крылова вошли старинные часовни в деревнях Волозеро, Габсельга, Лекса, Паяницы, Пергуба, Слобода, Янчезеро, Шелтопорождский скит, церковь и дом «большака» в селе Данилово.

И.М. Никольский исключил из списка памятников старины Повенецкого уезда часовни в деревнях Лекса, Данилово, Пергуба и Слобода, но зато включил в него каменную Сенногубскую Никольскую церковь и несколько деревянных культовых построек. Это Космозерская церковь во имя Александра Свирского, Онежская церковь, часовни в селах Шуньга, Пельяки, Тугозеро. Таким образом, в списке И.М. Никольского значилось 22 объекта культурного наследия, а в списке В.И. Крылова — 20 культовых построек, не считая остатков доменной печи Повенецкого завода и дома «большака» в Данилово.

Первым по значимости в списке памятников архитектуры Повенецкого уезда краеведы В.И. Крылов и И.М. Никольский поместили собор Петра и Павла в Повенце. В списке В.И. Крылова указана дата возведения собора — начало XVIII в., в списке И.М. Никольского — XVIII в. Не зная точной датировки памятника, составители обоих списков приблизительно указали только век перестройки храма Петра и Павла. В действительности же в Повенце собор во имя апостолов Петра и Павла сооружен в 1600 г. схимонахом Анфимом и новгородскими купцами. В «Описании Олонецкой губернии» В.А. Дашков пишет о том, что «деревянная церковь во имя первоверховных апостолов Петра и Павла

<sup>12</sup> Национальный архив Республики Карелия (далее — НА РК). Ф. Р-630. Оп. 1. Д. 36/305. Л. 38–39.

<sup>13</sup> Справочная книжка Автономной Карельской социалистической советской республики / составил И.М. Никольский. Петрозаводск, 1929. С. 196–198.

<...> достопамятна по древности основания». В 1703 г. во время поездки в Повенец собор посетил Петр I. Это произошло при отъезде царя из Повенца, когда на Онежском озере началась сильная буря, вынудившая Петра I возвратиться на берег. В церкви Петра и Павла отслужили молебен. Когда буря утихла, царь отправился дальше, «и попутный ветер сильно подул в паруса»<sup>14</sup>.

В 1761 г. старинный собор Петра и Павла был существенно перестроен и расширен, из-за чего этот год стал значиться датой его основания, хотя всегда с оговоркой, что первоначальный храм был построен в 1600 г. В 1864 г. рядом со старым возвели новый деревянный собор с тем же посвящением Петру и Павлу. С тех пор в документах появляется уточнение, о каком из повенецких храмов идет речь — «древнем» или «новом»<sup>15</sup>. В 1905 г. он был переименован в собор Смоленской иконы Божией Матери. Также в 1905 г. завершилось строительство еще одного Петропавловского собора. Таким образом, в Повенце до декабря 1941 г. было два Петропавловских собора и собор Смоленской иконы Божией Матери. К сожалению, их изображения сохранилось только на гравюрах, рисунках и фотографиях XIX—первых десятилетий XX в.

Памятники деревянного зодчества в Повенце оказались расположены рядом с построенным в 1931–1933 гг. Беломорско-Балтийским каналом, поскольку здесь находится один из важных гидротехнических узлов канала — Повенчанская лестница, состоящая из семи шлюзов. С самого начала Великой Отечественной войны канал подвергался налетам вражеской авиации и бомбардировке. В июле 1941 г. «всех, кого полагается», из служащих и работников ББК ознакомили с документом высокой секретности. Он назывался «План эвакуации и вывода из строя сооружений Беломорско-Балтийского канала имени Сталина». В данном плане давалось четкое указание: «В случае занятия врагом трассы Беломорско-Балтийского канала имени Сталина не дать возможность врагу использовать канал как транспортную магистраль». Документ предусматривал проведение таких мероприятий, как: эвакуация документов и архива, демонтаж и уничтожение механизмов гидросооружений и вывод флота, сброс воды из водохранилища<sup>16</sup>.

В ноябре — начале декабря 1941 г. на Карельском фронте шли ожесточенные бои с финнами. 5 декабря 1941 г. враг захватил город Медвежьегорск, «столицу» Беломорско-Балтийского канала. В ночь на 7 декабря 1941 г. произошел прорыв советской обороны, танковая группа противника ворвалась в Повенец и заняла его. При отступлении Красной Армии 6, 7 и 8 декабря 1941 г. осуществлялись взрывы гидроузлов и сооружений Повенчанской лестницы Беломорско-Балтийского канала. В эти дни уничтожили первые шесть шлюзов и плотину, а 11 декабря после ухода всех частей Красной Армии взорвали шлюз № 7. В результате вода хлынула из Волозера в Онежское озеро через поселок, «финны получили то, чего так упорно добивались в течение летних бомбардировок, — слива водораздельного бьефа»<sup>17</sup>. Это был «неприятный сюрприз» для врага, «сила водяного потока из водораздельного бьефа оказалась такой сокрушительной, что надолго отрезвила оккупационные войска». В декабре 1941 г. стояли очень сильные морозы, но

<sup>14</sup> Дашков В.А. Описание Олонецкой губернии в историческом, статистическом и этнографическом отношениях, составленное В. Дашковым. СПб., 1842. С. 166, 167.

<sup>15</sup> Носкова А.Г. «Древний» деревянный Петропавловский собор в Повенце и его аналоги // Архитектурное наследие. 2013. Вып. 58. С. 31–42. См. по адресу: <http://www.rusarch.ru/noskova2.htm> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>16</sup> Гнетнев К.В. Беломорканал: времена и судьбы. Петрозаводск, 2008. С. 339.

<sup>17</sup> Бьеф — часть реки или канала, расположенная по течению выше водонапорного сооружения (плотины, шлюза).

«водяной поток хлестал через Повенец трое суток»<sup>18</sup>, смывая на своем пути все постройки. Так зимнее наводнение в Повенце уничтожило два Петропавловских собора и храм Смоленской иконы Божией Матери.

По архитектурному облику древнему Петропавловскому собору в Повенце очень близка деревянная шатровая церковь Богоявления Господня (церковь Петра и Павла), что расположена в деревне Чёлмужи на берегу Повенецкого залива Онежского озера. По преданию, Чёлмужская Богоявленская церковь заложена в 1605 г. на месте храма, срубленного в 1577 г. Скорее всего, в начале XVII в. произошла реконструкция старой церкви, над молитвенным помещением и трапезной надстроили храмовый столп в виде «восьмерика на четверике» с шатром и главкой. В 1778 г. сооружена шатровая колокольня<sup>19</sup>. В XVIII–XIX вв. церковь ремонтировали, обшили тесом.

Богоявленская церковь в Чёлмужах связана с династией Романовых. В заонежском селе Толвуха в 1601–1606 гг. находилась в ссылке Ксения Ивановна Романова, постриженная в монахини под именем Марфа. Инокня Марфа, мать Михаила Федоровича Романова, во время пятилетней Толвухинской ссылки посещала окрестные деревни и делала вклады в местные церкви, в том числе в церковь Богоявления села Чёлмужи. В начале XX в. в храме хранилась икона с изображением Спасителя и Божьей Матери, пожертвованная царем Михаилом Федоровичем после его избрания на русский престол. В 1913 г. — в год 300-летия дома Романовых — проводилась реставрация Богоявленской церкви, а для иконы жители села Чёлмужи сделали новый киот<sup>20</sup>. В советский период старинная икона пропала, а другие иконы вывезли в Музей изобразительных искусств в Петрозаводск.

Во время Великой Отечественной войны были разобраны шатры церкви и колокольни. В 1953–1955 гг. осуществлены ремонтно-реставрационные работы, храму возвращен облик 1913 г. Реставрация церкви проводилась в 1986–1987 гг., в настоящее время церковь признана памятником архитектуры федерального значения<sup>21</sup>.

Начиная с 2007 г. ООО «Экситон» из Петрозаводска проводил очередную реставрацию Богоявленской церкви (автор проекта Т.И. Вахрамеева). Необходимость срочной реставрации была обусловлена самим расположением древнего храма: «Четыре века назад, когда храм возводился на берегу Повенецкого залива Онежского озера, он отстоял от кромки воды на десятки метров. Теперь же онежские волны плещутся буквально в полутора метрах от фундамента, и, если берег не укрепить, церковь просто сползет в залив». Все понимали: «Без укрепления береговой линии самый старый шатровый храм Заонежья погибнет». Общая стоимость реставрационных работ составила 6,5 млн руб., из которых 4,5 млн руб. выделил федеральный бюджет и 2 млн руб. — республиканский. Во время реставрации мастера-плотники подняли храм гидравлическими домкратами, заменили подгнившие бревна фундамента, восстановили обшивку, заменили кровлю. Осенью 2008 г. «сама церковь, готовая еще несколько лет назад вот-вот завалиться на бок, вновь выпрямилась и устремилась к небу свечку-шатер». Затем начались работы над восстановлением ее интерьера<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Гнетнев К.В. Беломорканал 1933–2017: годы, события, люди. Петрозаводск, 2017. С. 152, 154.

<sup>19</sup> Орфинский В.П. Церковь Богоявленская в деревне Чёлмужи // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2011. Т. 3. С. 244.

<sup>20</sup> Олонецкая епархия: Страницы истории. Сборник. Петрозаводск, 2001. С. 159, 160.

<sup>21</sup> Орфинский В.П. Церковь Богоявленская в деревне Чёлмужи // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2011. Т. 3. С. 244.

<sup>22</sup> Чаженгина В. В Заонежье реконструируется старинная церковь, связанная с царским родом Романовых / 16.12.2008. См. по адресу: <http://eparhia.karelia.ru/chelmuz8.htm> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

В Заонежье в бывшей деревне Яндомозеро до осени 2015 г. находилась церковь святой Великомученицы Варвары. Срубленная еще до церковной реформы патриарха Никона в 1650 или 1656 гг. церковь имела ряд архаичных деталей и конструкций. Культовые помещения освещались косячатыми и волоковыми окнами. В 1710 г. Яндомозерская Варваринская церковь была реконструирована, над молитвенным помещением надстроен храмовый столп в виде «восьмерика на четверике». В 1775–1800 гг. церковь соединили с шатровой колокольной с помощью крытого «висячего» перехода. К концу XVIII в. церковь святой Великомученицы Варвары приобрела законченный образ. Местные жители посещали церковь, там велись службы.

В 1920-е гг. церковь не ремонтировалась и стала разрушаться. Так, уже на заседании комиссии по охране памятников старины, природы и искусства в АКССР от 15 января 1927 г. слушали вопрос о состоянии памятника старины — Яндомозерской церкви святой Великомученицы Варвары (деревня Яндомозеро, Великогубская волость Повенецкого уезда) и вынесли решение о необходимости проведения там ремонтных работ<sup>23</sup>. Однако вместо ремонта церковь в деревне Яндомозеро 26 апреля 1938 г. закрыли по постановлению Карельского ЦИК<sup>24</sup>. После Великой Отечественной войны на памятник деревянного зодчества обратили внимание советские искусствоведы и архитекторы. В 1951–1957 гг. церковь отреставрировали по проекту А.В. Ополовникова. В 1989 г. Карельская специальная научно-реставрационная производственная мастерская под руководством Е.В. Вахрамеева проводила консервационные работы. Яндомозерская церковь святой Великомученицы Варвары получила статус памятника архитектуры федерального значения<sup>25</sup>.

В 1990-е гг. деревня Яндомозеро стала нежилой, и Варваринская церковь XVII в. оказалась полностью безнадзорной. Реставрационные и ремонтные работы храма откладывались, в результате возникла угроза сохранения самого памятника. В 2015 г. в целях обеспечения дальнейшей сохранности церкви Министерство культуры РФ приняло решение перенести ее из нежилой деревни Яндомозеро в деревню Типиницы Медвежьегорского района Республики Карелия. В Типиницах церковь планировалось установить на том месте, где стоял Вознесенский храм, сгоревший в 1975 г. Предложение Министерства культуры РФ поддержали жители деревни Типиницы и Карельская епархия. Из федерального бюджета на перевоз и реставрацию яндомозерской церкви выделено 34 млн рублей. Все работы по монтажу здания на новом месте должны были завершиться осенью 2016 г.

Данное событие широко освещалось в региональных СМИ. В мае 2016 г. на карельском информационном портале «Республика» появилась публикация «Переселение великомученицы» о том, что «Варваринскую церковь перевезли из заброшенной деревни Яндомозеро в жилое место — в деревню Типиницы на Заонежском полуострове. Один из многих разрушающихся храмов Карелии спасен»<sup>26</sup>.

Однако в ноябре 2016 г. информационный портал «Республика» сообщил о том, что Министерство культуры Республики Карелия реставрацию церкви святой Варвары

<sup>23</sup> НА РК. Ф. Р-630. Оп. 1. Д. 36/305. Л. 35.

<sup>24</sup> *Детчужев Б.Ф., Макуров В.Г.* Государственно-церковные отношения в Карелии (1917–1990). Петрозаводск, 1999. С. 170.

<sup>25</sup> *Вахрамеев Е.В.* Церковь Варвары Великомученицы в деревне Яндомозеро // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2011. Т. 3. С. 244.

<sup>26</sup> Переселение великомученицы / 04-05-2016. См. по адресу: <http://rk.karelia.ru/social/culture/pereselenie-velikomuchenitsy/> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

в Типиницах отложило до следующего года, т.к. «в проект пришлось вносить изменения, которые касаются фундамента культового объекта». Работы по установке фундамента и дальнейшей реставрации храма решили начать в теплое время — летом 2017 г.<sup>27</sup>

Также в ноябре 2016 г. карельский онлайн-журнал «Черника» опубликовал статью Татьяны Смирновой «Великомученицу Варвару распилили и бросили гнить?», где описывалось состояние дел по реконструкции церкви, т.е. полное отсутствие каких-либо реставрационных работ<sup>28</sup>. Получается, что старинную церковь разобрали, но не восстановили к назначенному сроку.

За судьбой памятника шатровой архитектуры XVII в. следили на сайте «Хранители Наследия», созданном при поддержке Оргкомитета Всероссийской премии «Хранители наследия» и Фонда изучения наследия П.А. Столыпина. В ноябре 2015 г. здесь говорилось о том, что «Варваринскую церковь переселят из Яндомозера к людям»<sup>29</sup>. В мае 2016 г. сообщалось о перевозке разобранного храма из Яндомозера в Типиницы<sup>30</sup>. В ноябре 2016 г. давалась подробная информация о Яндомозерской церкви. Журналистам стало известно, что разбор здания проводился неаккуратно. Многие бревна оказались повреждены во время перевозки и выброшены, остальные части сооружения лежат в деревне Типиницы рядом с местом предполагаемой стройки<sup>31</sup>.

По планам Министерства культуры Республики Карелия реставрация церкви святой Варвары в Типиницах должна была начаться летом 2017 г. В октябре 2017 г. на информационном портале «Петрозаводск говорит» поместили отчет журналиста Евгения Беляничкова об экспедиции, организованной по Заонежью туристической компанией «Золотое кольцо Карелии». В материале «Варварины муки. Заонежье обетованное» рассказывалось «о старинной церкви, которую под видом спасения разрушили, а место, где она стояла, превратили в пустырь»<sup>32</sup>.

Новостные ленты сообщали о судьбе храма, обыгрывая его название, например, Елена Куракина свой репортаж назвала «Церковь святой Варвары в Яндомозере: воистину великомученица»<sup>33</sup>. На портале «Петрозаводск говорит» Татьяна Смирнова в очередной публикации, посвященной церкви, задает вопрос: «Кто замучил великомученицу?». Далее журналистка пишет: «По-варварски государство обходится с Варваркой по сей день, не помогают изменить ситуацию многочисленные выступления общественности, благодаря которой брошенные под открытым небом подрядчиками бревна были укрыты

<sup>27</sup> Реставрацию церкви святой Варвары в Типиницах отложили до лета / 07.11.2016. См. по адресу: <http://rk.karelia.ru/social/culture/restavratsiyu-tserkvi-svyatoj-varvary-otlozhili-do-sleduyushhego-leta/> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>28</sup> Великомученицу Варвару распилили и бросили гнить? / 14.11.2016. См. по адресу: <https://mustoi.ru/velikomuchenicu-varvaru-raspilili-i-brosili-gnit/> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>29</sup> Варваринскую церковь переселят из Яндомозера к людям / 07.11.2015. См. по адресу: [http://hraniteli-nasledia.com/articles/nasledie-rossii/varvarinskuyu-tserkov-pereselyat-iz-yandomozera-kiyudyam/?sphrase\\_id=10717](http://hraniteli-nasledia.com/articles/nasledie-rossii/varvarinskuyu-tserkov-pereselyat-iz-yandomozera-kiyudyam/?sphrase_id=10717) (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>30</sup> Повезли родимую / 06.05.2016. См. по адресу: <http://hraniteli-nasledia.com/articles/proekty/povezli-rodimuyu/> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>31</sup> Яндомозеро: поматросили и бросили / 29.11.2016. См. по адресу: <http://hraniteli-nasledia.com/articles/nasledie-rossii/yandomozero-pomatrosili-i-brosili/> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>32</sup> Варварины муки. Заонежье обетованное / 14.10.2017. См. по адресу: <https://ptzgovorit.ru/longread/varvariny-muki-zaonezhe-obetovannoe> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>33</sup> Церковь святой Варвары в Яндомозере: воистину великомученица / 12.03.2017. См. по адресу: <https://ok-inform.ru/obshchestvo/tourism/86953-tserkov-svyatoj-varvary-v-yandomozere-voistinu-velikomuchenitsa.html> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

от непогоды, но и это сруб не спасло — значительная часть бревен, по признанию реставраторов, превратилась в труху». Статья содержит призыв «спасти архитектурное наследие Карелии от новых варваров!»<sup>34</sup>

После поджога и гибели Успенского храма в Кондопоге «катастрофическая ситуация с сохранением памятников деревянной архитектуры в Карелии» вновь привлекла внимание общественности. В мае 2019 г. известный реставратор М.И. Мильчик в интервью интернет-журналу «Лицей» назвал «преступным решение о перевозке старинной Варваринской церкви XVII века из деревни Яндомозеро в Типиницы, ради чего памятник раскатали по бревнам, которые два года пролежали под дождем и снегом». По его оценке, «в результате от подлинной древесины осталось 15–20 %»<sup>35</sup>.

В августе 2019 г., как сообщал еженедельник «Аргументы и Факты» – «АиФ Карелия» в статье «Скитания великомученицы. Варваринскую церковь снова везут на новое место», «безотрадная история реставрации Варваринской церкви, построенной в 1656 г. в селе Яндомозеро, получила неожиданное продолжение. Из соседних Типиниц, куда она была перевезена для реставрации и сборки, храм решено доставить в пригород Петрозаводска. Памятник обещают восстановить и вернуть обратно». В июле 2019 г. прошел аукцион, организованный подведомственным учреждением Минкультуры России — Северо-Западной дирекцией по строительству, реконструкции и реставрации. Победителем и единственным участником торгов на продолжение работ по реставрации Варваринской церкви стала петербургская компания «Анфилада», специализирующаяся на восстановлении памятников архитектуры. Стоимость работ составит без малого 60 млн руб. Разобранную церковь планируют перевезти в пригород Петрозаводска — 120 км от Типиниц до Медвежьегорска и еще 160 км — до места работ<sup>36</sup>.

Таким образом, летом 2019 г. у Варваринской церкви появился третий подрядчик — компания «Анфилада» из Санкт-Петербурга, но непосредственно реставрационные работы осуществляются субподрядчиком Архитектурно-реставрационным центром «Заонежье», который возглавляет реставратор Виталий Скопин. До того, как памятник не попал в руки профессионалов, «у объекта культурного наследия федерального значения сменились два подрядчика — фирмы “Эшель” и “ПГС II”, однако за несколько лет они не только не смогли вернуть ему прежний облик, но даже были отстранены от работ, а брошенный исторический материал храма, по словам местных жителей, стал превращаться в дрова». По словам Виталия Скопина, «третьей некачественной реставрации памятник бы не пережил»<sup>37</sup>

В январе 2020 г. на новостном сайте города Петрозаводска «Karelia.news» журналист Евгений Белянчиков написал: «В Петрозаводске восстанавливают Варваринскую церковь XVII века из деревни Яндомозеро Медвежьегорского района, которую разрушили

<sup>34</sup> Кто замучил великомученицу? / 22.02.2019. См. по адресу: <https://ptzgovorit.ru/shortread/kto-zamuchil-velikomuchenicu-1> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>35</sup> Известный реставратор: в Карелии сгорит еще не один храм, пока восстанавливают Успенскую церковь / 19.05.2019. См. по адресу: <https://runaruna.ru/articles/27826> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>36</sup> Скитания великомученицы. Варваринскую церковь снова везут на новое место // «АиФ Карелия» № 35 / 28.08.2019. См. по адресу: [https://karel.aif.ru/society/details/skitaniya\\_velikomuchenicy\\_varvarinskuyu\\_cerkov\\_snova\\_vezut\\_na\\_novoe\\_mesto](https://karel.aif.ru/society/details/skitaniya_velikomuchenicy_varvarinskuyu_cerkov_snova_vezut_na_novoe_mesto) (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>37</sup> Третьей некачественной реставрации памятник бы не пережил / 13.07.2020. См. по адресу: <https://stolicaonego.ru/analytics/tretej-nekachestvennoj-restavratsii-pamjatnik-by-ne-perezhil/> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

еще в 2015 года на деньги Минкульта, а потом бросили гнить в деревни Типиницы. С тех пор храм пытались реставрировать несколько организаций, которые откровенно провалили проект». Также он сообщил, что выигравшая конкурс компания «Анфилада» наняла субподрядчика в лице Архитектурно-реставрационного центра «Заонежье». К тому времени «специалисты центра перевезли остатки гниющих бревен из Типиниц в Петрозаводск, где сейчас и идет восстановление церкви». Радует тот факт, что, по предварительной оценке, «процент возвращаемого в сруб материала выше, чем предполагалось ранее». Работы по реставрации церкви и колокольни ведутся под контролем Управления по охране объектов культурного наследия Карелии. После реставрации церковь Великомученицы Варвары перевезут в деревню Типиницы на место Вознесенской церкви<sup>38</sup>.

В июле 2020 г. информационный ресурс «Столица на Онего» сообщал, что «карельским реставраторам удалось собрать уникальную Варваринскую церковь XVII столетия, которая пять лет назад была раскатана на бревна и брошена в нескольких заонежских деревнях». Тогда журналист Валерий Поташов, находясь на самой верхней площадке строительных лесов, где в ближайшие месяцы планировалось собирать главку Варваринской церкви, был поражен тем, что «с высоты более чем 20 метров открывается потрясающий вид на покрытую белыми барашками волн Типиницкую губу Онежского озера, а сама заонежская деревня Типиницы выглядит внизу словно игрушечная»<sup>39</sup>.

Приятная новость прозвучала 11 июня 2021 г. во время телепередачи «Вести-Карелия»: «Реставрация Варваринской церкви в Медвежьегорском районе близится к завершению». В новостях показали телерепортаж, подготовленный в деревне Типиницы на месте реставрации Варваринской церкви. В комментарии к репортажу было сказано, что мастерам из АРЦ «Заонежье» удалось восстановить едва уцелевшие, находящиеся в плачевном состоянии деревянные элементы храма. Они обещали завершить реставрацию к концу лета 2021 г., жители деревни Типиницы с нетерпением ждут окончания работ<sup>40</sup>.

Кстати, существовавшая ранее в Типиницах Вознесенская церковь также была включена карельскими краеведами в список памятников старины. Храм Вознесения в селе Типиницы, «последний известный памятник заонежской архитектуры XVIII в.», построен в 1769–1781 гг. и освящен в 1781 г. По мнению архитекторов, «здание было по-настоящему монументальным: его высота составляла почти 50 м, что достигалось за счет основания храма, поставленного на подклет». В 1960-е гг. типиницкая церковь была отреставрирована, а в 1975 г. она сгорела от молнии<sup>41</sup>. По словам специалистов, из-за того, что «церковь не сохранилась, до сих пор ей уделялось недостаточно внимания в публикациях исследователей». При этом в различных архивах сохранилось «много

<sup>38</sup> Варваринскую церковь из деревни Яндомозеро реставрируют в Петрозаводске // Вести—Карелия: 28.01.2020. См. по адресу: <https://yandex.ru/turbo/s/karelia.news/news/2644440/varvarinskiuu-cerkov-iz-derevni-andomozero-restavriiut-v-petrozavodске> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>39</sup> Третьей некачественной реставрации памятник бы не пережил / 13.07.2020. См. по адресу: <https://stolicaonego.ru/analytics/tretej-nekachestvennoj-restavratsii-pamjatnik-by-ne-perezhil/> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>40</sup> События дня: Вести-Карелия: 11.06.2021. См. по адресу: <http://tv-karelia.ru/vesti-kareliya-11-06-2021/> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>41</sup> Носкова А.Г. Шатровые храмы Заонежья XVII–XVIII вв. Особенности архитектурных решений // Деревянное зодчество. М.; СПб., 2013. Вып. III. Новые материалы и открытия. С. 130–155. См. по адресу: <http://www.rusarch.ru/noskova3.htm> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).



документов, повествующих о строительной истории и архитектурных особенностях типиницкого храма»<sup>42</sup>.

Достоверно известным старейшим шатровым храмом Заонежья, «где был устроен пятистенный алтарный сруб», считается Космозерская Успенская церковь (1720). В 1769–1770 гг. в деревне Космозере рядом с летним храмом Успения Пресвятой Богородицы построили зимнюю церковь преподобного Александра Свирского по заказу и на средства купца Ф. Попова из Санкт-Петербурга. Два храма вместе с колокольней составляли красивейший ансамбль: «три шатровых здания выстроились в линию с востока на запад, перпендикулярно к озеру, что обеспечило хорошее восприятие ансамбля как от воды, так и с дороги. Погост был окружен рубленой из бревен оградой высотой от полуметра до двух метров»<sup>43</sup>.

В 1920 г. обе космозерские церкви были зарегистрированы сотрудником Отдела охраны памятников искусства и старины Наркомпроса, реставратором Ф.А. Каликиным и получили охранные свидетельства. Во второй половине 1920-х гг. Успенская церковь (1720) и церковь Александра Свирского (1770) были взяты на учет памятников старины Карелии. В 1930–1940-е гг. судьба храмов оказалась трагична. К 1938 г. были разобраны колокольня, а также верхние части четверика основного объема с восьмериком и шатром и бочка на алтаре Успенской церкви, закрытой еще 5 февраля 1932 г. по решению Карельского ЦИК<sup>44</sup>. Здание накрыли двускатной кровлей вровень с трапезной и, видимо, приспособили под какие-то хозяйственные нужды. В таком виде главный храм погоста сохранялся еще в 1942 г. и запечатлен на нескольких финских фотографиях. В акте обследования бывшей оккупированной территории 1945 г. сообщалось, что церковь была сожжена финнами в 1943 г., по другим данным церковь и колокольня сгорели в 1942 г. Бревенчатая ограда погоста тоже была разобрана. Таким образом, после Великой Отечественной войны в деревне Космозеро от целого ансамбля осталась только одна шатровая церковь Александра Свирского, храм типа «восьмерик на четверике», принадлежащий к числу памятников западно-прионежской архитектурной традиции<sup>45</sup>.

Церковь Александра Свирского (1770) в деревне Космозеро, прионежский тип шатровых храмов, с 1974 г. считается объектом культурного наследия федерального значения. В 1960-е гг. в храме находилась библиотека, при этом была выполнена перепланировка, полностью изменившая интерьер, прорублен наружный вход в алтарную апсиду и уничтожены главки. В 1978–1982 гг. церковь отреставрировали путем полной переборки с восстановлением из нового материала утраченных элементов (автор проекта и руководитель работ В.А. Крохин)<sup>46</sup>.

Сохранившийся до XXI в. памятник деревянной архитектуры Заонежья нуждается в реставрации. В 2004–2005 гг. на федеральные средства (2 млн руб.) проводилась

<sup>42</sup> Она же. Вознесенская церковь в Типиницах—последний шатровый храм Заонежья // Архитектурное наследие. 2018. Вып. 53. С. 37–50. См. по адресу: <http://www.archiheritage.org/items/217/113/voznensenskaya-tserkov-v-tipinitsah-poslednij-shatrovyj-hram-zaonezhya.html> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>43</sup> Она же. История и архитектура храмового комплекса в Космозере: исследование по архивным материалам // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2019. № 8 (185). С. 39, 40.

<sup>44</sup> Детчурев Б.Ф., Макуров В.Г. Государственно-церковные отношения в Карелии... С. 169.

<sup>45</sup> Носкова А.Г. История и архитектура храмового комплекса в Космозере: исследование по архивным материалам. С. 40.

<sup>46</sup> Орфинский В.П. Церковь Александра Свирского в деревне Космозеро // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2011. Т. 3. С. 243.

реставрация космозерской церкви Александра Свирского. Однако реставрация была сделана плохо, почти сразу в кровле образовалось 16 протечек, и «спустя несколько месяцев после завершения работ храм оказался залит водой». В 2006 г. представители республиканской общественной организации «Заонежье» обратились в Министерство культуры Республики Карелия с просьбой устранить неполадки. Комиссия Министерства культуры РК приехала в Космозеро только в 2009 г. Специалисты Министерства после обследования объекта культурного наследия составили акт, в котором, в частности, говорится: «В ходе реставрации 2004–2005 гг. в храме Александра Свирского “полностью заменены покрытия на кровле алтаря с бочкой и главкой, полицах восьмерика и четверика церкви, шатре с главкой, фронтовых поясах. Работы выполнены с неудовлетворительным качеством: из-за неплотной подгонки теса кровли в период выпадения атмосферных осадков возникают сильные протечки”»<sup>47</sup>.

В июле 2018 г. Северо-Западная Дирекция Министерства культуры получила проектную документацию по сохранению объекта культурного наследия «Церковь Александра Свирского (деревянная)», 1769 г., расположенного в деревне Космозеро Медвежьегорского района Республики Карелия. Научно-проектная документация разработана на основании детальных многопрофильных исследований, проведенных с применением современных технологий. Это позволило получить новую информацию об объекте, выявить допущенные ранее ошибки и причины имеющихся в настоящее время критических деформаций.

По словам проектировщиков, «приоритетным является максимально возможное сохранение существующих конструкций памятника с проведением работ по их усилению и консервации. Лишь те конструкции и части памятника, которые находятся в необратимо поврежденном состоянии, подлежат замене». Проект предусматривал реставрацию памятника методом полной переборки, традиционным для деревянных построек, что позволяет восстановить конструктивную прочность памятника с максимальным сохранением его аутентичности. После получения проектной документации следующим шагом станет реставрация памятника, однако пока ее сроки не определены<sup>48</sup>.

В мае 2019 г. стало известно, что на ремонт храма в деревне Космозеро в Заонежье планируют выделить 13 млн руб., а в июне 2019 г. провести торги на проведение ремонтно-реставрационных работ на объекте культурного наследия «Церковь Александра Свирского (деревянная)»<sup>49</sup>. Однако на проведенный дважды аукцион не вышел ни один подрядчик, поэтому в третий раз конкурс решили не объявлять. Поскольку конкурс не проводился, деньги из федерального бюджета не выделялись.

В интервью, данном в ноябре 2019 г., начальник управления по охране объектов культурного наследия Карелии Юлия Алипова подчеркнула, что «памятник федерального значения находится в плачевном состоянии и требует комплексной реставрации». В первую очередь нужно «выполнить на нем хоть какие-то противоаварийные работы, чтобы локализовать сквозные протечки». Стало известно, что «аварийные работы» здесь

<sup>47</sup> *Потапов В.* «Подмоченные» миллионы / 24.02.2010. См. по адресу: <https://stolicaonego.ru/analytics/136947> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>48</sup> Специалисты разработали проект реставрации уникальной деревянной церкви Александра Свирского / 10.07.2018. См. по адресу: <https://pravoslavie.ru/114291.html> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>49</sup> *Белянчиков Е.* 13 млн рублей выделяют на ремонт храма в деревне Космозеро в Заонежье / 24.05.2019 [Электронный ресурс] / URL: <https://www.karelia.news/news/2403304/13-mln-rublej-vydelat-na-remont-hrama-v-derevne-kosmozero-v-zaoneze> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

«будут проводить за счет внебюджетных средств, так как бюджетное финансирование на эти цели не предусмотрено»<sup>50</sup>.

Местные жители, видя, что «памятник пропадает», а также опасаясь, что церковь раскатают на дрова, решили своими силами делать ремонт и начали заготавливать материал. С ведома Управления по охране объектов культурного наследия Карелии часть работ в деревянной церкви Александра Свирского проводили жители Заонежья<sup>51</sup>.

В 2020 г. Министерство культуры и Управление по охране объектов культурного наследия Республики Карелия подали заявку в Министерство культуры РФ на сумму около 400 тыс. руб. для проектирования и проведения противоаварийных работ в церкви Александра Свирского в деревне Космозеро Медвежьегорского района. К проведению противоаварийных работ в храме подключились специалисты архитектурно-реставрационного центра «Заонежье». Министерство культуры РФ в принципе готово было предоставить деньги на ремонт церкви, но проблемы возникли в принятии единственно правильного решения, «каким образом обеспечивать защиту этого объекта, потому что он протекает по всем швам»<sup>52</sup>.

По архитектурному стилю в одном типологическом ряду с прионежскими храмами первой трети XVIII в. стоит Кузарандская церковь Рождества Богородицы. Кузаранда под своим названием объединяла несколько малых деревень. В списке населенных мест Олонецкой губернии на 1873 г. Кузаранда среди сел Толвуйской волости Петрозаводского уезда упоминается как Кузарандский погост, к которому относились деревни Юсова гора, Наволоцкая и Икотова<sup>53</sup>. Также там отмечается наличие одной православной церкви. В Кузаранде на Юсовой горе стояла церковь Рождества Богородицы. У церкви находилось кладбище, где была похоронена сказительница Ирина Андреевна Федосова. В 1981 г. на ее могиле установлена гранитная стела с надписью «Здесь покоится прах великой народной поэтессы Федосовой Ирины Андреевны. 1827–1899».

В Кузаранде церковь Рождества Богородицы была построена на побережье Повенецкого залива на месте прежнего храма, сгоревшего в 1761 г., а освящение состоялось в 1765 г. Изображение церкви сохранилось на фотографиях, сделанных во время поездки по Заонежью в 1912 г. архитектора К.К. Романова и фотографа Этнографического отдела Русского музея В.М. Машечкина<sup>54</sup>. Церковь Рождества Богородицы в Кузаранде была утрачена еще до начала Великой Отечественной войны. По одним сведениям, церковь сгорела в 1919 г.<sup>55</sup>, но в 1920-е гг. сгоревший храм вряд ли включили бы в списки памятников архитектуры. Есть информация о том, что церковь в деревне Кузаранда закрыли

<sup>50</sup> В Карелии за внебюджетные средства отремонтируют церковь XVIII века // ТАСС: 12.11.2019. См. по адресу: <https://tass.ru/obschestvo/7105016> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>51</sup> Аварийную церковь Александра Свирского в Карелии отремонтируют местные жители / 13.11.2019. См. по адресу: <https://stolicaonego.ru/news/avarijnjuju-chasovnju-tserkvi-aleksandra-svirskogo-v-karelii-otremontirujut-mestnye-zhiteli/> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>52</sup> Ремонт церкви в Космозеро хотят оплатить за счет госбюджета / 18.07.2020. См. по адресу: <https://ptzgovorit.ru/news/protivoavariynnye-raboty-v-kosmозero-hotyat-oplatit-za-schet-gosbyudzhet> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>53</sup> Олонецкая губерния: Список населенных мест по сведениям 1873 года. СПб., 1879. С. 29.

<sup>54</sup> Носкова А.Г. Онежско-Ладужская архитектурная традиция XVII–XVIII веков // Деревянное зодчество. М.; СПб., 2011. Вып. II. Новые материалы и открытия. С. 124–158. См. по адресу: <http://www.rusarch.ru/noskova1.htm> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>55</sup> Она же. Церковь Рождества Богородицы в селе Кузаранда — малоизвестный утраченный памятник архитектуры Заонежья XVIII века // Реставрация и исследования памятников культуры. М.; СПб., 2013. Вып. 6. С. 43.

26 июня 1939 г. по постановлению Карельского ЦИК<sup>56</sup>. Возможно, после закрытия церковь осталась без надзора и погибла в огне или была разобрана для других хозяйственных построек.

Одним из самых известных поселений Заонежского полуострова считается село Шуньга, оно располагается на острове в северной части озера Путкозеро. Шуньга была центром Шуньгской волости, входившей в состав Повенецкого уезда Олонецкой губернии, сейчас село Шуньга — административный центр Шуньгского сельского поселения Медвежьегорского района Республики Карелия.

На территории Шуньгского сельского поселения находится несколько объектов культурного наследия, признанных в 1920-е гг. памятниками старины. Среди них деревянная церковь Параскевы Пятницы (1831) в деревне Онежаны (Онежана), входящей в состав Шуньгского сельского поселения. Деревянная Онежанская церковь вошла в список памятников И.М. Никольского. Сейчас она числится в Списке памятников истории и культуры регионального значения, находящихся на территории Медвежьегорского муниципального района Карелии<sup>57</sup>.

В начале XX в. в состав Селезневского общества Шуньгской волости Повенецкого уезда Олонецкой губернии входил куст деревень под общим названием Паяницы. Сейчас Паяницы — это несколько деревень в составе Шуньгского сельского поселения Медвежьегорского района Республики Карелия. В числе памятников старины Заонежья, требовавших охраны уже в 1920-е гг., оказалась Паяницкая часовня Михаила Архангела, построенная на рубеже XVII–XVIII вв. Часовня расположена на скалистой гряде, позади жилой застройки деревни Паяницы. В 1983 г. часовня была отреставрирована (автор проекта реставрации Е.В. Вахрамеев). В отреставрированном виде она представляла собой равновысокий и равноширокий 5-стенный сруб под общей двускатной крышей с западным крыльцом-звонницей. Архангельская часовня в деревне Паяницы в настоящее время является памятником федерального значения<sup>58</sup>.

В 2013 г. на часовне Михаила Архангела в деревне Паяницы организация ООО «Экситон» (Петрозаводск) проводила новые ремонтно-реставрационные работы, которые финансировались за счет средств федерального бюджета. Проект реставрации был подготовлен специалистами ЗАО «ЛАД» (Петрозаводск) еще в 2008 г. за счет средств из бюджета Республики Карелия. Общий объем финансирования составлял 1,3 млн. руб. В состав запланированных работ входила замена ряда элементов конструкций часовни, пришедших в ветхое состояние, реставрация крыши над молельней и притвором, главки с крестом, ограждения звонницы, оконных и дверных заполнений, декоративных элементов. По завершении реставрационных работ на часовне была установлена молниезащита<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> *Детчуев Б.Ф., Макуров В.Г.* Государственно-церковные отношения в Карелии... С. 170.

<sup>57</sup> Список объектов культурного наследия (памятников истории и культуры), находящихся на территории Медвежьегорского муниципального района (по состоянию на 28.04.2021 г.). См. по адресу: / <http://monuments.karelia.ru/ob-ekty-kul-turnogo-nasledija/spiski-ob-ektov-kul-turnogo-nasledija-po-rajonam-i-poselenijam-respubliki-karelija/medvezh-egorskij-r-n> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>58</sup> *Орфинский В.П.* Часовня Михаила Архангела в деревне Паяницы // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2011. Т. 3. С. 262.

<sup>59</sup> Реставрация часовни в деревне Паяницы Медвежьегорского района / 24.10.2013. См. по адресу: <http://monuments.karelia.ru/novosti/restavracija-chasovni-v-derevne-pajanicy-medvezh-egorskogo-rajona/> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

В состав Шуньгского сельского поселения входила не существующая ныне деревня Шуньгская Губа. В 1775 г. там была построена часовня в честь Антипы Пергамского. Часовня представляла собой клетский храм. Шуньгскую деревянную часовню в список памятников старины внес И.М. Никольский. В течение многих десятилетий часовня приходила в упадок и разрушалась. На памятник старины обратили внимания инициаторы проекта «Общее Дело. Возрождение деревянных храмов Севера». Координационный центр проекта находится при храме преподобного Серафима Саровского в Раеве г. Москвы. Летом 2017 г. проект организовал поездку в Шуньгскую Губу Медвежьегорского района. В срок с 31 июля по 5 августа 2017 г. в ходе экспедиции были проведены работы в часовне вкм. Антипы, епископа Пергамского. Удалось расчистить пространство вокруг часовни и демонтировать старую прогнившую кровлю<sup>60</sup>.

Как уже говорилось, к Заонежью относятся острова в Онежском озере, среди них остров Кижский со знаменитым на весь мир Кижским погостом. В состав окруженного оградой Кижского погоста входят церковь Преображения Господня (1714), церковь Покрова Пресвятой Богородицы (1764), шатровая колокольня (1863). В 1966 г. на базе архитектурного ансамбля Кижского погоста был основан Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижский», один из крупнейших в России музеев под открытым небом. В составе архитектурной коллекции музея числится более 80 памятников. Основу музейного собрания составляет Кижский погост. С 1990 г. ансамбль Кижского погоста входит в Список всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО.

Доминирующее положение в ансамбле занимает Спасо-Преображенская церковь. Она относится к типу деревянных восьмериковых ярусных церквей. Многоглавая церковь Преображения Господня построена в 1714 г. на месте одноименной шатровой церкви, сгоревшей в 1694 г. Ремонтно-реставрационные работы на Кижском погосте начались в 1948 г. под руководством архитектора Б.В. Гнедовского, с 1949 г. руководителем работ становится архитектор А.В. Ополовников. Реставрация Спасо-Преображенской церкви продолжалась в течение 7 лет, до 1955 г. В 1965 г., в связи с появлением деформаций, были установлены сжимы на стенах основного восьмерика и стяжки в районе повалов восьмериков. Однако ухудшение технического состояния памятника продолжалось, и в 1980 г. начался новый этап реставрации Спасо-Преображенской церкви.

Во время проведения противоаварийных мероприятий разобрали иконостас. Изменения интерьера церкви Преображения Господня сделали для того, чтобы в 1982–1983 гг. установить внутри храма металлический каркас для предотвращения дальнейшей деформации памятника, а в последующем — для вывешивания сруба при проведении реставрации. В 1999–2001 гг. институт «Спецпроектреставрация» (Санкт-Петербург) с участием специалистов Кирова и Петрозаводска разработал комплексный проект реставрации церкви. При этом требовалось сохранить не только внешний облик храма, но и по возможности максимум его подлинных элементов. Реставрация Преображенской церкви проводилась с учетом утвержденных международных реставрационных норм и согласовывалась с экспертами ЮНЕСКО<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Экспедиция «Шуньгская Губа. 2017». Часовня Антипы, епископа Пергамского (1775 г.). Республика Карелия, Медвежьегорский район, урочище Шуньгская Губа. См. по адресу: <https://obsheedelo.ru/media/photogallery/ekspeditsiya-shungskaya-guba-2017-chasovnya-antipy-episkopa-pergamskogo-1775-g-respublika-kareliya-m/> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>61</sup> Любимцев А.Ю., Скопин В.А., Чусов А.А. О реставрации церкви Преображения Господня на о. Кижский // 300 лет на заонежской земле: материалы Всероссийской научной конференции, приуроченной

Реставрационные мероприятия на острове Кижы находились в центре внимания общественности, поэтому на сайте музея-заповедника «Кижы» регулярно давались информационные сводки о ходе работ. Поэтапное восстановление Спасо-Преображенской церкви Кижского погоста началось в 2009 г. На это было направлено 508 млн руб. За 10 лет специалисты отреставрировали 742 бревна из 2 550 элементов, составляющих храм<sup>62</sup>. В 2018 г. на памятник были возвращены 16 отреставрированных главков, на покрытие которых потребовалось свыше 34 тысяч лемешин (лемехом называется традиционная осиновая черепица). Каждая лемешина изготавливается вручную при помощи плотницкого топора. В марте 2019 г. пресс-служба музея-заповедника «Кижы» информировала, что специалисты реставрационных фирм ООО АРЦ «Заонежье» закончили реставрацию всего сруба храма и завершили сборку верхней части церкви с главкой<sup>63</sup>.

В июне 2019 г. журналист Светлана Цыганкова в «Российской газете» поделилась новостью о том, что Спасо-Преображенская церковь на острове Кижы впервые за долгие годы предстала в первозданной красе без строительных лесов. В музее-заповеднике завершилась ее внешняя реставрация. Мастерам удалось сохранить 70 процентов исторического памятника. Теперь специалисты приступили к восстановлению внутреннего убранства храма<sup>64</sup>.

В марте 2020 г. появилась информация о завершении реставрации Спасо-Преображенской церкви на острове Кижы. В церкви установлен иконостас конца XVII—начала XVIII вв. Открытие храма для посетителей было запланировано на 1 июня 2020 г. В престольный праздник—19 августа праздник Преображения Господня—в Спасо-Преображенской церкви пройдет первая служба<sup>65</sup>. Сообщения и фотоотчеты по реставрации Преображенской церкви в 2010–2020 гг. представлены на сайте музея-заповедника «Кижы»<sup>66</sup>. Доступность информации для широкой общественности чрезвычайно важна, т.к. Кижский погост и Спасо-Преображенская церковь являются особо ценными объектами историко-культурного наследия народов Российской Федерации.

В северной части Онежского озера находится Палей-остров (остров Палей). В XV в. здесь на острове прп. Корнилий Палеостровский основал Палеостровский Рождественский Богородицкий мужской монастырь. В списках памятников старины Палеостровская церковь указана под 1795 г. Вероятно, краеведы ориентировались на книгу Е.В. Барсова «Палеостров, его судьба и значение в Обонежском крае». По документам Олонецкой духовной консистории установлено, что сооружение храма произошло на два года раньше<sup>67</sup>, т.е. деревянную церковь во имя Рождества Пресвятой Богородицы построили в 1793 г.

---

к 300-летию Преображенской церкви на о. Кижы (3–5 сентября 2014 г., Петрозаводск). Петрозаводск, 2015. С. 148–157.

<sup>62</sup> Завершена реставрация Преображенской церкви на острове Кижы / 13.03.2020. См. по адресу: <https://tass.ru/obschestvo/7972403> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>63</sup> Реставрация Преображенской церкви на о. Кижы вошла в завершающую стадию / 25.03.2019. См. по адресу: <http://kizhi.karelia.ru/info/about/pressrelease/2019/11627.html> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>64</sup> Цыганкова С. Храм скинул леса / 03.06.2019. См. по адресу: <https://rg.ru/2019/06/03/reg-szfo/na-ostrove-kizhi-zavershili-vneshniuiu-restavraciiu-preobrazhenskoj-cerkvi.html> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>65</sup> Завершена реставрация Преображенской церкви на острове Кижы / 13.03.2020. См. по адресу: <https://tass.ru/obschestvo/7972403> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>66</sup> Реставрация Преображенской церкви. См. по адресу: <http://kizhi.karelia.ru/gallery/restoration> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>67</sup> Кожевникова Ю.Н. Монастыри и монашество Олонецкой епархии во второй половине XVIII—начале XX в. Петрозаводск, 2009. С. 88, 89.

В 1816 г. здесь был возведен каменный Рождество-Богородицкий храм со служебными постройками<sup>68</sup>. В начале XX в. монастырский ансамбль включал каменный храм Рождества Богородицы, двухэтажный корпус с домовою церковью. По всей видимости, тогда еще существовала и деревянная церковь (1793). В 1919 г. монастырь был закрыт, имущество конфисковано, на территории монастыря был организован совхоз. В 1928 г. были закрыты оба храма Рождества Богородицы, в последующие годы они разрушены. С 2000 г. на острове, где остались руины каменных построек, началось восстановление монастырской обители<sup>69</sup>.

На Большом Клименецком острове в Онежском озере в 1520 г. прп. Иона Клименецкий основал Свято-Троицкий мужской монастырь. Монастырь часто менял свой архитектурный облик, что было обусловлено перестройкой храмов из-за их ветхости, возведением новых церквей в связи с утратой прежних культовых зданий из-за набегов шведов в 1613–1614 гг. или из-за стихийных бедствий. Так, в 1709 г. от удара молнии «сгорели без остатка» церкви в честь Живоначальной Троицы, Святителя Николая и в честь Сретения Господня, построенные в XVII в. В 1712 г. освятили новую деревянную церковь во славу Живоначальной Троицы, а в 1719 г. была возведена деревянная церковь во имя Сретения Господня. В 1757 г. завершилось строительство каменной церкви в честь святых праведных Елизаветы и Захария. Однако пожар 1902 г. уничтожил деревянные храмы, сохранилась только каменная церковь во имя святых праведных Захарии и Елисаветы (1757)<sup>70</sup>.

После пожара монастырь пришел в упадок. В 1906 г. он превратился в женскую обитель. В 1920-е гг. на месте бывшего Клименецкого Свято-Троицкого монастыря устроили совхозную молочную ферму, но на острове еще проживали 11 монахинь. В 1929 г. решением Президиума Карельского ЦИК им отказали в проживании в бывшем монастыре. Позднее на Большом Клименецком острове располагался пионерский лагерь<sup>71</sup>. В 2015 г. здесь началось возрождение обители. В 2020 г. в Свято-Троицком мужском монастыре закончился основной этап реставрации храма святых праведных Захарии и Елисаветы (1757). Храм является единственной исторической постройкой на территории монастыря и одним из первых каменных храмов Карелии<sup>72</sup>.

На северо-западном берегу Большого Клименецкого острова находится деревня Сенная Губа. И.М. Никольский в список памятников старины Повенецкого уезда включил каменную Сенногубскую Никольскую церковь, построенную «тщанием прихожан и добротных дарителей» в 1810 г. Церковь Николая Чудотворца в деревне Сенная Губа представляла собой каменно-деревянный комплекс «храм—колокольня». Башня колокольни и нижняя часть храма (молитвенное помещение, полукруглая апсида алтаря и притвор) были выполнены из кирпича и оштукатурены, а декоративная надстройка храмового столпа в виде «восьмерика на четверике», увенчанная 5-главым сомкнутым

<sup>68</sup> Олонецкая епархия: страницы истории. Петрозаводск: Карелия, 2001. С. 223.

<sup>69</sup> Кожевникова Ю.Н. Монастырь Палеостровский Рождественский // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2009. Т. 2. С. 232, 233.

<sup>70</sup> Набокова И.И. Клименецкий монастырь и его влияние на жизнь кижского крестьянства // Кижский вестник: Сборник статей. Петрозаводск, 2002. Вып. 7. С. 36.

<sup>71</sup> Кожевникова Ю.Н. Монастырь Свято-Троицкий Клименецкий // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2009. Т. 2. С. 234.

<sup>72</sup> Закончен основной этап воссоздания храма прв. Захарии и Елисаветы на Клименецком острове / 11.12.2020. См. по адресу: <https://klimenets.ru/zakonchen-osnovnoj-etap-vozzozdaniya-xrama-prv-zaxarii-i-elisavety-na-klimeneckom-ostrove/> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

сводом, и шатер колокольни — из дерева. В 1989 г. при пожаре сгорели деревянные части церкви и колокольни<sup>73</sup>. В мае — сентябре 2016 г. Фонд восстановления объектов культурного наследия «Памятники Заонежья» на средства частных благотворителей произвел ряд работ по консервации руинированной церкви Николая Чудотворца<sup>74</sup>.

Среди памятников деревянного зодчества в Карелии, требовавших учета и охраны в 1920-е гг., упоминались старообрядческие часовни в деревнях Волозеро, Габсельга, Лекса, Пергуба, Пельяки, Слобода, Тугозеро, Янчезеро, Тихвиноборская церковь, Шелтопорожский скит (деревня Верхний Шелтопорог), дом «большака» и церковь в старообрядческом селе Данилово.

В настоящее время удалось найти сведения всего лишь о нескольких местных объектах, связанных со старообрядчеством. Так, в Список объектов культурного наследия (памятников истории и культуры регионального значения), находящихся на территории Медвежьегорского муниципального района, внесено памятное место около деревни Лекса, где в 1706–1857 гг. располагался Лексинский старообрядческий женский монастырь. До наших дней сохранилась Волозерская деревянная часовня конца XIX — начала XX в. В настоящее время она находится в урочище Верхнее Волозеро и с 2000 г. признана объектом культурного наследия и памятником истории и культуры регионального значения<sup>75</sup>.

В число памятников старины директор Карельского краеведческого музея В.И. Крылов включил остатки доменной печи Повенецкого завода. Повенецкий пушечный и железодельный завод строился в 1703 г. на северном берегу Онежского озера, в нижнем течении реки Повенчанка. Завод входил в систему казенных Олонецких (Петровских) горных заводов. На предприятии работали 2 доменных цеха с 4 домнами, 2 мастерские для сверления и точения пушек, молотовой и проволочный цехи, якорная кузница, плотина, пристань, ряд вспомогательных служб. Сырье поставлялось из месторождений болотной и озерной руды Толвуйских и Выгозерских погостов. Среди Олонецких горных заводов по объему продукции Повенецкий завод занимал второе место вслед за Петрозаводским. После окончания Северной войны значение Повенецкого завода упало, прекратилось литье пушек. В 1736 г. завод был закрыт<sup>76</sup>.

На протяжении последующих столетий заброшенные корпуса Повенецкого завода разрушались, привлекая внимание путешественников как памятное место, связанное с Петром Великим. В.А. Дашков отмечал, что во время пребывания в Повенце в 1703 г. «государь Петр открыл литейный железный завод и дал сему селению название рядка, или пристани». В устье реки Повенчанки «по дороге из Повенца к Даниловскому раскольничьему селению видны развалины печи железного завода<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> Орфинский В.П. Церковь Николая Чудотворца в деревне Сенная Губа // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2011. Т. 3. С. 246.

<sup>74</sup> Никольская церковь (1810) в Сенной Губе / 28.10.2016. См. по адресу: <https://sergei-kulikov.livejournal.com/37373.html> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>75</sup> Список объектов культурного наследия (памятников истории и культуры), находящихся на территории Медвежьегорского муниципального района (по состоянию на 28.04.2021 г.). См. по адресу: <http://monuments.karelia.ru/ob-ekty-kul-turnogo-nasledija/spiski-ob-ektov-kul-turnogo-nasledija-po-rajonam-i-poselenijam-respubliki-karelija/medvezh-egorskiy-r-n> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

<sup>76</sup> Кораблев Н.А. Повенецкий завод // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск, 2009. Т. 2. С. 394.

<sup>77</sup> Дашков В.А. Описание Олонецкой губернии ... С. 166, 167.



В 1899 г. во время путешествия по Олонецкому краю М.А. Круковский посетил Повенец и описал остатки индустриального наследия петровской эпохи: «На берегу Повенчанки стоит немой памятник великих замыслов и трудов Петра I: остатки доменной печи. Двести лет тому назад здесь была доменная печь <...> А теперь несмотря на то, что изыскания последних лет доказали богатые залежи железной руды в озерах и в особенности меди в каменных породах, здесь нет ни одного завода»<sup>78</sup>.

В настоящее время на левом берегу реки Повенчанка вблизи второго шлюза Беломорско-Балтийского канала сохранились фрагменты двух разрушенных домен Повенецкого завода. Это единственные в России руины завода петровского времени. Тут же установлена памятная доска с надписью «Остатки доменных печей Повенецкого железодельного завода, основанного на месте лично выбранном Петром Великим в 1703 году. Завод изготавливал такелаж, пушки, ядра и шпаги для молодого Российского флота. Виват Россия!»<sup>79</sup>. Руины Повенецкого завода входят в число объектов туристского маршрута «Голубая дорога» по территории Карелии.

Таким образом, можно отметить, что, составляя списки памятников старины, краеведы В.И. Крылов и И.М. Никольский не ошиблись в выборе наиболее ценных объектов историко-культурного наследия. Они понимали особую ценность деревянного зодчества Русского Севера. Работая в условиях с каждым годом усиливавшейся антирелигиозной борьбы и гонений на церковь и духовенство, краеведы обладали немалым гражданским мужеством, отстаивая культовые постройки от разрушения и посягательств местных властей и призывая их к охране памятников народной архитектуры.

Подводя итог, следует назвать те объекты культурного наследия бывшего Повенецкого уезда, ныне — Медвежьегорского района Республики Карелия, которые спустя почти сто лет сохранились до наших дней. Это памятники истории и культуры федерального значения: Богоявленская церковь в деревне Чёлмужи; Варваринская церковь, переехавшая из Яндомазеро в Типиницы; церковь Александра Свирского в Космозеро; Архангельская часовня в Паяницах; Спасо-Преображенская церковь в Кижях. Успешно продвигается реставрация каменного храма святых праведных Захарии и Елисаветы в Клименецком Свято-Троицком мужском монастыре.

В списках памятников истории и культуры регионального значения Медвежьегорского района значатся полуразрушенная Онежская деревянная церковь и Волозерская деревянная часовня. Все они органично входят в историко-культурный ландшафт северного края. Из списка В.И. Крылова из 20 памятников старины сохранилось только 6 объектов. Из 22 памятников архитектуры, включенных в список И.М. Никольским, до нашего времени «дожили» 8 построек. По разным причинам погибли Петропавловский Повенецкий собор; Кузарандская церковь Рождества Богородицы; Типиницкая Вознесенская церковь; Палеостровская церковь во имя Рождества Пресвятой Богородицы; церковь Николая Чудотворца в деревне Сенная Губа. Практически не сохранились полуразвалившиеся уже в 1920-е гг. старообрядческие часовни, многие из них оказались в зоне строительства Беломорско-Балтийского канала.

Отрадно отметить, что есть люди, как местные жители, так и добровольцы из других мест, неравнодушные к судьбе памятников деревянного зодчества. Они активно включаются

<sup>78</sup> Круковский М.А. Олонецкий край: путевые очерки. СПб., 1904. С. 168.

<sup>79</sup> Остатки домен Петровского завода в устье реки Повенчанки. См. по адресу: <http://monuments.karelia.ru/ob-ekty-kul-turnogo-nasledija/katalog-golubaja-doroga-ot-petrozavodska-do-pudozha/medvezhegorskij-rajon/ostatki-domen-petrovskogo-zavoda-v-ust-e-reaki-povenchanki> (ссылка последний раз проверялась 21.09.2021).

в работу по расчистке территории, где находятся разрушенные строения, прилагают усилия к консервации руин, собирают денежные средства на реставрацию памятников архитектуры, чтобы сохранить их для потомков.

### Список литературы

*Вахрамеев Е.В.* Церковь Варвары Великомученицы в деревне Яндомозеро // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2011. Т. 3. С. 244.

*Гнетнев К.В.* Беломорканал: времена и судьбы. Петрозаводск: Острова, 2008. 416 с.

*Гнетнев К.В.* Беломорканал 1933–2017: годы, события, люди. Петрозаводск: Verso, 2017. 382 с.

*Детчуев Б.Ф., Макуров В.Г.* Государственно-церковные отношения в Карелии (1917–1990). Петрозаводск: ОДВ-Оптима, 1999. 206 с.

*Дианова Е.В.* Локальный опыт охраны памятников: Историческая ретроспектива на примере Петрозаводска и Петрозаводского уезда Карелии // Музей. Памятник. Наследие. 2020. № 1 (7). С. 93–106.

*Кожневникова Ю.Н.* Монастыри и монашество Олонецкой епархии во второй половине XVIII—начале XX в. Петрозаводск: Издательство Спасо-Кижского Патриаршего Подворья, 2009. 301 с.

*Кожневникова Ю.Н.* Монастырь Палеостровский Рождественский // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2009. Т. 2. С. 232–233.

*Кожневникова Ю.Н.* Монастырь Свято-Троицкий Клименецкий // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2009. Т. 2. С. 234.

*Кораблев Н.А.* Повенецкий завод // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2009. Т. 2. С. 394.

*Кутьков Н.П.* Заонежье // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2007. Т. 1. С. 344.

*Любимцев А.Ю., Скопин В.А., Чусов А.А.* О реставрации церкви Преображения Господня на о. Кижы // Церковь Преображения Господня на острове Кижы: 300 лет на заонежской земле: материалы Всероссийской научной конференции, приуроченной к 300-летию Преображенской церкви на о. Кижы (3–5 сентября 2014 г., Петрозаводск). Петрозаводск: ГИАЭМЗ «Кижы», 2015. С. 148–157.

*Мильчик М.И.* Романов Константин Константинович // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2011. Т. 3. С. 30.

*Набокова И.И.* Клименецкий монастырь и его влияние на жизнь кижского крестьянства // Кижский вестник: Сборник статей. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2002. Вып. 7. С. 34–39.

*Носкова А.Г.* Вознесенская церковь в Типиницах — последний шатровый храм Заонежья // Архитектурное наследие. 2018. Вып. 69. С. 37–50. URL: <http://www.archiheritage.org/items/217/113/voznensenskaya-tserkov-v-tipinitsah-poslednij-shatrovyj-hram-zaonezhya.html>

*Носкова А.Г.* «Древний» деревянный Петропавловский собор в Повенце и его аналоги // Архитектурное наследие. 2013. Вып. 58. С. 31–42. URL: <http://www.rusarch.ru/noskova2.htm>

*Носкова А.Г.* История и архитектура храмового комплекса в Космозере: исследование по архивным материалам // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2019. № 8 (185). С. 38–46.

Носкова А.Г. Онежско-Ладужская архитектурная традиция XVII–XVIII веков // Деревянное зодчество. М.; СПб.: Коло, 2011. Вып. II. Новые материалы и открытия. С. 124–158. URL: <http://www.rusarch.ru/noskova1.htm>

Носкова А.Г. Церковь Рождества Богородицы в селе Кузаранда — малоизвестный утраченный памятник архитектуры Заонежья XVIII века // Реставрация и исследования памятников культуры. Сборник статей. М.; СПб.: Коло, 2013. Вып. 6. С. 38–48.

Носкова А.Г. Шатровые деревянные храмы «прионежского типа» XVII–XVIII вв.: опыт изучения по архивным источникам // Системный подход к сохранению памятников деревянного зодчества. URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/sistemnyj-podhod-2017/1798.html>

Олонецкая епархия: страницы истории. Петрозаводск: Карелия, 2001. 256 с.

Ополовников А.В. Сокровища Русского Севера. М.: Стройиздат, 1989. 367 с.

Орфинский В.П. Церковь Александра Свирского в деревне Космозеро // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2011. Т. 3. С. 243.

Орфинский В.П. Церковь Богоявленская в деревне Чёлмужи // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2011. Т. 3. С. 244.

Орфинский В.П. Церковь Николая Чудотворца в деревне Сенная Губа // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2011. Т. 3. С. 246.

Орфинский В.П. Часовня Михаила Архангела в деревне Пяяницы // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2011. Т. 3. С. 262.

Сергеев С.П. Грабарь Игорь Эммануилович // Карелия: энциклопедия: в 3 т. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2007. Т. 1. С. 268.

## References

Gnetnev, K.V. *Belomorkanal: vremena i sud'by* [The White Sea-Baltic Channel: Times and Fates]. Petrozavodsk: Ostrova Press, 2008. 416 p. (In Rus.).

Gnetnev, K.V. *Belomorkanal 1933–2017: gody, sobytiya, lyudi* [The White Sea-Baltic channel 1933–2017: years, events, people]. Petrozavodsk: Verso Press, 2017. 382 p. (In Rus.).

Detchuev, B.F., Makurov, V.G. *Gosudarstvenno-cerkovnye otnosheniya v Karelii (1917–1990)* [State-church relations in Karelia (1917–1990)]. Petrozavodsk: ODV-Optima Press, 1999. 206 p. (In Rus.).

Dianova, E.V. Lokal'nyj opyt ohrany pamyatnikov: Istoricheskaya retrospektiva na primere Petrozavodska i Petrozavodskogo uezda Karelii [Local experience of protection of monuments: Historical retrospective on the example of Petrozavodsk and Petrozavodsk district of Karelia], in *Muzej. Pamyatnik. Nasledie*. 2020. Vol. 1 (7). P. 93–106. (In Rus.).

Korablev, N.A. Poveneckij zavod [Povenetsky Zavod], in *Karelia: encyclopedia: in 3 t.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2009. Vol. 2. P. 394. (In Rus.).

Kozhevnikova, Yu.N. *Monastyri i monashestvo Oloneckoj eparhii vo vtoroj polovine XVIII—nachale XX v.* [Monasteries and monasticism of the Olonets diocese in the second half of the XVIII—early XX centuries]. Petrozavodsk: Izdatelstvo Spaso-Kizhskogo patriarschiego podvorya Press, 2009. 301 p. (In Rus.).

Kozhevnikova, Yu.N. Monastery' Paleostrovskij Rozhdestvenskij [Monastery Paleostrovsky Rozhdestvensky], in *Karelia: encyclopedia: in 3 t.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2009. Vol. 2. P. 232–233. (In Rus.).

Kozhevnikova, Yu.N. Monastery' Svyato-Troickij Klimeneckij [Monastery Holy Trinity Klimentevsky], in *Karelia: encyclopedia: in 3 t.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2009. Vol. 2. P. 234. (In Rus.).

Kutkov, N.P. Zaonezhye, in *Karelia: encyclopedia: in 3 t.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2007. Vol. 1. P. 344. (In Rus.).

Lyubimcev, A.YU., Skopin, V.A., Chusov, A.A. O restavrácii cerkvi Preobrazheniya Gospodnya na o. Kizhi [On the restoration of the Church of the Transfiguration of the Lord on island Kizhi], in *Cerkov' Preobrazheniya Gospodnya na ostrove Kizhi: 300 let na zaonezhskoj zemle: materialy Vserossijskoj nauchnoj konferencii, priurochennoj k 300-letiju Preobrazhenskoj cerkvi na ostrove Kizhi.* Petrozavodsk: Kizhi museum Press, 2015. P. 148–157. (In Rus.).

Mil'chik, M.I. Romanov Konstantin Konstantinovich, in *Karelia: encyclopedia: in 3 t.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2011. Vol. 3. P. 30. (In Rus.).

Nabokova, I.I. Klimeneckij monastyr' i ego vliyanie na zhizn' kizhskogo krest'yanstva [Klimenets Monastery and its influence on the life of the Kizh peasantry], in *Kizhskij vestnik: Sbornik statej.* Petrozavodsk: Karelskij nauchnyj centr RAN, 2002. Vol. 7. P. 34–39. (In Rus.).

Noskova, A.G. Cerkov' Rozhdestva Bogorodicy v sele Kuzaranda—maloizvestnyj utrachenyj pamyatnik arhitektury Zaonezh'ya XVIII veka [The Church of the Nativity of the Virgin in the village of Kuzaranda is a little-known lost monument of architecture of the Zaonezhye of the 18<sup>th</sup> century], in *Restavraciya i issledovaniya pamyatnikov kul'tury.* Moscow; Saint-Petersburg: Kolo Press, 2013. Vol. 6. P. 38–48. (In Rus.).

Noskova, A.G. «Drevnij» derevyannyj Petropavlovskij sobor v Povence i ego analogi [«Ancient» wooden Peter and Paul Cathedral in Povenza and its analogues], in *Arhitekturnoe nasledstvo.* 2013. Vol. 58. P. 37–50. (In Rus.). URL: <http://www.rusarch.ru/noskova2.htm>

Noskova, A.G. Istoriya i arhitektura hramovogo kompleksa v Kosmozere: issledovanie po arhivnym materialam [History and architecture of the temple complex in Kosmozero: a study on archival materials], in *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta.* 2019. Vol. 8 (185). P. 38–46. (In Rus.).

Noskova, A.G. Onezhsko-Ladozhskaja arhitekturnaja tradicija XVII–XVIII vekov [Onezhsky-Ladozhskaya architectural tradition of XVII–XVIII centuries], in *Derevjannoe zodchestvo.* Moscow; Saint-Petersburg: Kolo Press, 2011. Vol. II. Novye materialy i otkrytija. P. 124–158. (In Rus.). URL: <http://www.rusarch.ru/noskova1.htm>

Noskova, A.G. Shatrovyje derevjannye hramy «prionezhskogo tipa» XVII–XVIII vv.: opyt izuchenija po arhivnym istochnikam [Tent wooden temples of “Prionezhsky type” XVII–XVIII centuries: experience of study by archival sources], in *Sistemnyj podhod k sohraneniju pamyatnikov derevjannogo zodchestva.* (In Rus.). URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/sistemnyj-podhod-2017/1798.html>

Noskova, A.G. Voznesenskaya cerkov' v Tipinica — poslednij shatrovyj hram Zaonezh'ya [Ascension Church in Tipinitsy — the last tent church of Zaonezhye], in *Arhitekturnoe nasledstvo.* 2018. Vol. 69. P. 37–50. (In Rus.). URL: <http://www.archiheritage.org/items/217/113/voznescenskaya-tserkov-v-tipinitsah-poslednij-shatrovyj-hram-zaonezhya.html>

*Olonckaja eparhija: Stranicy istorii. Sbornik* [Olonets Diocese: Pages of History. Collection]. Petrozavodsk: Karelija Press, 2001. 256 p. (In Rus.).

Opolovnikov, A.V. *Sokrovishha Russkogo Severa* [Treasures of the Russian North]. Moscow: Stroyizdat Press, 1989. 367 p. (In Rus.).

Orfinsky, V.P. Cerkov' Aleksandra Svirskogo v derevne Kosmozero [Church of Alexander Svirsky in the village of Kosmozero], in *Karelia: encyclopedia: in 3 t.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2011. Vol. 3. P. 243. (In Rus.).

Orfinsky, V.P. Cerkov' Bogoyavlenskaya v derevne CHyolmuzhi [Church of the Epiphany in the village Chelmuzhi], in *Karelia: encyclopedia: in 3 t.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2011. Vol. 3. P. 244. (In Rus.).

Orfinsky, V.P. Cerkov' Nikolaya CHudotvorca v derevne Sennaya Guba [Church of St. Nicholas the Wonderworker in the village Sennaya Guba], in *Karelia: encyclopedia: in 3 t.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2011. Vol. 3. P. 246. (In Rus.).

Orfinsky, V.P. CHasovnya Mihaila Arhangela v derevne Payanicy [Chapel of Michael the Archangel in the village Payanitsa], in *Karelia: encyclopedia: in 3 t.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2011. Vol. 3. P. 262. (In Rus.).

Sergeev, S.P. Grabar Igor Emmanuilovich, in *Karelia: encyclopedia: in 3 t.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2007. Vol. 1. P. 268. (In Rus.).

Vahrameev, E.V. Cerkov' Varvary Velikomuchenicy v derevne YAndomozero [Church of Barbara the Great Martyr in the village Yandomozero], in *Karelia: encyclopedia: in 3 t.* Petrozavodsk: ID PetroPress, 2011. Vol. 3. P. 30. (In Rus.).

Гук Д.Ю., Харитонова Т.Ю.

## ЦИФРЫ О ЦИФРЕ: РЕПУТАЦИЯ И РЕЙТИНГ МУЗЕЯ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОЙ РАБОТЫ

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

Харитонова Татьяна Юрьевна— кандидат психологических наук, научный сотрудник, Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, [tatiana@hermitage.ru](mailto:tatiana@hermitage.ru).

Спор о том, что именно определяет *репутацию музея*, ведется не первый год. Сюда включают международную активность, социальную ответственность, сохранение традиций, эффективность управления учреждением и имидж сотрудников. Критике подвергалось простое сведение оценки репутации к цифрам посещаемости и приносимого дохода. Данные о реальных посетителях постепенно стали дополняться сведениями о виртуальных визитах. Количество платформ и информационных каналов, с которыми приходится работать музею, постоянно растет. Дистанционная работа в условиях пандемии выявила сильные и слабые стороны ранее созданных информационных ресурсов, в том числе и для Государственного Эрмитажа. Объем информации, поступающей из различных источников в цифровом виде, растет как снежный ком, а понятие музейной коммуникации до сих пор окончательно не определено. На примере исследований музейной аудитории в Главном Штабе сформулирован вывод о связи функционального и личного компонентов музейной коммуникации, а также важности онлайн и офлайн общения сотрудников и посетителей музея. В качестве альтернативы *репутации* музея появилось понятие *рейтинга*, который может варьироваться в реальном времени, демонстрируя динамическую оценку активности учреждения культуры. Изменение количественных показателей, показывающих рейтинг музея на платформе ProКультура.рф, обусловлено методикой его расчета. Анализ ситуации произведен с учетом выбора стратегии отражения деятельности музея в цифровом пространстве и модели музейной коммуникации. Перед сотрудниками музеев стоит задача не просто научиться обращению с новым инструментом отчетности, а понять на практике, из чего складывается репутация музея для посетителей. Вопрос о том, насколько соответствуют ожиданиям посетителей цифровые образы музеев и экскурсии в виртуальном пространстве, подлежит дальнейшему исследованию.

**Ключевые слова:** музейная коммуникация, репутация музея, рейтинг музея, цифровая культура, музейные исследования.

## DIGITS ABOUT DIGITAL: THE REPUTATION AND RATING OF MUSEUM IN THE CONTEXT OF REMOTE WORK

Hookk, Daria Yurievna—Candidate of Science in Philology, Senior Research Fellow, the State Hermitage Museum, Russian Federation, Saint-Petersburg, [hookk@hermitage.ru](mailto:hookk@hermitage.ru);

Kharitonova, Tatiana Yurievna—Candidate of Science in Psychology, Research Fellow, the State Hermitage Museum, Russian Federation, Saint-Petersburg, [tatiana@hermitage.ru](mailto:tatiana@hermitage.ru).

The debate about a definition on the reputation of museum has been going on for years. This includes international activity, social responsibility, the preservation of traditions, the

effectiveness of the organization of the management of the institution and the image of the people working in it. The simple solution calculating the numbers of traffic and generated revenue was criticized. Data about real users was gradually supplemented with information about virtual sessions. The number of platforms and information channels that the museum must work with is constantly growing. Remote work in the context of the pandemic revealed the strengths and weaknesses of the previously created information resources, and the State Hermitage Museum is not an exception. Volume of the information coming from various sources in digital form is growing like a snowball, and the concept of museum communication is still not clearly defined. Using the research of the museum audience in the General Staff, the conclusion about the connection between the functional and personal components of museum communication is formulated, as well as the importance of on-line and off-line communication between museum employees and visitors.

As an alternative to the reputation of a museum, the concept of a ranking has emerged, which can vary in real time, demonstrating a dynamic assessment of the activity of a cultural institution. Changes in the quantitative indicators that show the rating of the museum on the platform ProКультура.рф, due to the method of its calculation. The analysis of the situation is made considering the choice of the strategy for reflecting the museum's activities in the digital space and the model of museum communication. The task for museum staff is not just to learn how to use the new reporting tool, but to understand in practice what makes up the museum's reputation for visitors. The question of whether the digital images of museums and excursions in the virtual space meet the expectations of visitors is subject to further research.

**Key words:** museum communication, museum reputation, museum ranking, digital culture, museum studies.

Современное общество накладывает на музеи особую миссию и задается вопросом, насколько успешно они справляются со своей ролью. Все, кто оказывают любого рода поддержку, будь то государство, корпорации, фонды или частные меценаты, все чаще требуют доказательств того, что их поддержка приносит плоды. Любой орган управления нуждается в показателях продуктивности и измеримых результатах, свидетельствующих об успешности решения поставленных задач<sup>1</sup>. Так в начале XXI в. для американских музеев изобразительного искусства предлагалось учитывать число и конкурентоспособность крупных выставок, посещаемость и количество «друзей музея». В 2004 г. в исследовании по заказу Института лидерства Гетти<sup>2</sup> М. Андерсон указывал, критикуя этот подход, что показатели успеха в работе музея должны отвечать трем требованиям: связь с миссией музея, долгосрочность и контролируемость. Обращение к современным словарям английского языка дало ему аргументы, чтобы предложить оценить одиннадцать характеристик музея — и «действий», и «результатов» — которые способны показать разрыв, существующий между заявленной миссией музея и его реальной деятельностью. Тогда исследователь остановился на первом определении из словаря Мерриам-Уэбстер «положительный результат» или «достижение желаемого», опустив еще одно

<sup>1</sup> Отчет Государственного Эрмитажа. 2018. СПб., 2019; Отчет по управлению целевым капиталом Государственного Эрмитажа управляющими компаниями Газпромбанк и ТКБ Инвестмент Партнерс за 2019 г. См. по адресу: [http://www.hermitagendowment.ru/ru/hdf\\_dnt.html](http://www.hermitagendowment.ru/ru/hdf_dnt.html) (ссылка последний раз проверялась 24.03.2021).

<sup>2</sup> Андерсон М. Показатели успешной работы музеев изобразительного искусства // Арт-гид. 2016. Пер. Г. Морозова. См. по адресу: <https://artguide.com/posts/988> (ссылка последний раз проверялась 29.03.2021).

определение — «признание, состоятельность и высокое положение». Экономический кризис или пандемия только усугубили эту проблему.

В настоящее время речь идет о репутации учреждения культуры. Большинство современных словарей, в том числе политических и экономических, предлагает для термина репутация следующее определение: «создавшееся общее мнение о качествах, достоинствах или недостатках кого-либо, чего-либо, человека, фирмы или товара», т.е. субъективное оценочное суждение. В маркетинге используют понятие *репутация бренда* — результат его взаимодействия с целевой аудиторией или результат потребительского опыта<sup>3</sup>. Эти определения, пришедшие из маркетинга, очень точно отражают суть взаимодействия музея и посетителя.

Если изменить словосочетание «потребительский опыт», которое не имеет отношения к музеям, на слова «опыт посетительской аудитории», можно с большой долей уверенности утверждать, что субъективные оценочные суждения посетителей имеют связь с формированием репутации музея в информационном пространстве. Знание музеем своей аудитории и тесное взаимодействие с ней неоднократно обсуждалось в научных работах в последние годы, поэтому обращение к вопросу формирования целевой аудитории музея в статье независимых исследователей<sup>4</sup> предполагает знакомство с последними публикациями по данной тематике<sup>5</sup>.

Спор о том, что именно определяет *репутацию музея*, ведется не первый год<sup>6</sup>. В разное время сюда включали международную активность, социальную ответственность, сохранение традиций, эффективность управления учреждением и имидж сотрудников. Дискуссия, что именно определяет *репутацию музея*, начала освещаться в прессе с 2017 г. после исследования, проведенного в 2017 г. группой профессора Кеса Ван Рила из нидерландского Института репутации<sup>7</sup>. Государственный Эрмитаж и Европейский университет в Санкт-Петербурге продолжили исследование качественных критериев<sup>8</sup>, и уже в сентябре 2019 г. в Университете Наварры (Памплона, Испания) состоялась конференция «Как

<sup>3</sup> Смирнова Ю.А. Имидж, репутация, бренд: в чем разница? // Вестник Костромского государственного технологического университета. 2010. № 2 (24). С. 113.

<sup>4</sup> Потапова М.В., Иевлева Н.В. Потенциальная аудитория художественного музея: перспективы развития (по материалам социологических исследований) // Музей. Памятник. Наследие. 2020. № 2 (8). С. 65–73.

<sup>5</sup> Козлова А.С., Гук Д.Ю. Запросы и потребности посетителей в музейном мобильном приложении // Клиентоориентированный подход в информационном обслуживании. XIV Всероссийская научно-практическая конференция «Электронные ресурсы библиотек, музеев, архивов» — «Информационное обслуживание в век электронных коммуникаций»: 30 октября—1 ноября 2019 года, Санкт-Петербург: сборник материалов. 2019. С. 75–85; Харитонова Т.Ю. Музейная коммуникация посетителей: психологические особенности опыта художественного восприятия // Экономика впечатлений: музейный, событийный, туристический менеджмент: материалы всерос. конф. Пермь, 2019. С. 17–21.

<sup>6</sup> Иванова Т. Эрмитаж в цифрах: аудитория, расходы и другие показатели самого популярного музея России // Бумага. 2014. См. по адресу: <https://paperpaper.ru/hermitage-statistics/> (ссылка последний раз проверялась 24.03.2021); Hookk D. Yu. “Returnability” as a Criterion of a Successful Museum // Музей. Памятник. Наследие. 2018. № 2 (4). С. 56; Lepinay V. Art of Memories. Curating at the Hermitage. New York, 2019.

<sup>7</sup> Riel C. van, Heijndijk P. What businesses can learn from the high reputations of museums // RSM Discovery, 2017. См. по адресу: <https://discovery.rsm.nl/articles/297-what-businesses-can-learn-from-the-high-reputations-of-museums/> (ссылка последний раз проверялась 01.04.2021).

<sup>8</sup> Пиотровский М.Б. Откуда репутация берется // Санкт-Петербургские ведомости. 25.09.2019. № 179 (6532). С. 3.



строить репутацию музея», посвященная практической разработке критериев измерения репутации учреждений культуры в сравнении с репутациями крупнейших и уважаемых корпораций<sup>9</sup>. Критике подвергалось простое сведение оценки репутации к цифрам посещаемости<sup>10</sup> и приносимого дохода. Исходя из действующего определения ИКОМ<sup>11</sup>, музей является некоммерческой организацией, и оценка по приносимой прибыли противоречит целям и задачам его деятельности. Особое внимание на конференции было уделено анализу причин падения репутации и способов ее сохранения, а также необходимости постоянного сбора «больших данных», которые лежат в основе системы изучения мнения окружающего мира о музеях.

В период пандемии, в особенности локдауна, музейная аудитория стала в большей степени виртуальной<sup>12</sup>. Сами цифры онлайн просмотров увеличились в десятки раз по сравнению с обычной посещаемостью музея. Данные о реальных посетителях постепенно стали дополняться сведениями о виртуальных визитах. На международном уровне стали пользоваться популярностью экскурсии, проводимые на других языках кроме русского, что безусловно отразится на репутации музея, только как это учитывать количественно, пока не очень понятно. Количество платформ и информационных каналов, с которыми приходится работать музею, постоянно растет. Дистанционная работа в условиях пандемии выявила сильные и слабые стороны ранее созданных информационных ресурсов, в том числе и для Государственного Эрмитажа. Объем информации, поступающей из различных источников в цифровом виде, растет как снежный ком, а понятие музейной коммуникации до сих пор окончательно не определено.

Мы рассматриваем музейную коммуникацию как разновидность социальной коммуникации, способ социального бытия, при котором осуществляется общение музея и посетителей, т.е. социальное взаимодействие, формирующее общее смысловое пространство<sup>13</sup>. На примере исследований музейной аудитории в Главном штабе Государственного Эрмитажа был сформулирован вывод о связи функционального и личностного компонентов музейной коммуникации, а также важности онлайн и офлайн общения сотрудников и посетителей музея. Вывод о недостаточной степени осознания эстетической потребности, присущей поколению Y, подтверждает направленность молодежи на поиск музейной коммуникации. Это ставит перед музеем задачу более пристального внимания к качеству

<sup>9</sup> Эрмитаж: маркетинг всемирно известного музея // Яндекс-Дзен. 18.08.2019. См. по адресу: <https://zen.yandex.ru/media/id/5d58fad23f548700aea1ed0a/ermitaj-marketing-vsemirno-izvestnogo-muzeia-5d592a97c6e2a400af406e73> (ссылка последний раз проверялась 24.03.2021).

<sup>10</sup> Янкина С. Семь российских музеев вошли в сотню самых посещаемых музеев мира в 2020 году // The Art News Paper Russia, 31.03.2021. См. по адресу: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/8937/?fbclid=IwAR3atbo9RjOwxLh9qGvz8QfXN58tSPye-n8P69jel9eF2iA9Pv7gJBcngNc> (ссылка последний раз проверялась 31.03.2021).

<sup>11</sup> Ключевые понятия музеологии. Сост. А. Desvallées, F. Mairesse. М., 2012. С. 48.

<sup>12</sup> Hoock D. Museum Communication with Virtuality & Museum Communication in Virtuality. European Museum Academy, March 31, 2020. См. по адресу: <http://europeanmuseumacademy.eu/museum-communication-with-virtuality-museum-communication-in-virtuality/> (ссылка последний раз проверялась 01.04.2021).

<sup>13</sup> Харитоновна Т.Ю. Социально-психологические особенности посетителей в ситуации музейной коммуникации (на примере Главного штаба Государственного Эрмитажа). Автореф. дис. канд. психол. наук. СПб., 2018. 27 с.; Kharitonova T. Learn without learning: experience of art perception in museum (experimental studies at The State Hermitage Museum) // The Future of Education Conference Proceedings. First Edition June 2019. P. 32–38. См. по адресу: <https://conference.pixel-online.net/FOE/files/foe/ed0009/FP/5561-ART4041-FP-FOE9.pdf> (ссылка последний раз проверялась 31.03.2021).

и тематике экспозиций<sup>14</sup>. При резком падении фактической посещаемости Главного штаба с более чем 44 000 в январе до менее 8 000 в ноябре 2020 г. нельзя связывать это только с пандемией и ограничениями. Резко изменилась посетительская аудитория: увеличилось количество мужчин и семейных пар с детьми, отсутствие возможности бесплатно ходить в музей «увело» из привычной нам аудитории пенсионеров, студентов, старших школьников (особенно жителей Санкт-Петербурга). Молодые семейные посетители с техническим образованием, которые приходят впервые, обращают внимание и на наличие QR-кодов на входе, и на удобство покупки билетов на сайте. Они не хотят посещать онлайн экскурсии, предпочитая увидеть все своими глазами. При этом функциональный компонент музейной коммуникации (в который входит психологическая атмосфера), как и оценки оправданности ожиданий, неизменно остаются высокими (рис. 1).

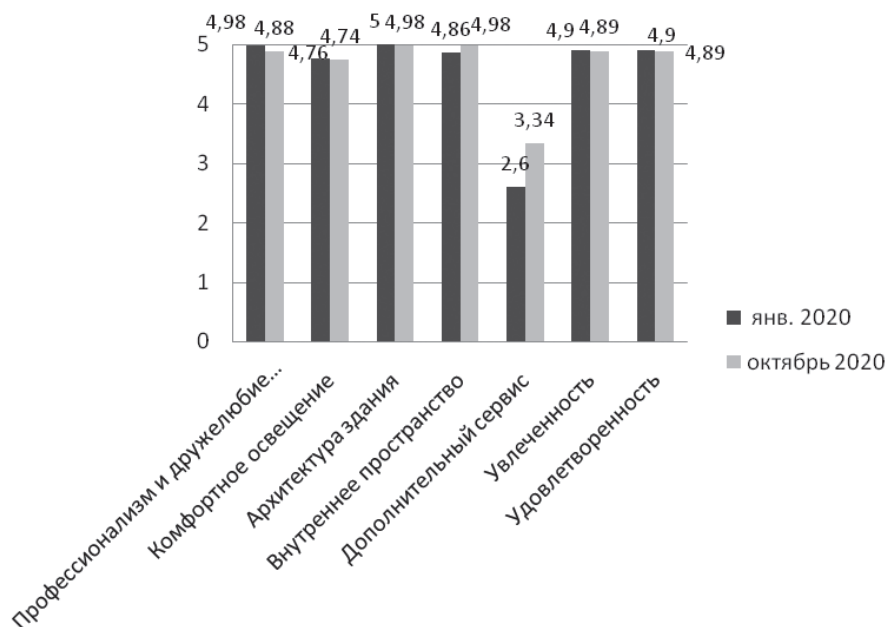


Рис.1 Сравнительный анализ оценок атмосферы Главного штаба по 5-бальной шкале (N=400)

Молодежь, по-прежнему, составляет основную часть индивидуальных посетителей, но это не студенты, а работающие молодые люди, имеющие чаще всего высшее техническое образование и работающие инженерами, программистами, экономистами. Важное изменение аудитории связано с местом жительства посетителей и частотой визитов. Жителей Санкт-Петербурга летом и осенью сменили туристы, которые пришли впервые, а в начале зимы количество посетителей достигло рекордно низких показателей. Было обнаружено снижение информированности людей: уменьшилось получение устной информации и информации в социальных сетях. Если снижение устного информирования можно объяснить соблюдением физической дистанции, то упоминанию о Главном штабе в интернете и социальных сетях необходимо уделять должное внимание.

<sup>14</sup> Харитоновна Т.Ю., Гуриева С.Д. Особенности музейной коммуникации: оправданность ожиданий и удовлетворение эстетической потребности (на примере посетителей музея) // Современные исследования социальных проблем. 2017. Т. 8. (№ 8). С. 52.

Данное исследование показывает, что численные показатели, изменяющиеся со временем, выявляют тенденции, отражающие предпочтения музейной аудитории, на которые влияют как репутация, так и проводимая реклама. Таким образом, часть посетителей, которая посещает музей по принципу «нужно обязательно посетить» или рекомендаций TripAdvisor, опирается на репутацию, но не является постоянной аудиторией музея. В период пандемии, когда туристический поток резко сократился, число реальных посетителей стало складываться в значительной степени из туристов. Отмечено, что и возрастной состав поменялся: в музей пришла молодая аудитория на специальные тематические программы, а не только потому что им доступны льготные билеты.

В качестве альтернативы *репутации* музея появилось понятие *рейтинга*<sup>15</sup>, который может варьироваться в реальном времени, демонстрируя динамическую оценку активности учреждения культуры. Изменение количественных показателей, показывающих рейтинг музея на платформе ProКультура.рф, обусловлено методикой его расчета. Для представителей органов власти в сфере культуры на платформе «PRO.Культура.РФ» рейтинг подведомственных учреждений до 1 апреля 2021 г. рассчитывался по формуле с учетом следующих показателей: количество сеансов в подтвержденных событиях в указанный период; публикации в социальных сетях; виджеты; трансляции и email-рассылки. Предполагалось, что этот инструмент «позволяет легко и быстро понять уровень активности работы учреждений культуры по информированию граждан о мероприятиях культурной жизни»<sup>16</sup>. В настоящее время актуальными остались только трансляции. Добавились суммарные показания счетчиков посетителей сайтов, относящихся к учреждению, и число мероприятий, проводимых учреждением. Принципиальное отличие методик состоит в том, что все данные рассчитываются только по показателям, рассчитываемым на портале «Цифровая культура», т.е. «подтвержденные события», «подтвержденные трансляции» и «количество визитов на ресурсы по счетчикам “с подтвержденным доменом”». Если информация на портал не поступает, то любая деятельность учреждения культуры не отражается на численных показателях региона, которые отслеживаются учредителем и контролирующими органами<sup>17</sup>.

Чтобы разобраться, что именно на что влияет, применим широко известную маркетинговую методику SWOT-анализа, анализирующую системы управления с точки зрения оценки матрицы силы-слабости-возможности-угрозы. Расположим ранее называемые критерии репутации в матрице (рис. 2), исходя из того, что у музея есть *a priori*: коллекции и место расположения, т.е. внутренняя среда. Общество и связи не только могут, но и в перспективе обязательно изменятся, поскольку это внешнее окружение. Анализ сильных и слабых сторон покажет, что именно в данный момент отражается на репутации бренда. В первоначальной интерпретации автор методики ввел более сложную

<sup>15</sup> Онучина М. Опубликован рейтинг мировых музеев, чаще всего отмечаемых в Инстаграм // Инвестиции в искусство. 18.03.2021. См. по адресу: [https://artinvestment.ru/news/artnews/20210318\\_instagram\\_museums.html](https://artinvestment.ru/news/artnews/20210318_instagram_museums.html) (ссылка последний раз проверялась 24.03.2021).

<sup>16</sup> Рейтинг учреждений (архив). 2018. См. по адресу: <https://pro.culture.ru/blog/391> (ссылка последний раз проверялась 29.04.2021).

<sup>17</sup> Новый рейтинг учреждений на платформе «PRO.Культура.РФ». 17.02.2021. См. по адресу: [https://pro.culture.ru/blog/594?utm\\_source=%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0+%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B5&utm\\_campaign=8bb00dd9af-EMAIL\\_CAMPAIGN\\_2019\\_03\\_28\\_11\\_32\\_COPY\\_02&utm\\_medium=email&utm\\_term=0\\_6927b239b8-8bb00dd9af-328655622](https://pro.culture.ru/blog/594?utm_source=%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0+%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B5&utm_campaign=8bb00dd9af-EMAIL_CAMPAIGN_2019_03_28_11_32_COPY_02&utm_medium=email&utm_term=0_6927b239b8-8bb00dd9af-328655622) (ссылка последний раз проверялась 31.03.2021).

матрицу SOFT: удовлетворительность-возможность-ошибки-угрозы<sup>18</sup>. Суть ее состояла в том, чтобы найти внутренние ресурсы для развития системы в будущем. В эту матрицу хорошо вписываются динамические показатели рейтинга. Они зависят от грамотного применения информационных технологий, расширяющих пространство и аудиторию музея и открывающих современные коммуникационные каналы (социальные сети и электронные СМИ). Остается правильно (подробно и регулярно) описать деятельность музея, ориентируясь на цифровые методы расчета показателей эффективности. Каждое проводимое мероприятие или событие должно быть отражено в текущем месяце, даже если началось ранее, лучше раздробить на отдельные составляющие (выставка, дискуссия, показ фильма, мастер-класс), которые могут также освещаться через отдельные трансляции. Желательно иметь несколько сайтов-сателлитов, на каждый из которых устанавливается отдельный счетчик, например, система продажи билетов или музейной библиотеки. Как показывают исследования, реальные посетители, приобретающие билеты, не связаны с виртуальной аудиторией музея<sup>19</sup>, а эти данные суммируются и учитываются в рейтинге, который изучает контролирующая организация.

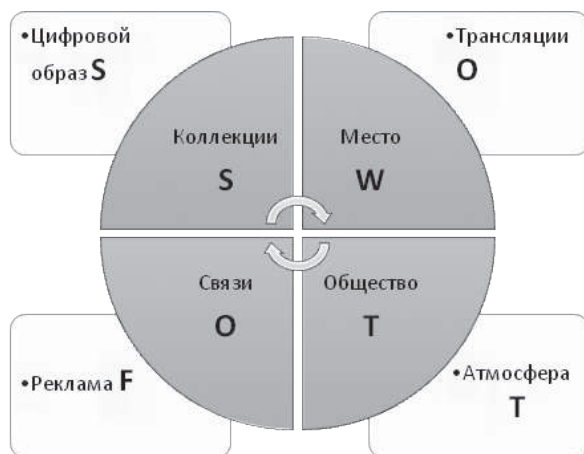


Рис. 2 Схема взаимосвязи качественных критериев репутации и количественных показателей рейтинга

Анализ ситуации произведен с учетом выбора стратегии отражения деятельности музея в цифровом пространстве и модели музейной коммуникации. Перед сотрудниками музеев стоит задача не просто научиться обращению с новым инструментом отчетности, а понять на практике, из чего складывается репутация музея для посетителей. Вопрос о том, насколько соответствуют ожиданиям посетителей цифровые образы музеев и экскурсии в виртуальном пространстве, подлежит дальнейшему исследованию.

<sup>18</sup> Humphrey A.S. SWOT Analysis for Management Consulting // SRI Alumni Association Newsletter, 2005. P. 7.

<sup>19</sup> Гук Д.Ю. Веб-аналитика как инструмент анализа сетевого ресурса с разнородными источниками материалов археологических исследований // Информационный бюллетень Ассоциации «История и компьютер». 2020. № 48. С. 256–260; Гук Д.Ю., Сулова Е.А. Релевантность онлайн ресурсов музея в период пандемии // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: Материалы IV Всеросс. с международным участием науч.-практ. конф. (Новосибирск, 22–23 окт. 2020 г.). Новосибирск, 2020. С. 141–147; Харитонова Т.Ю. Сравнительный анализ посетителей Главного штаба до и после приостановки деятельности (рукопись).

В текущем году запланирована конференция о музейной репутации в Государственном Эрмитаже. Хочется надеяться, что публикация данной статьи будет существенным вкладом в ее подготовку.

### Список литературы

*Андерсон М.* Показатели успешной работы музеев изобразительного искусства // Арт-гид. 2016. Пер. Г. Морозова. URL: <https://artguide.com/posts/988> (ссылка последний раз проверялась 29.03.2021).

*Гук Д.Ю.* Веб-аналитика как инструмент анализа сетевого ресурса с разнородными источниками материалов археологических исследований // Информационный бюллетень Ассоциации «История и компьютер». 2020. № 48. С. 256–260.

*Гук Д.Ю., Сулова Е.А.* Релевантность онлайн ресурсов музея в период пандемии // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: Материалы IV Всеросс. с международным участием науч.-практ. конф. (Новосибирск, 22–23 окт. 2020 г.). Новосибирск: ИПЦ НГУ, 2020. С. 141–147.

*Иванова Т.* Эрмитаж в цифрах: аудитория, расходы и другие показатели самого популярного музея России // Бумага. 2014. URL: <https://paperpaper.ru/hermitage-statistics/> (ссылка последний раз проверялась 24.03.2021).

Ключевые понятия музеологии. Сост. А. Desvallées, F. Mairesse. Пер. А.В. Урядникова. М.: [Б. и.], 2012. 104 с.

*Козлова А.С., Гук Д.Ю.* Запросы и потребности посетителей в музейном мобильном приложении // Клиентоориентированный подход в информационном обслуживании. XIV Всероссийская научно-практическая конференция «Электронные ресурсы библиотек, музеев, архивов» — «Информационное обслуживание в век электронных коммуникаций»: 30 октября — 1 ноября 2019 года, Санкт-Петербург: сборник материалов. СПб.: ЦГПБ, 2019. С. 75–85.

*Онучина М.* Опубликован рейтинг мировых музеев, чаще всего отмечаемых в Инстаграм // Инвестиции в искусство. 18.03.2021. URL: [https://artinvestment.ru/news/artnews/20210318\\_Instagram\\_museums.html](https://artinvestment.ru/news/artnews/20210318_Instagram_museums.html) (ссылка последний раз проверялась 24.03.2021).

Отчет Государственного Эрмитажа 2018. Государственный Эрмитаж. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2019. 228 с.

*Пиотровский М.Б.* Откуда репутация берется // Санкт-Петербургские ведомости. 25.09.2019. № 179 (6532). С. 3.

*Потапова М.В., Иевлева Н.В.* Потенциальная аудитория художественного музея: перспективы развития (по материалам социологических исследований) // Музей. Памятник. Наследие. 2020. № 2 (8). С. 65–73.

*Смирнова Ю.А.* Имидж, репутация, бренд: в чем разница? // Вестник Костромского государственного технологического университета. 2010. № 2 (24). С. 112–115.

*Харитонова Т.Ю.* Музейная коммуникация посетителей: психологические особенности опыта художественного восприятия // Экономика впечатлений: музейный, событийный, туристический менеджмент: материалы всерос. конф. Пермь: Издательство Пермского национального исследовательского политехнического университета, 2019. С. 17–21.

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

*Харитоновна Т.Ю., Гуриева С.Д.* Особенности музейной коммуникации: оправданность ожиданий и удовлетворение эстетической потребности (на примере посетителей музея) // *Современные исследования социальных проблем*. 2017. Т. 8. (№ 8). С. 41–58.

*Янкина С.* Семь российских музеев вошли в сотню самых посещаемых музеев мира в 2020 году // *The Art News Paper Russia*, 31.03.2021. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/8937/?fbclid=IwAR3atbo9RjOwxLh9qGvz8QfXN58tSPye-n8P69jel9eF2iA9Pv7gJBcngNc> (ссылка последний раз проверялась 31.03.2021).

*Hookk D.* Museum Communication with Virtuality & Museum Communication in Virtuality. *European Museum Academy*, March 31, 2020. URL: <http://europeanmuseumacademy.eu/museum-communication-with-virtuality-museum-communication-in-virtuality/> (ссылка последний раз проверялась 01.04.2021).

*Hookk D.Yu.* “Returnability” as a Criterion of a Successful Museum // *Музей. Памятник. Наследие*. 2018. № 2 (4). С. 56–61.

*Humphrey A.S.* SWOT Analysis for Management Consulting // *SRI Alumni Association Newsletter*, 2005. P. 7–8.

*Kharitonova T.* Learn without learning: experience of art perception in museum (experimental studies at The State Hermitage Museum) // *The Future of Education Conference Proceedings*. First Edition June 2019. P. 32–38. URL: <https://conference.pixel-online.net/FOE/files/foe/ed0009/FP/5561-ART4041-FP-FOE9.pdf> (ссылка последний раз проверялась 01.08.2021).

*Lepinay V.* *Art of Memories. Curating at the Hermitage*. New York: Columbia University Press, 2019. 288 p.

*Riel C. van, Heijndijk P.* What businesses can learn from the high reputations of museums // *RSM Discovery*, 2017. URL: <https://discovery.rsm.nl/articles/297-what-businesses-can-learn-from-the-high-reputations-of-museums/> (ссылка последний раз проверялась 01.04.2021).

## References

Anderson, M. Pokazateli uspešnoj raboty muzeev izobrazitel'nogo iskusstva [The indicators of the effectiveness for the art museums], in *Art-gid*. 2016. URL: <https://artguide.com/posts/988> (last visit 29.03.2021). (In Rus.).

Desvallées, A., Mairesse, F. (Eds.) *Ključevye ponjatija muzeologii* [Key concepts of museology]. Moscow: [Without name of publisher], 2012. 104 p. (In Rus.).

Hookk, D. Museum Communication with Virtuality & Museum Communication in Virtuality, in *European Museum Academy*, March 31, 2020. URL: <http://europeanmuseumacademy.eu/museum-communication-with-virtuality-museum-communication-in-virtuality/> (last visit 01.04.2021).

Hookk, D.Yu. Veb-analitika kak instrument analiza setevogo resursa s raznorodnymi istočnikami materialov arheologičeskikh issledovanij [Web Analytics as a tool for analyzing a network resource with a variety of sources on the archaeological research materials], in *Informacionnyj bjulleten' Asociacii «Istorija i komp'juter»*. 2020. Is. 48. P. 256–260. (In Rus.).

Hookk, D. Yu. “Returnability” as a Criterion of a Successful Museum, in *Muzej. Pamyatnik. Nasledie*. 2018. Vol. 2 (4). P. 56–61.

Hookk, D.Yu., Suslova, E.A. Relevantnost onlajn resursov muzeja v period pandemii [Relevance of the museum online sources at the time of pandemia], in *Sovremennye tendencii v razvitii muzeev i muzevedenija. Materialy IV Vseross. s mezhdunarodnym uchastiem*

*nauch.-prakt. konf. (Novosibirsk, 22–23 okt. 2020)*. Novosibirsk: IPC NGU Press, 2020. P. 141–147. (In Rus.).

Humphrey, A.S. SWOT Analysis for Management Consulting, in *SRI Alumni Association Newsletter*. 2005. P. 7–8.

Ivanova, T. Ermitazh v cifrah: auditorija, raskhody i drugie pokazateli samogo populjnogo muzeja Rossii [The State Hermitage Museum in figures: audience, expences and other indicators of the most popular museum in Russia], in *Bumaga*. 2014. URL: <https://paperpaper.ru/hermitage-statistics/> (last visit 24.03.2021). (In Rus.).

Kharitonova, T.Yu. Learn without learning: experience of art perception in museum (experimental studies at The State Hermitage Museum), in *The Future of Education Conference Proceedings*. First Edition June 2019. P. 32–38. URL: <https://conference.pixel-online.net/FOE/files/foe/ed0009/FP/5561-ART4041-FP-FOE9.pdf> (last visit 01.08.2021).

Kharitonova, T.Yu. Muzejnaja komunikacija posetitelej: psihologicheskie osobennosti opyta hudozhestvennogo vosprijatija [Museum communication of visitors: psychological peculiarities of the art perception experience], in *Ekonomika vpechatlenij: muzejnyj, sobytijnyj, turisticheskij menedzhment: materialy vseros. conf.* Perm: Izdatelstvo Natsionalno-issledovatel'skogo polytehnicheskogo universiteta Press, 2019. P. 17–21. (In Rus.).

Kharitonova, T.Yu. *Socialno-psihologicheskie osobennosti posetitelej v situacii muzejnoj kommunikacii (na primere Glavnogo shtaba Gosudarstvennogo Ermitazha)* [Socio-psychological peculiarity of visitors in the situation of museum communication (case of the General Staff Building of the State Hermitage Museum). PhD thesis in psychology]. Saint-Petersburg: [Without name of publisher], 2018. 27 p. (In Rus.).

Kharitonova, T.Yu., Gurieva, S.D. Osobennosti muzejnoj kommunikacii: opravdannost ozhidaniij i udovletvorenije esteticheskoj potrebnosti (na primere posetitelej muzeja) [Peculiarities of the museum communication: justifiability of expectations and satisfaction of the esthetic needs (a case of museum visitors)], in *Sovremennye issledovanija socialnyh problem*. 2017. Vol. 8. Pt. 8. P. 41–58. (In Rus.).

Kozlova, A.S., Hookk, D.Yu. Zaprosy i potrebnosti posetitelej v muzejnom mobil'nom prilozhenii [Requests and needs of visitors in the museum mobile application], in *Kliento-orientirovannyj podhod v informacionnom obsluzhivanii. XIV Vserossijskaja nauchno-prakticheskaja konferencija "Elektronnye resursy bibliotek, muzeev, arhivov" — "Informacionnoe obsluzhivanie v vek jelektronnyh kommunikacij": 30 oktjabrja — 1 nojabrja 2019 goda, Sankt-Peterburg: sbornik materialov*. Saint-Petersburg: CGPB Press, 2019. P. 75–85. (In Rus.).

Lepinay, V. *Art of Memories. Curating at the Hermitage*. New York: Columbia University Press, 2019. 288 p.

Onuchina, M. Opublikovan rejting mirovyh muzeev, chastche vsego otmechaemyh v Instragram [Rank of the world museums the most frequently marked in Instagram published], in *Investicii v iskusstvo*. 18.03.2021. URL:

[https://artinvestment.ru/news/artnews/20210318\\_Instagram\\_museums.html](https://artinvestment.ru/news/artnews/20210318_Instagram_museums.html) (last visit 24.03.2021). (In Rus.).

*Otchyot Gosudarstvennogo Ermitazha 2018* [Annual report of the State Hermitage Museum 2018]. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitazha Press, 2019. 228 p. (In Rus.).

Piotrovsky, M.B. Otkuda reputaciya beretsya [Where does the reputation comes from], in *Saint-Petersburg Vedomosti*. 25.09.2019. Is. 179 (6532). P. 3. (In Rus.).

Potapova, M.V., Ievleva, N.V. Potencialnaja auditorija hudozhestvennogo muzeja: perspektivy razvitija (po materialam sociologicheskikh issledovanij) [Potential Audience for the Art

Museum: perspectives of development (Based upon sociological studies)], in *Muzej. Pamyatnik. Nasledie*. 2020. Vol. 2 (8). P. 65–73. (In Rus.).

Riel, C. van, Heijndijk, P. What businesses can learn from the high reputations of museums, in *RSM Discovery*, 2017. URL: <https://discovery.rsm.nl/articles/297-what-businesses-can-learn-from-the-high-reputations-of-museums/> (last visit 01.04.2020).

Smirnova, Yu.A. Imidzh, reputacija, brend: v chjom raznica? [Image, reputation, brend: what is the difference?], in *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo tehnologicheskogo universiteta*. 2010. Vol. 2 (24). P. 112–115. (In Rus.).

Yankina, S. Sem' rossijskih muzeev voshli v sotnju samyh poseshhaemyh muzeev mira v 2020 godu [Seven Russian museums entered the one hundred of the most visiting world museums in 2020], in *The Art News Paper Russia*. 31.03.2021. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/8937/?fbclid=IwAR3atbo9RjOwxLh9qGvz8QfXN58tSPye-n8P69jel9eF2iA9Pv7gJBcngNc> (last visit 31.03.2021). (In Rus.).



---

## МУЗЕЙ

---

*Туминская О.А.*

### ЗНАК, ИНДЕКС И СИМВОЛ ИКОННОГО ОБРАМЛЕНИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ

Туминская, Ольга Анатольевна — доктор искусствоведения, заведующая сектором эстетического воспитания, Методический отдел, Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, [olgmorgun@yandex.ru](mailto:olgmorgun@yandex.ru).

Музейное пространство, включающее экспозицию иконописных произведений, смотрится по-особому. В большинстве таких случаев музейный дизайн отсылает зрителя к аллюзии храмового интерьера. Современные выставки, включающие иконописные экспонаты, могут выстраивать диалог со зрителем благодаря привлечению компьютерных технологий для воспроизведения исторического аутентичного интерьера или настраивать посетителя на восприятие иконы как предмета энтелехийного мироощущения. В таком ракурсе икона может позиционировать знак времени, стиля, духа эпохи и провоцировать зрителя на активное созерцание. Икона тесно связана с архитектурой. Внутреннее церковное пространство обозначает место нахождения иконы в следствие содержательного контекста служб, календарно-праздничного ритма, согласования с фресковыми росписями. Икона входит в состав иконостаса. Обрамлением иконы является не рама как привычная деревянная окантовка, а целый иконографический комплекс, помогающий лучше понять само произведение. В статье уделено внимание таким видам иконописного обрамления, как киот, житийные клейма, иконостасные проемы, эмалевые ячейки. Каждый из названных примеров вызывает ассоциации со знаком, индексом и символом визуальной семиотики, предложенной Ч. Пирсом. Обрамление иконы — это не рама, но граничащая с плоскостью стены (стенной росписи) демаркация, которая создает остроту восприятия, одновременно отделяя живописное пятно от соседствующего фона и вместе с тем вводя его в общее визуальное пространство.

**Ключевые слова:** икона, икона в церкви, икона в экспозиции, иконописное обрамление, знак, индекс, символ.

### AN ICON FRAME: SIGN, INDEX, AND SYMBOL IN A MUSEUM

Tuminskaya, Olga Anatolievna — Doctor of Art History, Head of the Sector of Aesthetic Education, Methodic Department, the State Russian Museum, Russian Federation, Saint-Petersburg, [olgmorgun@yandex.ru](mailto:olgmorgun@yandex.ru).

The museum space, which includes an exhibition of icons, looks special. In most cases, the museum design refers the viewer to the allusion of the temple interior. Modern exhibitions, which include icons, can build a dialogue with the viewer by using computer technology to reproduce the historical authentic interior, or to set the visitor to the perception of the icon as an object of entelechic perception of the world. In this perspective, the icon can position a sign of the time, style, and spirit of the era and provoke the viewer to active contemplation. The icon

is closely related to architecture. Internally, the church space indicates the location of the icon as a result of the content context of the services, calendar and festive ritual, and coordination with the frescoes. The icon is part of the iconostasis. The frame of the icon is not a frame like the usual wooden edging, but a whole iconographic complex that helps to better understand the work itself. The article pays attention to such types of iconographic framing as a kiosk, hagiographic stamps, iconostasis openings, enamel cells. Each of these examples evokes associations with the sign, index, and symbol of the visual semiotics proposed by Charles S. Peirce. The frame of an icon is not a frame, but a demarcation bordering the plane of the wall (mural), which creates a sharp perception, at the same time separating the picturesque spot from the neighboring background and at the same time introducing it into the general visual space.

**Key words:** icon, icon in the church, icon in the exhibition, icon-painting frame, sign, index, symbol.

### Постановка проблемы

Ч. Пирс, создатель семиотики, предложил базовую классификацию знаков: знаки-иконы (ikon), знаки-индексы (index) и знаки-символы (symbol)<sup>1</sup>. 1) *Иконический знак*. В переводе с греческого «икона» — это образ. Для иконических знаков характерно определенное подобие изображения объекту. Например, реалистический рисунок, фотография — изображение объекта с высокой степенью подобия. Чем больше абстракции, тем меньше иконизма. 2) *Знак-индекс*. Знаки-индексы характеризуются смежностью знака и объекта. Между ними есть определенная причинно-следственная связь, которая проявляется в виде общей характеристики с объектом. Примерами знака-индекса служат: дым над лесом как знак костра, дыра от пули как знак выстрела, след на песке как след прошедшего человека. С точки зрения семиотики перед нами как бы наименее интересный знак, поскольку он является кусочком самого объекта или реальным результатом его воздействия. 3) *Знак-символ* — не имеет видимой связи между знаком и объектом. Символ конвенционален — люди договорились между собой о его трактовке. Symbolon (греч) — совпадение, слияние, соединение, встреча двух начал<sup>2</sup>. Интересно то, что ikon — в нашем случае — икона (мозаичное или живописное произведение христианской изобразительной полемики). Семиотика языка накладывает отпечаток на визуальную семиотику.

Икона — энтелехийное произведение христианского искусства, означающее окно в мир логоса. Икона — доска, на которой специальным образом технико-технологического способа нанесены изображения, иллюстрирующие сцены жизни Христа, библейской и евангельской истории, бытия святых и их тавматургических деяний и другое. Понимание иконологии иконописного изображения предоставляет возможность углубленного анализа и богатого зрительского восприятия целого комплекса знаков, символов и сюжетно-пластических особенностей воспроизведения информационного факта или события. Историчность изображения подтверждается теоретическим наследием источников христианской изобразительной практики. Икона — *знак* вечности. Икона — *индекс* дуализма, взаимоотношения пространственных плоскостей и цветовых соотношений. Икона — *символ* отражения изучения учения о вере.

### Музей — храм искусства

Изначально икона мыслилась как окно в мир духовный, рама в ее окантовке не предусматривалась. Границы иконописного изображения распространяются на близлежащее

<sup>1</sup> Пирс. Ч. Избранные философские произведения. М., 2000. С. 59, 90.

<sup>2</sup> Там же. С. 90.

пространство (компартименты храма, стены молелен, келий), помогают зрителю воспринимать живописное убранство единым комплексом.

«По многим своим функциям музей чрезвычайно близок храму, где так же, как и в музее, предмет (будь то экспонат или реликвия) сохраняется, изучается, экспонируется, т.е. выставляется для созерцания или поклонения. Происходит то же сопереживание, раскрытие и демонстрация его сакрального или исторического содержания, его духовной и художественной ценности. Предмет участвовал в определенном храмовом действе, имея свое опосредованное место и роль, а главное, был связан с другими предметами определенными смысловыми и сюжетными взаимосвязями, понятными для воспринимающих его зрителей. Тем самым первоначально предмет или реликвия были включены в определенный визуально-концептуальный ряд и действие. В дальнейшем развитие экспозиции интерпретировало смысл и степень взаимосвязи предметно-смыслового ряда, каждый раз подчиняя его художественным и научным критериям своего времени», — сравнивает М.Т. Майстровская<sup>3</sup>. Музей—храм искусства. Следовательно, функции музея икон и храмовой ризницы совпадают. Более того, изначально музей мог мыслиться как хранилище культовых артефактов, ибо впечатление, которое предполагалось получить в процессе созерцания иконописных произведений и предметов литургического действия, совпадает.

### **Икона как ikon, index и symbol**

Исторически экспозиция Отделения христианских древностей (Древлехранилища) Русского музея императора Александра III, открытая в 1898 г., не отличалась от ранее открытых музеев, включавших сакральное искусство. Главная идея — полиморфизм экспозиционного материала. Принцип развески — шпалерный, расстановки экспонатов — комплексный, что не является наилучшим методом демонстрации коллекции. И все же зрителями считывалась программа художественного диалога.

Так, часовня-киот XVII в. из Борисоглебска (Инв. № ДРД–458)<sup>4</sup> на первой экспозиции 1898 г. была представлена как знак-икона — целостная пространственно-архитектурная композиция, выполненная с присущими ярославским мастерам колористическими сочетаниями. Впоследствии эта храмовая конструкция претендовала на роль знака-индекса: в экспозиции Древлехранилища 1914 г. часовня-киот демонстрировала вершину самобытного искусства волжской земли допетровского времени. Печатаемая на афишах и пригласительных билетах часовня-киот выглядит как знак-индекс для понимания концепции выставки. Знаком-символом этот предмет искусства является в выставках деревянного зодчества. По мнению Э. Таборски знак означает опыт ощущения, но без отсылки к конкретному референту. Если часовня-киот находится в одном выставочном месте среди других произведений декоративно-прикладного искусства, она может выражать идею качества и самобытности региональной художественной школы или указывать на стилистические находки мастеров указанного региона.

Как отмечает современный исследователь: «идеи, разработанные в трудах Э. Таборски, связаны с базовыми элементами музеологического знания: природой музея как особого социокультурного феномена и знаковыми свойствами музейного предмета»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Майстровская М.Т. Музейная экспозиция: тенденции развития // Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века. Сб. науч. трудов. М., 1997. С. 8.

<sup>4</sup> Побеждай время... Реставрация в Русском музее. СПб., 1998. С. 155.

<sup>5</sup> Ананьев В.Г. Музей и музейный предмет в структурно-семиотической перспективе: к анализу концепции Э. Таборски // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 4 (29). С. 67.

### Обрамление иконы как семиотический пароль

Рама в строгом смысле слова у иконы отсутствует. Однако, существует целый ряд обрамлений, которые могут расцениваться как демаркация ограниченного пространства внутри изобразительной плоскости. Обрамление в разных своих видах было у иконы почти всегда и осталось необходимым инструментом аккумуляции зрительских впечатлений. Иконное обрамление выросло из иконостаса и декора храмовых компартиментов, рама является продолжением архитектурного объема. В качестве примера приведем полиптих из коллекции Фульда. XIV в. (Государственный Эрмитаж). Общую композиционную установку окна-ячейки полиптиха корреспондируют оконцам перегородчатых эмалей.

### Обрамление-реликварий

Всемирно известные мозаичные иконы Византии, хранящиеся в Государственном Эрмитаже: а) Мозаика «Четыре вселенских святителя» в живописном обрамлении-реликварии (Константинополь. Первая четверть XIV в. Обрамление—византийский мастер на Руси. Рубеж XIV–XV вв.); б) Христос Пантократор в рост (Константинополь. Первая четверть XIV в. Афон. Монастырь Эсфигмен); в) Христос Пантократор в рост (Византия. Константинополь. Ранний XIV в. Галатина. Церковь святой Екатерины).

### Внутренний бордю

Икона «Святой Иоанн Предтеча» (Византия. Константинополь. Конец—начало XIV в.). «Собственно мозаика—это декоративный внутренний бордю в виде трех рядов миниатюрных четырехконечных крестиков»,— констатирует Ю.А. Пятницкий<sup>6</sup>.

Походные складни: Богоматерь «Умиление» («Владимирская») со святыми. «Походные складни». Икона 1601 г. Киот 1636 г. Инв. № ДРЖ–2425. «Икона вложена в медный киот с гравированными изображениями и надписями. В трехлопастном навершии киота—резное изображение Новозаветной Троицы. На обороте киота—гравированная надпись»<sup>7</sup>.

Складень: Распятие. Троица Ветхозаветная. Богоматерь Знамение. XVI в. Основание: кость, резьба. Оклад: серебро, гравировка. Инв. № БК–2356. Орнаментальный пояс из элементов цветочных гирлянд наложен по периметру двух створок складня<sup>8</sup>.

Створки киота: Святитель Василий Великий, блаженные Василий Московский, Прокопий Устюжский и Максим Московский. Последняя четверть XVI в. Владимиро-Суздальский музей-заповедник. Инв. № В-6300/30 1–2. Помещенные на створках изображения святых в молении Богоматери принадлежат к распространенной в период позднего Средневековья традиции украшения киотов небольших богородичных икон<sup>9</sup>.

Шитая икона: Пророки Давид и Соломон. Первая треть XV в. Мастерская великой княгини Софьи Витовтовны. Москва. Тафта: шитье, оклад: дерево, бархат, серебро, басменное тиснение. Инв. № ДРТ-17. По красному бархатному фону шиты фигуры главных персонажей, а оклад представляет собой широкую полосу орнаментального узора<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Пятницкий Ю.А. Две мозаичные византийские иконы из собрания А.П. Базилевского // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов. Сб. статей. СПб., 2006. С. 121.

<sup>7</sup> Обзорение Отделения христианских древностей в Музее Императора Александра III (Краткое описание зал XVIII–XXI). СПб., 1898. С. 41–43.

<sup>8</sup> Ключанова О.В. Произведения из собрания Павла Федоровича Коробанова в собрании отдела древнерусского искусства Русского музея // Коллекции и коллекционеры. СПб., 2009. С. 74.

<sup>9</sup> Иконы Владимира и Суздаля. М., 2006. С. 269–270.

<sup>10</sup> Маясова Н.А. Древнерусское лицевое шитье. Каталог. М., 2004. С. 88–89.

Житийная икона: Андрей Юродивый с житием в 18 клеймах. Середина XVI в. Новгород. Инв. № ДРЖ–2099. Окаймление представлено сценами жития святого. Средник включает изображение фигуры святого в рост на поземе. Боковые поля по периметру окружены равными квадратами с изображением деяний юродивого. Поля житийной иконы визуальнo считаются как рама<sup>11</sup>.

Рама с 24 клеймами жития великомученика Георгия. 1544 г. Новгород. Инв. № ДРЖ–1–24. Житийный цикл недошедшей до нас храмовой иконы, состоящей из 24 клейм, по своей полноте и составу уникален для искусства всего XVI в.<sup>12</sup> Рама для иконы с изображением Коронования Богоматери и клейм жития прп. Макария Желтоводского и Унженского. Иконописная артель И.И. Богданова-Карбатовского. Поонежье. Конец XVIII — начало XIX в.<sup>13</sup>

Следовательно, икона является знаком для посвященных, индексом — для неопитов, символом — для заинтересованной публики на пути осознания уникальности музейного предмета и выстраивания диалога со временем и эпохой.

Иконное обрамление стало неотъемлемой частью иконописного образа в то время, когда сама иконописная доска стала восприниматься как проводник в мир Божественного Логоса. Символика обрамления тесно связана с хронологическими эпохами. Любое обрамление — дополнительная информация, помогающая оценить икону как образец ремесла, рукотворного мастерства, того самого искусства как искусно сделанной вещи, имеющей прикладное значение. Обрамление (цата, венцы, поля, киоты, складни, реликварии, мощевики) может рассматриваться как *знак* времени и художественных вкусов заказчика, как *индекс (код)* созвучия живописного и рельефного пространства и как *символ* связи эпох и утверждения национально-культурных приоритетов общества.

Музейные экспозиции, демонстрирующие иконы, можно разделить на два типа: имитирующие храмовое пространство и удаляющиеся от него. Экспозиция иконописных памятников имеет посыл *знака*, если она понятна большему числу посетителей и совпадает с их ментальными установками (Отделение христианских древностей в Русском музее императора Александра III; Древлехрамление императора Николая II; музейфицированные объекты культового назначения: интерьер Никольской часовни д. Киселевской около с. Лядины Каргопольского уезда; интерьер Богоявленской церкви с. Ошевенское с иконостасом и расписным «небом» конца XVIII в.). Музейные экспозиции, несущие информацию зрителю в виде *индекса*, — это модернизированные трактовки понимания иконописного произведения в союзе с другими объектами культового и светского назначения. Таковыми являются, например, Музей икон в Реклингхаузене<sup>14</sup>, Музей церковного искусства в Куопио. К такому типу можно причислить экспозицию памятников искусства, получившую название «бумажная экспозиция», в которой имело место сознательное сочетание иконописных памятников и вспомогательного материала (факсимильные копии, фотографии, таблицы, этикетки, лозунги и другое), создающее общее впечатление атеистического направления советского искусства 1920–1930-х гг. *Символичной*

<sup>11</sup> «Пречистому Образу Твоему поклоняемся». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. СПб., 1995. С. 131, 333.

<sup>12</sup> Шалина И.А. Житийные клейма иконы святого Георгия из собрания Государственного Русского музея и живопись Новгорода второй четверти XVI в. // Искусство христианского мира. М., 2009. Вып. XI. С. 337.

<sup>13</sup> Кольцова Т.М. Иконы Каргополя из собрания Каргопольского государственного историко-архитектурного и художественного музея. Свод русской иконописи. М., 2014. С. 47–48.

<sup>14</sup> Хауштайн-Барч Е., Бенчев И. Музей икон в Реклингхаузене, Германия: Альбом. М., 2008. С. 11–20.

может называться экспозиция «Кандинский и Россия», организованная Государственным Русским музеем в 2016 г., где икона рассматривалась как посыл становления творческой личности художника и была представлена в первых залах как знак исторического контекста.

В заключение можно отметить, что категории знак, индекс и символ для музейной экспозиции, где главенствующим является художественно-изобразительный материал, очень тесно переплетаются и не дают того четкого представления, которое можно свидетельствовать в прочтении зрителем любой другой выставочной галереи. Предметы искусства уже имеют условную знаковость и индексацию при их создании, ибо являются результатом творческого акта художника. «Второе» прочтение предметы получают в той взаимосвязи, в которой им предложено разместиться на время экспозиции. И, как следствие первых двух актов, художественно-изобразительная экспозиция становится символом в восприятии зрителя, если он достаточно подготовлен для интеллектуально-эмоциональной деятельности. В предъявлении зрителю иконы или еще более частного примера — иконного обрамления — на первый план выходят вопросы соотношения (синтеза или антитезы) иконы и ее полей (рамы). Обрамление иконы — в первую очередь несет техническую составляющую (без стоечно-балочной конструкции иконостаса иконы не займут свое место в стене перед алтарем), а во вторую очередь — является маркировкой той видимой границы, которая ведет мыслящего зрителя в мир невидимый. Форма иконного обрамления предполагает великое разнообразие составляющих для восприятия образа иконописного произведения.

### Список литературы

*Ананьев В.Г.* Музей и музейный предмет в структурно-семиотической перспективе: к анализу концепции Э. Таборски // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 4 (29). С. 64–68.

Иконы Владимира и Суздаля. М.: Северный паломник, 2006. 576 с.

*Клюканова О.В.* Произведения из музея Павла Федоровича Коробанова в собрании отдела древнерусского искусства Русского музея // Коллекции и коллекционеры. СПб.: Palace Editions, 2009. С. 71–79.

*Кольцова Т.М.* Иконы Каргополя из собрания Каргопольского государственного историко-архитектурного и художественного музея. Свод русской иконописи. М.: PND Print, 2014. 136 с.

*Майстровская М.Т.* Музейная экспозиция: тенденции развития // Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века. Сб. научн. трудов. М.: РИК, 1997. С. 7–21.

*Маясова Н.А.* Древнерусское лицезовое шитье. Каталог. М.: Красная площадь, 2004. 495 с.

*Пирс Ч.* Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. 448 с.

Побеждая время... Реставрация в Русском музее. СПб.: Издательство ГРМ, 1998. 272 с. «Пречистому Образу Твоему поклоняемся». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. СПб.: Palace Editions, 1995. 349 с.

*Пятницкий Ю.А.* Две мозаичные византийские иконы из собрания А.П. Базилевского // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов. Сб. статей. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. С. 111–137.

*Хауштайн-Барч Е., Бенчев И.* Музей икон в Реклингхаузене, Германия: Альбом. М.: ИНТЕРБУК-БИЗНЕС, 2008. 310 с.

Шалина И.А. Житийные клейма иконы святого Георгия из собрания Государственного Русского музея и живопись Новгорода второй четверти XVI в. // Искусство христианского мира. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2009. Вып. XI. С. 336–358.

### References

Ananiev, V.G. Muzej i muzejnyj predmet v strukturno-semioticheskoj perspektive: k analizu koncepcii E. Taborski [The museum and the museum object in the structural-semiotic perspective: to analyze the concept of E. Taborski], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2016. Vol. 4 (29). P. 64–68. (In Rus.).

Haustein-Bartsch, E., Benchev, I. *Muzej ikon v Recklinghauzene, Germaniya: Al'bom* [Museum of Icons in Recklinghausen, Germany: Album]. Moscow: INTERBUK-BIZNES Press, 2008. 310 p. (In Rus.).

*Ikony Vladimira i Suzdalya* [Icons of Vladimir and Suzdal]. Moscow: Severnyj palomnik Press, 2006. 576 p. (In Rus.).

Klyukanova, O.V. Proizvedeniya iz muzeya Pavla Fedorovicha Korobanova v sobranii otdela drevnerusskogo iskusstva Russkogo muzeya [The objects from the Museum of Pavel Fedorovich Korobanov in the collection of the Department of Ancient Russian Art of the Russian Museum], in *Kollekcii i kollekcionery*. Saint-Petersburg: Palace Editions Press, 2009. P. 71–79. (In Rus.).

Koltsova, T.M. *Ikony Kargopolya iz sobraniya Kargopol'skogo gosudarstvennogo istori-ko-arhitekturnogo i hudozhestvennogo muzeya. Svod russkoj ikonopisi* [Icons of Kargopol from the collection of the Kargopol State Historical, Architectural and Art Museum. The List of Russian Icons]. Moscow: PND Print Press, 2014. 136 p. (In Rus.).

Maistrovskaya, M.T. Muzejnaya ekspoziciya: tendencii razvitiya [Museum exhibition: trends of development], in *Muzejnaya ekspoziciya. Na puti k muzeyu XXI veka. Sb. nauchn. trudov*. Moscow: RIK Press, 1997. P. 7–21. (In Rus.).

Mayasova, N.A. *Drevnerusskoe licevoe shit'e. Katalog* [Old Russian pictorial embroidery. Catalog]. Moscow: Krasnaya ploshchad' Press, 2004. 495 p. (In Rus.).

Peirce, Ch. *Izbrannye filosofskie proizvedeniya* [Selected philosophical works]. Moscow: Logos Press, 2000. 448 p. (In Rus.).

«*Prechistomu Obrazu Tvoemu poklonyaemsya*». *Obraz Bogomateri v proizvedeniyah iz sobraniya Russkogo muzeya*. [“We worship Your Most Pure Image”. The image of the Virgin in the works from the collection of the Russian Museum]. Saint-Petersburg: Palace Editions Press, 1995. 349 p. (In Rus.).

Pyatnitsky, Yu.A. Dve mozaichnye vizantijskie ikony iz sobraniya A.P. Bazilevskogo [Two mosaic Byzantine icons from the collection of A.P. Bazilevsky], in *Vizantijskaya ideya. Vizantiya v epohu Komninov i Paleologov. Sb. statej*. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitagha Press, 2006. P. 111–137. (In Rus.).

Shalina, I.A. Zhitijnye klejma ikony svyatogo Georgiya iz sobraniya Gosudarstvennogo Russkogo muzeya i zhivopis' Novgoroda vtoroj chetverti XVI v [Vita icon of St. George from the Russian Museum and the art of Novgorod the second quarter of the 16<sup>th</sup> century], in *Iskusstvo hristianskogo mira*. Moscow: Pravoslavny Svyato-Tikhonovskiy gumanitarniy universitet Press, 2009. Vol. XI. P. 336–358. (In Rus.).

*Малород Д.Д.*

## МУЗЕЙ ИСТОРИИ И БЫТА В ЕЛАГИНООСТРОВСКОМ ДВОРЦЕ: ИЗ ИСТОРИИ БЫТОВАНИЯ В КОНЦЕ 1910–1920-е гг.

Малород, Дарья Дмитриевна — сотрудник фондового отдела, ГМЗ «Петергоф», Россия, Санкт-Петербург, [dariamalorod@yandex.ru](mailto:dariamalorod@yandex.ru).

После Октябрьской Революции 1917 года в России оформился новый вид музеев — историко-бытовые музеи или музеи быта. Под музеями быта понимались как музеи с воссозданными интерьерами дворянского, купеческого или, реже, рабочего быта, так и музеи, учреждаемые в интерьерах бывших дворцов царской семьи и знати, где сохранилась аутентичная обстановка. От дореволюционных аналогов данные музеи отличались тем, что они были государственными, а значит идеологизированными и, зачастую, куда более бедными. В статье автор рассматривает один из таких новообразованных музеев — музей, созданный в Елагиноостровском дворце и существовавший там в период после Октябрьской Революции 1917 года и до учреждения на острове Центрального парка культуры и отдыха в 1932 г. Следует отметить, что в отечественном музееведении история Елагиноостровского дворца сводится либо к рассмотрению его бытования как резиденции петербургской знати и царской семьи, либо к устройству на острове в 1930-е гг. ЦПКиО, а факты из истории 1920-х гг. остаются неисследованными. Автор обращается к архивным материалам Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга, чтобы восстановить картину жизни музея в конце 1910–1920-х гг. В статье автор последовательно останавливается на истории острова, финансовых аспектах музейной работы, особенностях экспозиционно-выставочной, просветительской и научной деятельности в рассматриваемый период. Данная работа призвана расширить наши представления о музейном строительстве в первые годы советской власти и восполнить недостающие сведения по истории бытования Елагиноостровского дворца.

**Ключевые слова:** музеефикация, национализация, музей истории и быта, дворцово-парковый комплекс, экспозиция, реставрация.

## HOUSEHOLD MUSEUM IN THE YELAGIN PALACE IN 1910s–1920s

Malorod, Daria Dmitrievna — worker of the funds department, The Peterhof State Museum-Reserve, Russian Federation, Saint-Petersburg, [dariamalorod@yandex.ru](mailto:dariamalorod@yandex.ru).

After the Great October Socialist Revolution a new type of museums appeared in Russia — household museums or historical museums of everyday life. The term was understood to mean both museums with recreated dwellings of nobles, merchants or working class, that took place less often, and also museums established in the palaces of the royal family and the nobility where the authentic interiors were preserved. These museums differed from their pre-revolutionary counterparts essentially because they were state-owned which meant they took on ideological undertones and often were much poorer. In the article the author examines one of these newly formed museums on the example of the Elagin Palace in the period between the Great October Socialist Revolution of 1917 and the establishment of the Central Park of



Culture and Recreation on the island in 1932. It should be noted that in Russian museology the history of the Elagin Palace is restricted either to the consideration of its existence in the hands of the St. Petersburg nobility and the royal family, or to the establishment of the Central Park on the island in the 1930s, so the facts from the history of the 1920s remain unexplored. The author examined the archival materials of the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg to reconstruct the course of events on the island in the late 1910s—1920s. In the article the author consistently focuses on the history of ownership of the island, the financial aspects of museum work, the peculiarities of creating expositions and exhibitions, educational and scientific activities during the period under review. The article is intended to expand our understanding of museum construction in the first years of Soviet state and fill in the missing information on the history of the Yelagin Palace.

**Key words:** museumification, nationalization, household museum, museums of history, park-and-palace complex, exposition, restoration.

### Из истории дворцово-паркового комплекса Елагина острова

Находящиеся в удаленном от центра тогдашнего Санкт-Петербурга месте, которое окружали живописные рукава Невской дельты, Каменный, Елагин и Крестовский острова на два столетия закрепили за собой функцию служить резиденциями приближенных и семьи императора<sup>1</sup>.

Елагин остров около 1709 г. был пожалован Петром I во владение вице-канцлеру П.П. Шафирову<sup>2</sup>. В 1777 г. остров купил обер-гофмейстер двора Екатерины II И.П. Елагин, имя которого остров и дворец носят по сей день. Именно стараниями И.П. Елагина остров был облагорожен: его крестьяне осушали заболоченные участки и протоки, вырубали лес ради устройства дорожек и подъездов, соорудили мостики и гроты<sup>3</sup>.

В 1817 г. Александр I выкупил остров у последнего владельца, графа Г.В. Орлова<sup>4</sup>. В 1818–1820 гг. архитектор К.И. Росси по заказу императора перестроил старый барский дом — на его месте появился дворец в неоклассическом стиле, предназначавшийся для императрицы Марии Федоровны, матери императора. В украшении дворца принимали участие скульпторы С.С. Пименов и В.И. Демут-Малиновский, живописцы А. Виги, И.К. Скотти и Б. Медичи<sup>5</sup>, парк был разбит садовым мастером Дж. Бушем. В то время в моду вошел ландшафтный стиль, в соответствии с которым регулярный парк Елагина (порядком запущенный к 1810–1820-м гг.) с лучевыми аллеями и строгой планировкой был переделан в пейзажный парк, для которого характерны обилие зелени, пруды, художественная неряшливость и кольцевые маршруты для прогулок<sup>6</sup>. Сто лет дворец находился во владении Романовых, за данный период интерьеры неоднократно переделывали.

После событий Октябрьской революции 1917 года помещения Елагиноостровского дворца были осмотрены Художественно-исторической комиссией, созданной при Зимнем дворце в июле 1917 г., в числе первых (наряду с покоями императорской семьи в самом

<sup>1</sup> Анциферов Н.П. Непостижимый город. Л., 1991. С. 6.

<sup>2</sup> Трофимова Н.Ю., Цветаева М.Н. Философия историко-культурного пространства Санкт-Петербурга на примере наследия Каменного и Елагина островов // Христианское чтение. 2020. № 5. С. 127.

<sup>3</sup> Демидова Д.А. Парк на Елагином острове в Санкт-Петербурге // Вестник МГУЛ—Лесной вестник. 2000. № 5. С. 45.

<sup>4</sup> Шмидт Б.Е. Елагин остров. Императорский дворец: История и архитектура. СПб., 1999. С. 73.

<sup>5</sup> Путеводитель по Ленинграду: С прил. карты Ленинграда. Л., 1937. С. 193.

<sup>6</sup> Демидова Д.А. Парк на Елагином острове в Санкт-Петербурге. С. 47.

Зимнем дворце, а также Летнем дворце). Эти и еще 25 особняков получили особые охранительные листы, которые были призваны предотвратить перепродажу дворцового имущества немусейным организациям и выставление предметов искусства и быта на публичные торги<sup>7</sup>.

В 1918 г. Елагин дворец объявляется Музеем истории и быта<sup>8</sup>, как и многие другие национализированные дворцы. Вследствие того, что подобных музеев было много, данные учреждения продолжали называть по старым названиям дворцов, в частности, Елагиноостровский дворец в официальных документах, отчетах и проч. называли не иначе, как «Елагиноостровский дворец» или «...дворец-музей».

Собственно музей в Елагиноостровском дворце просуществовал всего 11 лет—с 1918 г. по 1929 г. В течение этого непродолжительного периода скромными силами, не имея большого штата специалистов, сотрудники дворцово-паркового комплекса старались сохранить здания и сооружения на территории острова от разрушения, спасти дворцовое имущество от расхищения, помогали уберечь предметы из национализированных дач Крестовского и Каменного островов, перевоза их в свои фонды<sup>9</sup>.

За 11 лет существования музея у него было два директора, с 1918 г. по 1925 г. эта должность называлась «хранитель и смотритель зданий Елагиноостровского дворца-музея», а с 16 марта 1925 г. она была переименована в должность «заведующего хозяйством Елагиноостровского дворца-музея»<sup>10</sup>. В 1918–1926 гг. музей возглавлял Н.П. Никитин, а с 1926 г. и до упразднения музея в 1929 г.—Е.В. Медведев, крестьянин по происхождению, также много сделавший для сохранения Елагиноостровского дворца после Революции<sup>11</sup>.

За годы работы в Елагиноостровском дворце-музее оба директора сталкивались с огромным количеством трудностей, корни которых сводились либо к недостатку финансовой базы, либо к идеологизации музейной деятельности, которая активно навязывалась вышестоящими органами власти. Далее мы рассмотрим, как в музее решали финансовый вопрос и каким образом развивалась экспозиционно-выставочная, просветительская и научная деятельность.

### **Проблематика финансирования и специфика коммерческой деятельности**

В декабре 1921 г. с созданием Главного управления научными, художественными и музейными учреждениями Академического центра Наркомпроса (Главнаука) была предпринята попытка объединения советских музеев в единую музейную сеть. Однако в связи с тяжелым экономическим положением в стране, государство не могло обеспечивать существование многих музеев, на остальные же резко снизилось ассигнование, некоторые музеи были переведены на и без того скромный местный бюджет. Как следствие, в 1921–1922 гг. музейная сеть в стране стала резко сокращаться. В тех музеях, в которые еще принимали посетителей, производилось многократное за эти годы сокращение штата. В 1923 г. некоторые музеи возобновили функционирование, но финансирования по-прежнему не хватало<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Анисимова М.В. Историко-бытовой отдел Русского музея: формирование, развитие, ликвидация // Исторический журнал: научные исследования. 2020. № 4. С. 109.

<sup>8</sup> Шмидт Б.Е. Елагин остров. С. 87.

<sup>9</sup> Официальный сайт Елагиноостровского дворца-музея. См. по адресу: <https://elaginpark.org/central-park/museums/elaginoostrovskiy-dvoretz-muzej/> (ссылка последний раз проверялась 29.04.2021).

<sup>10</sup> Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (Далее—ЦГАЛИ СПб). Ф. 51. Оп. 1. Д. 4. Л. 7.

<sup>11</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 25. Л. 175 об.

<sup>12</sup> Равикович Д.А. Формирование государственной музейной сети (1917—I половина 60-х гг.). М., 1988. С. 47, 50–52.

Доход от продажи входных билетов был относительно небольшой: 10 коп. для экскурсантов и 21 коп. для отдельных посетителей. При этом следует помнить, что посещаемость дворца-музея напрямую зависела от сезона. Так, летом 1925 г. число отдельных посетителей составило 182 человека, а в составе экскурсий—более 2500 человек, к сентябрю эта цифра упала до 1800 человек<sup>13</sup>. В октябре количество отдельных посетителей составило 197 человек, а в составе платных экскурсий—1650 человек<sup>14</sup>. На январь 1926 г. месячный поток посетителей составил более 200 отдельных посетителей и около 300 человек в составе экскурсий<sup>15</sup>. В летние месяцы 1926 г. поток отдельных посетителей практически не изменился (остался в пределах 200 человек), а экскурсионное посещение снова выросло до 1500 человек<sup>16</sup>. Также стоит учитывать, что не все посетители платили за вход полную стоимость, некоторые категории граждан имели льготный тариф на посещение дворца-музея.

Отдельную группу составляли отдыхающие Каменноостровских домов отдыха, которые направлялись в музей нарядами Культотдела—так, в день музей принимал по 6–7 групп отдыхающих, около 30 человек в каждой<sup>17</sup>. С 21 мая 1925 г. плата за вход в составе экскурсионной группы для них снижалась до 5 коп. (вместо 10 коп.)<sup>18</sup>. Однако несмотря на щадящие условия доступа в музей, отдыхающие не соблюдали дисциплину, и музей был вынужден посылать жалобы в Управление домов отдыха о том, что они ложились на кровати в дворцовых интерьерах, ломали деревья, перелезали через ограды и т.д.<sup>19</sup> В одном из рапортов в Управление говорилось: «один из них во время обозрения передвигал стулья, садился на них и вдобавок развалился на кушетке. На замечание сопровождавшего партию сторожа, что этого делать нельзя, ответил: “А зачем же я пришел, как не рассматривать все и узнать удобно ли лежать на этой вещи”»<sup>20</sup>. Подобное поведение говорит о низкой культуре граждан в области посещения музеев в 1920-е гг., хотя памятка о том, как следует себя вести, прилагалась на оборотной стороне любого экскурсионного билета<sup>21</sup>.

Помимо льготных цен на входные билеты для отдыхающих, для отдельных категорий посетителей предусматривалось бесплатное посещение: крестьянские экскурсии, организовывавшиеся Экскурсионно-лекторской базой Ленинградского Губполитпросвета<sup>22</sup>, организованные экскурсии для воинских частей<sup>23</sup>, посещение дворца студентами Академии художеств<sup>24</sup> и факультета языковедения и истории материальной культуры Ленинградского государственного университета<sup>25</sup> (по предъявлению ими студенческих билетов). Также последние два года существования музея (1928–1929 гг.) бесплатное посещение предоставлялось женщинам «8 марта— в день международного праздника участия женщины в рабочем революционном движении»<sup>26</sup>.

<sup>13</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 8. Л. 14.

<sup>14</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 10. Л. 2.

<sup>15</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 26. Л. 1.

<sup>16</sup> Там же. Л. 18.

<sup>17</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 8. Л. 9.

<sup>18</sup> Там же. Л. 3.

<sup>19</sup> Там же. Л. 18.

<sup>20</sup> Там же. Л. 15.

<sup>21</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 4. Л. 20.

<sup>22</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 25. Л. 68.

<sup>23</sup> Там же. Л. 71.

<sup>24</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 25. Л. 114.

<sup>25</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 34. Л. 6.

<sup>26</sup> Там же. Л. 90.

Для того, чтобы финансировать нужды музея, следовало искать дополнительные способы заработка. На совещании хранителей и заведующих хозяйствами пригородных дворцов-музеев 25 мая 1925 г. была принята резолюция следующего содержания: «Дворцы-музеи и парки, как единое целое, могут существовать и существование их может быть планомерно, при условии сохранения при них хозяйственно-эксплуатационных единиц, развитие коих может, в конечном итоге, должно привести к принципу самокупаемости Дворцов-музеев, так как эти хозяйственные единицы являются в настоящее время главным экономическим базисом Дворцов-музеев»<sup>27</sup>.

Использование хозяйственно-эксплуатационных единиц подразумевало, например, сдачу неиспользуемых под музейные нужды помещений дворцово-парковых комплексов в аренду сторонним лицам и организациям. Так, помещения в большом Наследническом флигеле на Елагином острове со всей имеющейся мебелью и правом пользоваться общей дворцовой кухней сдавались в аренду гражданам за 20–22 р. в месяц. Если мы обратимся к договорам аренды за 1924–1925 гг., составленным по единой форме, то помимо пунктов, воспрепятствующих портить имущество дворца, сдавать помещения в субаренду, производить перестройку и т.п., мы встречаем такой пункт, который арендатор обязывается соблюдать: «В занимаемом помещении, службах и дворе запрещается держать домашних птиц, свиней, коз, крупный рогатый скот и других животных, могущих способствовать разведению нечистот»<sup>28</sup>.

Также, согласно декрету СНК от 19 апреля 1923 г., Главнаука с 1925 г. разрешила Н.П. Никитину, заведующему Елагиноостровским дворцом-музеем, заключать договоры на сдачу в аренду мест под торговлю в парках, покосы, пастбища и т.д. «в целях извлечения спецсредств <...> на сумму не свыше 500 рублей в каждом отдельном случае»<sup>29</sup>. Так, например, в апреле 1925 г. Елагиноостровский дворец-музей заключил договор с неким г-ном Крыловым на аренду 80 кв. саженной берега у 1-го Елагина моста под устройство лодочной станции. По договору, г-н Крылов мог пользоваться данной территорией в течение 5 месяцев (с мая по сентябрь включительно) и обязывался уплатить 500 р.<sup>30</sup> В июне 1925 г. павильон у того же 1-го Елагина моста дворец-музей сдал в аренду Ленинградскому союзу потребительских обществ (ЛСПО) для устройства пивной лавки также по сентябрь включительно. Согласно договору, помимо соблюдения чистоты, запрета на субаренду и т.д., ЛСПО обязывался самостоятельно оплачивать электричество в павильоне и произвести ремонт (побелка павильона, ремонт крыши, двери и оконных рам), причем договор уточнял: «по окончании срока сего договора весь произведенный ремонт остается в пользу Управления Елагиноостровского дворца-музея»<sup>31</sup>.

Помимо получения выгоды от сдачи в аренду помещений дворцового комплекса недостаток средств заставлял сотрудников музея частично разрушать созданный К.И. Росси и Дж. Бушем дворцово-парковый ансамбль<sup>32</sup>. В частности, мы знаем договоры на спил деревьев частными лицами на территории Елагиноостровского парка<sup>33</sup>.

В связи с переходом страны к новой экономической политике все финансовые процедуры внутри музея, как то оплата хозяйственных нужд, доход от экскурсионной деятельности,

<sup>27</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 7. Л. 15.

<sup>28</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 5. Л. 1–6.

<sup>29</sup> Там же. Л. 14.

<sup>30</sup> Там же. Л. 15.

<sup>31</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 5. Л. 24.

<sup>32</sup> Шмидт Б.Е. Елагин остров. С. 87.

<sup>33</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 5. Л. 11.

доход от арендаторской ренты и проч., строго контролировались руководящим органом, Главнаукой<sup>34</sup>.

В 1920-х гг. Елагиноостровский дворец-музей также сотрудничал с киностудиями Ленинграда. В мае 1926 г. в музей обратились представители «Севзапкино»<sup>35</sup> с просьбой предоставить предметы для съемок. Сотрудничество с кинофабрикой происходило с разрешения Главнауки: «препятствий к выдаче предметов из Елагиноостровского дворца-музея для съемки Кино-Фабрики Севзапкино не встречается, — но при выдаче предметов надлежит составлять договор и акт с указанием оценки таковых <...>. Съемка предметов первостепенного значения по возможности должна производиться на месте без вывоза их на киностудию»<sup>36</sup>. Спустя несколько месяцев, в декабре 1926 г., Елагиноостровский дворец предоставил кинофабрике «Совкино»<sup>37</sup> во временное пользование несколько предметов из собрания музея. Всего в акте договора<sup>38</sup> числился 41 предмет, среди них по большей части присутствовала старая мебель: столики, стулья, подсвечники, часы, бюро, зеркала, ширма и т.д., а также несколько картин и гравюр. За аренду одного предмета кинофабрика должна была заплатить от 5 р. (например, за зеркальную раму) до 450 р. (за люстру XIX в.).

На территории дворцово-паркового комплекса даже была предусмотрена система штрафов, также пополняющих бюджет дворца-музея: за поломку древесных насаждений — 1 р., за хождение по газону и за катание велосипедистов по пешеходной дорожке — по 50 коп., за проезд на автомобиле по пешеходным и запрещенным дорожкам — 3 р.<sup>39</sup>

Ранее мы говорили, что одним из решений проблемы финансирования было сокращение штата сотрудников музеев. Елагиноостровский дворец не был исключением. С 1918 г. по 1929 г. в штат музея входили: заведующий дворцом-музеем, завхоз, бухгалтер, главный садовод, профуполномоченный, коннорабочий, вахтер, кладовщик-кассир, истопник (хотя это была сезонная работа, с окончанием отопительного сезона Главнаука рекомендовала истопников увольнять<sup>40</sup>), несколько сторожей, уборщиц и садовых работников<sup>41</sup>. Более того, списки личного состава в предоставленной Наркомпросом форме (таблица) с указаниями личных данных, партийности, социального положения (например, рабочий, крестьянин и проч.) и даже знания языков нужно было ежеквартально подавать в Главнауку<sup>42</sup>.

Экономия на персонале объяснялась также тем, что некоторые сотрудники могли совмещать несколько функций. Так, заведующий дворцом-музеем Е.В. Медведев, как архитектор по своей специальности, должен был получать удостоверение, что с 8 февраля 1926 г. (времени вступления в должность директора) он выполнял строительно-реставрационные работы по дворцу, и вставать на учет как член технического персонала<sup>43</sup>.

<sup>34</sup> Равикович Д.А. Формирование государственной музейной сети (1917—I половина 60-х гг.). С. 55.

<sup>35</sup> Такое название киностудия Ленфильм носила в 1922–1925 гг.

<sup>36</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 25. Л. 28.

<sup>37</sup> Кинокомпания, существовавшая в СССР в 1924–1930 гг. и имевшая монопольное право на производство и прокат фильмов в СССР.

<sup>38</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 29. Л. 8–13.

<sup>39</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 25. Л. 201.

<sup>40</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 7. Л. 12.

<sup>41</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 52. Л. 27.

<sup>42</sup> Пример формы: Там же. Л. 38.

<sup>43</sup> Там же. Л. 1.

Зарплаты были небольшие: заведующий дворцом-музеем получал 150 р., завхоз—120 р., бухгалтер—65–75 р., истопник—45 р., сторожа и уборщицы по 42 р. в месяц. Зарплата садовых работников зависела от разряда: старший садовод получал 100 р., садовник I разряда—70 р., садовник II разряда—50 р., простой садовый рабочий—40 р. в месяц<sup>44</sup>. Финансовая отчетность по окладам велась по кварталам отдельно для дворца<sup>45</sup> и отдельно для садоводства<sup>46</sup>. Форма отчетности могла быть печатной либо рукописной. Помимо окладов на музей выделялись так называемые «спецсредства», которые заведующий мог употребить по своему усмотрению (на нужды музея или на прибавку к зарплате сотрудников), однако, как и любые действия с бюджетными финансами, распределение спецсредств требовало отчетности и обоснования перед вышестоящими органами<sup>47</sup>—несмотря на жесткость финансового контроля, такие отчеты были скорее формальными, нежели привлекали реальное внимание.

В конце 1920-х гг. Главнаука отправляла в музей, в том числе и в Елагиноостровский дворец-музей, требования предоставить описи предметов, подлежащих реализации, т.е. продаже<sup>48</sup>. Известно, что 30 июля 1927 г. на счет спецсредств дворца-музея из Губернской приходно-расходной кассы поступили отчисления в размере 60 % (74 р.), выреченные от продажи части экспонатов<sup>49</sup>.

Таким образом, мы видим, что музей старался приумножить свои бюджетные средства любыми доступными способами, многие из которых могли негативно сказываться на художественном, архитектурном и природном наследии царской резиденции, однако без таких мер сохранить получилось бы гораздо меньше. С музейной точки зрения, мы, конечно же, негативно отнесемся к сдаче в аренду помещений дворцового комплекса, устройству на его территории огородов, вырубке деревьев и предоставлению безо всякой защиты и современных способов фиксации сохранности предметов в аренду кинофабрикам. Тем не менее, хранители Н.П. Никитин и Е.В. Медведев взяли на себя эту ответственность, и мы не можем с большой вероятностью определить, как сложилась бы судьба здания дворца и коллекции, поступи они иначе.

### **Экспозиционно-выставочная, просветительская и научная деятельность**

Основной задачей Музея истории и быта в Елагиноостровском дворце было сохранить и продемонстрировать покои и интерьеры царских особ. Музей осуществлял научную работу «по изучению дворца в историко-бытовом отношении»<sup>50</sup>. С открытием музея доступ публики был ограничен парадными залами первого этажа. Затем, 1 августа 1926 г., для обозрения посетителей открылись «интимные комнаты II-го этажа, церковь и запасные комнаты I-го этажа»<sup>51</sup>, остальная часть второго этажа предназначалась для устройства временных выставок<sup>52</sup>.

По большей части, экспозицию удалось создать с помощью предметов, уже имеющихся во дворце, однако, например, ковры эпохи Александра I и Николая I, ранее принадлежавшие

<sup>44</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 45. Л. 3, 9, 11–13.

<sup>45</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 14.

<sup>46</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 15.

<sup>47</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 45. Л. 7.

<sup>48</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 34. Л. 179.

<sup>49</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 25. Л. 207.

<sup>50</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 26. Л. 22.

<sup>51</sup> Там же. Л. 15.

<sup>52</sup> Там же. Л. 17.

дворцу, музей просил вернуть из центральных складов Госфонда<sup>53</sup>. Входная плата в эти залы составляла 10 коп. для экскурсантов и 21 коп. для отдельных посетителей<sup>54</sup>. Однако уже спустя месяц Центральная экскурсионная база рекомендовала дворцу поднять плату за вход для отдельных посетителей до 30 коп. и треть отчислять руководящему органу<sup>55</sup>.

Фонды музея нельзя было назвать обширными. Известен рукописный Акт от 25 марта 1926 г., составленный заведующим Е.В. Медведевым и бывшим заведующим Н.П. Никитиным, в котором по Инвентарной книге Елагиноостровского дворца приводится список всех помещений и количество хранимых музеем предметов в каждом из этих помещений<sup>56</sup>. По данному списку на март 1926 г. в музее на учете стояли 2025 предметов<sup>57</sup>. Этими предметами музей наполнял постоянную экспозицию и с их помощью устраивал временные выставки.

Летом и осенью 1926 г. в Елагиноостровском дворце прошли три большие выставки: две по декоративно-прикладному искусству — первая посвящалась способам обработки глины, вторая — технической и художественной обработке дерева, — и еще одна по графике/гравюре по металлу, на дереве, линолеуме, офортам и литографии<sup>58</sup>.

Елагиноостровский дворец-музей сотрудничал с другими музеями в контексте устройства выставок. Весной 1926 г. дворец-музей в лице Е.В. Медведева принял из музея в усадьбе Марьино три гравюры для устройства временной выставки «Природа, искусство и быт островов»<sup>59</sup>: «Вид дворца Каменного острова с дачи графа Строганова», художник С.Ф. Щедрин, гравер С.Ф. Галактионов, «Вид дворца Каменноостровского со стороны сада», художник С.Ф. Щедрин, гравер А.Г. Ухтомский, «Вид с Каменного острова противоположащего ему берега», художник С.Ф. Щедрин, гравер А.Г. Ухтомский<sup>60</sup>.

Летом 1926 г. Елагиноостровский дворец предоставил «во временное пользование»<sup>61</sup> четыре картины из своего собрания Петергофским дворцам-музеям<sup>62</sup>: «Приморский парк с гуляющей публикой» (инв. № 319), три картины под названием «Архитектурный пейзаж» (инв. № 483, 484, 485). Чуть позже хранитель дворцов-музеев Е.М. Тихвинский подавал прошение в Ленинградское отделение Главнауки с просьбой передачи этих картин в ведение Управления Петергофскими дворцами-музеями, т.к. они были им «необходимы как бытовой материал, прекрасно иллюстрирующий быт XVIII в. и содержащий весьма ценные для Петергофа элементы садово-паркового строительства XVIII в.»<sup>63</sup>.

Ленинградское отделение Главнауки контролировало не только финансовую отчетность и взаимоотношения между музеями, но и их просветительскую деятельность: в феврале 1926 г. в Елагиноостровский дворец пришло требование заполнить особую анкету, где среди прочих были вопросы такого характера: «Какие популярные издания/книги,

<sup>53</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 26. Л. 29.

<sup>54</sup> Там же. Л. 19.

<sup>55</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 10. Л. 23.

<sup>56</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 29. Л. 1–2.

<sup>57</sup> Там же. Л. 2.

<sup>58</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 8. Л. 8.

<sup>59</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 26. Л. 6.

<sup>60</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 29. Л. 6.

<sup>61</sup> Там же. Л. 3.

<sup>62</sup> Со стороны Петергофских дворцов-музеев картины принимали одновременно двое сотрудников: помощник хранителя Н.П. Удаленков и научный сотрудник А.В. Сергеев. По: ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 29. Л. 3.

<sup>63</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 26. Л. 24.

брошюры, статьи, листовки и т.п./ выпущены или подготовлены к выпуску?», «Проведено популярных лекций и докладов в открытых заседаниях: <...>», «Сколько проведено лекций эпизодических и цикловых?», «Организация концертов и театральных постановок: <...>»<sup>64</sup>. В ответном письме было сказано, что Елагиноостровский дворец в рамках просветительской деятельности ограничивался только проведением экскурсий<sup>65</sup>. Однако руководство музея неоднократно отправляло в Главнауку прошения об ассигнованиях на устройство при дворце популярных лекций: «просим об открытии кредита на образование лекционного зала во II этаже дворца под вестибюлем. <...> всего 300 рублей», но ответ со стороны руководящих органов был отрицательным: «Главнаука Наркомпроса настоящим сообщает, что отпустить средства на организацию популярных лекций по госбюджету в настоящее время не представляется возможным. Означенный расход надлежит произвести за счет спецсредств Музея»<sup>66</sup>.

Реставрационная деятельность музея также контролировалась вышестоящими органами. 19 апреля 1927 г. от Главнауки поступило распоряжение: «при разрешении вопроса о производстве реставрационных работ садовой и парковой архитектуры в тех случаях, когда она имеет несомненное музейное значение, как общее правило, таковых работ не производить и ограничиваться только принятием мер к тому, чтобы в дальнейшем пострадавшая скульптура не подвергалась разрушению. Для разрешения вопросов, связанных с реставрацией садово-парковой скульптуры, имеющей музейное значение, необходимо созывать специальные комиссии из специалистов Эрмитажа и Русского музея. Все реставрационные работы этого порядка без обсуждения их вышеуказанной комиссией не разрешаются»<sup>67</sup>. Однако в действительности все происходило несколько иначе.

В Елагиноостровском дворце за весь период существования там музея истории и быта никогда не было своей реставрационной мастерской и штатных реставраторов. Если возникала необходимость произвести ремонт тех или иных объектов, руководство музея обращалось за помощью в Ленинградскую государственную реставрационную мастерскую (ЛГРМ), решение о порядке проведения реставрации и прием ее результатов по окончании работ проводились, как правило, комиссией, в которой не было специалистов из Эрмитажа и Русского музея, а были 1–2 представителя ЛГРМ и руководство Елагиноостровского дворца-музея. Сохранились сведения о реставрации нескольких скульптурных элементов в конце 1920-х гг.

Так, в июле 1929 г. производилась реставрация мраморных ваз у террасы Елагинского дворца, работами руководил скульптор-реставратор И.В. Крестовский. В акте о приеме комиссией работы реставратора от 18 июля 1929 г. мы можем увидеть описание выполненной реставрации: «Одна из ваз (нижняя, справа лестницы) вполне очищена от мха, плесени и отмыта на ней грязь. Из сквозных трещин этой вазы удалена цементная замазка, трещина внутри расчищена и залита шеллаком с постановкой пяти медных скоб. Снаружи трещины заделаны цементом светло серого цвета, подходящего к цвету мрамора. В состав цемента-альбололита, при осмотре оказавшийся вполне затвердевшим, по заявлению И.В. Крестовского, входит магнезия с водным раствором хлористого магния с добавлением мраморной пыли. На снятой с вазы крышке укреплен на медном пироне отбитая верхушка с заливкою шеллаком и заделкою наружного шва тем же цементом.

<sup>64</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 10. Л. 7.

<sup>65</sup> Там же. Л. 9, 18.

<sup>66</sup> Переписка по: ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 38.

<sup>67</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 25. Л. 126.



Крышка будет поставлена на свинцовую прокладку, зачеканенную снаружи во избежание затека в вазу дождевой воды. Сверх сего для устранения воды, которая могла бы скапливаться на дне вазы, просверлено отверстие в галтеле<sup>68</sup> нижнего пояска на вазе. Все эти работы по реставрации вазы исполнены тщательно и целесообразно и могут производиться таким же образом при реставрации прочих 3-х ваз»<sup>69</sup>.

Другой пример реставрации известен по акту от 27 августа 1929 г. и связан с каменными статуями здания кухни Елагиноостровского дворца, с которыми работал скульптор В.В. Козлов. Скульптор также расчистил фигуры от грязи и мха и заделал мелкие раковины и швы мастикой. Когда встал вопрос о восполнении недостающих крупногабаритных элементов, комиссия в составе заведующего ЛГРМ (А.П. Удаленков), старшего эксперта ЛГРМ (Г.И. Котов) и заведующего Елагиноостровским дворцом-музеем (Е.В. Медведев) постановила: «ввиду отсутствия документов, поручается художнику, скульптору В.В. Козлову, заканчивать все недостающие части, руководствуясь общим характером и стилем каждой фигуры в отдельности, и окончательную редакцию согласовав с Реставрационной Мастерской»<sup>70</sup>.

Исходя из вышеупомянутых примеров, мы можем сделать вывод, что в конце 1920-х гг. были сделаны первые шаги к научной реставрации: обращение к историческим источникам, принятие коллективного решения по способу реставрации, документирование процесса реставрации и фиксация материалов, примененных в реставрации, — что, безусловно, полезно для дальнейшей работы с памятниками дворцово-паркового комплекса Елагина острова.

Таким образом, в силу жесткого контроля со стороны вышестоящих органов, недостаток финансирования и информации, Елагиноостровский дворец-музей не мог выполнять свою музейную функцию в полном объеме: научная работа ограничивалась устройством рядовых выставок, популярные лекции не проводились, книги по истории дворца и его коллекций не издавались, постоянная экспозиция ограничивалась демонстрацией интерьеров. Тем не менее, мы должны отметить стремление сотрудников участвовать в музейной жизни, сотрудничать с другими музеями, вести минимальный учет коллекций и предотвращать разрушение архитектурных и декоративных элементов дворцово-паркового комплекса.

### **Упразднение Музея истории и быта и дальнейшая судьба Елагина острова**

В 1929 г. Музей истории и быта в Елагиноостровском дворце был закрыт. Персонал был поставлен в известность о закрытии музея по факту — 6 ноября 1929 г. на имя директора музея поступила телефонограмма за подписью заместителя заведующего Экскурсионно-лекторской базы М. Кебо следующего содержания: «В связи с ликвидацией Елагиноостровского дворца <...> База предупреждает Вас и предлагает предупредить не позднее 7/ХІІ–29 г. в письменной форме всех подлежащих увольнению и переводу в Г.И.О.Л. сотрудников. Указанный вопрос согласовать с профсоюзной организацией»<sup>71</sup>.

Многие предметы из его коллекции, особенно предметы искусства XIX в., были проданы за границу (через магазины Торгсин)<sup>72</sup>, остальные пополнили собрания крупнейших музеев Ленинграда: Эрмитажа, Русского музея, Гатчинского, Детскосельского

<sup>68</sup> Галтель — исполнение поверхности в форме желоба, вогнутого и выпуклого.

<sup>69</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 46. Л. 13.

<sup>70</sup> Там же. Л. 12.

<sup>71</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 52. Л. 52.

<sup>72</sup> Шмидт Б.Е. Елагин остров. С. 87.

и Павловского дворцов-музеев, некоторые предметы из драгоценных металлов, в том числе, оклады икон из дворцовой церкви, поступили в различные финансовые организации<sup>73</sup>.

Состояние зданий также оставляло желать лучшего. Из акта передачи движимого и недвижимого имущества дворца-музея от завхоза П.С. Куликова, оставляющего должность, новому завхозу В.С. Малышеву, вступающему в должность, мы узнаем, что на апрель 1929 г. ни одно из зданий не находилось в хорошем состоянии, так: «Здание дворца в удовлетворительном состоянии, а также и три павильона. Большой Наследнический флигель, Великокняжеский флигель, Кухонное здание, большой Служительский дом, Новый дом, большой Смотрительский дом и Дом садоводства требуют среднего ремонта. Остальные здания требуют капитального ремонта»<sup>74</sup>.

Еще до закрытия музея, в 1920-х гг. было решено переделать ансамбль острова под общественное место отдыха. В 1929 г. архитектор Л.А. Ильин, который в 1926 г. создал для острова ансамбль стрелки, выходящей на Финский залив, писал: «Кто справедливо гордится красотой островов, тот ужаснется, представив себе этот великолепный пейзажный парк, фон для чудесных построек знаменитого Карла Росси, загороженным, испещренным, обезображенным аттракционами, постройками, кинотеатрами, столовыми, ларьками и т.д., заполненным гуляющими до предела, так что деревьев не видно, а уж газонов и подавно, вместо которого бумажки и папиросные коробки. Это был уже не отдых в зелени <...>, а вполне бесполезная толкучка, сутолока и теснота»<sup>75</sup>. Тем не менее, по инициативе С.М. Кирова на Кировских островах<sup>76</sup> (остров Трудящихся<sup>77</sup>, Крестовский и Елагин) согласно решению ЦК ВКП(б) и СНК СССР от 3 декабря 1931 г.<sup>78</sup> началось строительство городского Центрального парка культуры и отдыха (ЦПКиО).

В силу уединенности ландшафта, красоты пейзажа, обширности парковой зоны и, конечно, привлекательной композиционной доминанты в виде небольшого очаровательного дворца, Елагин остров, как мы можем судить по рекламной литературе того времени, был весьма привлекательным местом отдыха горожан. По статистике первой половины 1930-х гг. в год ЦПКиО принимал до 30 000 человек, а в праздничные дни до 200 000 человек<sup>79</sup>. Ничего удивительного в таких цифрах нет, т.к. строительство продвигалось довольно активно. К 1937 г. была завершена первая очередь работ по устройству парка культуры и отдыха: за это время на территории острова появились ресторан-пристань, театр-эстрада на 2000 мест, читальни, киоски, велостанция, физкультурный городок, детский городок, танцевальный павильон, были «сооружены» два пляжа, а также началось строительство городка науки и техники<sup>80</sup>.

Елагиноостровский городок науки и техники, хотя и не назывался музеем, отчасти являлся и выставочным центром тоже. В путеводителе по Ленинграду 1937 г. мы встречаем такое описание: «Павильоны городка освещают новости науки и техники, знакомят со станхановскими методами работы, раскрывают картину мощного развития промышленности

<sup>73</sup> Официальный сайт Елагиноостровского дворца-музея. См. по адресу: <https://elaginpark.org/central-park/museums/elaginoostrovskiy-dvorets-muзей/> (ссылка последний раз проверялась 25.04.2021).

<sup>74</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 51. Оп. 1. Д. 46. Л. 9.

<sup>75</sup> Ильин Л.А. Парк культуры и отдыха в Ленинграде. Л., 1929. С. 1.

<sup>76</sup> Название данной группы островов с 1934 г.

<sup>77</sup> Официальное название Каменного острова в 1920–1989 гг.

<sup>78</sup> Шмидт Б.Е. Елагин остров. С. 88.

<sup>79</sup> Путеводитель по Ленинграду: С прил. карты Ленинграда. С. 239.

<sup>80</sup> Там же. С. 193, 235–236.

Ленинграда и всего Советского Союза. Особое место в системе городка занимает павильон занимательной науки, созданный по проекту проф. Перельмана. Задача этого павильона — в легко усваиваемой и занимательной форме демонстрировать основные законы математики, миропознания, физики, химии, географии и других наук»<sup>81</sup>.

Так высокий дух Елагина острова, наследующий эстетику дворянского вкуса, оказался втянут в круговорот «народных гуляний» нового времени, дворец на долгие годы оказался закрыт для широкой публики, а коллекции расформированы по самым разным местам. Советскому режиму музей в том виде, в котором он существовал в 1920-е гг., был неудобен и служил скорее отягощением в бюджете, чем рупором коммунистической пропаганды. Тем не менее, сам факт существования музея истории и быта в стенах Елагина дворца в первые годы советской власти интересен современным исследователям. Мы можем проследить уникальные для истории музейного дела взаимоотношения музея и власти, музея и других организаций, музея как частично самостоятельной финансовой единицы. На примере работы Елагиноостровского дворца-музея мы можем рассмотреть, как в 1920-е гг. осуществлялась реставрация, насколько несовершенной была система учета, насколько незамысловатые по своей тематике устраивались выставки. Данный материал, безусловно, важен для истории музейного дела.

### Список литературы

Анисимова М.В. Историко-бытовой отдел Русского музея: формирование, развитие, ликвидация // Исторический журнал: научные исследования. 2020. № 4. С. 108–117.

Анциферов Н.П. Непостижимый город. СПб.: Лениздат, 1991. 333 с.

Демидова Д.А. Парк на Елагином острове в Санкт-Петербурге // Вестник МГУЛ—Лесной вестник. 2000. № 5. С. 44–52.

Равикович Д.А. Формирование государственной музейной сети (1917—I половина 60-х гг.). М.: [Б. и.], 1988. 151 с.

Трофимова Н.Ю., Цветаева М.Н. Философия историко-культурного пространства Санкт-Петербурга на примере наследия Каменного и Елагина островов // Христианское чтение. 2020. № 5. С. 124–132.

Шмидт Б.Е. Елагин остров. Императорский дворец: История и архитектура. СПб.: Арт-Палас, 1999. 170 с.

### References

Anisimova, M.V. Istoriko-bytovoĵ otdel Russkogo museya: formirovanie, razvitie, likvidaciya [Historical-household department of the Russian Museum: formation, development, liquidation], in *Istoricheskiy jurnal: naychnye issledovania*. 2020. Vol. 4. P. 108–117. (In Rus.).

Antsiferov, N.P. *Nepostigimyj gorod* [The Incomprehensible City]. Saint-Petersburg: Lenizdat Press, 1991. 333 p. (In Rus.).

Demidova, D.A. Park na Elaginom ostrove v Sankt-Peterburge [Park on Elagin Island in St. Petersburg], in *Vestnik MGUL—Lesnoy vestnik*. 2000. Vol. 5. P. 44–52. (In Rus.).

Ravikovich, D.A. *Formirovanie gosudarstvennoj musejnoj seti (1917—I polovina 60-h gg.)* [Formation of the state museum network (1917—the first half of the 1960s)]. Moscow: [Without name of publisher], 1988. 151 p. (In Rus.).

<sup>81</sup> Там же. С. 239.

Schmidt, B.E. *Elagin ostrov. Imperatorskij dvoretz: istoria i arhitektura* [Elagin Island. The Imperial Palace: history and architecture]. Saint-Petersburg: Art-Palace Press, 1999. 170 p. (In Rus.).

Trofimova, N.Yu., Tsvetaeva, M.N. *Philosophia istoriko-kul'turnogo prostranstva Sankt-Peterburga na primere nasledia Kamennogo i Elagina ostrovov* [The philosophy of the historical and cultural space of St. Petersburg on the example of the heritage of the Kamenny and Elagin Islands], in *Khristianskoe chtenie*. 2020. Vol. 5. P. 124–132. (In Rus.).

*Шегрен А.М.*

## ПРОЕКТЫ О МУЗЕЙНЫХ СОТРУДНИКАХ КАК ПЕРСОНИФИЦИРОВАННЫЙ РАССКАЗ О МУЗЕЕ

Шегрен, Анастасия Михайловна — бакалавр музеологии, студент магистерской программы, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [nshegren@bk.ru](mailto:nshegren@bk.ru).

Автор рассматривает, как в эпоху кризиса метанарративов трансформируются стратегии взаимодействия музея и общества на примере создания проектов, посвященных работе музейных сотрудников. По мнению автора, подобные сюжеты, в которых раскрывается специфика музейной работы, позволяют наглядно продемонстрировать функции институции в исторической перспективе, подчеркнуть социокультурную направленность и укрепить позиции музея в условиях рыночной экономики и вынужденной конкуренции. В исследовании предлагается условная типизация: временные и постоянные экспозиции, непосредственно проходившие в физическом пространстве музея или выставочного зала, и проекты, реализуемые в виртуальной среде. Анализируемые прецеденты из обеих групп также можно разделить на две части: первая группа повествует о важных исторических событиях и роле музейных сотрудников в них; вторая группа связана с аспектами самопрезентации музея и рассказывает о специфике музейной работы, акцентируя внимание на музейных профессиях. В качестве исследовательской базы используется опыт отечественных музейных учреждений. Автор статьи отмечает, что все указанные проекты осуществляются в рамках антропологизации музейных нарративов и в общекультурном смысле связаны с антропологическим поворотом.

**Ключевые слова:** кризис метанарратива, экспозиция, музейная профессия, антропологический поворот.

## THE PROJECTS ABOUT MUSEUM WORKERS AS A PERSONIFIED STORY ABOUT MUSEUM

Shegren, Anastasiia Mikhailovna — Bachelor of Museology, Student of Master Programme, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, [nshegren@bk.ru](mailto:nshegren@bk.ru).

In this article the author examines how, in the era of the metanarrative crisis, the strategies of interaction between the museum and society are being transformed by the example of creating projects dedicated to the work of museum employees. According to the researcher, such plots, which reveal the specifics of museum work, make it possible to visually demonstrate the functions of the institution in a historical perspective, emphasize the socio-cultural orientation and strengthen the position of the museum in a market economy and forced competition. The study proposes a conditional typification: temporary and permanent exhibitions that directly passed through the physical spaces of a museum or exhibition hall, and projects implemented in a virtual environment. The analyzed precedents from both groups can also be divided into two thematic groups: the first group tells about important historical events and the role of museum staff in them; the second group deals with aspects of museum self-presentation and talks about the specifics of museum work, focusing on museum professions. The experience

of domestic museum institutions is used as a research base. The author of the article notes that all these projects are carried out within the framework of the anthropologization of museum narratives and in the general cultural sense are associated with an anthropological turn.

**Key words:** metanarrative crisis, exposition, museum profession, anthropological turn.

«Музей есть не собрание вещей, а собор лиц...»  
*Н.Ф. Федоров*<sup>1</sup>

В условиях перехода от глобальной истории к локальной трактовке музей как институт социальной памяти существенно укрепляет свои позиции. Передача культурного опыта, которая осуществляется благодаря механизмам социальной памяти, обеспечивает движение смыслов из прошлого в настоящее, способствуя устойчивому общественному развитию и стабилизации деструктивных явлений. Однако, несмотря на важность данного процесса, музей, по мнению Т. Шолы, пребывает в кризисе. Это связано как с внешними угрозами, так и с внутренними противоречиями. Хорватский музеолог отмечает: «...сегодня кризис налицо, музеи и другие институты наследия должны помочь понять публике, в чем состоит польза от сохранения прошлого, как оно может помочь выжить в будущем»<sup>2</sup>. Выходом из сложившейся ситуации, по мнению исследователя, является критическое отношение к прошлому и профессиональная рефлексия.

В эпоху растущего «недоверия в отношении метарассказов»<sup>3</sup>, когда история перестает быть однозначной и безымянной, на первый план выходит идея множественности голосов. Совокупность локальных сюжетов конструирует общую историю через взгляд свидетеля. Критическое отношение к действительности становится действующим механизмом. Кризис «больших нарративов», только усиливающий свои позиции, прямо отражается и на деятельности музеев. Все больше экспозиций и программ строится через роль личности в историческом процессе. Однако призыв обратить внимание на Человека не нов. Так, точная метафора, вынесенная в эпиграф статьи, написана более ста лет назад философом-космистом Николаем Федоровичем Федоровым и по праву может стать ориентиром для музейных специалистов, трудящихся сегодня.

Персонафикация, как стратегия репрезентации наследия, получает развитие в рамках так называемого антропологического поворота. Данное социокультурное явление находит отражение не только в антропологизации музейных нарративов, но и в социологических исследованиях аудитории, поиске новых путей получения музейного опыта. Таким образом, музей не только изменяет экспозиционно-выставочную политику, но трансформируется и сам подход к взаимодействию с публикой. Примечательно, что терминологическая база совокупности указанных явлений еще не выработана и представляет собой предмет теоретических изысканий. Примером может послужить научно-практический семинар «Музей и память: антропологические аспекты репрезентации», организованный кафедрой Музейного дела и охраны памятников Санкт-Петербургского государственного университета<sup>4</sup>. Участники семинара, ведущие специалисты в области музейного

<sup>1</sup> Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение // Он же. Сочинения. М., 1995. Т. 2. С. 381.

<sup>2</sup> Шола Т. Вечность здесь больше не живет: толковый словарь музейных грехов. Тула, 2013. С. 34.

<sup>3</sup> Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М., 1998. С. 10.

<sup>4</sup> Отчет о проведении малого научного мероприятия — научно-практический онлайн-семинар «Музей и память: антропологические аспекты репрезентации» (21.12.2020 г., Zoom). См. по адресу: <http://museumstudy.ru/kafedra/otchet-o-provedenii-malogo-nauchnogo-meroprivatiya-nauchno-prakticheskij-onlajn-seminar-muzej-i-pamyat-antropologicheskie-aspekty-representacii-21-12-2020-g-zoom.html> (ссылка последний раз проверялась 14.03.2021).

дела, стремились дать ответы на ряд актуальных вопросов: какие новые вызовы современность ставит перед музеями; существуют ли у антропоцентрического подхода перспективы и в каких областях музейной работы в первую очередь будут происходить изменения; как ориентация на личную историю повлияет на средства репрезентации культурного наследия.

Рассказ музея о самом себе и о личностях, участвующих в его развитии — сегодня это одна из форм взаимодействия музея и общества. Создание экспозиций и выставок, посвященных музейным сотрудникам, позволяет продемонстрировать функции музея в исторической перспективе, подчеркнуть социокультурную направленность и продемонстрировать специфику музейной работы. Интерес к фигуре профессионала развивается в рамках антропологии профессий. Это «особая исследовательская перспектива»<sup>5</sup>, сфокусированная на разработке теоретических подходов к анализу профессий, исследовании мотивации работников, изучении границ трудовых отношений. Так, антрополог Д. Гребер отмечает, что феномен работы все больше мыслится с позиции призвания, а не обязанности<sup>6</sup>. Люди стремятся быть занятыми в интересующей их сфере. Внимание привлекают лидеры в данных областях, на которых можно было бы ориентироваться. Аргументом служит заметный рост популярности формата интервью с профессионалами. Одним из таких примеров может стать проект Н.Н. Солодникова «Ещепознер», в котором журналист берет интервью у деятелей отечественной культуры. Среди приглашенных гостей — директор Государственного Эрмитажа М.Б. Пиотровский, историк Л.Я. Лурье, режиссер А.Н. Сокуров и др. Также примечательно, что тема одного из эссе при подаче на стипендиальный грант для магистров разных вузов звучит как «Что означает/легко ли быть лидером в моей сфере?»<sup>7</sup> — на примере других персоналий. Таким образом, заметен общекультурный сдвиг в сторону переосмысления идей профессионализма и лидерства. Однако на практике так ли часто профессия музейного работника становится объектом показа? Готовы ли музеи «пустить» посетителей в свое закулисье? В рамках настоящей статьи нами будут рассмотрены проекты, посвященные музейным сотрудникам, как особая форма взаимодействия музея со своей аудиторией. Такие проекты можно разделить на две категории по локациям реализации: реальные и виртуальные.

Постоянные и временные экспозиции о музейных сотрудниках носят скорее ретроспективный характер. Сюжеты преимущественно связаны с важными историческими событиями и ролью в них музейных работников. Так, в подвальных помещениях Исаакиевского собора продолжает работать уже более пятнадцати лет мемориальная экспозиция «Чтобы помнили...» о подвиге музейных работников, сумевших сохранить музейные предметы, которые не успели или не смогли отправить в эвакуацию в годы Великой Отечественной войны. Во время открытия выставки здесь была установлена памятная доска. Экспозиция начинается с памятника директору Павловского дворца-музея А.И. Зеленовой, благодаря стараниям которой были спасены коллекции Павловска и после окончания войны началось восстановление этого дворцово-паркового ансамбля. Через сопоставление конструируется «диалог» между предметами. Такой прием позволяет передать всю

<sup>5</sup> Романов П.В., Ярская-Смирнова Е.Р. Антропология профессий: границы занятости в эпоху нестабильности. М., 2012. С. 3.

<sup>6</sup> Гребер Д. Бредовая работа: Трактат о распространении бессмысленного труда. М., 2020. С. 23–25.

<sup>7</sup> Стипендиальная программа БФ Владимира Потанина. См. по адресу: <https://fondpotanin.ru/competitions/fellowships/> (ссылка последний раз проверялась 13.01.2021).

трагичность обстоятельств: в стилизованных под деревянные ящики витринах в окружении соломы представлены дневниковые записи в несколько строк на тонких листках с едва видимыми чернилами, с ними соседствуют богато украшенные книги с яркими буквицами, рядом с алюминиевой кружкой — сервиз из расписанного фарфора, влажные от сырости страницы книг учета лежат рядом с женскими веерами и декорированными шкатулками. Центром сюжета становятся сами сотрудники, их жизнь в этот трудный период. Другой пример, связанный с теми же историческими процессами, но имеющий другую форму, — музейно-театральный проект «Хранить вечно», который ознаменовал столетие четырех дворцов-музеев пригородов Санкт-Петербурга-Ленинграда. Настоящих свидетелей страшных событий здесь заменяет собирательный образ, от имени которого и ведется рассказ. Это приводит к нивелированию личности как таковой, спасение и последующее восстановление дворцово-парковых ансамблей показаны как коллективная работа. На втором этаже выставочного пространства (Центральный выставочный зал «Манеж») — длинная галерея бледно-серых портретов хранителей, реставраторов, научных сотрудников, каждый из которых принимал участие в работе по воссозданию памятников. К слову, портреты не имели подписей и этикеток, для рядовых посетителей герои так и остались безымянными. «Хранить вечно» — это пример того, как вымышленный персонаж, судьбу которого можно скорректировать, затмевает собой не менее драматичные истории реальных участников. Зрелищность и стремление к экзальтированию публики приводит к потере смысловой и содержательной составляющей.

Опыт экспозиционно-выставочной деятельности на тему музейных профессий пока скромнен. В связи с этим обратимся к междисциплинарному проекту. В 2014 г. бюро «Арт-Терра» создало уникальный выставочный проект «Как построить зоопарк?» к 150-летию Московского зоопарка<sup>8</sup>. Куратором выступил О. Николаев. Выставочной площадкой стал музейно-выставочный центр «Рабочий и колхозница» на территории ВДНХ. В основу экспозиции легло полноценное антропологическое исследование, в рамках которого было проведено более сорока интервью с работниками зоопарка. В опросах приняли участие научные сотрудники, ветеринары, чистильщики клеток, билетеры, охранники<sup>9</sup>. Выставка рассказывала не только о специфике работы в зоопарке, но стремилась с точки зрения психологии ответить на вопрос: «какой он, сотрудник зоопарка?». Проект носил и профориентационный характер. К сожалению, не удастся сегодня узнать, был ли исторический раздел, рассказывающий о К.Ф. Рулье, А.П. Богданове и С.А. Усове, по инициативе которых и создан этот старейший зоосад Европы.

Таким образом, на основе приведенного выше материала можно заключить, что отечественные музеи находятся сейчас на стадии осмысления собственной истории. Большое внимание уделяется роли музея и фигуре музейного сотрудника в сложный исторический период. Можно предположить, что такого рода прецеденты смогут задать импульс и появятся самостоятельные экспозиции, посвященные различным музейным профессиям, которые смогут стать своеобразной самопрезентацией музея и площадкой для профориентационной работы.

Виртуальное пространство выступает сегодня уже не как дополнительная площадка для представительства институции в сети Интернет, а как полноправная динамически

<sup>8</sup> Бюро музейного дизайна «АртТерра». См. по адресу: <http://www.artterra.spb.ru/portfolio.html> (ссылка последний раз проверялась 23.09.2021).

<sup>9</sup> Громов Д.В. «Как построить зоопарк»: прикладная антропология в качестве инструмента создания выставочного пространства // Фольклор и антропология города. 2019. Т. 2. С. 246–247.



развивающаяся форма взаимодействия музея с его реальной и потенциальной аудиторией. Примечателен опыт Государственного Эрмитажа. Идея профессионализма раскрывается сразу в нескольких проектах музея. Так, в фондохранилище «Старая деревня», открытом в 2003 г., посетители в составе организованной экскурсии могут увидеть уникальные предметы, некогда опечатанные в запасниках и доступные только сотрудникам фондов. Большой популярностью пользуется цикл онлайн-экскурсий «Смотритель в Эрмитаже», где хранители рассказывают о коллекциях, специфике работы, особенностях хранения тех или иных предметов. Зрители могут совершить «путешествие» в самые закрытые уголки музея и узнать профессиональные «тайны». В условиях ограничений, связанных со сложной эпидемиологической ситуацией, «Смотритель Эрмитажа» вызывает все больший отклик со стороны музейной аудитории. Еще один пример — аккаунт Эрмитажа в социальной сети Instagram, который ведет эрмитажный фотограф Юрий Молодковец<sup>10</sup>. Сегодня у профиля почти семьсот тысяч подписчиков. Особый успех имеют прямые эфиры о работе разных специалистов, которые смотрят более тысячи человек в реальном времени. В онлайн-пространстве есть и проекты, посвященные важным вехам истории музеев. Так, к 75-летию Великой Отечественной войны Государственный исторический музей запустил онлайн-проект о подвигах музейных работников в условиях военного времени. Исторический музей был закрыт всего на восемь дней, сотрудники продолжали работать, открывая выставки, посвященные известным историческим событиям и документируя «по горячим следам» события военных дней<sup>11</sup>. Настоящий проект стал ответом на невозможность открыть выставку в физическом пространстве музея из-за предпринятых мер для борьбы с новой коронавирусной инфекцией<sup>12</sup>.

Подводя итог, отметим, что создание подобных проектов может стать стимулом к укреплению позиций музея как социокультурного института, который работает на благо общества. На основе проведенного анализа, можно выделить несколько ключевых тем, которые становятся объектами музейного показа и вызывают интерес у посетителей: во-первых, появление музея — это результат кропотливой работы конкретного человека (или группы лиц); во-вторых, музей — сложный механизм взаимодействия профессионалов, от работы которых во многом зависит будущее культуры; в-третьих, получение музейного опыта возможно благодаря командной работе штата сотрудников, каждый из которых важен и ценен. Также отметим нарастающий интерес к личности музейного сотрудника как со стороны публики, так и со стороны профессионального сообщества. Это демонстрируется популярностью онлайн-проектов. Отсутствие профильных выставок и экспозиций о специфике музейной работы может говорить о сохранении некой сдержанности со стороны музея в отношении самопрезентации. Надеемся, что представленные проекты могут стать прецедентами и стимулировать дальнейшее развитие этого направления как в физическом, так и виртуальном пространстве.

<sup>10</sup> Аккаунт «hermitage\_museum». См. по адресу: [https://www.instagram.com/hermitage\\_museum/?hl=ru](https://www.instagram.com/hermitage_museum/?hl=ru) (ссылка последний раз проверялась 13.01.2021).

<sup>11</sup> Исторический музей 27 апреля откроет онлайн-выставку, посвященную подвигам музейных работников в годы Великой Отечественной войны. См. по адресу: <https://www.mskagency.ru/materials/2997621> (ссылка последний раз проверялась 13.01.2021).

<sup>12</sup> О деятельности находящихся в ведении Минкультуры России организаций в условиях угрозы распространения новой коронавирусной инфекции (2019-nCoV) на территории Российской Федерации. См. по адресу: <https://culture.gov.ru/documents/o-deyatelnosti-nakhodyashchikhsya-v-vedenii-minкультуры-rossii-organizatsiy-v-usloviyakh-ugrozy-raspr/> (ссылка последний раз проверялась 13.03.2021).

### Список литературы

Гребер Д. Бредовая работа: Трактат о распространении бессмысленного труда. М.: Ad Marginem, 2020. 368 с.

Громов Д.В. «Как построить зоопарк»: прикладная антропология в качестве инструмента создания выставочного пространства // Фольклор и антропология города. 2019. Т. 2. С. 244–256.

Лютар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Институт экспериментальной социологии, 1998. 160 с.

Романов П.В., Ярская-Смирнова Е.Р. Антропология профессий: границы занятости в эпоху нестабильности. М.: ООО «Вариант», 2012. 236 с.

Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение // Он же. Сочинения. М.: Традиция, 1995. Т. 2. С. 370–422.

Шола Т. Вечность здесь больше не живет: толковый словарь музейных грехов. Тула: Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна», 2013. 357 с.

### References

Fedorov, N.F. Muzej, ego smysl i naznachenie [Museum, its meaning and purpose], in *Ibid. Sochinenija*. Moscow: Tradition Press, 1995. Vol. 2. P. 370- 422. (In Rus.).

Graeber, D. *Bredovaja rabota: Traktat o rasprostraninii bessmyslennogo truda* [Bullshit Jobs: A treatise on the dissemination of bullshit jobs]. Moscow: Ad Marginem Press, 2020. 368 p. (In Rus.).

Gromov, D.V. «Kak postroit' zoopark»: prikladnaja antropologija v kachestve instrumenta sozdanija vystavochnogo prostranstva [“How to Build a Zoo”: Applied Anthropology as a Tool for Creating Exhibition Space], in *Folklyor i antropologija goroda*. 2019. Vol. 2. P. 244–256. (In Rus.).

Lyotard, J.-F. *Sostojanie postmoderna* [The Postmodern Condition]. Moscow: Institute of Experimental Sociology Press, 1998. 160 p. (In Rus.).

Romanov, P.V., Yarskaya-Smirnova, E.R. *Antropologija professij: granicy zanjatosti v jepohu nestabil'nosti* [Anthropology of Occupations: The Limits of Employment in an Age of Instability]. Moscow: Variant Press, 2012. 236 p. (In Rus.).

Shola, T. *Vechnost' zdes' bol'she ne zhivet: tolkovyj slovar' muzejnyh grehov* [Eternity does not live here anymore: explanatory dictionary of museum sins]. Tula: Leo Tolstoy Museum-Estate “Yasnaya Polyana” Press, 2013. 357 p. (In Rus.).

---

## ПАМЯТНИК

---

*Герцен А.Г., Душенко А.А., Руев В.Л.*

### ВНОВЬ ОТКРЫТЫЕ НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В КРЫМУ: НАСКАЛЬНОЕ ПАННО У С. КРАСНЫЙ МАК

Герцен, Александр Германович — кандидат исторических наук, доцент, декан исторического факультета, заведующий кафедрой истории древнего мира и средних веков, Таврическая академия (структурное подразделение) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского», Россия, Симферополь, [gertsenag@yandex.ru](mailto:gertsenag@yandex.ru);

Душенко, Антон Анатольевич — кандидат исторических наук, научный сотрудник, Научно-исследовательский центр истории и археологии ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского», Россия, Симферополь, [tnu.dushenko@mail.ru](mailto:tnu.dushenko@mail.ru);

Руев, Владимир Леонидович — кандидат исторических наук, доцент, Таврическая академия (структурное подразделение) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского», Россия, Симферополь, [vl.ruev@gmail.com](mailto:vl.ruev@gmail.com).

Замечательный археолог и исследователь наскальных изображений Абрам Давидович Столяр внес существенный вклад в изучение каменного века Крымского полуострова. Он предполагал, что открытия новых наскальных изображений в Крыму еще впереди, возможно даже на известных объектах археологического наследия. Справедливость этого подтвердилась открытием в середине 2000-х гг. комплекса наскальных рисунков на западном склоне горы Кызык-Кулак-Кая, расположенной во Второй (Внутренней) гряде Крымских гор южнее села Красный Мак Бахчисарайского района. Наскальные изображения находятся на западном обрыве горы в одном из скальных гротов. Здесь выявлены три композиции, включающие антропоморфные фигуры, изображения животных и рисунки символического характера.

Сюжеты наскальных изображений предположительно отражают перекочевку скотоводов, а также совершение шаманом некоего ритуала. Рисунки колесных повозок и всадников выступают в качестве хроноиндикаторов изображений — они не могли появиться ранее эпохи бронзы. Аналогии подобных писаниц отмечены также на Южном Урале и в Хакасии. В публикации проведен анализ семантического сходства и отличий с изображениям из других крымских памятников археологии — стоянок Таш-Аир и Алимова балка, каменного ящика у с. Долинное Бахчисарайского района, а также с рельефными изображениями на стенах, найденных в районе с. Казанки и с. Бахчи-Эли.

**Ключевые слова:** Крым, наскальные изображения, Кызык-Кулак-кая, Таш-Аир, Алимова балка.

### ROCK ART NEAR THE VILLAGE OF KRASNY MAK IN THE CRIMEA: A NEW DISCOVERY OF PREHISTORIC MONUMENT

Gertzen, Alexander Germanovich — Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Dean of the Faculty of History, Head of the Department of the History of the Ancient World and the Middle Ages, the Tauride Academy of the Federal State Autonomous Educational

Institution of Higher Education “V.I. Vernadsky Crimean Federal University”, Russian Federation, Simferopol, [gertsenag@yandex.ru](mailto:gertsenag@yandex.ru);

Dushenko, Anton Anatolievich—Candidate of Historical Sciences, the Research Fellow, Scientific Research Center of History and Archaeology of Crimea, the Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education “V.I. Vernadsky Crimean Federal University”, Russian Federation, Simferopol, [tnu.dushenko@mail.ru](mailto:tnu.dushenko@mail.ru);

Ruev, Vladimir Leonidovich—Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, the Tauride Academy of the Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education “V.I. Vernadsky Crimean Federal University”, Russian Federation, Simferopol, [vl.ruev@gmail.com](mailto:vl.ruev@gmail.com).

A remarkable archaeologist and researcher of rock art Abram Davidovich Stolyar made a significant contribution to the study of the Stone Age of the Crimean peninsula. He rightly stated that the discovery of new rock carvings in the Crimea is still ahead and cannot be ruled out even at famous sites of archaeological heritage. The validity of this judgment was confirmed by the discovery in the mid-2000s of a complex of rock carvings on the western slope of Mount Kyzыk-Kulak-Kaya, located in the Second ridge of the Crimean Mountains south of the village of Krasny Mak in the Bakhchisarai district. The rock carvings are located on the western cliff of the mountain in one of the rock grottoes. There are three compositions on the rock surface, including anthropomorphic figures, images of animals and drawings of a symbolic nature.

It is assumed that the storylines of the rock paintings reflect the migration of pastoralists, as well as the performance of a certain ritual by a shaman. Drawings of wheeled carts and horsemen on horseback act as chrono-indicators of images on the Kyzыk-Kulak-Kaya—they could not have appeared earlier than the Bronze Age. Analogies of similar writings are also noted in the Southern Urals and in Khakassia. The publication analyzes the semantic similarities and differences with images from other Crimean archaeological sites—the sites of Tash-Air and Alim’s beam, on a stone box near the village of Dolinnoye, as well as with relief images on steles found near the villages of Kazanki and Bakhchi-Eli.

**Key words:** the Crimea, rock art, Kyzыk-Kulak-kaya, Tash-Air, Alimova Balka.

В середине 1950-х гг. в жизни Крыма происходили большие перемены. В честь празднования 300-летия воссоединения Украины с Россией, в состав первой по распоряжению руководства СССР из РСФСР была передана Крымская область. Это в дальнейшем повлекло и перестройку структуры научных учреждений. После окончания Великой Отечественной войны был создан Крымский филиал Академии Наук РСФСР. В его состав входил отдел истории и археологии под руководством П.Н. Шульца. Сотрудником этого отдела стал и молодой ленинградский археолог Абрам Давидович Столяр. До этого он проводил исследования мезолитического и неолитического могильников Васильевка I и Васильевка III на днепровском левобережье. В Крыму в это время началась реализация проекта, направленного на решение острейшей проблемы: обеспечения растущего населения водой и главной его стройкой стало создание Симферопольского водохранилища, которое вскоре местные жители без тени иронии стали называть Симферопольским морем. Как это было положено на всех крупных новостройках советского времени, проводилось предварительное археологическое обследование участка долины Салгира, дна будущего моря. Тогда были выявлены десятки памятников от неолита до средневековья, и в этом значительная заслуга А.Д. Столяра и А.А. Щепинского<sup>1</sup>. Также совместно

<sup>1</sup> *Столяр А.Д., Щепинский А.А.*: 1) Археологические памятники Симферопольского водохранилища // Проблемы археологии Северной Осетии. Орджоникидзе, 1980. С. 81–96; 2) Курганы

ими были проведены раскопки мезолитической стоянки в Качинской долине в Алимовой балке<sup>2</sup>. Эта работа стала основой для многолетней дружбы исследователей (рис. 1).



Рис. 1 Апрель 1985 г., Крым, Бахчисарайский район, с. Малое Садовое. Слева направо: А.А. Щепинский, Э.Б. Петрова, А.Д. Столяр, второй справа налево—В.Н. Даниленко. Фото А.Г. Герцена

30 лет спустя, в апреле 1985 г., кратковременное пребывание А.Д. Столяра в Крыму было отмечено походом по маршруту: Бахчисарай—Чуфут-Кале—Июсафатова долина—Тепе-Кермен—Качи-Кальон. Завершением пешеходной части путешествия были Качинские ворота, живописное ущелье в среднем течении Качи, где река прорывает Внутреннюю гряду Крымских гор. Здесь слева в нее впадает упомянутая Алимова балка, носящая имя полулегендарного разбойника, крымско-татарского Робин Гуда. Туда мы не поднимались, а остановились у скального навеса со стоянкой Таш-Аир, исследовавшейся Д.А. Крайновым в 1935 г.<sup>3</sup> Памятник известен своими наскальными изображениями, обычно относимыми к периоду энеолита-бронзы. Абрам Давидович в ответ на сетования об исключительной редкости подобных памятников на полуострове уверенно сказал, что открытия еще впереди, и не исключено, что даже на, казалось бы, достаточно изученных объектах. Его предвиденье получило подтверждение находкой наскальных рисунков на известном с довоенного времени городище Кызык-Кулак-Кая (рис. 2). До этого в юго-западной части крымского предгорья, кроме Таш-Аира, скопление древних изображений было выявлено в Алимовой балке, во втором Алимовском навесе. Некоторые из них имеют

у Симферопольского водохранилища // Катакомбные памятники Северного Кавказа. Орджоникидзе, 1981. С. 35–50; Щепинский А.А. Археологические разведки в долине реки Салгир // Известия Крымского отделения Географического общества СССР. Симферополь, 1954. Вып. 3. С. 81–96.

<sup>2</sup> Столяр А.Д. Мезолитические комплексы Алимовского навеса // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института археологии АН СССР. М., 1961. Вып. 84. С. 38–44.

<sup>3</sup> Крайнов Д.А. Пещерная стоянка Таш-Аир I как основа периодизации послепалеолитических культур Крыма // Материалы и исследования по археологии СССР. М., 1960. № 91. 190 с.

сходство с фигурами росписи Таш-Аира. В других районах полуострова отмечены отдельные наскальные изображения, чаще всего имеющие характер тамг<sup>4</sup>.



Рис. 2 Декабрь 2007 г., Санкт-Петербург.  
А.Д. Столяр и А.Г. Герцен, последняя встреча  
у «Атлантов»

востоке — от возвышенности Улаклар-бурун балкой Ахмулла-дере. Длина вытянутого по линии север—юг массива составляет около 360 м, максимальная ширина — 40 м. Культурный слой на плоской поверхности имеет толщину до 0,5 м и покрывает ее на отдельных участках (рис. 3, 4, 5).

В 1937 г. Н.И. Репников установил на поверхности останца наличие следов поселения. В 1938 и 1949 гг. объект обследовался Е.В. Веймарном и был типологически определен как таврское «убежище»<sup>5</sup>. Отмечено, что наряду с типичной кизилкобинской керамикой в культурном слое встречаются немногочисленные обломки красноглиняных амфор. В целом по литературным и архивным источникам памятник датируется второй половиной I тыс. до н.э. Оборонительные сооружения отсутствуют, поскольку обводы плато представляют вертикальные и с отрицательным уклоном обрывы, высотой до 30 м. В настоящее время подняться вверх можно только с трудом, с помощью проволоки, закрепленной в южной части останца. В нижней части склонов, с западной стороны, находятся естественные, широко открытые гrotты-навесы.

Наскальные изображения находятся в одном из крупных навесов шириной около 17 м, высотой около 7 м, глубиной до 4 м. Его северная часть разделена на два яруса горизонтальной скальной полкой протяженностью до 6 м (рис. 6, 7). На втором ярусе над скальной полкой в пределах скальной поверхности длиной 3,5 м и высотой 0,6 м расположены

<sup>4</sup> Щепинский А.А. О наскальных изображениях и тамгообразных знаках Горного Крыма // Древности Степного Причерноморья и Крыма. Запорожье, 1993. С. 25–46.

<sup>5</sup> Веймарн Е.В. Разведка оборонительных стен и некрополя // Материалы и исследования по археологии СССР. М., 1953. № 34. С. 428–429.

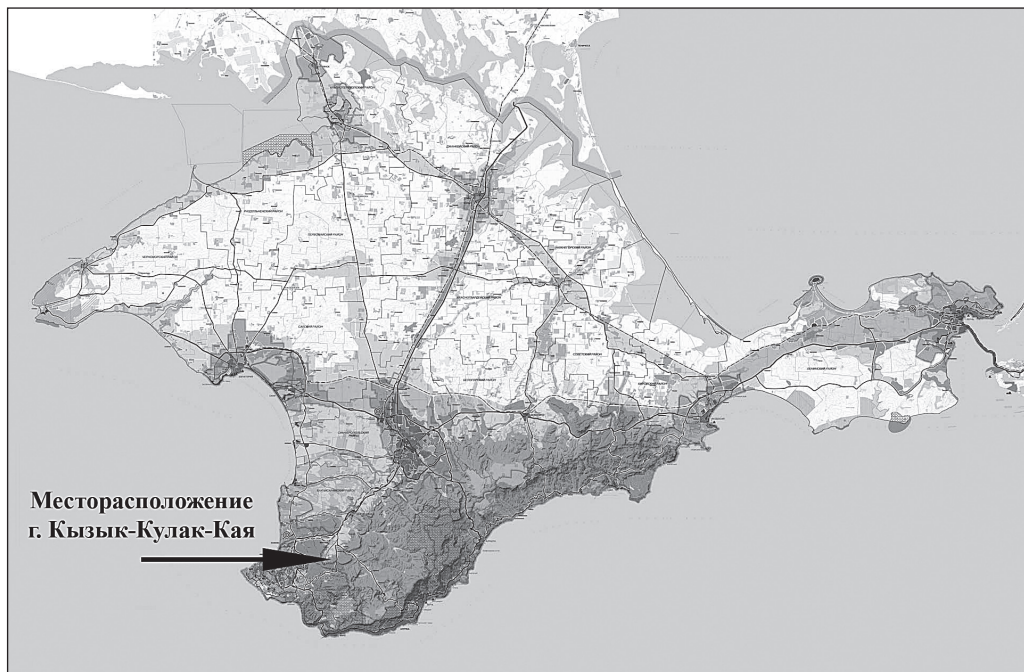


Рис. 3 Месторасположение г. Кызык-Кулак-Кая в Бахчисарайском районе Республики Крым

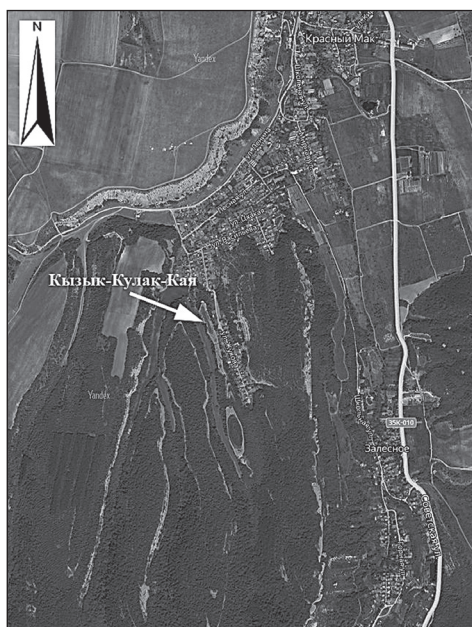


Рис. 4 г. Кызык-Кулак-Кая. Ортофотосъемка с ресурса Яндекс.Карты (<https://yandex.ru/maps/>)

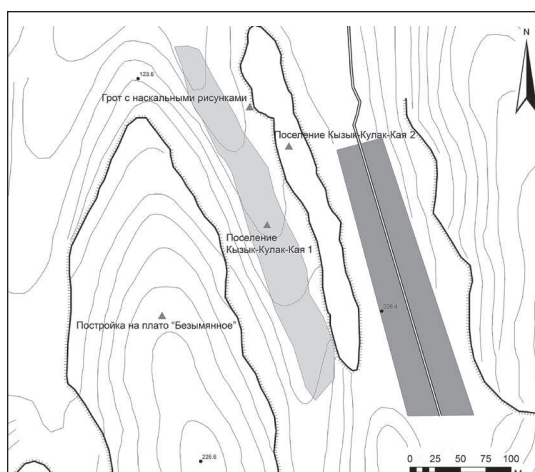


Рис. 5 Топографический план местности в районе г. Кызык-Кулак-Кая с указанием ближайших памятников (выполнен А.А. Душенко)





**Участок 1.** Расположен в северной части скальной полки, на стене отдельного природного углубления. Изображения нанесены оранжевым минеральным красителем (охра—?) и в настоящее время плохо различимы. Среди отдельных пятен и полос краски читается крест и фигура, напоминающая букву Н<sup>6</sup>.

**Участок 2** представлен тремя композициями схематизированных изображений, нанесенных на скальную поверхность в большинстве случаев линейным способом (рис. 8):



Рис. 8 Наскальные рисунки участка 2 (композиции 1, 2, 3)  
(прорисовка выполнена А.А. Душенко)

**Композиция 1** включает в себя 25 изображений, нанесенных красным минеральным красителем (охра—?) на скальную поверхность, покрытую темным лишайником. Преимущественно изображены стилизованные динамичные силуэты фигур животных и людей. Высота рисунков до 7 см, длина до 10 см (рис. 8, 9).

<sup>6</sup> Герцен А.Г., Науменко В.Е., Душенко А.А. и др. Новые материалы к археологической карте округа Мангупского городища (предварительные результаты исследований 2017 г.) // Ученые записки Крымского федерального университета. Исторические науки. 2019. Т. 5 (71). С. 59.



Рис. 9 Фото изображений № 7, 8, 9, 10 композиции № 1

Изображение 1. Круг, перечеркнутый линией по диагонали (стилизация колеса либо солярный знак).

Изображение 2. Две пересекающихся линии в виде буквы «X» с закрученными окончаниями (стилизованный вид повозки сверху(?)).

Изображение 3. Круг, перечеркнутый двумя перпендикулярными линиями по диагонали. От круга вправо выступает изображение трезубца (стилизованное изображение колесной повозки с выступающим дышлом или солярный знак).

Изображение 4. Антропоморфное изображение в устрашающей позе, держащее в поднятых руках неопределенные предметы (палица, копье, щит (?)).

Изображение 5. Изображение в виде ветви, отходящей от ствола дерева. Интерпретация затруднена, не исключено, что оно является частью изображения № 4.

Изображение 6. Стилизованное изображение животного с ветвистыми рогами (самец благородного оленя (?)).

Изображение 7. Стилизованное изображение животного (лошадь (?)).

Изображение 8. Две пересекающихся линии в виде буквы «X» с закрученными окончаниями. Сходно с изображением № 2 (стилизованный вид повозки сверху (?)).

Изображение 9. Стилизованное изображение животного (лошадь (?)).

Изображение 10. Стилизованное изображение животного (лошадь (?)).

Изображение 11. Стилизованное изображение животного (бык, корова (?)).

Изображение 12. Неполное антропоморфное изображение с поднятыми руками.

Изображение 13. Интерпретация затруднительна (повозка, крупное животное (?)).

Изображение 14. Антропоморфное изображение в устрашающей позе, держащее в поднятых руках неопределенные предметы (палки, копье, щит (?)), сходно с изображением № 4.

Изображение 15. Стилизованное изображение животного (лошадь (?)).

Изображение 16. Стилизованное изображение всадника на лошади.

Изображение 17. Стилизованное изображение животного (лошадь (?)).

Изображение 18. Стилизованное изображение животного (лошадь (?)).

Изображение 19. Стилизованное изображение всадника на лошади.

Изображение 20. Интерпретация изображения затруднительна.

Изображение 21. Интерпретация изображения затруднительна.

Изображение 22. Изображение горизонтальной решетки (ограда, загон для скота (?)).

Изображение 23. Антропоморфное изображение в устрашающей позе, держащее в поднятых руках неопределенные предметы (палки, копье, щит (?)). Изображение сходно с изображениями № 4, 14.

Изображение 24. Интерпретация затруднительна.

Изображение 25. Стилизованное изображение животного. Интерпретация затруднительна.

Семантика композиции № 1. Вероятнее всего, ее сюжет отражает перекочевку скотоводческого племени и перегон табуна коней. Именно здесь присутствуют основные хронологические признаки — колесные повозки и всадники на лошадях, которые позволяют датировать изображения не ранее начала эпохи бронзы и появления пастушеских племен ямной историко-культурной общности или кеми-обинской культуры (?).

#### **Композиция № 2**

Композиция включает в себя шесть изображений преимущественно стилизованных, силуэтных антропоморфных фигур, нанесенных черной краской на участке скальной поверхности, покрытой темным лишайником. Высота рисунков до 7 см, длина до 10 см (рис. 8, 10, 11).



Рис. 10 Фото изображения № 2 композиции № 2



Рис. 11 Фото композиции № 2

Изображение 1. Сохранившееся частично стилизованное антропоморфное изображение с поднятой рукой.

Изображение 2. Стилизованное антропоморфное изображение с поднятыми руками в сцене устрашения или совершения ритуала (?).

Изображение 3. Изображение вертикальной решетки (ограда (?)).

Изображение 4. Стилизованное антропоморфное изображение фигуры, идущей в правую сторону.

Изображение 5. Стилизованное изображение всадника.

Изображение 6. Частично сохранившееся изображение неизвестного животного.

Подобный сюжет возможно трактовать как сцену совершения ритуала шаманом либо изображение каких-то сверхъестественных существ. Отметим, что антропоморфные фигуры этой композиции существенно отличаются от композиций № 1, 3.

### **Композиция № 3**

Включает в себя шесть изображений. Это преимущественно стилизованные, силуэтные антропоморфные фигуры, нанесенные оранжевой краской на участке скальной поверхности, покрытой темным лишайником. Высота рисунков до 4 см, длина до 5 см (рис. 8). Стилистически сходны с изображениями композиции № 1.

Изображение 1. Изображение неизвестного животного.

Изображение 2. Антропоморфное изображение в устрашающей позе, держащее в поднятых руках неопределенные предметы (палки, копые, щит (?)). Отчасти сходно с изображениями № 4, 14, 23 композиции № 1.

Изображение 3. Антропоморфное изображение в устрашающей позе, держащее в поднятых руках неопределенные предметы (палки, копые, щит (?)). Отчасти сходно с изображениями № 4, 14, 23 композиции № 1; № 2 композиции № 3.

Изображение 4. Интерпретация затруднительна.

Изображение 5. Интерпретация затруднительна.

Изображение 6. Сохранившееся частично антропоморфное изображение в устрашающей позе, держащее в поднятых руках неопределенные предметы (палки, копье, щит (?)). Отчасти сходно с изображениями № 4, 14, 23 композиции № 1; № 2, 3 композиции № 3.

Семантика композиции № 3. Несмотря на наличие вооруженных антропоморфных фигур, сюжетная линия прослеживается слабо из-за плохой сохранности изображений. Предположительно здесь схематически отображен эпизод боевого столкновения или выпаса животных.

О датировке и этнической принадлежности данного памятника судить трудно, т.к. культурные напластования, непосредственно связанные с ним, отсутствуют. Культурный слой на вышележащей поверхности плато по литературным и архивным источникам датируется второй половиной I тыс. до н.э., отмечены также находки фрагментов красноглиняных амфор. Современный осмотр поверхности плато выявил только фрагменты амфор, в основном, так называемых «причерноморских», датируемых в пределах VIII–X вв. Не обнаружено фрагментов типичной лепной кизилкобинской керамики, представленных на фотографии в статье Е.В. Веймарна 1953 г. На дне долины под западным склоном плато, по данным разведок 1970 и 2017 гг., находилось поселение первых веков нашей эры. Современный осмотр этой территории, используемой уже многие годы под пашню, дал находки керамики этого периода, а также ранне- и позднесредневекового времени<sup>7</sup>.

Поскольку определенными аналогиями рисункам г. Кызык-Кулак-Кая являются писаницы Таш-Аира Алимовой балки (с. Баштановка Бахчисарайского района), на каменном ящике у с. Долинное Бахчисарайского района, а также рельефные изображения на стенах, найденных в районе с. Казанки Бахчисарайского района и Бахчи-Эли (на территории г. Симферополь), рассмотрим их с точки зрения поиска сходства и различия.

Наскальные росписи Таш-Аира были открыты в 1935 г. при проведении разведок Д.А. Крайновым в долине р. Кача, изучены в 1936–1940 гг. в ходе многолетних полевых исследований этого многослойного памятника (рис. 12). Первые заметки об изображениях были опубликованы в 1936 и 1939 гг.

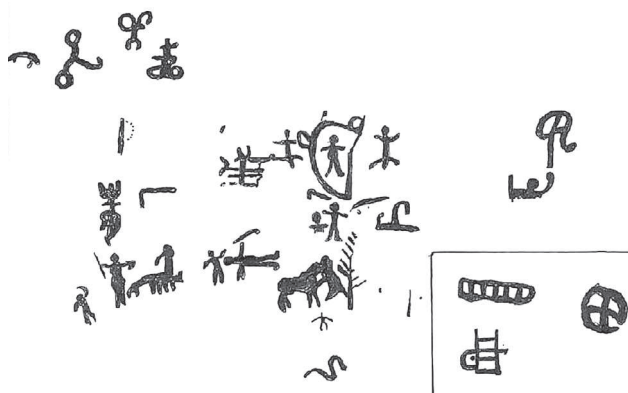


Рис. 12 Прорисовка наскальных изображений многослойного памятника Таш-Аир I (по Д.А. Крайнову)

<sup>7</sup> Герцен А.Г., Науменко В.Е., Душенко А.А. и др. Новые материалы к археологической карте ... С. 64–68; Герцен А.Г., Душенко А.А., Руев В.Л. Вновь открытые наскальные рисунки на городище Кызык-Кулак-Кая // Проблемы истории и археологии средневекового Крыма. Материалы международной научной конференции, посвященной 70-летию А.И. Айбабина. Симферополь, 2019. С. 30.

Наскальное панно расположено в восточной части навеса на высоте около 2 м от современной дневной поверхности. Разрушение изображений началось еще в древности. При раскопках площадки под навесом в слое раннего железного века были обнаружены куски стены навеса с остатками рисунков, идентичных наскальным. Эти находки определяют верхнюю хронологическую границу росписей. Рисунки выполнены минеральной красновато-буровой краской. К 1935 г. на трех участках скального навеса сохранилось 34 фигуры, не считая отдельных точек, линий и фрагментов осыпавшихся изображений. Фигуры скомпонованы в 3 группы. Группа 1 расположена на высоте 2 м вверху левой части всего фриза. Сохранились 5 фигур и несколько красных точек. Фигуры схематически представляют людей, изображенных в разных положениях. Группа 2 является центральной «картиной» всего панно и содержит около 24 фигур. В этой группе наряду со схематическими, малопонятными изображениями имеются фигуры людей и животных, отличающихся по технике исполнения от рисунков группы 1 и в некоторой степени приближающиеся к реалистической живописи. Почти все фигуры этой группы объединены одним сюжетным содержанием, отражающим, по-видимому, какое-то событие военного характера. Можно выделить две враждебные друг другу группы — фигуры людей, вооруженных копьями и щитами, и фигуры людей без оружия. Группа 3 расположена примерно в 4-х метрах от группы 2. В ней сохранились только 3 фигуры, изображающие какие-то предметы в виде лестницы и круга с перекрещивающимися внутри линиями<sup>8</sup>. С изображениями из Кызык-Кулак-Кая явное сходство по технике исполнения имеют антропоморфные фигуры в устрашающей позе, держащие в поднятых руках неопределенные предметы (палки, копье, щит (?)), решетки, круг, перечеркнутый двумя перпендикулярными линиями по диагонали (стилизованное изображение колесной повозки или соляренный знак). Высказанное Д.А. Крайновым предположение об изображенной в Таш-Аире сцене древней битвы между аборигенами и завоевателями прочно вошло в научно-популярную литературу как установленный факт и стало обрастать дополнительными подробностями. При этом нельзя исключать, что наскальные изображения Таш-Аира запечатлели бытовые реалии жизни местного населения, занятого уходом за скотом. Д.А. Крайнов датировал эти изображения энеолитом или бронзой<sup>9</sup>. А.А. Щепинский связывал изображения Таш-Аира, фигуры на каменном ящике у с. Долинное, на стеле из с. Казанки Бахчисарайского района и из Бахчи-Эли с кеми-обинской археологической культурой III — первой половины II тыс. до н.э.<sup>10</sup>

Изображения в Алимовой балке были обнаружены А.А. Щепинским в 1980-х гг. Наскальное панно представлено тремя группами композиций, нанесенных коричнево-красной краской (охрой — ?). В этих рисунках их первооткрыватель усматривал стилизованные изображения построек (загона или ограды), антропоморфных фигур, в том числе женских, исполняющих ритуальный танец (рис. 13)<sup>11</sup>. Интерес вызывает всадник на коне, который имеет отдаленное сходство с подобными изображениями Таш-Аира и Кызык-Кулак-Кая. А.А. Щепинский датирует наскальные изображения Алимовой балки (второго Алимовского навеса) концом III — началом II тыс. до н.э. Он отмечал, что изображения носят сюжетный, повествовательный характер. В то же время, они сочетаются

<sup>8</sup> Крайнов Д.А. Пещерная стоянка Таш-Аир I как основа периодизации ... С. 111–122.

<sup>9</sup> Там же. С. 120–122.

<sup>10</sup> Щепинский А.А. Памятники искусства эпохи раннего металла в Крыму // Советская археология. 1963. № 3. С. 44, 46.

<sup>11</sup> Он же. О наскальных изображениях и тамгообразных знаках Горного Крыма. С. 29–30.

с определенными культовыми представлениями и обрядами. Среди наскальных росписей преобладают изображения человека. Люди изображались двумя художественными приемами — в стилизованном (схематически-геометризованном) и относительно реалистичном стилях. Реже отмечаются рисунки повозок, оград (загонов для скота). Из животных хорошо представлены рисунки верховых лошадей<sup>12</sup>. Отметим, что подобное описание А.А. Щепинского соответствует и изображениям на Кызык-Кулак-Кае.

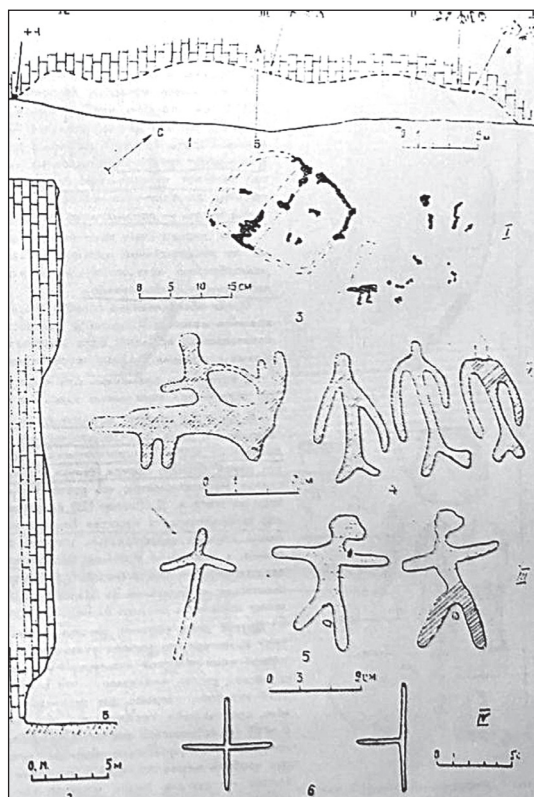


Рис. 13 Прорисовка наскальных изображений из Алимовой балки (по А.А. Щепинскому)

Значительно реже среди петроглифов встречаются изображения других животных: козлов, быков, оленей, собак и т.д.<sup>13</sup> Подобные обнаруженным в Крыму схематические изображения О.В. Ковалева относит к линейной стилистической группе<sup>14</sup>. Подобный изобразительный стиль отмечен среди рисунков на юго-восточном склоне горы Чалпан на памятнике Чалпан-1 в Хакасии. Ю.Н. Есин близкое к крымскому изображение копытного относит к эпохе поздней бронзы. Близкие аналоги отмечены на плитах из погребений и поселений карасукского времени. В их числе изображение туловища одной или двумя линиями, дугообразная изогнутость нижней части живота, длинные уши, направленные назад и вверх, поднятая вверх голова лошади, изображение ног прямыми линиями,

Ближайшие параллели рисункам в населе на западном склоне горы Кызык-Кулак-Кая за пределами Крымского полуострова имеются в Хакасско-Минусинской котловине и датируются эпохой бронзы. По мнению О.В. Ковалевой, среди основных сюжетов, получивших наибольшее распространение в эпоху поздней бронзы, удалось выделить четыре группы изображений: изображения животных, сюжеты, содержащие образ человека, и рисунки предметов. Особую группу составляют изображения колесниц, повозок и отдельных колес. Самая большая сюжетная группа, которая включает почти половину всех известных изображений эпохи поздней бронзы, представлена рисунками животных. Наиболее популярной здесь становится фигура лошади. Изображают табуны коней, противостоящих животным, одиночных лошадей, запряженных в колесницу и везущих людей. Такое преобладание образа лошади в искусстве эпохи поздней бронзы отражало конкретную историческую ситуацию и было связано с окончательным освоением в этот период лошади как верхового и тяглового животного.

<sup>12</sup> Там же. С. 44.

<sup>13</sup> Ковалева О.В. Петроглифы эпохи поздней бронзы Хакасско-Минусинской котловины: Автореф. дис. ... канд. техн. наук. Новосибирск, 2008. С. 25–26.

<sup>14</sup> Там же. С. 21.

манера изображения хвоста<sup>15</sup>. Подобное описание практически полностью соответствует изображениям предполагаемых лошадей из Кызык-Калак-Кая.

На начальном этапе этого исследования пока не представилось возможным выяснить состав красок черного и красного цвета. На памятниках окуневской культуры в Хакасии красную краску изготовляли из смеси охры, глины и гематита, черную — из толченого древесного угля<sup>16</sup>. Железистые включения в красной краске отмечены в Карелии<sup>17</sup>. При изготовлении красной краски и близких к этому цвету оттенков для изображений на территории Южного и Среднего Урала оксиды железа не имели решающего значения, основной акцент древние художники делали на красители органического происхождения<sup>18</sup>. Отметим, что до настоящего времени анализ росписей на памятниках эпохи бронзы в Крыму не производился. Отсутствуют также и данные о составе краски на изображениях в Таш-Аире. Сходства и отличия в составе красок впоследствии могут стать важным датирующим фактором. При этом отметим, что оранжевой краской изображены сцены из реальной жизни — перегон скота (композиция № 1) и, возможно, боевое столкновение (композиция № 3). Черной краской изображены или ритуальные действия шамана или сверхъестественные существа (композиция № 3). Считается, что черная краска указывала на загробный мир и его духов<sup>19</sup>.

Проблема выяснения исторического контекста обнаруженных изображений на западном склоне горы Кызык-Кулак-Кая пока далека от своего решения, хотя на основании аналогий, вероятнее всего, они соответствуют горизонту эпохи бронзы. Однако кроме проблемы датировки и семантики изображений, на сегодняшний день остро стоит проблема их охраны. Рисунки Таш-Аира любознательными туристами для лучшего рассмотрения поливаются водой, в результате сейчас они просматриваются с трудом. Росписи Кызык-Кулак-Кая уничтожаются вандалами. Наскальные изображения Алимовой балки дорисовываются уже современными «художниками». К большому сожалению, на сегодняшний день нет реальных правовых механизмов для сохранения и защиты этих ценнейших единичных памятников в горнолесной местности Крымского полуострова.

### Список литературы

*Веймарн Е.В.* Разведка оборонительных стен и некрополя // Материалы и исследования по археологии СССР. М.: Издательство АН СССР, 1953. № 34. С. 419–435.

*Витенкова И.Ф.* Цвет жизни красный: использование минеральных красок древним населением Карелии // Тверской археологический сборник. Северск: ООО «Издательство “Триада”», 2015. С. 434–440.

*Герцен А.Г., Душенко А.А., Руев В.Л.* Вновь открытые наскальные рисунки на городище Кызык-Кулак-Кая // Проблемы истории и археологии средневекового Крыма. Материалы

<sup>15</sup> *Есин Ю.Н.* Наскальные изображения памятника Чалпан-1 в Минусинской котловине // Уральский исторический вестник. 2010. № 1 (26). С. 102, 105–106.

<sup>16</sup> *Есин Ю.Н., Магай Ж. и др.* Краска в наскальном искусстве окуневской культуры Минусинской котловины // Российская археология. 2014. № 3. С. 87.

<sup>17</sup> *Витенкова И.Ф.* Цвет жизни красный: использование минеральных красок древним населением Карелии // Тверской археологический сборник. Северск, 2015. С. 434.

<sup>18</sup> *Широков В.Н., Дубровский Д.К. и др.* Наскальные изображения Среднего и Южного Урала: микроэлементный состав образцов древних красок // Уральский исторический вестник. 2014. № 1 (42). С. 109–110.

<sup>19</sup> *Сериков Ю.Б.* Краски и цвет в ритуалах древнего населения Урала // Мировоззрение населения Южной Сибири и Центральной Азии в исторической ретроспективе. Барнаул, 2012. С. 137–138.



международной научной конференции, посвященной 70-летию А.И. Айбабина. Симферополь: ООО «Антиква», 2019. С. 28–33.

*Герцен А.Г., Науменко В.Е., Душенко А.А. и др.* Новые материалы к археологической карте округа Мангупского городища (предварительные результаты исследований 2017 г.) // Ученые записки Крымского федерального университета. Исторические науки. 2019. Т. 5 (71). С. 52–74.

*Есин Ю.Н.* Наскальные изображения памятника Чалпан-1 в Минусинской котловине // Уральский исторический вестник. 2010. № 1 (26). С. 100–106.

*Есин Ю.Н., Магай Ж. и др.* Краска в наскальном искусстве окуневской культуры Минусинской котловины // Российская археология. 2014. № 3. С. 79–88.

*Ковалева О.В.* Петроглифы эпохи поздней бронзы Хакасско-Минусинской котловины. Автореферат диссертации ... канд. техн. наук. Новосибирск: [Б. и.], 2008. 31 с.

*Крайнов Д.А.* Пещерная стоянка Таш-Аир I как основа периодизации послепалеолитических культур Крыма // Материалы и исследования по археологии СССР. М.: Издательство АН СССР, 1960. № 91. 190 с.

*Сериков Ю.Б.* Краски и цвет в ритуалах древнего населения Урала // Мировоззрение населения Южной Сибири и Центральной Азии в исторической ретроспективе. Барнаул: «Азбука», 2012. С. 122–142.

*Столяр А.Д.* Мезолитические комплексы Алимовского навеса // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института археологии АН СССР. М.: Издательство АН СССР, 1961. Вып. 84. С. 38–44.

*Столяр А.Д., Щепинский А.А.* Археологические памятники Симферопольского водохранилища // Проблемы археологии Северной Осетии. Орджоникидзе: [Б. и.], 1980. С. 81–96.

*Столяр А.Д., Щепинский А.А.* Курганы у Симферопольского водохранилища // Катакомбные памятники Северного Кавказа. Орджоникидзе: [Б. и.], 1981. С. 35–50.

*Широков В.Н., Дубровский Д.К. и др.* Наскальные изображения Среднего и Южного Урала: микроэлементный состав образцов древних красок // Уральский исторический вестник. 2014. № 1 (42). С. 100–111.

*Щепинский А.А.* Археологические разведки в долине реки Салгир // Известия Крымского отделения Географического общества СССР. Симферополь: [Б. и.], 1954. Вып. 3. С. 81–96.

*Щепинский А.А.* О наскальных изображениях и тамгообразных знаках Горного Крыма // Древности Степного Причерноморья и Крыма. Запорожье: Коммунар, 1993. С. 25–46.

*Щепинский А.А.* Памятники искусства эпохи раннего металла в Крыму // Советская археология. 1963. № 3. С. 38–47.

## References

Gertzen, A.G., Dushenko, A.A., Ruev, V.L. Vnov' otkrytye naskal'nye risunki na gorodishche Kyzyk-Kulak-Kaya [Newly discovered rock carvings on the Kyzyk-Kulak-Kaya hillfort], in *Problemy istorii i arheologii srednevekovogo Kryma. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvyashchennoj 70-letiyu A.I. Ajbabina*. Simferopol: Antikva Press, 2019. P. 28–33. (In Rus.).

Gertzen, A.G., Naumenko, V.E., Dushenko, A.A. et al. Novye materialy k arheologicheskoy karte okrugi Mangupskogo gorodishcha (predvaritel'nye rezul'taty issledovaniy 2017 g.) [New materials for the archaeological map of the district of the Mangupsky settlement (preliminary

results of research in 2017)], in *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta. Istoricheskie nauki*. 2019. Vol. 5 (71). P. 52–74. (In Rus.).

Esin, Yu.N. Naskal'nye izobrazheniya pamyatnika Chalpan-1 v Minusinskoj kotlovine [Rock images of the monument Chalpan-1 in the Minusinsk basin], in *Ural'skij istoricheskij vestnik*. 2010. Vol. 1 (26). P. 100–106. (In Rus.).

Esin, Yu.N., Magaj, Zh. et al. Kraska v naskal'nom iskusstve okunevskoj kul'tury Minusinskoj kotloviny [Paint in the Rock Art of the Okunevskaya culture of the Minusinsk Basin], in *Rossijskaya arheologiya*. 2014. Vol. 3. P. 79–88. (In Rus.).

Kovaleva, O.V. *Petroglify epohi pozdnej bronzy Hakassko-Minusinskoj kotloviny. Avtoreferat dissertacii ... kand. tekhn. nauk* [Petroglyphs of the Late Bronze Age of the Khakass-Minusinsk basin. Abstract of Ph.D. thesis]. Novosibirsk: [without name of publisher], 2008. 31 p. (In Rus.).

Krajnov, D.A. Peshchernaya stoyanka Tash-Air I kak osnova periodizacii poslepaleolitičeskikh kul'tur Kryma [Cave site Tash-Air I as the basis of periodization of post-Paleolithic cultures of the Crimea], in *Materialy i issledovaniya po arheologii SSSR*. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1960. Vol. 91. 190 p. (In Rus.).

Serikov, YU.B. Kraski i cvet v ritualah drevnego naseleniya Urala [Colors and color in the rituals of the ancient population of the Urals], in *Mirovozzrenie naseleniya Yuzhnoj Sibiri i Central'noj Azii v istoricheskoy retrospektive*. Barnaul: Azbuka Press, 2012. P. 122–142. (In Rus.).

Shchepinskij, A.A. Arheologicheskie razvedki v doline reki Salgir [Archaeological exploration in the Salgir River valley], in *Izvestiya Krymskogo otdeleniya Geograficheskogo obshchestva SSSR*. Simferopol: [without name of publisher], 1954. Vol. 3. P. 81–96. (In Rus.).

Shchepinskij, A.A. O naskal'nyh izobrazheniyah i tamgoobraznyh znakah Gornogo Kryma [About rock images and tamgo-like signs of the Mountain Crimea], in *Drevnosti Stepnogo Prichernomor'ya i Kryma*. Zaporozh'e: Kommunar Press, 1993. P. 25–46. (In Rus.).

Shchepinskij, A.A. Pamyatniki iskusstva epohi rannego metalla v Krymu [Monuments of art of the early metal era in the Crimea], in *Sovetskaya arheologiya*. 1963. Vol. 3. P. 38–47. (In Rus.).

Shirokov, V.N., Dubrovskij, D.K. et al. Naskal'nye izobrazheniya Srednego i Yuzhnogo Urala: mikroelementnyj sostav obrazcov drevnih krasok [Rock images of the Middle and Southern Urals: microelementic composition of samples of ancient paints], in *Ural'skij istoricheskij vestnik*. 2014. Vol. 1 (42). P. 100–111. (In Rus.).

Stolyar, A.D. Mezoliticheskie komplekсы Alimovskogo navesa [Mesolithic complexes of the Alimovsky canopy], in *Kratkie soobshcheniya o dokladah i polevyh issledovaniyah Instituta arheologii AN SSSR*. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1961. Vol. 84. P. 38–44. (In Rus.).

Stolyar, A.D., Shchepinskij, A.A. Arheologicheskie pamyatniki Simferopol'skogo vodohranilishcha [Archaeological monuments of the Simferopol reservoir], in *Problemy arheologii Severnoj Osetii*. Ordzhonikidze: [without name of publisher], 1980. P. 81–96. (In Rus.).

Stolyar, A.D., Shchepinskij, A.A. Kurgany u Simferopol'skogo vodohranilishcha [Kurgans at the Simferopol reservoir], in *Katakombnye pamyatniki Severnogo Kavkaza*. Ordzhonikidze: [without name of publisher], 1981. P. 35–50. (In Rus.).

Veimarn, E.V. Razvedka oboronitel'nyh sten i nekropolya [Exploration of defensive walls and necropolis], in *Materialy i issledovaniya po arheologii SSSR*. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1953. Vol. 34. P. 419–435. (In Rus.).

Vitenkova, I.F. Cvet zhizni krasnyj: ispol'zovanie mineral'nyh krasok drevnim naseleniem Karelii [The Color of Life is Red: the use of mineral paints by the ancient population of Karelia], in *Tverskoj arheologicheskij sbornik*. Seversk: Triada Press, 2015. P. 434–440. (In Rus.).

*Минасян Р.С.*

## ДВА НОЖА ИЗ ЧЕРНОГО МЕТАЛЛА С ЗОЛОТЫМ НАКЛАДНЫМ ДЕКОРОМ ИЗ КУРГАНА АРЖАН-2

Минасян, Рафаэль Сергеевич—кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник, Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, [minasyan1940@yandex.ru](mailto:minasyan1940@yandex.ru).

В статье рассматривается проблема появления изделий из черного металла в Западной Сибири, Центральной Азии и Казахстане. Оседлое население Кавказа, греческих городов и кочевники восточноевропейских степей к VII в. до н.э. уже имели железные ножи, оружие. Их делали с применением особых приемов кузнечной техники. В последнее время возникло предположение, что редкие изделия из черного металла, найденные в могилах кочевников азиатских степей, сделаны из железа. Они свидетельствуют о наступлении железного века у кочевников уже в VIII–VII вв. до н.э. Обычно считается, что в древние времена железные вещи делали только кузнечным способом, но это ошибочное представление. Акинак, клевец и, очевидно, два ножа из кургана Аржан-2, декорированные накладным золотом, и ряд других сибирских находок из черного металла были сделаны не ковкой, а литьем. На это указывают трасологические признаки, форма и особенности конструкции этих предметов. Однако в древности вещи из железа и стали нигде не отливали. На Ближнем Востоке, Кавказе и в Европе изделия из черного металла делали только кузнечным способом. А в Древнем Китае железный век начался с освоения чугунолитейного производства. Кочевники еще в III в. до н.э. продолжали пользоваться бронзовым оружием. Нужно определить, каким образом чугунное оружие попало к кочевникам и выяснить, кто и где его делал. Ранние железные кованые и литые чугунные вещи могли попадать к кочевникам посредством контактов с населением, уже освоившим обработку черного металла.

**Ключевые слова:** Западная Сибирь, Центральная Азия, Казахстан, Китай, черная металлургия, литье,ковка,чугун,чугунныеи железные предметы, железное и бронзовое оружие, проблема появления черной металлургии у кочевников.

## TWO KNIVES FROM BLACK METAL WITH A GOLD OVERLAY DÉCOR FROM THE ARZAN-2 MOUND

Minasyan, Raphael Sergeevitch—Candidate of Science in History, the Leading Research Fellow, the State Hermitage, Russian Federation, Saint-Petersburg, [minasyan1940@yandex.ru](mailto:minasyan1940@yandex.ru).

This article examines the problem of the appearance of ferrous metal products in Western Siberia, Central Asia and Kazakhstan. The settled population of the Caucasus, Greek cities and nomads of the Eastern European steppes already had iron knives and weapons by the 7<sup>th</sup> century BC. They were made using special methods of blacksmithing technique. Recently, there has been an assumption that rare black metal products found in the graves of Asian steppes' nomads are made of iron. They indicate the beginning of the Iron Age among the nomads already in the VIII–VII centuries BC. It is usually believed that in ancient times iron objects were made only by forging, but this is a misconception. Akinak, klevets and, obviously, two knives with a gold overlay décor from the Arzan-2 and a number of other black metal Siberian

finds were made not by forging, but by casting. This is indicated by the trassological signs, shape and design features of these objects. However, in ancient times, things made of iron and steel were not cast anywhere. In the Near East, the Caucasus and Europe, ferrous metal products were made only by blacksmithing method. And in Ancient China, the Iron Age began with the development of iron foundry production. Nomads continued to use bronze weapons as early as the third century BC. It is necessary to determine how the cast-iron weapons got to the nomads and find out who made them and where. Early iron forged and cast iron items could get to the nomads through contacts with the population who had already mastered the processing of ferrous metal.

**Key words:** Western Siberia, Central Asia, Kazakhstan, China, ferrous metallurgy, wrought iron, Kecast iron, cast iron and iron objects, bronze and iron weapon, the problems of the appearance of ferrous metallurgy among the nomads.

В кургане Аржан-2, раскопанном К.В. Чугуновым в Туве, датированном VII в. до н.э., были найдены предметы из черного металла с ажурным золотым накладным декором: акинак, кинжал, клевец, два ножа и наконечники стрел. Первоначально они были квалифицированы железными инкрустированными изделиями<sup>1</sup>.

Однако необычная форма аржанского акинака и клевца, а также некоторые предметы из черного металла со скульптурными формами рукоятей, найденные в Западной Сибири и в Казахстане, заставляют признать в них литые изделия<sup>2</sup>.

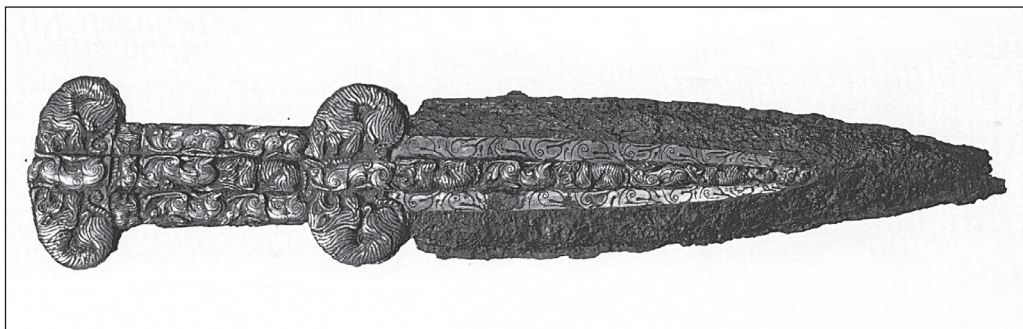


Рис. 1 Литой акинак, украшенный накладным золотом.

Царская могила в кургане Аржан-2, Черный металл (чугун), VII в. до н.э. Тува

В Прикамье на Гляденовском костыше была найдена скульптурная фигурка барана, якобы, железная, украшенная резным накладным золотом<sup>3</sup>. Она, конечно, литая. Помимо литья, но не из железа, а из чугуна, такие вещи невозможно сделать ни ковкой, ни другими древними методами холодной обработки черного металла.

<sup>1</sup> Минасян Р.С. Секреты скифских ювелиров // Аржан. Источник в Долине царей. СПб., 2004. С. 40–44; Чугунов К.В. Аржан — источник // Аржан. Источник в Долине царей. СПб., 2004. С. 72–74; Чугунов К.В., Парцигер Г., Наглер А. Царский курган скифского времени Аржан-2 в Туве. Новосибирск, 2017. С. 44–46, 51, 52; Armbruster B.R. Die Goldschmiedetechnik von Aržan 2 // Im Zeichen des goldenen Greifen. Königsgräber der Skythen. München; Berlin; London; New York, 2007. S. 97.

<sup>2</sup> Минасян Р.С.: 1) Сибирские железные кинжалы скифского времени // Сообщения Государственного Эрмитажа. 2004. Вып. LXII. С. 68–71; 2) Металлообработка в древности и средневековье. СПб., 2014. С. 23–24, 94–98; 3) Кинжал с фигурной рукоятью из урочища Темирши // Музей. Памятник. Наследие. 2021. № 1 (9). С. 142–150; Овсянников В.В., Савельев Н.С. Воинское святилище на Акбердинском II городище // Археология евразийских степей. 2019. № 2. С. 221–226.

<sup>3</sup> Железный век. Европа без границ. Первое тысячелетие до н.э. СПб., 2020. С. 658, кат. 252.9

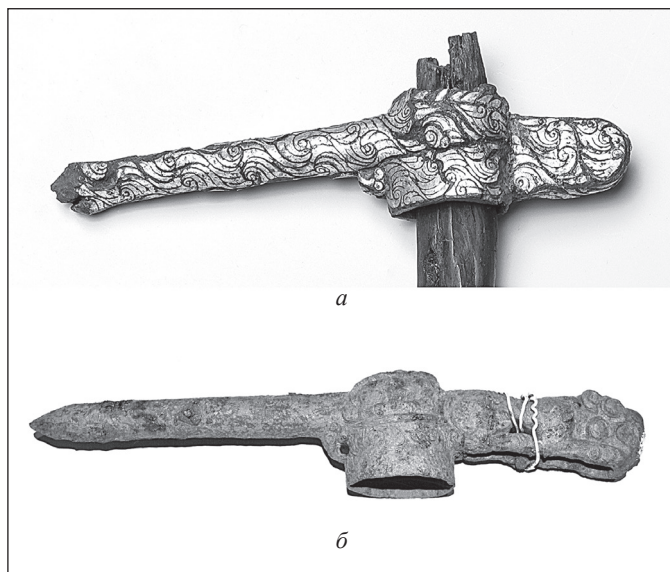


Рис. 2 а—Литой клевец из черного металла (чугуна), украшенный накладным золотом. Царская могила в кургане Аржан-2. VII в. до н.э. Тува, б—Литой клевец из черного металла (чугуна). Поселение Акбердинское-2. Найден близ г. Уфа



Рис. 3 Кинжал, случайная находка, музей г. Шира. Хакасия



Рис. 4 Фигурка барана, украшенная накладным золотом. Гляденовское костище. Прикамье. Хранение Государственного исторического музея, инв.1087/63. оп. Б.1985/19

К сожалению, аржанские предметы, о которых идет речь, полностью окислены и определить марку металла невозможно. Но если литье акинана и клевца определяется по специфическим признакам их формы, то установить, как были сделаны два ножа с кольцевыми навершиями, найденные совместно с литыми предметами, намного сложнее. Они плоские. Казалось бы, отковать их не так сложно. Настораживает форма тонких кольцевых наверший. Чтобы ковкой сформировать такие наконечники, первоначально нужно было бы выковать заготовки с расширенными округлыми обухами, в обухах пробить или высверлить отверстия, затем круглыми стальными надфилями выпилить

тонкие кольца. Но таких инструментов еще не было—следы применения напильников и надфилей на бронзовых и золотых сибирских изделиях отсутствуют. Кольцо на ноже можно было бы сделать иначе. На одном краю обушка выковать длинный крутлый в сечении стержень, свернуть его в кольцо и приварить конец к обушку кузнечным способом. Но такую работу вряд ли можно выполнить аккуратно. К тому же весьма сомнительно, что способ сварки железа в это время на рассматриваемой территории был известен.

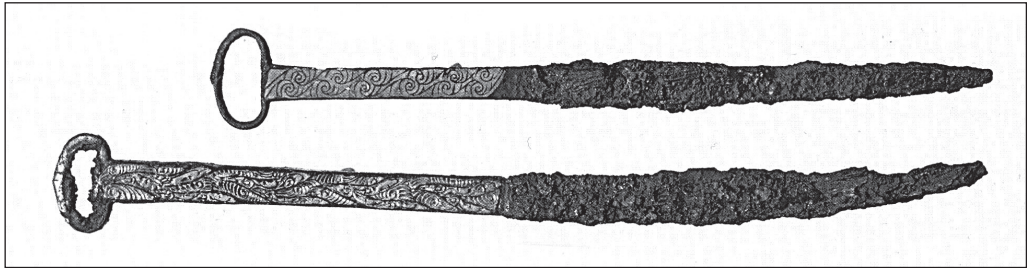


Рис. 5 Ножи, украшенные накладным золотом. Царская могила в кургане Аржан-2. VII в. до н.э. Тува. Литье (?), черный металл (чугун)

В кургане Аржан-2, в могиле 22, был найден еще один нож с кольцевым навершием. Конструктивная особенность валика, скрепляющего кольцо с рукоятью, скорее говорит о способе моделирования восковой модели, по которой был отлит нож, нежели о ковке его из железа<sup>4</sup>. Интересно заметить, что в других могилах, исследованных в кургане Аржан-2, было найдено много бронзовых литых ножей, но они не имеют кольцевых наверший. Это говорит о чужеродности бронзовых ножей и ножей из черного металла. Они были изготовлены с применением разных технических приемов. Бронзовые ножи отливали в двухстворчатых глиняных формах, сделанных оттиском деревянных моделей, а ножи из черного металла отливали с участием воскового моделирования

В Южной Сибири и Казахстане бронзовые литые ножи с кольцевыми навершиями бытовали с бронзового века. Несколько типов пластинчатых ножей с невыделенной или намеченной рукоятью, с тупым обушком, с отверстием под обушком, или без него были распространены у кочевников Азии в VIII–III вв. до н.э. Среди них есть и бронзовые ножи с кольцевыми навершиями. Их находят и в восточной, и в западной части рассматриваемой территории (курган Аржан в Туве, курган 47 в могильнике Уйгорак в Приаралье)<sup>5</sup>. В Западной Монголии такие ножи найдены в Уламгомском могильнике, датированном V–III вв. до н.э.<sup>6</sup> Что касается бронзовых литых ножей из кургана Аржан-2, то аналогичные изделия найдены в ряде курганов альды-бельской культуры<sup>7</sup>. Но таких ножей из железа как аржанские, датируемых ни VII в. до н.э., ни более поздним временем, больше нет. Судя по всему, это редкий и особый вид предметов. Их форма,

<sup>4</sup> Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А. Царский курган скифского времени Аржан-2 в Туве. С. 436, 450.

<sup>5</sup> Мандельштам А.М. Ранние кочевники скифского периода на территории Тувы // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1992. Табл. 72, 45; Итина М.А. Ранние саки Приаралья // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1992. Табл. 4, 15.

<sup>6</sup> Новгородова Э.А. Древняя Монголия. М., 1989. С. 260.

<sup>7</sup> Чугунов К.В. Материалы кургана Аржан-2 в контексте периодизации скифских памятников Тувы // Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А. Царский курган скифского времени Аржан-2 в Туве. Новосибирск, 2017. С. 169.

аналогии среди бронзовых литых ножей и присутствие в комплексе с литыми акинаком и клевцом дают основание полагать, что они тоже литые. Нужно понять, как это было сделано, поскольку вещи из железа и стали за неимением возможности до недавнего времени нигде не отливали. Небольшие железные слитки, из которых выковывали клинковое оружие, научились выплавлять в Китае и, вероятно, в Индии только в последних веках I тысячелетия до н.э.

Можно проследить последовательность распространения железных изделий у населения Евразии. В греческих городах Причерноморья, на Кавказе и в Европейской Скифии уже к VII в. до н.э. отказались от бронзового вооружения. Здесь кузнечным способом изготавливали кинжалы-акинаки, втульчатые наконечники копий, проушные топоры, другие вещи. Делалось это с использованием специфических приемов кузнечной техники. А кочевники азиатских степей еще до III в. до н.э. пользовались бронзовыми ножами и оружием.

В регионах к востоку и югу от Урала железные вещи распространялись в разное время. Судя по научной литературе, обстановка выглядела следующим образом. На Южном Урале они появились в конце VII–VI вв. до н.э. На памятниках VI–V вв. до н.э. в Лесостепном Зауралье и в Западной Сибири железные вещи исключительно редки<sup>8</sup>. Только в Приаралье, в западной части сакского мира, в VII–V вв. до н.э. железные вещи представлены в значительном количестве. В могильниках Южный Тагискен и Уйгорак найдены бронзовые и железные ножи, бронзовые и железные кинжалы, длинные мечи, один биметаллический клевец<sup>9</sup>.

Есть мнение, что в Центральном Казахстане железо освоили рано, по-видимому, в VIII–VII вв. до н.э. Из железа делали ножи, пряжки, пластины. В кургане 3 могильника Тасмола-5 найдены железные бляшки с золотым накладным декором<sup>10</sup>.

В Восточном Казахстане в VIII–VI вв. до н.э. ножи представлены только литыми бронзовыми типами с тупым обушком<sup>11</sup>. В кургане Елек Сады, датированном VIII в. до н.э., наряду с золотыми и бронзовыми вещами найдено бронзовое зеркало с обломком приклепанной железной рукояти<sup>12</sup>. В Горном Алтае железные ножи начинают попадаться в V–IV вв. до н.э. Позже они уже становятся преобладающими. В погребениях III–I вв. до н.э. на территории Казахского Алтая находят бедный инвентарь. Немногочисленные находки железных ножей и оружия свидетельствуют о замене бронзы железом<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Генинг В.Ф., Корякова Л.Н. Лихачевские и Чернозерские курганы раннего железного века в Западной Сибири // Советская археология. 1984. № 2. С. 165–186; Могильников В.А. Ранний железный век лесостепи Западной Сибири // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1992. С. 274–283.

<sup>9</sup> Кадырбаев М.К. Памятники тасмолинской культуры // Маргулан А.Х., Акишев К.А., Кадырбаев М.К., Оразбаев А.М. Древняя культура Центрального Казахстана. Алма-Ата, 1966. С. 314; Вишневская О.А. Центральный Казахстан // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1992. С. 130–140; Итина М.А. Ранние саки Приаралья. С. 31–47. Табл. 4–5; Лукпанова Я.А. Раннесакские памятники Восточного Приаралья // Казахстан в сакскую эпоху. Алматы, 2017. С. 179–190.

<sup>10</sup> Кадырбаев М.К. Памятники тасмолинской культуры. С. 324–325; Бейсенов А.З. Тасмолинская культура Сарыарки // Казахстан в сакскую эпоху. Алматы, 2017. С. 52, 63, 89.

<sup>11</sup> Боковенко Н.А., Заднепровский Ю.А. Ранние кочевники Восточного Казахстана // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1992. С. 145. Табл. 56, 3–6.

<sup>12</sup> Самашев З. К вопросу о формировании раннесакского культурного комплекса в Восточном Казахстане // *Turkic Studies Journal*. 2019. № 1 (1). Рис. 22.

<sup>13</sup> Самашев З., Ермолаева А.С., Джумабекова Г.С. Казахский Алтай в I тысячелетие до н.э. // Казахстан в сакскую эпоху. Алматы, 2017. С. 105, 116, 141.

В южной части Красноярского края (в Минусинской котловине) до III вв. до н.э. железные вещи отсутствуют. Небольшое количество найденного здесь бронзово-железного и железного оружия, вероятно, было импортировано из других мест<sup>14</sup>. На Алтае и в приалтайской степи железное оружие и конские удила появляются только в V–III вв. до н.э. До этого времени здесь не употребляли и не изготавливали железные предметы<sup>15</sup>. Поселения этого времени (133 памятника) отнесены к железному веку. Следы железоделательного производства на них не найдены. Находки представлены многочисленными обломками сосудов, единичными железными ножами и удилами<sup>16</sup>. В Забайкалье железные предметы появляются на последнем этапе культуры плиточных могил в III–II вв. до н.э.<sup>17</sup>

В Центральной Азии от Хингана на востоке, Монгольского Алтая и Тянь-шаня на западе, от Забайкалья и Саян на севере до Гоби и Ордоса на юге в 206–174 гг. до н.э. существовало государственное объединение «хунну» или «сюнну». На памятниках хунну находят литые чугунные котлы, топоры, наральники, лопаты, мотыги, серпы, ножи и другие орудия труда. Оружие: наконечники копий, очевидно, мечи и пластинчатые доспехи у хунну были железными<sup>18</sup>. В отличие от железа и стали чугун более легкоплавкий и обладает хорошими литейными качествами. Из него можно отливать даже тонкие и мелкие вещи. Чугунные изделия и способ литья хунну, несомненно, заимствовали из Китая.

Китай начал «железный век» с освоения чугунно-литейного производства уже в первых веках I тыс. до н.э. и со временем только наращивал масштабы и ассортимент такой продукции<sup>19</sup>. В Китае из чугуна отливали сельскохозяйственные орудия и другие вещи. В шанхайском музее такие изделия, датируемые эпохой Чунцю, представлены на экспозиции. Также там выставлены и чугунные формы для отливки вещей.

До раскопок кургана Аржан-2 считалось, что в Туве железные вещи, при подавляющем наличии бронзовых предметов, появились на рубеже VI–V вв. до н.э. Основная категория изделий представлена немногочисленными ножами, повторяющими форму бронзовых ножей. Железные и биметаллические кинжалы здесь еще редки. У всех бронзовых кинжалов, в сравнении с более ранними, меняется форма рукоятей. Четко оформляется бабочковидное перекрестие, упрощается конфигурация наверший, исчезают зооморфные мотивы<sup>20</sup>. Это свидетельствует о вытеснении способа моделирования оружия приемами литейной техники и постепенном внедрении методов кузнечной обработки железа. По другой справке железные предметы в Туве появились после IV в. до н.э. только на позднем этапе уюкской культуры. Все железные кованые вещи, найденные в Туве, Алтае, Западной Монголии, представляют уже развитый этап кузнечного ремесла и датируются вряд ли ранее V–III вв. до н.э.<sup>21</sup>

<sup>14</sup> Дэвлет М.А. Из истории освоения металлургии железа на среднем Енисее // Советская археология. 1968. № 1. С. 28–35; Членова Н.Л. Тагарская культура // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1992. С. 206–224. Табл. 84–87.

<sup>15</sup> Грязнов М.П. Алтай и приалтайская степь // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1992. С. 161–178.

<sup>16</sup> Шульга П.И. Скотоводы Горного Алтая в скифское время. Новосибирск, 2015.

<sup>17</sup> Членова Н.Л. Культура плиточных могил // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1992. С. 251, 253.

<sup>18</sup> Могильников В.А. Хунну Забайкалья // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1992. С. 264. Табл. 107.

<sup>19</sup> Минасян Р.С. Черная металлургия в Китае // Сборник к 80-летию Д.Г. Савинова. (в печати). С. 171–177.

<sup>20</sup> Мандельштам А.М. Ранние кочевники скифского периода на территории Тувы. С. 186.

<sup>21</sup> Новгородова Э.А. Древняя Монголия. С. 254–281.



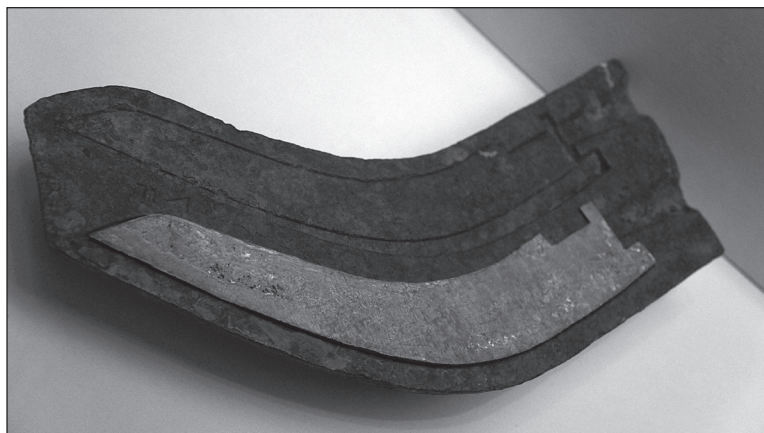


Рис. 6 Чугунная форма для литья серпов. Эпоха Чунцю. Шанхайский музей

Как видим, на территории от Приаралья до Забайкалья железные вещи, в основном ножи, в небольшом количестве, появлялись не одновременно. Скорее всего, такое положение можно объяснить распространением готовых изделий, сделанных в ином месте. Что касается датировок, то они, наверняка, будут еще корректироваться с поступлением новых материалов. Доказательством тому служат сенсационные находки в кургане Аржан-2. Все рассмотренные в статье литые предметы из черного металла: акинаки, кинжалы, клевцы, ножи до мельчайших деталей повторяют форму бронзовых литых изделий VIII–VI вв. до н.э.

Помимо рассмотренных в статье находок из царской могилы кургана Аржан-2, были найдены наконечники стрел из черного металла, украшенные резными накладками из листочков золота и серебра. Кочевники в скифское время пользовались только бронзовыми стрелами. Аржанские стрелы — уникальные, явно ритуальные. Технически отлить такие мелкие предметы из чугуна несложно. В Китае из чугуна отливали даже монеты с легендами, выполненными в рельефе.

На памятниках кочевников найдены различные предметы, сделанные из рогов копытных животных. Эти вещи часто ошибочно называют костяными<sup>22</sup>, а ремесло — косторезным делом, но это недоразумение. Часть этих вещей, если не все, сделаны не из костей, а из рогов. Фигурка в виде головки лошади, найденная в кургане Аржан, вырезана не из кости, а из рога оленя<sup>23</sup>. А из костей состоит скелет животных и бивни у мамонтов, слонов и моржей. Такая справка здесь приведена не случайно.

В связи с происхождением изделий из черного металла (литых чугунных), найденных в кургане Аржан-2, следует упомянуть одно примечательное украшение из кости. В Восточном Казахстане в раннесакском могильнике Бейке в кургане № 3 была найдена, как сказано, костяная шпилька с маленькой ложечкой на навершии и боковым щитком в виде ажурного пламевидного рисунка. Конец шпильки обломан. Длина украшения, судя по масштабу, более двадцати сантиметров<sup>24</sup>. По форме она аналогична золотой шпильке из кургана Аржан-2<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Семенов В.А. Искусство варварских племен. СПб., 2015. Рис. 92–94, 127, 131–132.

<sup>23</sup> Мандельштам А.М. Ранние кочевники скифского периода на территории Тувы. Табл. 72, 35.

<sup>24</sup> Бейсенов А.З. Тасмолинская культура Сарыарки. Рис. 14, 4.

<sup>25</sup> Чугунов К.В. Аржан — источник. С. 38; Армбрустер Б.Р. Предметы ювелирного искусства // Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А. Царский курган скифского времени Аржан-2 в Туве. Новосибирск, 2017. Рис. 178.

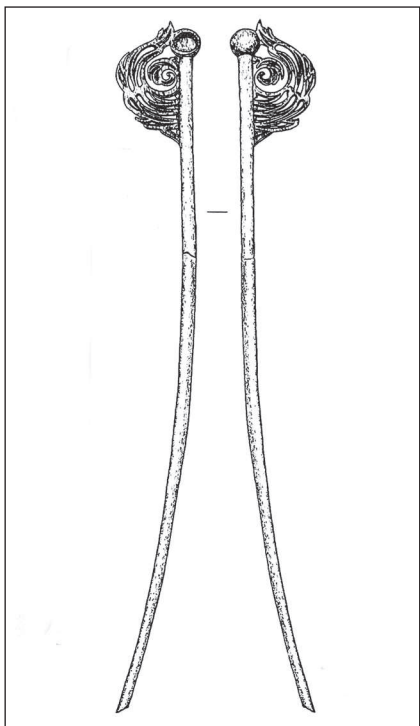


Рис. 7 Костяная шпилька.  
Могильник Байке, курган № 3.  
Центральный Казахстан  
(по Бейсенов 2017. Рис. 14, 4)

Размер шпильки, цвет и сложность резьбы ажурного рисунка на тонком щитке позволяют полагать, что она сделана из слоновой кости. Если в данном случае материал определен верно, нужно выяснить, каким образом такой предмет попал в Казахстан. Как известно, слоны в Казахстане не водились. Они живут в Индии и Юго-Восточной Азии. Индия с древнейших времен торговала своими товарами, в том числе изделиями из слоновой кости, с Передней и Малой Азией и со странами Средиземноморья.

Но рисунок на щитке шпильки стилистически ближе искусству Древнего Китая. Слоны и носороги жили также и в Китае, пока их там полностью не истребили к концу I тыс. до н.э. Стены гробницы китайского императора (вана) У Дина (XIV или XIII вв. до н.э.) были украшены слоновой костью. А в гробнице его жены Фу Хао среди множества вещей из бронзы и нефрита находилась чаша из слоновой кости.

Вопрос о происхождении шпильки из Байке, по моему мнению, следует рассматривать совместно с появлением литых изделий из черного металла, найденных в Туве и Казахстане. Между народами Евразии существовали культурные связи. Вещи кавказского и скифского происхождения известны в Прикамье. Здесь в Зуевском могильнике найдены

китайские литые бронзовые ножны, изделия северокавказские и восточных и западных кочевников<sup>26</sup>. В Туве и в Центральном Казахстане найдены похожие золотые украшения, сделанные одинаковыми техническими приемами, явно в каком-то одном месте. В Приаралье найдены вещи среднеазиатского и переднеазиатского происхождения<sup>27</sup>. В кургане Аржан, раскопанном М.П. Грязновым, найдены остатки тканей, предположительно ахеменидские<sup>28</sup>.

У европейских народов с появлением собственного железоделательного производства очень скоро исчезают бронзовые ножи и оружие. Если в Казахстане в VIII–VII вв. до н.э. действительно бы возникла собственная железообработка, возникает вопрос: почему найдено так мало ножей и нет оружия. Сосуществование у кочевников Азии на протяжении двух-четырех веков немногочисленных железных изделий совместно с подавляющим количеством бронзовых — неестественная производственная ситуация. Готовые изделия не только могли, но и должны были распространяться среди кочевников. В таком случае отсутствовала необходимость в каждом регионе организовывать собственное железоделательное производство.

Учитывая обстановку с распространением железа в степях Азии, можно заключить, что аржанские вещи из черного металла могли быть отлиты только из чугуна. Возникает

<sup>26</sup> Збруева А.В. История населения Прикамья в ананьинскую эпоху // Материалы и исследования по археологии СССР. 1952. № 30. Табл. XXI, XXX, XXXII.

<sup>27</sup> Лукпанова Я.А. Раннесакские памятники Восточного Приаралья. С. 185.

<sup>28</sup> Мандельштам А.М. Ранние кочевники скифского периода на территории Тувы. С. 182.

вопрос, кто это сделал? У кочевников Тувы в VII в. до н.э. не было ни чугунолитейного, ни железоделательного производства. А в Китае до конца III в. до н.э. еще пользовались бронзовым литым оружием. С появлением у кочевников железного кованного клинкового оружия у них исчезли литые вещи из черного металла. Поскольку чугунное оружие не функционально, можно предположить, что оно применялось только в ритуальных целях. Об этом также свидетельствует накладной (наклеенный) декор из драгоценных металлов, на котором отсутствуют следы использования вещей. К тому же предметы, таким образом украшенные, вообще нельзя использовать в быту.

В заключение сказанного, нужно особо подчеркнуть важное обстоятельство. У азиатских кочевников распространение изделий из черного металла происходило следующим образом: железные вещи распространялись с запада на восток, чугунные — с востока на запад.

### Список литературы

*Армбрустер Б.Р.* Предметы ювелирного искусства // Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А. Царский курган скифского времени Аржан-2 в Туве. Новосибирск: Издательство ИАЭТ СО РАН, 2017. С. 186–221.

*Бейсенов А.З.* Тасмолинская культура Сарыарки // Казахстан в сакскую эпоху. Алматы: Институт археологии им. А.Х. Маргулана, 2017. С. 59–100.

*Боковенко Н.А., Заднепровский Ю.А.* Ранние кочевники Восточного Казахстана // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М.: Наука, 1992. С. 140–148.

*Вишневская О.А.* Центральный Казахстан // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М.: Наука, 1992. С. 130–140.

*Генинг В.Ф., Корякова Л.Н.* Лихачевские и Чернозерские курганы раннего железного века в Западной Сибири // Советская археология. 1984. № 2. С. 165–186.

*Грязнов М.П.* Алтай и приалтайская степь // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М.: Наука, 1992. С. 161–178.

*Дэвлет М.А.* Из истории освоения металлургии железа на среднем Енисее // Советская археология. 1968. № 1. С. 28–35.

Железный век. Европа без границ. Первое тысячелетие до н.э. СПб.: Издательство «Чистый лист», 2020. 720 с.

*Збруева А.В.* История населения Прикамья в ананьинскую эпоху // Материалы и исследования по археологии СССР. М.: Издательство АН СССР, 1952. № 30. 328 с.

*Итина М.А.* Ранние саки Приаралья // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М.: Наука, 1992. С. 31–47.

*Кадырбаев М.К.* Памятники тасмолинской культуры // Маргулан А.Х., Акишев К.А., Кадырбаев М.К., Оразбаев А.М. Древняя культура Центрального Казахстана. Алма-Ата: Наука, 1966. С. 303–433.

*Лукпанова Я.А.* Раннесакские памятники Восточного Приаралья // Казахстан в сакскую эпоху. Алматы: Институт археологии им. А.Х. Маргулана, 2017. С. 179–190.

*Мандельштам А.М.* Ранние кочевники скифского периода на территории Тувы // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М.: Наука, 1992. С. 178–196.

*Минасян Р.С.* Кинжал с фигурной рукоятью из урочища Темирши // Музей. Памятник. Наследие. 2021. № 1 (9). С. 142–150.

*Минасян Р.С.* Металлообработка в древности и средневековье. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2014. 472 с.

*Минасян Р.С.* Секреты скифских ювелиров // Аржан. Источник в Долине царей. СПб.: Славия, 2004. С. 40–44.

*Минасян Р.С.* Сибирские железные кинжалы скифского времени // Сообщения Государственного Эрмитажа. 2004. Вып. LXII. С. 68–71.

*Могильников В.А.* Ранний железный век лесостепи Западной Сибири // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М.: Наука, 1992. С. 274–283.

*Могильников В.А.* Хунну Забайкалья // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М.: Наука, 1992. С. 254–273.

*Новгородова Э.А.* Древняя Монголия. М.: Наука, 1989. 384 с.

*Овсянников В.В., Савельев Н.С.* Воинское святилище на Акбердинском II городище // Археология евразийских степей. 2019. № 2. С. 201–226.

*Самашев З., Ермолаева А.С., Джумабекова Г.С.* Казахский Алтай в I тысячелетие до н.э. // Казахстан в сакскую эпоху. Алматы: Институт археологии им. А.Х. Маргулана, 2017. С. 101–156.

*Самашев З.* К вопросу о формировании раннесакского культурного комплекса в Восточном Казахстане // *Turkic Studies Journal*. 2019. № 1 (1). С. 37–60.

*Семенов В.А.* Искусство варварских племен. СПб.: Типография «НП-Принт», 2015. 400 с.

*Членова Н.Л.* Культура плиточных могил // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М.: Наука, 1992. С. 247–254.

*Членова Н.Л.* Тагарская культура // Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М.: Наука, 1992. С. 206–224.

*Чугунов К.В.* Аржан — источник // Аржан. Источник в Долине царей. СПб.: Славия, 2004. С. 10–39.

*Чугунов К.В.* Материалы кургана Аржан-2 в контексте периодизации скифских памятников Тувы // Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А. Царский курган скифского времени Аржан-2 в Туве. Новосибирск: Издательство ИАЭТ СО РАН, 2017. С. 64–171.

*Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А.* Царский курган скифского времени Аржан-2 в Туве. Новосибирск: Издательство ИАЭТ СО РАН, 2017. 408 с.

*Шульга П.И.* Скотоводы Горного Алтая в скифское время. Новосибирск: Издательство РИЦ НГУ, 2015. 336 с.

*Armbruster B.R.* Die Goldchmiedetechnik von Aržan 2 // *Im Zeichen des goldenen Greifen. Königsgräber der Skythen*. München; Berlin; London; New York: Prestel, 2007. S. 95–99.

### References

Armbruster, B.R. Die Goldchmiedetechnik von Aržan 2, in *Im Zeichen des goldenen Greifen. Königsgräber der Skythen*. München; Berlin; London; New York: Prestel Press, 2007. S. 95–99.

Armbruster, B.R. Predmety juvelirnogo iskusstva [Jewelry items], in *Chugunov K.V., Parcinger G., Nagler A. Carskij kurgan skifskogo vremeni Aržan-2 v Tuve*. Novosibirsk: Izdatel'stvo IAJeT SO RAN Press, 2017. P. 186–221. (In Rus.).

Bejzenov, A.Z. Tasmolinskaja kul'tura Saryarki [Tasmolian culture of Saryarka], in *Kazakhstan v sakskuju jepohu*. Almaty: Institut arheologii im. A.H. Margulana Press, 2017. P. 59–100. (In Rus.).

Bokovenko, N.A., Zadneprovskij, Ju.A. Rannie kochevniky Vostochnogo Kazahstana [Early nomads of East Kazakhstan], in *Arheologija SSSR. Stepnaja polosa Aziatskoj chasti SSSR v skifo-sarmatskoe vremja*. Moscow: Nauka Press, 1992. P. 140–148. (In Rus.).

Chlenova, N.L. Kul'tura plitochnyh mogil [The Slab Grave culture], in *Arheologija SSSR. Stepnaja polosa Aziatskoj chasti SSSR v skifo-sarmatskoe vremja*. Moscow: Nauka Press, 1992. P. 247–254. (In Rus.).

Chlenova, N.L. Tagarskaja kul'tura [Tagar culture], in *Arheologija SSSR. Stepnaja polosa Aziatskoj chasti SSSR v skifo-sarmatskoe vremja*. Moscow: Nauka Press, 1992. P. 206–224. (In Rus.).

Chugunov, K.V. Arzhan-istochnik [Arzhan-source], in *Arzhan. Istochnik v Doline carej*. Saint-Petersburg: Slavija Press, 2004. P. 10–39. (In Rus.).

Chugunov, K.V. Materialy kurgana Arzhan-2 v kontekste periodizacii skifskih pamjatnikov Tuvy [Materials of the Arzhan-2 mound in the context of the periodization of the Scythian monuments of Tuva], in *Chugunov K.V., Parcinger G., Nagler A. Carskij kurgan skifskogo vremeni Arzhan-2 v Tuve*. Novosibirsk: Izdatel'stvo IAJeT SO RAN Press, 2017. P. 64–171. (In Rus.).

Chugunov, K.V., Parcinger, G., Nagler, A. *Carskij kurgan skifskogo vremeni Arzhan-2 v Tuve* [The royal mound of the Scythian time Arzhan-2 in Tuva]. Novosibirsk: Izdatel'stvo IAJeT SO RAN Press, 2017. 408 p. (In Rus.).

Gening, V.F., Korjakova, L.N. Lihachevskie i Chernozerskie kurgany rannego zheleznoogo veka v Zapadnoj Sibiri [Likhachevsky and Chernoozersk burial mounds of the Early Iron Age in Western Siberia], in *Sovetskaja arheologija*. 1984. Vol. 2. P. 165–186. (In Rus.).

Grjaznov, M.P. Altaj i prialtajskaja step' [Altai and the Altai Steppe], in *Arheologija SSSR. Stepnaja polosa Aziatskoj chasti SSSR v skifo-sarmatskoe vremja*. Moscow: Nauka Press, 1992. P. 161–178. (In Rus.).

Djevlet, M.A. Iz istorii osvoenija metallurgii zheleza na Srednem Enisee [From the history of iron metallurgy development in the Middle Yenisei], in *Sovetskaja arheologija*. 1968. Vol. 1. P. 28–38. (In Rus.).

Itina, M.A. Rannie saki Priaral'ja [Early saks of the Aral region], in *Arheologija SSSR. Stepnaja polosa Aziatskoj chasti SSSR v skifo-sarmatskoe vremja*. Moscow: Nauka Press, 1992. P. 31–47. (In Rus.).

Kadyrbaev, M.K. Pamjatniki tasmolinskoj kul'tury [Monuments of Tasmola culture], in *Margulan A.H., Akishev K.A., Kadyrbaev M.K., Orazbaev A.M. Drevnjaja kul'tura Central'nogo Kazahstana*. Alma-Ata: Nauka Press, 1966. P. 303–433. (In Rus.).

Lukpanova, Ja.A. Rannesakskie pamjatniki Vostochnogo Priaral'ja [Early Saka monuments of the Eastern Aral region], in *Kazahstan v sakskuju jepohu*. Almaty: Institut arheologii im. A.H. Margulana Press, 2017. P. 179–190. (In Rus.).

Mandel'shtam, A.M. Rannie kochevniky skifskogo perioda na territorii Tuvy [Early nomads of the Scythian period on the territory of Tuva], in *Arheologija SSSR. Stepnaja polosa Aziatskoj chasti SSSR v skifo-sarmatskoe vremja*. Moscow: Nauka Press, 1992. P. 178–196. (In Rus.).

Minasjan, R.S. Kinzhalskiy noz' s figurnoj rukojat'ju iz urochishha Temirshi [A dagger with a figured handle from the Temirshi], in *Muzej. Pamjatnik. Nasledie*. 2021. Vol. 1 (9). P. 142–150. (In Rus.).

Minasjan, R.S. *Metalloobrabotka v drevnosti i srednevekov'e* [Metalworking in antiquity and the Middle Ages]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Jermitazha Press, 2014. 472 p. (In Rus.).

Minasjan, R.S. Sekrety skifskih juvelirov [Secrets of Scythian jewelers], in *Arzhan. Istochnik v Doline carej*. Saint-Petersburg: Slavija Press, 2004. P. 40–44. (In Rus.).

Minasjan, R.S. Sibirskie zheleznye kinzhaly skifskogo vremeni [Siberian iron daggers of the Scythian period], in *Soobshhenija Gosudarstvennogo Jermitazha*. 2004. Is. LXII. P. 68–71. (In Rus.).

Mogil'nikov, V.A. Hunnu Zabajkal'ja [Hunnu of Transbaikalia], in *Arheologija SSSR. Stepnaja polosa Aziatskoj chasti SSSR v skifo-sarmatskoe vremja*. Moscow: Nauka Press, 1992. P. 254–273. (In Rus.).

Mogil'nikov, V.A. Rannij zheleznyj vek lesostepi Zapadnoj Sibiri [The Early Iron Age of the forest-steppe of Western Siberia], in *Arheologija SSSR. Stepnaja polosa Aziatskoj chasti SSSR v skifo-sarmatskoe vremja*. Moscow: Nauka Press, 1992. P. 274–283. (In Rus.).

Novgorodova, Je.A. *Drevnjaja Mongolija* [Ancient Mongolia]. Moscow: Nauka Press, 1989. 384 p. (in Rus.).

Ovsjannikov, V.V., Savel'ev, N.S. Voinskoe svjatilishhe na Akberdinskom II gorodishhe [Military sanctuary on Akberdinsky II hillfort], in *Arheologija evrazijskih stepej*. 2019. Vol. 2. P. 201–226. (in Rus.).

Samashev, Z., Ermolaeva, A.S., Dzhumabekova, G.S. Kazahskij Altaj v I tysjacheletie do. n. je. [Kazakh Altai in the I millennium BC], in *Kazahstan v saksukuju jepohu*. Almaty: Institut arheologii im. A.H. Margulana Press, 2017. P. 101–156. (In Rus.).

Samashev, Z. K voprosu o formirovanii rannesakskogo kul'turnogo kompleksa v Vostochnom Kazahstane [On the formation of the Early Saka cultural complex in East Kazakhstan], in *Turkic Studies Journal*. 2019. Vol. 1 (1). P. 37–60. (In Rus.).

Semenov, V.A. *Iskusstvo varvarskih plemen* [The art of the barbarian tribes]. Saint-Petersburg: Tipografija «NP-Print» Press, 2015. 400 p. (In Rus.).

Shul'ga, P.I. *Skotovody Gornogo Altaja v skifskoe vremja* [Cattlemen of the Altai Mountains in the Scythian period]. Novosibirsk: Izdatel'stvo RIC NGU Press, 2015. 336 p. (In Rus.).

Vishnevskaja, O.A. Central'nyj Kazahstan [Central Kazakhstan], in *Arheologija SSSR. Stepnaja polosa Aziatskoj chasti SSSR v skifo-sarmatskoe vremja*. Moscow: Nauka Press, 1992. P. 130–140. (in Rus.).

Zbrueva, A.V. Istorija naselenija Prikam'ja v anan'inskuju jepohu [The history of the Kama region population in the Ananyin epoch], in *Materialy i issledovanija po arheologii SSSR*. Moscow: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Press, 1952. Vol. 30. 328 p. (In Rus.).

*Zheleznyj vek. Evropa bez granic. Pervoe tysjacheletie do n. je.* [The Iron Age. Europe without borders. The first millennium BC]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo «Chistyj list» Press, 2020. 720 p. (in Rus.).

*А.Н. Павлова, В.А. Попов*

## ПОПЫТКА РЕКОНСТРУКЦИИ ОБЛИКА ТРОИЦКОГО ХРАМА ГОРОДА ЯРАНСКА

Павлова, Анжелика Николаевна — доктор исторических наук, доцент, заведующая кафедрой истории и психологии, Поволжский государственный технологический университет, Россия, Йошкар-Ола, [PavlovaAN@volgatech.net](mailto:PavlovaAN@volgatech.net);

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

Существующее сегодня в г. Яранске Кировской области здание Троицкого собора является преемником более древнего храмового здания, построенного в конце XVII в. Если судить по оставшейся от прежнего храма великолепной шатровой колокольне, то и само здание церкви могло иметь нерядовую архитектуру. Это предположение подкрепляется бытующим у краеведов преданием о связи строительства Троицкой церкви с фактом пребывания в Яранске сосланного Василия Романова — дяди будущего царя Михаила Федоровича. К сожалению, не сохранилось подробных изображений утраченного храма. Авторы пытаются реконструировать внешний вид Троицкой церкви, привлекая, в том числе, изображение некоего каменного храма в клеймах Казанской иконы Божией Матери, находящейся в Успенском соборе Яранска. Выдвигается гипотеза о том, что, несмотря на принадлежность сюжетов клейм к казанскому событию XVI в. — обретению чудотворной иконы Богородицы, — натурные фоны для этих сюжетов могли быть взяты из окружавших иконописца пейзажей Яранска XIX в. Анализируются такие факторы, как манера письма клейм и особенности запечатленных на них интерьеров и одежды персонажей. Авторы допускают большую долю вероятности того, что икона писалась в Яранске, а прототипом изображенного в клеймах храма была выбрана городская Троицкая церковь.

**Ключевые слова:** Яранск, Троицкая церковь, шатровая колокольня, Казанская икона Божией Матери, иконостас, клейма.

## THE TRINITY CHURCH IN YARANSK CITY: AN ATTEMPT OF RECONSTRUCTION

Pavlova, Angelika Nikolaevna — Doctor of Science in History, Associate Professor, Head of the Department of History and Psychology, the Volga State Technological University, Russian Federation, Yoshkar-Ola, [PavlovaAN@volgatech.net](mailto:PavlovaAN@volgatech.net);

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

The building of the Troitsky Cathedral that exists today in the city of Yaransk is the successor of a older temple built at the end of the 17<sup>th</sup> century. The tent-roofed bell tower remaining from the previous church is magnificent, the church building itself could have an unusual architecture. This assumption is supported by the legend among local historians about the connection between the construction of the Trinity Church and the fact that the exiled Vasily Romanov, the uncle of the future Tsar Mikhail Fedorovitch, was in Yaransk. Unfortunately, detailed images of the lost temple have not been preserved. The authors are trying to reconstruct

the appearance of the Trinity Church, involving, among other sources, the image of a certain stone temple on the Kazan Icon of the Mother of God, located in the Assumption Cathedral in Yaransk. It is hypothesized that, despite the subject relating to the event of the 16<sup>th</sup> century in Kazan—the acquisition of the miraculous icon of the Mother of God,—the background for this plot could have been one of the 19<sup>th</sup> century landscapes of Yaransk surrounding the icon painter. The article also analyzes such factors as the manner in which the drawings are executed and the features of the interiors and clothing of the characters depicted on them. The authors admit a large share of the likelihood that the icon was painted in Yaransk, and the local Trinity Church was chosen as the prototype of the temple depicted on the icon.

**Key words:** Yaransk, Trinity Church, tent bell tower, Kazan Icon of the Mother of God, iconostasis, miniatures.

В архитектурном наследии города Яранска Кировской области и его окружения особую группу составляют каменные храмы конца XVII—начала XVIII в. Из сохранившихся в нее входят церкви самого Яранска—приходская Троицкая (1694) и Михаило-Архангельская Вознесенского монастыря (ориентировочно—конца XVII в.), а также церковь Рождества Богородицы (теплый храм освящен в 1708 г.) села Рождественское, расположенного в 14 километрах от города.

Обращает на себя внимание прежде всего то, что эти храмы, отличающиеся нерядовой архитектурой и изысканным оформлением, требовавшим высокой квалификации исполнителей, были построены в местности, населенной мари́йцами-язычниками,—местности, не имевшей ни традиций православного храмостроительства, ни опыта каменного зодчества.

Появление здесь таких выдающихся творений наиболее вероятно объяснить наличием внешнего заказа. В качестве гипотезы можно предположить причастность к данному строительству членов царской семьи. В частности, такое предположение, опирающееся на изыскания местных краеведов, встречается у Б.В. Гнедовского и Э.Д. Добровольской<sup>1</sup>. Не исключено, что эти памятники имели в свое время мемориальное значение и были связаны с памятью о Яранске как месте ссылки некоторых царедворцев. Известно, что в 1600–1601 гг. здесь воеводствовал князь Александр Андреевич Репнин-Оболенский, попавший в опалу из-за близости к Романовым; в 1601 г. находился в ссылке Василий Никитич Романов—брат патриарха Филарета<sup>2</sup>; по неподтвержденным данным сюда в 1619 г. была сослана первая невеста царя Михаила Романова Мария Хлопова<sup>3</sup>.

Конкретную географическую привязку имело только шестинедельное пребывание в Яранске В.Н. Романова. Краеведы называли два места, связанные с его именем. За одним из этих мест закрепилось название «Романовская гора»: вероятно, именно здесь находился «двор», куда Василий Никитич был первоначально привезен в ссылку. Другое место—«Романовская яма»—«бакалда или яма на реке Ярани», в которой он, по рассказам старожилов, «рыбачил или купался»<sup>4</sup>. Видимо, не случайно этим мемориальным местам соответствуют два из рассматриваемых нами храмов.

На Романовской горе была построена Троицкая церковь. Ее освятили в 1694 г. (по данным яранского краеведа П.Н. Сумарокова<sup>5</sup>). Романовская яма находилась в 150–200 саженьях

<sup>1</sup> Гнедовский Б.В., Добровольская Э.Д. Дорогами земли Вятской. М., 1971. С. 105–106.

<sup>2</sup> Низов В. Город Яранск в конце XVI—начале XVII века // Наш край. Литературно-краеведческий сборник. Яранск, 2000. № 4. С. 51–55.

<sup>3</sup> Павшая // Наш край. Литературно-краеведческий сборник. Яранск, 1998. № 2. С. 58.

<sup>4</sup> Низов В. Город Яранск в конце XVI—начале XVII века. С. 54–55.

<sup>5</sup> Сумароков П.Н. Город Яранск в его прошлом // Фонд Яранского краеведческого музея. Л. 6.



от церкви Михаила Архангела (ныне освященной в честь Благовещения Пресвятой Богородицы) Вознесенского мужского монастыря<sup>6</sup>. Монастырь этот упоминается в документах с 1659 г., а упразднен в 1764 г.<sup>7</sup> Существовал ли монастырь во времена ссылки В.Н. Романова, неизвестно. В XVIII в. в монастыре имелись два каменных храма и один деревянный<sup>8</sup>.

Единственный сохранившийся из монастырских храмов—холодный Михаило-Архангельский—был построен предположительно в конце XVII в.<sup>9</sup> Он скомпонован в виде четверика с четырехскатным покрытием и одной главой. Для фасадов храма характерны асимметричная разбросанность проемов, сочный нарышкинский декор порталов и наличников с применением лекальных кирпичей, большая высота пояса ложных закомар, имеющих почти подковообразный контур. Исследователи отмечают, что в сравнении с храмами Вятки эта церковь «гораздо ближе к памятникам Центральной России»<sup>10</sup>.

Исходя из вышесказанного, появление названных храмов (единовременное—в исторических масштабах) можно рассматривать как феномен в истории развития местного зодчества. Наиболее загадочный вопрос происхождения церковей следует изучать комплексно, анализируя все три объекта. Для этого мы должны иметь возможность видеть или хотя бы представлять их архитектурные особенности.

Церкви Михаила Архангела и Рождества Богородицы сохранились до нашего времени (последняя—частично) и дают нам такую возможность. К сожалению, не сохранился Троицкий храм, а по причине давности сноса нет и его фотоизображений: холодная церковь была «нарушена» в 1844 г., а теплая—в 1865 г.<sup>11</sup>

Сохранилась отдельно стоящая каменная колокольня при Троицкой церкви. Построена она была, вероятно, одновременно с храмом. Композиционное построение колокольни в виде ярусного восьмерика «от земли» редко встречается в церковном зодчестве<sup>12</sup>. Наиболее распространен другой вариант этого типа—с гладкими (не разбитыми на ярусы) стенами. Здесь же столпообразный восьмигранный объем делится внешне на пять ярусов (включая ярус звона) и завершен шатром со слухами. Деление на ярусы не связано с конструкцией интерьера, а достигается ступенчатым утончением стен кверху. Границы ярусов подчеркнуты широкими полосами карнизов с поребриком. Декор колокольни скуп, но обращает на себя внимание наличник окна второго яруса, выполненный из фигурного кирпича. Подобные наличники имеет Михаило-Архангельский храм, что также может свидетельствовать в пользу родственности его происхождения как с указанной колокольней, так и с самим Троицким храмом.

<sup>6</sup> Низов В. Город Яранск в конце XVI—начале XVII века. С. 55.

<sup>7</sup> Зверинский В.В. Материалы для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи. М., 1892. Т. 2. Монастыри по штатам 1764, 1786 и 1795 гг. С. 95.

<sup>8</sup> Покровский И.М. К истории казанских монастырей до 1764 г. // Известия общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете. Казань, 1902. Т. XVIII. Вып. 1, 2, 3. С. VI. Приложения.

<sup>9</sup> Гнедовский Б.В., Добровольская Э.Д. Дорогами земли Вятской. С. 106.

<sup>10</sup> Там же. С. 108.

<sup>11</sup> Сумароков П.Н. Город Яранск в его прошлом. С. 7.

<sup>12</sup> Ярусные колокольни типа «восьмерик от земли» встречаются в Поволжье (в селе Дубенское Нижегородской области, в Нижегородском и Угличском кремлях), но они заметно отличаются от яранской. Почти идентична последней колокольня Мироносицкой пустыни в окрестностях г. Йошкар-Олы (см.: Попов В.А. О двух старинных колокольнях Марийского края // Марийский археографический вестник. Научно-практический ежегодник. Йошкар-Ола, 2006. № 16. С. 197–201).

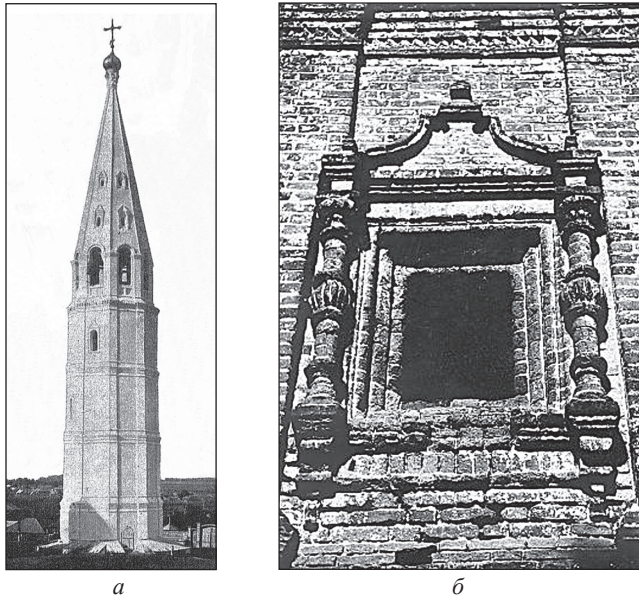


Рис. 1 а—Старая колокольня Троицкой церкви г. Яранска. Фото нач. XX в.  
б—Наличник колокольни. Современное фото

К сожалению, помимо этого натурального сравнения мы располагаем только немногими сведениями для гипотетической реконструкции облика Троицкой церкви. В фондах Российского государственного исторического архива нами обнаружен проект нового здания церкви, датированный 1836 г.<sup>13</sup> Уже в то время существовала необходимость в строительстве нового храма: П.Н. Сумароков приводит сведения из ведомости 1832 г. о том, что церковь ветхая, «имеет в некоторых местах на стенах трещины и в своде»<sup>14</sup>. Согласно проекту, здание должно было быть выдержано в традициях строгого классицизма, иметь ротонду и портики тосканского ордера. Колокольня при храме не планировалась.

По неизвестным нам причинам данный проект не был использован, а вместо обветшавшего здания в 1845–1857 гг. возведено новое, авторство которого приписывают К.А. Тону<sup>15</sup>. Этот храм, построенный в русско-византийском стиле, и существует сегодня. В 1878–1889 гг. к нему пристроена новая колокольня, благодаря чему создалась уникальная градостроительная ситуация: церковь с двумя колокольнями при ней.

Несмотря на свою нереализованность, проект Троицкой церкви 1836 г. может быть полезен как информационный источник. На входящем в него генплане участка показаны местоположения не только запланированного, но и предназначенного к сносу храмов. Нанесенные на чертеж контуры плана старого здания соответствуют скупому описанию, приведенному П.Н. Сумароковым: «внешний вид — продолговатый неширокий четырехугольник с закруглением в алтарной части»<sup>16</sup>. Также из записей Сумарокова следует, что Троицкая церковь имела пять глав, покрытых муравленой черепицей, позолоченные железные кресты с «репьями», на железных цепях<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Российский государственный исторический архив. Ф. 1488. Оп. 1. Д. 926. Л. 1–3.

<sup>14</sup> Сумароков П.Н. Город Яранск в его прошлом. С. 7.

<sup>15</sup> Там же. С. 6.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же. С. 8.

Не совсем ясен вопрос планировочного построения здания и соотношения в нем объемов холодного и теплого храмов. Можно предположить наиболее типичную схему: двусветный холодный четверик (самый ранний объем) продолжен к западу пониженным теплым храмом, в котором, согласно сведениям П.Н. Сумарокова, было два придела — правый во имя св. Димитрия Ростовского и левый во имя иконы Божией Матери «Знамение». Теплый храм, видимо, перестраивался в XVIII в. и был заново освящен около 1770 г. протоиереем яранского Успенского собора Тимофеем<sup>18</sup>. Здание имело довольно много окон. Если представить их распределение по фасадам из приводимых П.Н. Сумароковым чисел, то это могло выглядеть следующим образом: в апсиде — 4, на северной и южной сторонах холодного храма — по 5 (по 3 верхнего света и по 2 нижнего, с включением дверного проема между последними); на фасадах приделов — 6 с правой стороны и 5 с левой<sup>19</sup>.

Недостаток информации может быть восполнен с помощью иконографических источников. К их числу принадлежат иллюстрации, традиционно сопровождавшие географические карты XVIII — начала XIX в. Так, на Генеральной карте Вятской губернии, датируемой 1806 г., помещены панорамы губернского центра и всех городов — уездных и безуездных<sup>20</sup>. На виде Яранска, открывавшемся с противоположного берега реки, присутствуют церкви, имевшиеся в то время в городе, в том числе Троицкая. Сопоставив изображение с известными нам сведениями о яранских храмах, можем с большой долей вероятности допустить, что положенный в основу панорамы рисунок выполнялся с натуры.

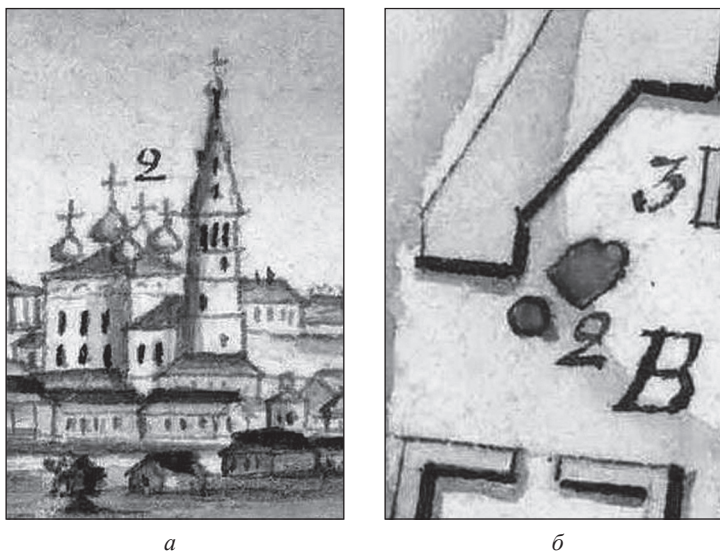


Рис. 2 Троицкая церковь г. Яранска на Генеральной карте Вятской губернии с планами и видами городов: а — фрагмент панорамы города. б — фрагмент плана города

Согласно аннотации к панораме Яранска, вид города представлен с северо-запада. Колокольня нарисована отдельно стоящей, что может быть уточнено по плану самого города, но строго с западной стороны, на продолжении продольной оси храма. Немного

<sup>18</sup> Там же. С. 7.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Российский государственный военно-исторический архив. Ф. 846. Оп. 16. Д. 20735. Л. 1.

иначе — со смещением колокольни к северу — ее положение представлено на генплане из проекта 1836 г. Но мы склонны более доверять данному проекту как более конкретному и адресному документу, нежели карте губернии — обобщенному источнику, для которого подобные расхождения не принципиальны. Также и П.Н. Сумароков пишет, что колокольня стояла с левой стороны от церкви<sup>21</sup>.

Другой источник с возможным изображением Троицкого храма обнаружился неожиданно. В Успенском соборе Яранска находится икона Божией Матери Казанская, обращающая на себя внимание как внушительностью размеров (1,4 × 1,0 м), так и повествовательной насыщенностью сюжетов. Для нашего вопроса ценно то, что по периметру иконы помещены 12 клейм со сценами из истории обретения первообраза в Казани XVI в. При анализе содержания клейм возникают сомнения: соответствует ли написанное названным времени и месту?

Судя по стилистике разных фрагментов иконы, ее поновления производились неоднократно. В центральном поле, окружающем собственно образ Богородицы с Младенцем, написание ангелов, цветов и плодов произведено резкими мазками, чуть ли не в импрессионистской манере. Помещенная тут же надпись в «свитке» гласит, что «Благословением и усердием Великого Господина Преосвященного Тихона, Митрополита Казанского и Свияжскаго — сей Пресвятая Богородицы Образ, имянуемый Казанским — поновлен в граде Казани и послан во град Яранск в Соборный Храм, в нем же и прежде бывый лета Христова 1706 [дата записана буквами церковнославянского алфавита — *А.П., В.П.*] года февраля 17 [возможное прочтение — *А.П., В.П.*]». Мы полагаем, что надпись относится к более позднему периоду, т.к. ее автором допущен ряд ошибок, не свойственных человеку из церковной среды, тем более жившему в начале XVIII в., когда новое летоисчисление только начинало утверждаться после реформы Петра I. Упомянутый Тихон III (возглавлял кафедру в 1699–1724 гг.) именовался митрополитом Казанским, а митрополитом Казанским и Свияжским он называется в источниках более позднего времени<sup>22</sup>. Дата 1706 г. написана не по правилам: отсутствуют косая черта, перечеркнутая двумя малыми перед тысячей, и титлы; для обозначения 17 февраля в тексте использованы буквы «аз» и «земля» вместо «земля» и «и» без титла<sup>23</sup>.

Казанский образ Богородицы, с одной стороны, отчасти ассоциируется с традициями иконописи XVII в., где благодаря творчеству Симона Ушакова намечился некоторый объем, с другой, отличается большим реализмом и использованием светотени, характерным для академического искусства. В петровскую эпоху в русское искусство активно проникает европейское влияние, однако новые элементы ощутимо проявлялись, прежде всего, в столице, а провинциальные иконописцы вряд ли владели такими техниками. Это позволяет отнести время создания данного образа не ранее, чем к концу XVIII — началу XIX в.

Теперь обратимся к клеймам и для удобства рассмотрения пронумеруем их в зависимости от расположения на иконе. Они могли быть написаны позднее самого образа, на что указывает манера письма: использование светотени и перспективы, крупные мазки, особенно при создании пейзажа (клейма А1, Б1, Б2, В1, В2). Здесь фоном изображаемым событиям служит берег небольшой реки со стоящим на нем храмом. Что это — придуманный иконописцем условный пейзаж или реально существовавший вид?

<sup>21</sup> Сумароков П.Н. Город Яранск в его прошлом. С. 8.

<sup>22</sup> Тихон (Воинов), митрополит Казанский и Свияжский по переписке с Петром Великим // Страник. СПб., 1905. Ч. 1. С. 218–232, 384–400.

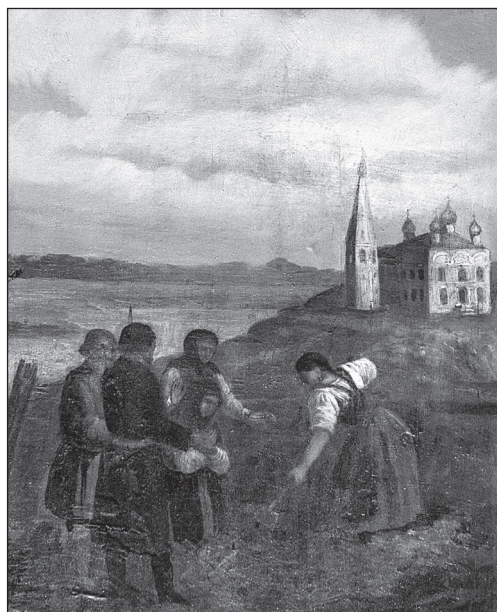
<sup>23</sup> Санников А.П. Русская палеография: учебно-методическое пособие. Иркутск, 2014. С. 25.



Рис. 3 Икона Божией Матери Казанская в Успенском соборе г. Ярославля. Современное фото с обозначением клейм. Фото Максима Скотникова



а



б

Рис. 4 Клейма А1 (а) и Б1 (б) Казанской иконы Божией Матери

Трудно рассчитывать на то, что автор, отделенный от написанного сюжета несколькими столетиями, доподлинно знал, как выглядело место явления иконы в XVI в. Река на клеймах может ассоциироваться с Казанкой (икона была обретаена неподалеку от нее), но тип изображенного здесь храма еще не был известен в XVI в. — он характерен для следующего столетия. Отсюда мы можем заключить, что иконописец не владел строгими познаниями по истории храмового зодчества. Вполне вероятно, что при выборе фонового объекта для клейм он исходил из задачи показать наиболее древнюю, по его представлениям, церковь. При этом он мог ориентироваться на доступные ему образцы из окружающей действительности. Выбранный объект, судя по характерным чертам, не старше второй половины XVII в. Об этом говорят декоративный характер закомар, большие проемы окон, мелкие барабаны глав постройки и, особенно, отдельно вынесенная шатровая колокольня. В XVI в. существовали шатровые церкви, но еще не было шатровых колоколен: первые среди них в отечественном зодчестве известны с 1620-х гг.<sup>24</sup>

Несмотря на обобщенность изображения, колокольня, в отличие от достаточно типичного по своему облику храма, имеет индивидуальные черты и может подвести нас к ответу на вопрос, где писалась икона. Если мы атрибутируем храм второй половиной XVII в., то самым распространенным в то время объемным типом колоколен был восьмерик на четверике (в том числе и в Казани). На всех видах храма на иконе четверик у колокольни отсутствует, что вполне коррелирует с композицией знакомого нам объекта — колокольни яранской Троицкой церкви. Ну и, конечно, нельзя не обратить внимание на воспроизведение на иконе еще одной специфической черты яранской постройки — обособленного расположения по отношению к церковному зданию колокольни (точнее — с северной стороны от него, если исходить из упомянутого выше генплана в составе проекта 1836 г.). Исходя из этого и сказанного ранее, мы можем предположить, что иконописец поместил на клеймах образ колокольни, не типичный в целом, но вполне угадываемый в колокольне яранской Троицкой церкви. Также нельзя сказать, что изображенный пейзаж противоречит тому виду, который и в наше время открывается с берега реки Ярань в сторону сохранившейся колокольни.

Для проверки этой гипотезы будет логичным атрибутировать и другие характерные детали клейм иконы. Интерьеры, запечатленные на клеймах А3 и А4, должны принадлежать, судя по всему, каменным зданиям. Наблюдаемые особенности — высокие плоские (а не сводчатые, какие полагались бы для средневековья) потолки, изразцовая печь (или даже камин) простых, тяготеющих к классицизму геометрических форм, и особенно «готические» стрельчатые окна переносят нас, вопреки намерению иконописца, скорее в старую Европу, но не в Казань XVI в. Зато эти интерьеры были бы вполне уместны в России периода романтизма. Стрельчатыми окнами автор, возможно, пытался передать дух старины, как это делали его современники — архитекторы и художники первой трети XIX в.

Такие же окна иконописец помещает и на видах храмового интерьера (клейма Г1, Г2, Г3, Г4). Все сцены поданы с одной точки, что позволяет предположить, что автор писал интерьер с натуры в какой-то конкретной церкви. Главный фон клейм — строгий плоский иконостас с ордерными пилястрами местного чина — вполне соответствует стилистике классицизма. Над Царскими воротами просматривается резное изображение «Всевидающего

<sup>24</sup> См., напр.: *Тарабарина Ю.В.* Значение кремлевских построек первых Романовых в истории происхождения шатровых колоколен XVII века. См. по адресу: <http://www.rusarch.ru/tarabarina1.htm> (ссылка последний раз проверялась 25.10.2021).

ока» в треугольнике с расходящимися от него лучами — безошибочный образец проникновения в православные храмовые интерьеры католических мотивов — характерных, например, для петербургских церквей от эпохи Анны Иоанновны до эпохи Александра I включительно. Скорее всего, художник воспроизвел реальный иконостас, т.к. изображения его в клеймах Г2, Г3 и Г4 едины не только в пропорциях, но и в деталях икон. Однако мы не можем сказать (по причине отсутствия сведений), находился ли он в одном из яранских храмов. Иконостас, изображенный в клеймах иконы, представляется нам более поздним по стилю, чем сохранившийся (с переделками) барочный иконостас конца XVIII в. в том же Успенском соборе Яранска, где помещен рассматриваемый нами образ.

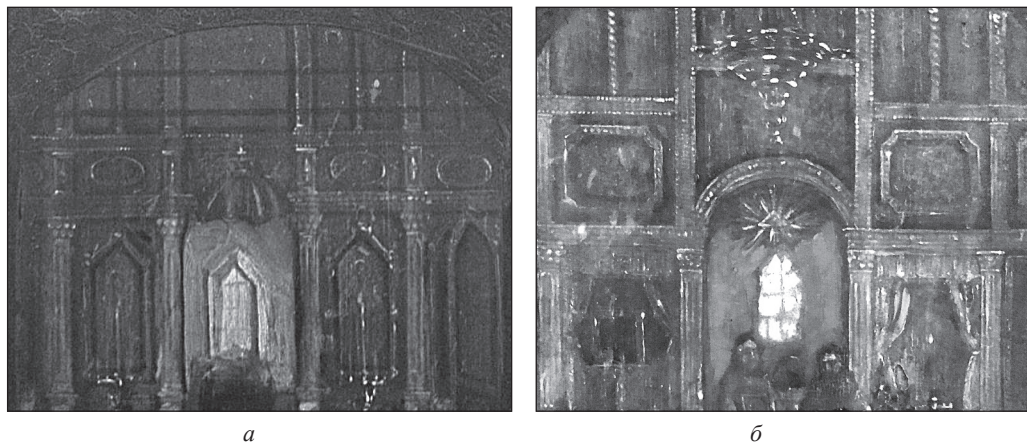


Рис. 5 Вид храмового иконостаса в клеймах Г1 (а) и Г4 (б) Казанской иконы Божией Матери

Лица, участвующие в событиях, связанных с обретением иконы, в клеймах облачены в костюмы рубежа XVIII–XIX вв., причем элементы, относящиеся к XIX в., преобладают. Главная героиня повествования на клейме Б1 представлена в красном сарафане и рубахе, рукава которой, вероятно, засучены во время работы, т.к. на клеймах А2 и Б2 рукава рубах длинные. Обычай закатывать рукава во время работы нашел отражение в работе М. Шибанова «Крестьянский обед». Ношение платка, сложенного на угол, также более характерно для XIX в. На другой картине М. Шибанова — «Празднество крестьянского сговора» — платки у женщин наброшены наподобие покрывал. Даже в XIX в. крестьянские женщины повязывали платки вокруг головы, точнее, поверх подбрусника концами вперед («Гадание на картах», «Очищение свеклы» А. Венецианова). На картинах А. Венецианова в платках, согнутых на угол и завязанных под подбородком, чаще представлены девушки («Девушка в платке»).

Таким образом, если сам Казанский образ Божией Матери в составе рассматриваемой иконы мог быть написан во второй половине — конце XVIII в., то клейма, возможно, выполнены в более позднее время, но не позже 1844 г., когда начали разрушать Троицкую церковь — по нашему предположению, изображенную в этих клеймах.

Практика перенесения изображаемого действия из прошлого в современность часто используется для построения сюжетных линий в иконописи. Благодаря этому иконопись выходит за рамки изобразительного жанра. С одной стороны, уходит прежняя условность в изображении фигур и пространства, появляется внешняя реалистичность.

С другой стороны, иконописец сохраняет за собой право на другую условность: объединяя диахронические линии в синхроническую, он переносит события из XVI века в XIX. В ассоциативном плане созданный им ряд клейм приобретает драматургический характер, а сами клейма, объединенные общим фоном, группируются в «действия» подобно мизансценам. Выступая в качестве режиссера, автор обряжает персонажи в костюмы своего времени; декорациями, соответственно, служат пейзажи и интерьеры современной ему среды. Необходимый историзм, хоть и наивно, достигается введением черт, ассоциировавшихся в эпоху романтизма (когда, видимо, писалась икона) с обобщенным понятием средневековья.

При одностороннем подходе подобную интерпретацию событий можно приписать невежественности иконописца, но, благодаря переводу в синхронию, она становилась ближе современникам-прихожанам, значительная часть которых из-за своей неграмотности не имела возможности изучать историю православия по текстам, а получала информацию из проповедей, стенописи и «житийных» икон. Рассматривая последовательно содержание клейм и находя в них знакомые и понятные детали, прихожанин мог ощутить «эффект присутствия» и лучше уяснить смысл сюжета.

Мы же в данном случае благодаря «смещению времен» имеем уникальную возможность, хотя бы в общих чертах, представить облик исчезнувшего каменного храма конца XVII в. Полученный «портрет» носит пока что гипотетический характер, т.к. для его создания использованы не только адресные источники. Поэтому необходима дальнейшая работа в данном направлении. В поисках описаний убранства храмов—Троицкого (где в первой половине XIX в. мог существовать иконостас, изображенный на некоторых клеймах Казанской иконы Божией Матери) и Успенского (где находится данная икона)—следует обратиться к фондам архивов областного центра (Кирова), Москвы и Санкт-Петербурга. Из литературных источников интерес могла бы представлять рукопись Н.А. Вадиковского «История Яранска» начала XX века с описанием интерьеров Троицкой церкви (местонахождение ее в настоящее время неизвестно). Если на основании документальных материалов удастся понять, что икона писалась в Яранске, то Троицкий храм—наиболее вероятный претендент на прообраз церкви, запечатленной в клеймах Казанской иконы.

### Список литературы

*Гнедовский Б.В., Добровольская Э.Д.* Дорогами земли Вятской. Л.: Искусство, 1971. 135 с.

*Низов В.* Город Яранск в конце XVI—начале XVII века // Наш край. Литературно-краеведческий сборник. Яранск: [Б. и.], 2000. № 4. С. 51–55.

*Павшая* // Наш край. Литературно-краеведческий сборник. Яранск: [Б. и.], 1998. № 2. С. 58.

*Попов В.А.* О двух старинных колокольнях Марийского края // Марийский археографический вестник. Научно-практический ежегодник. Йошкар-Ола: МарГУ, 2006. № 16. С. 197–201.

*Санников А.П.* Русская палеография: учебно-методическое пособие. Иркутск: ИГУ, 2014. 115 с.

*Тарабарина Ю.В.* Значение кремлевских построек первых Романовых в истории происхождения шатровых колоколен XVII века. См. по адресу: <http://www.rusarch.ru/tarabarina1.htm> (ссылка последний раз проверялась 25.10.2021).



### References

Gnedovskiy, B.V., Dobrovol'skaya, E.D. *Dorogami zemli Vyatskoy* [By the roads of the Vyatka land]. Leningrad: Iskusstvo Press, 1971. 135 p. (In Rus.).

Nizov, V. Gorod Yaransk v kontse XVI—nachale XVII veka [The city of Yaransk at the end of the 16<sup>th</sup>—beginning of the 17<sup>th</sup> century], in *Nash kray. Literaturno-krayevedcheskiy sbornik*. Yaransk: [without name of publisher], 2000. Vol. 4. P. 51–55. (In Rus.).

Pavshaya [Fallen], in *Nash kray. Literaturno-krayevedcheskiy sbornik*. Yaransk: [without name of publisher], 1998. Vol. 2. P. 58. (In Rus.).

Popov, V.A. O dvukh starinnykh kolokol'nyakh Mariyskogo kraya [About two old bell towers of the Mari Territory], in *Mariyskiy arkheograficheskiy vestnik. Nauchno-prakticheskiy yezhegodnik*. Yoshkar-Ola: Mari State University Press, 2006. Vol. 16. P. 197–201. (In Rus.).

Sannikov, A.P. *Russkaya paleografiya: uchebno-metodicheskoe posobiye* [Russian palaeography: a manual]. Irkutsk: Irkutsk State University Press, 2014. 115 p. (In Rus.).

Tarabarina, YU.V. *Znachenkiye kremlevskikh postroyek pervykh Romanovykh v istorii proiskhozhdeniya shatrovykh kolokolov XVII veka* [The significance of the Kremlin buildings of the first Romanovs in the history of the origin of the hipped-roof bell towers of the 17<sup>th</sup> century]. URL: <http://www.rusarch.ru/tarabarina1.htm> (last visit 10.10.2021). (In Rus.).

---

## НАСЛЕДИЕ

---

Ананьев В.Г., Бухарин М.Д.

К ИСТОРИИ АРХИВА С.А. ВЕНГЕРОВА В 1920-е гг.\*

Ананьев, Виталий Геннадьевич — доктор культурологии, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [v.ananев@spbu.ru](mailto:v.ananев@spbu.ru);

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

Архивное собрание профессора С.А. Венгерова явилось важнейшей источниковой базой для развития целого ряда отраслей гуманитарного знания в СССР, в том числе славистики. Однако практически весь довоенный период речь шла не о систематическом использовании архива Венгерова в интересах науки, а о его сохранении. Далеко не все документы по истории архива Венгерова в период после смерти его собирателя введены в научный оборот. В данной публикации вводятся в научный оборот 18 документов из Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга и Архива РАН (Москва), демонстрирующие *modus vivendi* крупнейшего архивного собрания по истории русской литературы. Как показывают эти документы, идея о создании на основе архива Венгерова научно-вспомогательного отделения исследовательского института при Петроградском (Ленинградском) университете была отклонена. В период относительной институциональной стабилизации научной жизни в предвоенном СССР было решено передать архивное собрание в ИРЛИ АН СССР («Пушкинский дом»). Отдельной проблемой, которую предстояло решить руководителям советской науки, явилось обеспечение неделимости собрания С.А. Венгерова.

**Ключевые слова:** архив, С.А. Венгерова, наследие, славистика.

TOWARDS THE HISTORY OF THE S.A. VENGEROV'S ARCHIVE IN 1920s

Ananiev, Vitaly Gennadievitch — Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, [v.ananев@spbu.ru](mailto:v.ananев@spbu.ru);

Bukharin, Mikhail Dmitrievitch — Doctor of Science in History, Full Member of the Russian Academy of Sciences, the Chief Researcher, the Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation, Moscow, [michabucha@gmail.com](mailto:michabucha@gmail.com).

The archival collection of Professor S.A. Vengerov was one of the most important sources for the development of a number of branches of humanitarian knowledge in the USSR, including Slavic studies. However, through almost the entire pre-war period the systematic use of the Vengerov archive in the interests of science was not possible, the problem of its preservation

---

\* Работа выполнена в рамках гранта РФФИ «Славистика в Российской империи и Австро-Венгрии во второй половине XIX — первой половине XX в. в контексте европейской историко-филологической науки» (№ 21–59–14001).

was the key-point. Not all the documents on the history of the Vengerov archive during the period after the death of his collector were brought into scientific circulation. In this publication, 18 documents from the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg and Archive of the Russian Academy of Sciences are introduced. They demonstrate the *modus vivendi* of the largest archival collection on the history of Russian literature. As these documents show, the idea of creation of a separate research institute based on the Vengerov archive at Petrograd (Leningrad) University was rejected. During the period of relative institutional stabilization of scientific life in the pre-war USSR, it was decided to transfer the archival collection to the Institute of Russian Literature of the USSR Academy of Sciences ("Pushkin House"). A separate problem, which the Soviet science had to face, was preservation of the archive of S.A. Vengerov as a whole, undivided unit.

**Key words:** archive, S.A. Vengerov, heritage, Slavic studies.

Профессор Санкт-Петербургского университета Семен Афанасьевич Венгеров (1855–1920) вошел в историю отечественной славистики не только как крупнейший критик и литературовед рубежа XIX–XX вв., организатор науки, но и как создатель уникального собрания материалов по истории российской литературы Нового и Новейшего времени, источниковый потенциал которого все еще остается не до конца освоенным исследователями, — так называемого, «архива Венгерова».

Интересы собирателя определили ту роль, которую этот архив был призван сыграть для развития славистики. С.А. Венгеров явился одним из основоположников изучения гуситского движения<sup>1</sup>. Ему принадлежат важные работы по исследованию истории общественно-политической мысли в славянских странах, в частности славянофильства<sup>2</sup>. Другим важным вкладом С.А. Венгерова в славяноведение явилась его работа как пушкиниста. В 1908 г. при Санкт-Петербургском университете под его руководством возник Пушкинский семинарий, руководитель которого возглавлял и издательскую работу, в частности — редактировал публикацию «Песен западных славян» великого поэта<sup>3</sup>. С другой стороны, работы С.А. Венгерова по истории русской литературы переводились на славянские языки — чешский, болгарский, а его «Источники словаря русских писателей» содержали значительный объем справочной информации о славянских литераторах<sup>4</sup>.

В этой связи архив С.А. Венгерова приобрел исключительную ценность для развития славяноведения, однако его сохранность, обеспечение доступа к нему явились для раннесоветского славяноведения трудноразрешимой задачей. Вероятно, наилучшим образом — ярко, полно и талантливо — личность С.А. Венгерова и ценность его архива описаны его племянником писателем М.Л. Слонимским<sup>5</sup>.

«Материальный поворот» в гуманитарном знании начала XXI в. способствовал новому пониманию феноменологического статуса инструментов производства научного знания, к числу которых относятся и комплексы архивных материалов. Он способствовал

<sup>1</sup> Мыльников А.С. Возникновение истории славистики как самостоятельного направления исследования // Славяноведение в дореволюционной России. Изучение южных и западных славян. М., 1988. С. 237, 298 (лит.).

<sup>2</sup> См.: Цимбаев Н.И. Славянофильство. Из истории русской общественно-политической мысли XIX века. М., 1986. С. 106, 118, 121, 254–255 (лит.).

<sup>3</sup> Яцимирский А.И. Песни западных славян // Пушкин А.С. Сочинения. СПб., 1909. Т. III / Под ред. С.А. Венгерова. С. 375–402.

<sup>4</sup> См., напр.: Баскаков В.Н. Юзеф Коженевский в России // Из истории русско-славянских литературных связей XIX в. М.; Л., 1963. С. 355.

<sup>5</sup> См.: Слонимский М. Завтра. Проза. Воспоминания. Л., 1987. С. 340–343.

отказу от картезианского дуализма субъект-объектных отношений и признанию за «объектами познания» права на собственную агентность. Их собственная история, таким образом, приобретает большое значение не только для институциональной, но и для интеллектуальной истории науки. Кроме того, дополнительным и также плодотворным может быть и взгляд на эти объекты с точки зрения обретения ими статуса наследия, предполагающего особое аксиологическое измерение их профиля. В данной публикации представлены некоторые архивные материалы из собраний Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга и Архива РАН (Москва), позволяющие составить более полное представление о бытовании архива Венгерова в лиминальный момент его истории: после перехода в собственность государства, но еще до актуализации его научного потенциала.

История архива Венгерова в раннесоветский период уже становилась предметом научного рассмотрения. Сразу же после смерти ученого специальный очерк этому вопросу уделил историк, библиограф, литературовед Б.М. Городецкий — один из корреспондентов С.А. Венгерова. Эта работа отложилась в Государственном архиве Краснодарского края и лишь недавно была введена в научный оборот<sup>6</sup>. Специальную статью посвятила этой теме Е.М. Сухорукова, опиравшаяся, однако, исключительно на материалы из Научно-библиографического архива Российской книжной палаты<sup>7</sup>. Ряд других исследователей также посвятил отдельные работы судьбам этого важнейшего собрания документов по истории русской литературы как статейного формата<sup>8</sup>, так и диссертационного<sup>9</sup>.

Однако далеко не все материалы, касающиеся судьбы архива Венгерова, введены в научный оборот. Так, в ЦГАЛИ СПб хранится целый пласт документов, касающихся его бытования в 1920-е гг. В Архиве РАН хранятся письма неперменного секретаря АН СССР академика В.П. Волгина директору Института книговедения Ф.В. Кипарисову и председателю комиссии по ликвидации Института книговедения М. Добраницкому, касающиеся судьбы архива Венгерова в 1933 г.<sup>10</sup> В исследовательской литературе<sup>11</sup> приводятся ссылки на машинописный очерк М.Ф. Щербаковой «Профессор Семен Афанасьевич Венгеров: очерк жизни и деятельности» из фонда С.А. Венгерова в РО ИРЛИ<sup>12</sup>. Однако и в других архивных собраниях имеются варианты этого очерка<sup>13</sup>. Таким образом, перед современной славистикой, литературоведением, историей книжного и библиотечного дела, архивоведением все еще стоит вопрос о собирании материалов по

<sup>6</sup> *Городецкий Б.М.* Профессор С.А. Венгеров / публ. и коммент. И.Д. Золотаревой // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 2 (40). С. 53–56.

<sup>7</sup> *Сухорукова Е.М.* Архив и библиотека С.А. Венгерова. По материалам НБА РКП // Библиография. 2005. № 3. С. 71–77.

<sup>8</sup> *Родюкова М.В.*: 1) О судьбе архива Семена Афанасьевича Венгерова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 373–383; 2) Обзор фонда С.А. Венгерова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 год. СПб., 2007. С. 5–35.

<sup>9</sup> *Конусова Е.Д.* Коллекция автобиографий и библиографических материалов С.А. Венгерова: формирование и историко-литературное значение. Диссертация ... кандидата филологических наук. СПб., 2016.

<sup>10</sup> Архив РАН (Далее — АРАН). Ф. 2. Оп. 1 (1933). Д. 37. Л. 20, 22.

<sup>11</sup> *Конусова Е.Д.* Коллекция автобиографий и библиографических материалов С.А. Венгерова. С. 10, прим. 19.

<sup>12</sup> Рукописный отдел Института русской литературы («Пушкинский дом») РАН. Ф. 377. Оп. 2. Д. 46. Л. 1–33.

<sup>13</sup> Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (Далее — СПбФ АРАН). Ф. Р-IV. Оп. 1. Д. 1093.

истории не только формирования, но бытования уникального собрания С.А. Венгерова в раннесоветский период.

Фактически, архив Венгерова представлял собой одну из первых попыток организации исследовательской работы нового типа, а именно — формирования базы данных по определенной тематике. В доцифровую эпоху такие базы формировались на основе каталожных карточек. Такие каталоги составлялись и по другим направлениям, например, С.Ф. Ольденбургом — по истории религий, археологии<sup>14</sup>. Каталог Ольденбурга в большей степени напоминал каталог музейного собрания, тогда как собрание Венгерова явилось едва ли не первой предтечей институтов научной информации. В этом смысле вклад Венгерова в развитие гуманитарного знания в первой трети XX в. трудно переоценить: и в настоящее время объем его картотеки поражает воображение.

Судьба библиотеки и архива Венгерова — частный случай более общей проблемы судеб персональных собраний научных работников. Сами ученые предпочитали «успеть» распорядиться судьбой своих библиотек и архивов при жизни. Так, 13 марта 1928 г. был утвержден Устав Института буддийской культуры, директором которого стал академик Ф.И. Щербатской, который (за 14 лет до смерти) передал туда наиболее ценную в научном отношении часть своей научной библиотеки<sup>15</sup>. На базе личного собрания академика В.В. Бартольда 11 апреля 1928 г., т.е. за два года до кончины ученого, был образован Тюркологический кабинет при АН СССР. Академик С.Ф. Ольденбург не только был готов предоставить две комнаты своей квартиры в здании Академии наук под читальные залы, но и за год до смерти передал свою библиотеку Таджикской базе АН СССР, руководителем которой он был назначен в январе 1933 г. На основе книжного собрания С.Ф. Ольденбурга и сформировалась библиотека АН ТаджССР.

Ниже приводятся 18 документов, большая часть которых связана с делопроизводством Ленинградского института книговедения (созданного на основе Российской книжной палаты, организованной по инициативе С.А. Венгерова)<sup>16</sup>, в ведении которого архив Венгерова находился вплоть до конца 1930-х гг. Один документ происходит из канцелярии Научно-исследовательского института сравнительной истории литературы и языков Запада и Востока, созданного после Октябрьской революции на базе Петроградского университета<sup>17</sup>. В своей совокупности они позволяют понять, как в середине 1920-х гг. — до раскрутки Академического дела в целом и дела славистов в частности — будущее архива виделось его потенциальным пользователям — славистам и — шире — ученым-гуманитариям, каковы были реальные обстоятельства его бытования в Петрограде-Ленинграде и в какие сети отношений он был включен. Советские литературоведы, историки имели эпизодический доступ к материалам архива Венгерова. По их запросам Институт книговедения предоставлял (или отказывал в предоставлении) те или иные материалы, однако использование всего архива было крайне неэффективным ввиду отсутствия помещения для его размещения. Фактически работа по отбору «последней доли книг, принадлежавшей к собранию С.А. Венгерова», как следует из письма в Ликвидационную

<sup>14</sup> См.: СПбФ АРАН. Ф. 208. Оп. 1. Д. 185.

<sup>15</sup> *Островская Е.П.* Из истории петербургской буддологической школы: Институт буддийской культуры (1928–1930) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. № 12/3. С. 26.

<sup>16</sup> *Колесникова М.Н.* Оперевашие время: к 100-летию Института книговедения (Петроград — Ленинград, 1920—1933 гг.). СПб., 2020.

<sup>17</sup> *Brandist C.* Sociological Linguistics in Leningrad: The Institute for the Comparative History of the Literatures and Languages of the West and East (ILJaZV) 1921–1933 // Russian Literature. 2008. Vol. LXIII. P. 171–200.

комиссию Института книговедения от 22 марта 1933 г. за подписью неперменного секретаря АН СССР В.П. Волгина, заместителя директора ИРЛИ АН СССР А.С. Орлова, «зам. архива» ИРЛИ Н.К. Пиксанова и ученого секретаря ИРЛИ Ф.Ф. Канаева<sup>18</sup>, в марте 1933 г. еще была далека от завершения. В этот период между институтами, заинтересованными в обладании архивом Венгерова, назрел конфликт: в январе 1933 г. Институт книговедения решил оставить у себя наиболее ценную часть архива, в частности, его каталожное собрание, что вызвало реакцию (хотя и довольно мягкую по тону) со стороны президиума АН СССР. В марте же того же года Институт книговедения уже проходил процедуру ликвидации. Возможно, это обстоятельство и спасло архив С.А. Венгерова и сохранило его для науки как единое целое. В целом решение организационных вопросов о передаче архива Венгерова «Пушкинскому дому» заняло долгие 13 лет.

## № 1

К протоколу № 38  
От 7 октября 25 г.

Историко-литературный архив С.А. Венгерова, возникший по частной инициативе и средствами одного лица, к концу жизни собирателя достиг размеров обширного предприятия с миллионами карточек и десятками тысяч книг, предприятия, дальнейшая разработка материалов которого требовала уже участия значительного ряда лиц. Ежегодно растущая продукция книжного рынка выдвигала необходимость коллективного сбора и коллективной же планомерной разработки коллекций архива: картотеки русских книг, литературной *personalia*, собрания автобиографий русских писателей и ученых, беллетристической и историко-литературной библиотеки, коллекции книжных библиографических пособий. Мысль о создании Литературно-библиографического института, возникшая у С.А. Венгерова, Института, в ведении которого находились бы собранные коллекции и руководство историко-литературными библиографическими работами, была естественным ответом на создавшееся для Архива положение.

В силу различных неблагоприятных условий собрание С.А. Венгерова после его смерти и до настоящего времени было законсервировано, далее не пополнялось и не разрабатывалось и оставалось почти не доступным для занятий широкому кругу лиц, в первую очередь, историкам русской новой литературы. Связь коллекций Венгерова с работами Исследовательского института при Университете представляется наиболее целесообразной:

1) Институт объединяет исследователей литературы, среди которых значительную группу представляют лица, работающие на русском книжном материале и связанные неизбежно с библиографическими разысканиями. В этих целях Архив С.А. Венгерова явился бы справочно-библиографическим отделением Института и был бы оживлен постоянной работой в нем отдельных историков литературы.

2) Помимо этого в составе Института имеются научные сотрудники II разряда, выполняющие по плану Института индивидуальные библиографические задания. Обязательная работа их в Архиве дала бы им прекрасный практический материал и в то же время содействовала бы проверке и пополнению коллекций Архива.

3) Объединение индивидуальных библиографических работ членов Института на одной значительной теме и организация в системном плане секционных библиографических

<sup>18</sup> АРАН. Ф. 2. Оп. 1. Д. 37. Л. 21.

работ возможно было бы разрешить на материале архива, тем самым осуществляя научную разработку коллекций архива.

4) Архив, прекративший свою планомерную работу еще в 1912 г., неизбежно оказался крайне отставшим от библиографических нужд последнего десятилетия. Его не «архивный», но живой библиографический и историко-литературный облик может быть восстановлен лишь при условии *продолжения* работ Венгерова и в дальнейшем непрерывной регистрации материалов по намеченным в архиве рубрикам. Это значительное и, при том, весьма насущное для всех историков новейшей литературы, дело доступно Исследовательскому институту, имеющему в своем составе ряд библиографов русской литературы<sup>19</sup>.

5) Рукописная часть архива (автобиографии, переписка, художественные произведения), нуждающаяся в подготовке к печати, могла бы планомерно разрабатываться молодыми силами Института в виде обязательных научно-учебных практических экскурсов.

*ЦГАЛИ СПб. Ф. 288. Оп. 1. Д. 21. Л. 10–11.*

#### № 2

Получено 7 января 1925 г. № 9

В Институт книговедения

Пушкинский дом, встречая постоянную и настоятельную необходимость, при занятиях своих сотрудников и лиц, работающих в Доме временно, в обращении к подлинным рукописям Пушкина или хотя бы к фотографиям с них, — обращается к Институту с просьбой не отказать вновь передать в Пушкинский дом, для временного пользования коллекцию фотографий с автографов Пушкина, принадлежавшую С.А. Венгеру.

Директор, академик Н. Котляревский

Старший ученый хранитель

Член-корреспондент РАН Б. Модзалевский

Заведующий делопроизводством

*ЦГАЛИ СПб. Ф. 306. Оп. 1. Д. 419. Л. 4.*

#### № 3

7.01.1925.

В Пушкинский дом при Российской академии наук

На № 19

Правление Ленинградского института книговедения охотно идет навстречу Пушкинскому дому в смысле предоставления ему в пользование фотографических снимков с рукописей Пушкина и просит:

прислать уполномоченное лицо для приемочной описи снимков, установить срок пользования означенными материалами (2–6 мес.).

Архив С.А. Венгерова открыт ежедневно с 2-х часов.

Вр. И.О. Директора Ленинградского института книговедения

/В. Саповский/

Ученый секретарь

/Е. Самойлов/

*ЦГАЛИ СПб. Ф. 306. Оп. 1. Д. 419. Л. 5.*

<sup>19</sup> Пункты 4 и 5 перенумерованы и в машинописи на Л. 9 об. даны в обратном порядке.

## № 4

12 января 1925 г. № 18  
В Институт книговедения

Ввиду того, что в ближайшее время предстоит передача архива и картотеки покойного профессора С.А. Венгерова, с последующим вывозом материалов из помещений Института, освобождаются три комнаты, занятые институтом и примыкающие непосредственно к помещению фонда.

Испытывая острый недостаток в помещении, Государственный книжный фонд ходатайствует перед Институтом о предоставлении в распоряжение фонда части освобождающейся площади.

Заведующий Государственным книжным фондом  
/М. Саранчин/  
*ЦГАЛИ СПб. Ф. 306. Оп. 1. Д. 419. Л. 22.*

## № 5

7 февраля 1925 г.  
В Ленинградский институт книговедения

Правление Института книговедения в отношении от 7 января 1925 г. за № 7 довело до сведения Пушкинского дома, что оно согласно передать Пушкинскому дому во временное пользование сроком на 6 месяцев фотографические снимки с рукописей Пушкина из архива С.А. Венгерова.

На основании этого Пушкинский дом просит Правление института сделать распоряжение о выдаче уполномоченному Пушкинского дома профессору Н.К. Козмину означенных снимков.

Директор, Академик (подпись) Н. Котляревский  
Заведующий делопроизводством (подпись)  
*ЦГАЛИ СПб. Ф. 306. Оп. 1. Д. 419. Л. 30.*

## № 6

3 марта 1925 г.  
В Пушкинский дом при Российской академии наук

Правление Ленинградского института книговедения согласно выдать Пушкинскому дому на 2 месяца фотографические снимки с рукописей А.С. Пушкина при том условии, что в случае протеста со стороны образованного ныне особого комитета при Архиве С.А. Венгерова означенные материалы будут возвращены.

Вместе с сим Правление просит прислать в Институт доверенное лицо для принятия по списку необходимых Пушкинскому дому материалов (ежедневно от 2 до 8 часов).  
Вр.и.о. директора Ленинградского института книговедения /В. Саповский/  
Ученый секретарь /Н. Черкасов/  
*ЦГАЛИ СПб. Ф. 306. Оп. 1. Д. 419. Л. 32.*

## № 7

7 мая 1925 г.  
В Ленинградский институт книговедения

6-го и 20-го марта текущего года были выданы Пушкинскому дому во временное пользование, сроком на два месяца, фотографические снимки с рукописей Пушкина из



собрания профессора С.А. Венгерова. В настоящее время истекает срок первой партии снимков, выданной 6-го марта, между тем работы, начатые на основании этих снимков, еще не закончены. В виду этого, Пушкинский дом ходатайствует перед Правлением института о продлении срока пользования означенными снимками до 20 июня сего года.

За директора: Б. Модзалевский  
Зав. делопроизводством: подпись  
*ЦГАЛИ СПб. Ф. 306. Оп. 1. Д. 419. Л. 63.*

№ 8

12 мая 1925 г.

В Пушкинский дом при Российской академии наук

В ответ на отношение Пушкинского дом от 7 мая с.г. за № 217 Ленинградский институт книговедения настоящим сообщает, что, согласно постановления Правления от 12 мая с.г., срок пользования Пушкинским домом фотографическими снимками с рукописей Пушкина из собрания профессора С.А. Венгерова, принадлежащего Институту, продлен до 20 июня с.г.

Директор Института книговедения: И.С. Книжник  
Врид Ученого Секретаря  
*ЦГАЛИ СПб. Ф. 306. Оп. 1. Д. 419. Л. 64.*

№ 9

23 июня 1925 г.

В Правление Ленинградского  
Института книговедения

В виду того, что работы над фотографическими снимками с рукописей Пушкина из собрания С.А. Венгерова еще не закончены, Пушкинский дом просит Правление Института книговедения продлить срок пользования означенными снимками, истекший 20 июня, еще на полтора месяца, т.е. до 5-го августа 1925 г.

И.о. директора Б. Модзалевский  
Заведующий делопроизводством (подпись)  
*ЦГАЛИ СПб. Ф. 306. Оп. 1. Д. 419. Л. 101.*

№ 10

20 июня 1925 г.

В Пушкинский дом при Российской академии наук,  
Университетская линия, Тифлисская, I  
На № 300

Институт книговедения сообщает о продлении Вам срока пользования фотографическими снимками с рукописей Пушкина из собрания профессора С.А. Венгерова до 5 августа с.г.

Директор Института книговедения  
/Ив. Книжник/  
Врид. Ученого секретаря  
*ЦГАЛИ СПб. Ф. 306. Оп. 1. Д. 419. Л. 102.*

## № 11

29 августа 1925 г.

В Государственный институт книговедения

Пушкинский дом обращается в Государственный институт книговедения с просьбой выдать для имеющей открыться в ближайшем будущем Юбилейной Выставки портреты поэтов и писателей: Вячеслава Иванова, Ал. Блока и др., хранящиеся в Институте в собрании покойного профессора С.А. Венгерова. По миновании надобности Пушкинский дом обязуется вернуть эти портреты по принадлежности.

Директор академик С.Ф. Платонов

Заведующий Делопроизводством

*ЦГАЛИ СПб. Ф. 306. Оп. 1. Д. 419. Л. 116.*

## № 12

30 ноября 1925 г.

В Кабинет революционной литературы  
Государственной академии художественных наук

В ответ на отношение № 1686 от 17 октября с.г. Институт книговедения при Российской публичной библиотеке настоящим сообщает, что по постановлению Правления от 26 октября с.г. в ходатайстве о снятии 62-х копий автобиографий писателей, хранящихся в Архиве профессора С.А. Венгерова, Кабинету отказано в виду включения в издательский план Института на 1925/26 г. издания Сборников автобиографий и писем русских писателей по материалам Библиографического собрания профессора С.А. Венгерова.

За директора Института книговедения

/А. Плотников/

За ученого секретаря

/Булгакова/

*ЦГАЛИ СПб. Ф. 306. Оп. 1. Д. 419. Л. 137.*

## № 13

Директору Института книговедения

Члена секции научных работников  
Ивана Васильевича Егорова

## Заявление

Прошу возвратить мне из архива профессора Семена Афанасьевича Венгерова рукопись моей работы о писателе Якове Борисовиче Княжнине. Если означенная рукопись не может быть возвращена вовсе, то прошу выдать ее временно для снятия копии.

Работа была мною сдана профессору С.А. Венгеру летом 1914 года для помещения в издание «Русская поэзия» с тем условием, что гонорар будет мне выплачен по выходе издания в свет. Но по разным обстоятельствам издание в свет не вышло, я считаю это некоторым основанием для ходатайства о возвращении рукописи, которую я намерен использовать для опубликования.

23 октября 1925 г. Подпись.

*ЦГАЛИ СПб. Ф. 306. Оп. 1. Д. 419. Л. 158.*

## № 14

24 февраля 1928 г.

В Институт книговедения

Ленинград, Фонтанка, 21

Актом обследования б. Шуваловского особняка, занятого «Домом печати» и другими учреждениями, установлено «наличие пожарной угрозы имуществу», находящемуся в означенном особняке ввиду отмеченных комиссией недопустимых в пожарном отношении устройств. Принимая во внимание исключительную ценность состоящего при Институте книговедения архива Венгерова, находящегося в помещении, примыкающем к «Дому печати», Главнаука просит сообщить, может ли Институт книговедения взять на себя ответственность за сохранность в пожарном отношении архива Венгерова и какие институт предполагает принять для того меры.

Заведующий научным отделом

Секретарь

*ЦГАЛИ СПб. Ф. 306. Оп. 1. Д. 445. Л. 4–4 об.*

## № 15

13 марта 1928 г.

в Главнауку

На № 50567 от 24/II:

Научно-исследовательский институт книговедения доводит до сведения Главнауки, что охрану в пожарном отношении Архива С.А. Венгерова, являющегося научно-вспомогательным учреждением Института, Институт принимает на свою ответственность. В целях наибольшей безопасности собрания С.А. Венгерова рукописная часть его перенесена в помещение, не представляющее пожарной угрозы.

Директор Института книговедения

/А. Плотников/

*ЦГАЛИ СПб. Ф. 306. Оп. 1. Д. 445. Л. 5.*

## № 16

В.П. Волгин—Ф.В. Кипарисову

9 января 1933

№ 62–72

Дорогой Федор Васильевич,

Вызвав сегодня к себе Н.К. Пиксанова для доклада о положении дел с передачей Венгеровского собрания из Института книговедения в ИРЛИ, я выяснил, что одна из составных частей Венгеровского собрания, его библиотека, передана в ИРЛИ полностью, что значительные доли ее (коллекция личных изданий С.А. Венгерова, старые литературные и исторические журналы, справочно-библиографический отдел) удержаны в Институте книговедения.

Таким образом, библиотека Венгерова оказывается раздробленной и принцип неделимости Венгеровского собрания—нарушенным. С другой стороны, удержанная в Институте книговедения часть библиотека Венгерова, имеющая литературоведческий характер, представляет ценнейший материал для работы ИРЛИ и именно его Рукописного отделения, не представляет, сколько можно судить, для Института книговедения в его новых заданиях.

Поэтому прошу Вас, дорогой Федор Васильевич, проявить в этом вопросе ту же объективность и благожелательность и не отказать передать в ИРЛИ отколовшиеся части Венгеровской библиотеки.

За это будем признательны и я, и ИРЛИ.

С приветом, Волгин<sup>20</sup>.

Директору Института книговедения Ф.В. Кипарисову.

*Архив РАН. Ф. 2. Оп. 1 (1933). Д. 37. Л. 22.*

№ 17

В.П. Волгин, А.С. Орлов — в Комиссию по ликвидации Института книговедения

22 марта 1933 г.

В Комиссию по ликвидации Института книговедения

Институт книги, документа, письма Академии наук СССР, одной из основных задач которого является исследовательско-экспозиционная работа по вопросам книговедения, не располагает в настоящее время соответственно подобранной специальной книговедческой библиотекой. Ввиду этого президиум Академии наук СССР обращается с просьбой передать Институту книги, документа, письма весьма необходимые для его занятий: библиотеку Института книговедения, библиографические картотеки и рукописные материалы, относящиеся к книговедению, за исключением книг и материалов, принадлежавших С.А. Венгерову и переданных постановлением наркомпроса РСФСР Институту русской литературы Академии наук СССР.

Для ведения переговоров по данному вопросу выделяется представителем ученых специалист Берков Павел Наумович.

Непременный секретарь академик (подпись) (Волгин)

Директор ИДКП академик (Орлов)

*Архив РАН. Ф. 2. Оп. 1 (1933). Д. 37. Л. 20.*

№ 18

1 января 1938 г.

Наркомпрос РСФСР

/сектор науки/

Научно-исследовательский институт книговедения настоящим сообщает Вам, что согласно Вашему предписанию от 19/ХІІ 569 литературно-библиографическое собрание профессора С.А. Венгерова Институтом передано Институту русской литературы Всесоюзной академии наук СССР по акту от 26-го декабря т.г.

Директор института

/Ф. Кипарисов/

Ученый секретарь

/В. Селиванов/

*ЦГАЛИ СПб. Ф. 306. Оп. 1. Д. 479. Л. 67.*

**Список литературы**

*Баскаков В.Н.* Юзеф Коженевский в России // Из истории русско-славянских литературных связей XIX в. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1963. С. 324–356.

<sup>20</sup> Подпись от руки.

Золотарева И.Д. (публ. и коммент.) Городецкий Б.М. Профессор С.А. Венгеров // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 2 (40). С. 53–56.

Колесникова М.Н. Опережавшие время: к 100-летию Института книговедения (Петроград—Ленинград, 1920–1933 гг.). СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2020. 290 с.

Конусова Е.Д. Коллекция автобиографий и биобиблиографических материалов С.А. Венгерова: формирование и историко-литературное значение. Диссертация ... кандидата филологических наук. СПб.: [Б. и.], 2016. 242 с.

Мыльников А.С. Возникновение истории славистики как самостоятельного направления исследования // Славяноведение в дореволюционной России. Изучение южных и западных славян. М.: Наука, 1988. С. 284–307.

Островская Е.П. Из истории петербургской буддологической школы: Институт буддийской культуры (1928–1930) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. № 12/3. С. 22–31.

Родюкова М.В. О судьбе архива Семена Афанасьевича Венгерова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996. С. 373–383.

Родюкова М.В. Обзор фонда С.А. Венгерова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 5–35.

Слонимский М. Завтра. Проза. Воспоминания. Л.: Советский писатель, 1987. 560 с.

Сухорукова Е.М. Архив и библиотека С.А. Венгерова. По материалам НБА РКП // Библиография. 2005. № 3. С. 71–77.

Цимбаев Н.И. Славянофильство. Из истории русской общественно-политической мысли XIX века. М.: Издательство Московского университета, 1986. 273 с.

Brandist C. Sociological Linguistics in Leningrad: The Institute for the Comparative History of the Literatures and Languages of the West and East (ILJaZV) 1921–1933 // Russian Literature. 2008. Vol. LXIII. P. 171–200.

## References

Baskakov, V.N. Juzef Kozhenevskij v Rossii [Jozef Kozhenevsky in Russia], in *Iz istorii russko-slavjanskih literaturnyh svjazej XIX v.* Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Press, 1963. P. 324–356. (In Rus.).

Brandist, C. Sociological Linguistics in Leningrad: The Institute for the Comparative History of the Literatures and Languages of the West and East (ILJaZV) 1921–1933, in *Russian Literature*. 2008. Vol. LXIII. P. 171–200.

Kolesnikova, M.N. *Operezhavshie vremja: k 100-letiju Instituta knigovedenija (Petrograd—Leningrad, 1920–1933 gg.)* [Ahead of its time: towards centenary of Institute of bibliography (Petrograd—Leningrad, 1920–1933)]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Russkoj hristianskoj gumanitarnoj akademii Press, 2020. 290 p. (In Rus.).

Konusova, E.D. *Kollekcija avtobiografij i biobibliograficheskikh materialov S.A. Vengerova: formirovanie i istoriko-literaturnoe znachenie. Dissertacija ... kandidata filologicheskikh nauk* [Collection of Autobiographies and Biobibliographical Materials of S.A. Vengerov: Formation and Historical and Literary Significance. Dissertation for the degree of candidate of philological sciences]. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2016. 242 p. (In Rus.).

Mylnikov, A.S. *Vozniknovenie istorii slavistiki kak samostojatel'nogo napravlenija issledovanija* [The Emergence of the History of Slavic Studies as of Independent Direction of

Research], in *Slavjanovedenie v dorevoljucionnoj Rossii. Izuchenie juzhnyh i zapadnyh slavjan*. Moscow: Nauka Press, 1988. P. 284–307. (In Rus.).

Ostrovskaya, E.P. Iz istorii peterburgskoj buddologicheskoj shkoly: Institut buddijskoj kul'tury (1928–1930) [From the history of the St. Petersburg Buddhological School: Institute of Buddhist Culture (1928–1930)], in *Vestnik Russkoj hristianskoj gumanitarnej akademii*. 2011. Is. 12/3. P. 22–31. (In Rus.).

Rodyukova, M.V. O sud'be arhiva Semena Afanas'evicha Vengerova [On the fate of the archive of Semyon Afanasevich Vengerov], in *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 1992 god*. Saint-Petersburg: Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskij proekt Press», 1996. P. 373–383. (In Rus.).

Rodyukova, M.V. Obzor fonda S.A. Vengerova [Review of the S.A. Vengerov's Archival Fund], in *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2003–2004 god*. Saint-Petersburg: Dmitry Bulanin Press, 2007. P. 5–35. (In Rus.).

Slonimsky, M. *Zavtra. Proza. Vospominanija* [Tomorrow. Prose. Memories]. Leningrad: Sovetskij pisatel' Press, 1987. 560 p. (In Rus.).

Sukhorukova, E.M. Arhiv i biblioteka S.A. Vengerova. Po materialam NBA RKP [The archive and library of S.A. Vengerov. Based on the materials of NBA RKP], in *Bibliografija*. 2005. Vol. 3. P. 71–77. (In Rus.).

Tsimbaev, N.I. *Slavjanofil'stvo. Iz istorii russkoj obshhestvenno-politicheskoj mysli XIX veka* [Slavophilism. From the history of Russian Socio-Political Thought of the 19<sup>th</sup> century]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Press, 1986. 273 p. (In Rus.).

Zolotareva, I.D. (publ. and comm.) Gorodetsky B.M. Professor S.A. Vengerov, in *Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii*. 2011. Vol. 2 (40). P. 53–56. (In Rus.).

*Герасимова Е.И., Петунин М.С., Базолин К.В.*

## СЕРП И МОЛОТ — УКРАШЕНИЕ ШПИЛЯ СЕВЕРНОГО РЕЧНОГО ВОКЗАЛА В МОСКВЕ: ИЗУЧЕНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ

Герасимова, Екатерина Игоревна — кандидат геолого-минералогических наук, старший научный сотрудник, Государственный геологический музей им. В.И. Вернадского РАН, Россия, Москва, [ekgera@gmail.com](mailto:ekgera@gmail.com);

Петунин, Максим Сергеевич — первый заместитель генерального директора, ООО «АртСтройТехнология», [info@isirgi.ru](mailto:info@isirgi.ru);

Базолин, Константин Валерьевич — генеральный директор, ООО «Лазурит-Д», [kvbazolin@gmail.com](mailto:kvbazolin@gmail.com).

Уникальный памятник архитектуры — здание Северного речного вокзала — был торжественно открыт в 1937 г. и стал ключевым и крупнейшим сооружением Канала имени Москвы. Создан вокзал был по проекту архитектора А.М. Рухлядева и именовался ранее «новыми сталинскими водными воротами Москвы» — «порта пяти морей». Впервые за более чем восьмидесятилетнюю историю памятника в 2018–2020 гг. здесь был проведен полный комплекс реставрационных работ, включающий и диагностику самоцветов из геральдических эмблем Серпа и Молота в главном символе Северного речного вокзала — золотой звезде (высотой более 4 м). В ходе работ каждый камень инкрустации был исследован и определен до минерального вида. Всего был определен 731 камень (691 из них — кварц, 29 — топаз, 8 образцов — берилл и 3 — ограненное стекло) и установлена природа их происхождения. Большинство камней имеют бриллиантовый тип огранки круглой или овальной формы, все топазы огранены изумрудным типом огранки. Встречаются и необычные формы с фантазийной огранкой, также обнаружен один кабашон. В ходе реставрационных работ было определено, что эмблемы были изготовлены на Обуховском заводе в Ленинграде, а звезда — на Московском государственном металлоаффинерном заводе им. В.М. Молотова по приказу № 81 Цветметзолото, огранка камней осуществлялась на Урале, а установка камней в эмблемы проводилась в Ленинграде.

**Ключевые слова:** самоцветы, драгоценные камни, Северный речной вокзал, серп и молот, золотая звезда.

## HAMMER AND SICKLE — DECORATION OF THE SPIRE OF THE NORTH RIVER TERMINAL IN MOSCOW: STUDY AND RESTORATION

Gerasimova, Ekaterina Igorevna — Candidate of Science in Geology and Mineralogy, Senior Research Fellow, the Vernadsky State Geological Museum of RAS, Russian Federation, Moscow, [ekgera@gmail.com](mailto:ekgera@gmail.com);

Petunin, Maxim Sergeevitch — First Deputy General Director of ArtStroyTechnology LLC, Russian Federation, Moscow, [info@isirgi.ru](mailto:info@isirgi.ru);

Bazolin, Konstantin Valerievitch — Director of Lazurit-D LLC, Russian Federation, Moscow, [kvbazolin@gmail.com](mailto:kvbazolin@gmail.com).

A unique architectural monument — the building of the North River Terminal was opened in 1937 and became the key and largest construction on the Moscow Canal. The station was

created according to the project of architect A.M. Rukhlyadev and was previously called “the new Stalin water gate of Moscow” or “the port of the five seas”. For the first time in the more than eighty-year history of the monument, in 2018–2020, a full range of restoration works was carried out here, including the diagnosis of gems from the heraldic emblems of Hammer and Sickle in the main symbol of the North River Terminal—a golden star (more than 4 m high). During the work, each stone of the inlay was examined and its mineral nature determined. A total of 731 stones were identified (691 of them—quartz, 29—topaz, 8 samples—beryl and 3—faceted glass) and their origin was established. Most of the stones have a diamond type of cut of round or oval shape, all topazes are cut with an emerald type of cut. There are also unusual shapes with a fancy cut, and one cabochon was also found. During the restoration work, it was determined that the emblems were made at the Obukhov plant in Leningrad, and the star was made at the Molotov Moscow state metal refining plant, the stones were cut in the Urals, and they were installed in the emblems in Leningrad.

**Key words:** gems, precious stones, North River Terminal, hammer and sickle, golden star.

### **Введение**

Северный речной вокзал появился на берегу Химкинского водохранилища в 1937 г. Масштабное сооружение похоже на корабль: три яруса открытых галерей напоминают палубы, а центральный шпиль—мачту. Вокзал стал ключевым и самым крупным сооружением Канала имени Москвы (до 1947 г.—канал Москва–Волга). Построенный для решения проблемы водоснабжения столицы, он превратил Москву-реку в судоходную. Соединившись с Волгой, она получила звание «порта пяти морей», вокзал же фактически стал речными воротами города.

За свою более чем 80-летнюю историю уникальный памятник архитектуры пережил лишь незначительные ремонтные работы в 1978–1979 гг. Полноценный комплекс реставрационных работ провела компания «АртСтройТехнология» в 2018–2020 гг. по проекту архитектора К.Д. Беляева. В реставрации главного символа Северного речного вокзала—золотой звезды высотой более 4 м, с двумя гербовыми знаками «Серп и Молот»—принимали участие специалисты ООО «Лазурит-Д». Эти гербовые знаки инкрустированы 741-м ювелирно-поделочным камнем, описание которых проводила к. г.-м.н. Е.И. Герасимова.

В ходе работ каждый камень инкрустации был исследован и определен до минерального вида. Всего был определен 731 камень: 691 из них—кварц, 29—топаз, 8 образцов—берилл и 3—ограненное стекло. Чаще других использовался горный хрусталь (504 образца), остальные представлены цитрином, аметистом и дымчатым кварцем. Большинство камней имеют бриллиантовый тип огранки круглой или овальной формы, все топазы огранены изумрудным типом огранки. Встречаются и необычные формы с фантазийной огранкой, также обнаружен один кабошон. Семь камней пришлось заменить из-за плохого состояния оригинальных, а десять утерянных камней восстановить по общей картине расположения камней с использованием ниш, в которых когда-то были закреплены утерянные самоцветы.

### **Историческая справка**

Здание Северного речного вокзала—поистине уникальный объект культурного наследия. Ранее он именовался «новыми сталинскими водными воротами Москвы»—«портом пяти морей». Построенное в 1932–1937 гг. по проекту архитектора А.М. Рухлядева здание является памятником архитектуры советского времени и находится под государственной охраной. Проект разрабатывался и был реализован в рамках творческого



метода, характеризующегося этапом «социалистического реализма» в искусстве и архитектуре, главным качеством которого является «образная насыщенность», выражающая «идейную полноценность» и подразумевающая, в том числе, освоение классического наследия, связь с природой, «жизнерадостность» и синтез искусств. Для наших современников этот объект интересен не только своими архитектурными особенностями, но и заслуживает внимание с геммологической точки зрения.

Северный речной вокзал — крупнейшее здание из комплекса сооружений Канала имени Москвы — находится в 15 км от центра столицы на берегу Химкинского водохранилища шириной до 900 м и длиной 5 км. Вокзал являлся причалом для судов гражданского и торгового назначения. Благодаря близости столь большой водной артерии у сооружения появилось дополнительное назначение: на время прекращения навигации вокзал превращался в спортивный стадион<sup>1</sup>.

Строительство здания началось осенью 1935 г. и было закончено в 1937 г., одновременно с окончанием работ по сооружению Канала имени Москвы. Северный речной вокзал стал первым в СССР, при строительстве которого было решено отойти от сугубо функционального подхода и уделить особое внимание эстетической стороне — создать парковую зону с применением скульптур и живописи, что сделало этот комплекс выдающимся символом эпохи становления Москвы — «портом пяти морей». Предполагалось, что канал соединит Черное, Белое, Балтийское, Азовское и Каспийское моря. По замыслу главного архитектора Алексея Рухлядева и соавтора памятника Владимира Кринского сооружение должно было напоминать пароход. Действительно, вокзал, состоящий из центральной части башенного типа и боковых крыльев общей длиной 150 м, похож на огромный корабль, пришвартованный к берегу. Центральная башня 75 м над уровнем земли с высоким 27-метровым выдвижным металлическим шпилем символизирует мачту, а палубы корабля — это три яруса открытых веранд. Центральная башня также имеет ярусное строение: первый ярус окружен аркадами, второй — пилястрами, на третьем располагаются башенные часы и эмблемы мореходства. Сверкающая золотая пятиконечная звезда, украшенная с обеих сторон гербовыми знаками «Серп и Молот», инкрустированными самоцветами, венчает шпиль (рис. 1). Когда-то она служила маяком для судов<sup>2</sup>, автор статьи «Первый рейс» описал вокзал в 1937 г.: «Только что отстроенный речной вокзал в сверкании мрамора, вздымая в небо шпиль со звездой, встретил гостей. Его верхняя “палуба” (он похож на теплоход) была полна людей. Новое Химкинское озеро простиралось над нами. Здесь будет главный плацдарм московского водного спорта»<sup>3</sup>.

Со стороны набережной от главного входного портала западного фасада спускается широкая гранитная лестница. Она придает сооружению особую легкость. Входной портал восточного фасада выполнен из диорита. Пилоны центральных входов украшены фарфоровыми медальонами, рисунок каждого из них уникален. Общая площадь здания составляет 6090 м<sup>2</sup>, интерьеры разделены на три основные зоны: центральный вестибюль площадью 220 м<sup>2</sup>, ресторан, расположенный в южной части здания (225 м<sup>2</sup>), и зал ожидания в северной его части той же площади<sup>4</sup>. Стены и потолки этих парадных помещений

<sup>1</sup> Рухлядев А.М. Архитектура Речного вокзала в Химках // Архитектура канала Москва–Волга. Под ред. И.Г. Сушкевич. М., 1939. С. 58.

<sup>2</sup> Хигер Р.Я. Архитектура речных вокзалов // Новые сооружения советской архитектуры. 1940. Вып. 4. С. 4.

<sup>3</sup> Агапов Б. Первый рейс // Огонек. 1937. № 16–17. С. 19.

<sup>4</sup> Рухлядев А.М. Архитектура Речного вокзала в Химках. С. 59.

отличаются богатой художественной отделкой, пол выложен мозаикой или паркетом. В помещении ресторана, расположенного на первом этаже, стены были облицованы искусственным мрамором (оселковым мрамором), имитирующим малахит, и декорированы картушами с изображением гидротехнических узлов Канала имени Москвы. Потолок обеденного зала украшен кессонами с росписями. Зал ожидания выполнен в светлых тонах, также с отделкой под мрамор, а потолок расписан растительным орнаментом<sup>5</sup>. Крыша второго этажа и центральная башня, откуда открывается великолепный панорамный вид на канал, открыты для доступа. В декоре здания использовались различные породы облицовочного камня. Белый «тарусский мрамор» (так называли белый известняк, не уступающий по прочности и легкости обработки мрамору) был использован для облицовки 150 четырехгранных колонн галерей первого этажа. Красный полированный гранит (можно полагать, из Карелии) был использован в отделке цоколя, а главные порталы выполнены из серо-зеленого диорита<sup>6</sup>, скорее всего с Урала. В сочетании с белыми колоннами галерей такая цветовая композиция придает зданию большую выразительность. По краям располагаются большие фонтаны, органически входящие в пространственную композицию комплекса. Вокзал окружен парком, в который гармонично вписываются аллеи, ведущие от Ленинградского шоссе к зданию. Набережная, протяженностью более 900 м, состоит из семнадцати причалов.

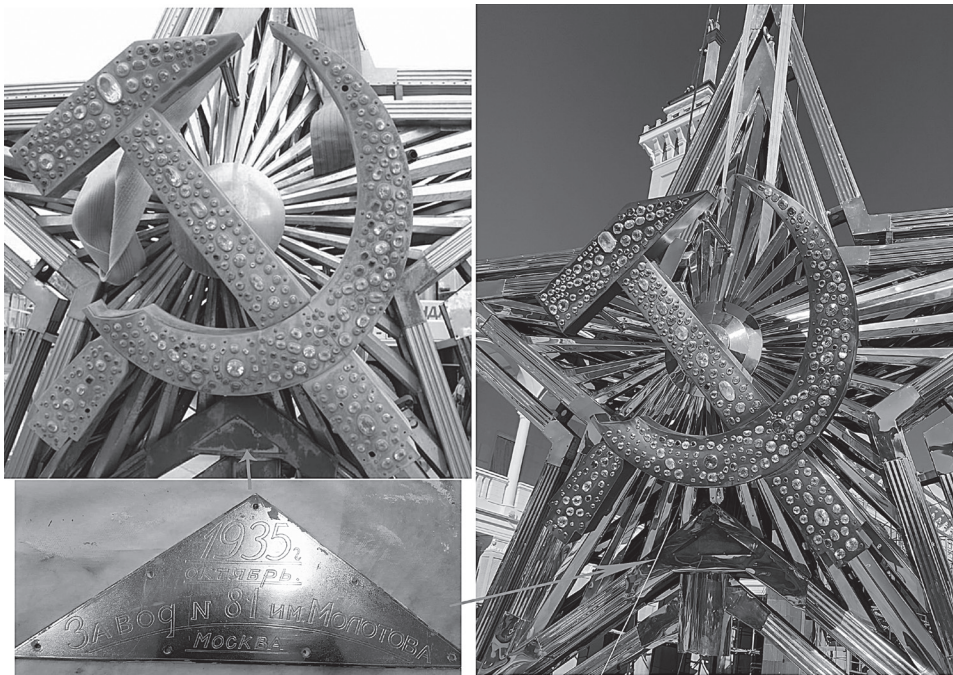


Рис. 1 Звезда с гербовыми знаками «Серп и Молот» Северного речного вокзала до (слева) и после (справа) реставрации, табличка «Завод № 81...» (слева внизу)

В 1937 г. архитектор А.М. Рухлядев получил орден Ленина за работу над комплексом сооружений Канала имени Москвы, а проект здания Северного речного вокзала был

<sup>5</sup> Михайлов А.И. Архитектура канала Москва–Волга. М., 1939. С. 64.

<sup>6</sup> Хигер Р.Я. Архитектура речных вокзалов. С. 5.

представлен на Парижской международной выставке искусств и техники, где был награжден дипломом Большой премии.

С конца 1940-х гг. проводились ремонтные работы кровли вокзала и—в небольшом объеме—основного здания. Следующий этап реставрационных работ проходил в 1978–1979 гг. Объем пассажирских перевозок со временем сокращался, а здание вокзала все реже использовалось по назначению. Постепенно оно начало ветшать. В последний раз шпиль был поднят в 2008 г., а в 2010 г. было принято решение закрыть весь комплекс на реставрацию. К сентябрю 2020 г. Северный речной вокзал был полностью восстановлен и снова открыт для посещения.

### **Геммология объекта и реставрационные работы**

Уникальность зданию, в том числе с геммологической точки зрения, придает пятиконечная звезда на шпиле с геральдическими символами «Серп и Молот», инкрустированными с обеих сторон самоцветами. Это самая узнаваемая часть вокзала (рис. 1). В период навигации—с апреля по октябрь—звезду поднимали на самый верх, а поздней осенью опускали, что означало закрытие навигационного сезона. Более чем 80 лет она находилась на открытом воздухе в условиях мегаполиса, что не могло не сказаться на состоянии металла и камней: самоцветы потускнели, а золото потеряло свой блеск (рис. 1).

Изготовлена звезда была, вероятно, на Московском государственном металлургическом заводе им. В.М. Молотова по приказу № 81 Цветметзолото, позже известном как «Мосэлектрофольга»<sup>7</sup>, о чем свидетельствует табличка, закрепленная на основании звезды: «1935, октябрь, Завод № 81 им. Молотова, Москва» (рис. 1). Это металлическая конструкция в диаметре около 4,5 м, каркас которой состоит из нержавеющей стали и обшит медными позолоченными листами. Общий вес звезды с гербами до реставрации составлял 710 кг. После она стала тяжелее на 90 кг, поскольку в ходе реставрации было принято решение сохранить исторические пластины звезды и накрыть их сверху новыми. Всего было использовано 846 граммов аффинированного золота и почти 240 граммов сусального золота.

Символы «Серп и Молот», установленные с обеих сторон звезды, украшены цветными природными камнями. Они представляют собой сборную конструкцию около двух метров в диаметре, выполненную из высоколегированной нержавеющей стали и медных листов с серебряным покрытием. По сути, вся конструкция напоминает «сэндвич», в основании которого находится укрепляющая пластина, куда устанавливаются вставки с самоцветами, закрепленными в серебряные позолоченные касты на длинных серебряных шпильках с винтовой резьбой (рис. 2–1). В ходе реставрационных работ внутри одного из гербов нами была обнаружена гравировка «Завод “Большевик”, Ленинград, 1935 г.», которая говорит о том, что эмблемы были изготовлены на Обуховском заводе. На рисунке 2–2 представлено фото из архива Музея истории Обуховского завода «в процессе обшивки каркаса гербового знака “Серп и Молот” медными золочеными листами». По словам директора музея Надежды Анатольевны Виноградовой, которой посчастливилось пообщаться с рабочими завода еще того времени, «работа велась круглосуточно в условиях строгой секретности. Рабочих закрывали в цехах, предоставляя еду и раскладушки для сна, обсуждение работы вне стен завода было строго запрещено. Информация о том, какие самоцветы использовались для инкрустации гербов, также не предоставлялась.

<sup>7</sup> *Петропавлова З.В., Бачев В.К.* «Мосэлектрофольга» 80 лет. История развития завода. От медных катодов до медной электролитической фольги. М., 1993. С. 6.

Готовые эмблемы в упакованном виде были отправлены специальным составом из Ленинграда в Москву по железнодорожной линии, проходящей рядом с заводом». На фото (рис. 2–3)—бригада рабочих и мастеров завода «Большевик» с готовым для дальнейшей работы гербовым знаком «Серп и Молот».



Рис. 2 1—процесс обшивки каркаса гербового знака «Серп и Молот» медными золочеными листами, 1935 г. Фото предоставлено Музеем истории Обуховского завода; 2—фрагмент гербового знака «Серп и Молот»: узлы крепления, вид сбоку; 3—бригада рабочих и мастеров завода «Большевик», принимавших участие в изготовлении гербовых знаков «Серп и Молот» (1935 г.). Фото предоставлено Музеем истории Обуховского завода

Огранка самоцветов была поручена Свердловской гранильной фабрике с привлечением местных кустарей-надомников. Для выполнения этого колоссального заказа фабрику оснастили новым оборудованием для огранки. В качестве основных материалов были выбраны кварц и топаз, их собирали жители. Камни принимались в сыром и ограненном виде. Больше же предпочтение было отдано горному хрусталу (в общей сложности 2 000 камней) из Березовского золоторудного месторождения<sup>8</sup>. Последующая установка ограненных самоцветов в касты была поручена Ленинградскому заводу № 2 обработки камней-самоцветов (позже—Ленинградский завод ювелирных изделий треста «Русские самоцветы») в 1935 г. Здесь же была изготовлена карта СССР из камней-самоцветов для Всемирной выставки в Париже 1937 г.

Первая и единственная реставрация гербовых знаков «Серп и Молот» проводилась в несколько этапов: в марте 2020 г. была проведена расчистка поверхности геральдических символов от загрязнений ручным способом, с применением водного лимоннокислого раствора; в апреле 2020 г. демонтированы вставки с камнями и разобраны все листы и крепежные элементы; в мае—июле 2020 г. была проведена расчистка ниш под камни ручным способом с применением ветоши и мела, произведено электрохимическое серебрение и золочение с толщиной слоя 1 мкм. Параллельно производились работы по идентификации камней, восстановлению и огранке недостающих и поврежденных.

<sup>8</sup> Парнюк Т.В. Камнерез Николай Татауров // Ювелирное и камнерезное искусство: традиции, новации, проблемы: материалы Пятой научно-практической конференции. Екатеринбург, 2012. С. 124.

Крепежные шпильки и гайки для закрепления деталей каркаса гербовых знаков «Серп и Молот» были выровнены, отреставрирована резьба, некоторая ее часть воссоздана заново ювелирами (рис. 3–1). Работа с самоцветами была начата после их демонтажа из каркаса гербовых знаков. Было решено оставить камни в оригинальных кастах, за исключением поврежденных. Каждый камень был закреплен в глухой каст из серебра и крепился с помощью длинной серебряной шпильки с нанесенной на нее резьбой. Некоторые камни оказались сильно повреждены, но большая часть демонстрирует хорошую сохранность, чего нельзя сказать о серебре с нанесенным на него золочением (рис. 3–2). Все элементы вставок были пронумерованы, на каждый каст нанесен цифровой идентификационный код. После ручной очистки с помощью растворителей для удаления жировой пленки с поверхности, в том числе для снятия окислов и коррозии термохимическим способом, вставки были переданы для дальнейшего описания и диагностики (рис. 3–3, 3–4). Параллельно велась работа по реставрации серебряных деталей. Поврежденные касты и крепежные шпильки к ним были отреставрированы, отполированы и покрыты позолотой, а в некоторых случаях изготовлены новые (рис. 3–5). Всего в гербовых знаках насчитывается 741 вставка, однако десять из них были утеряны, а семь камней сильно повреждены. По этой причине было решено заново огранить 17 камней с учетом ближайшего окружения, чтобы не нарушить общую концепцию расположения образцов по форме и цвету (рис. 3–6).

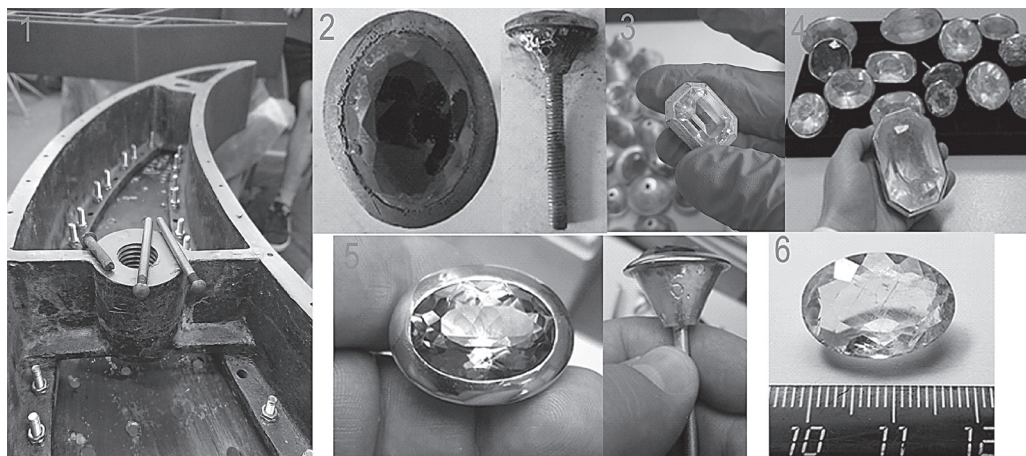


Рис. 3 1 — новые и старая шпильки для закрепления деталей каркаса гербовых знаков; 2 — вид элемента вставки плохой сохранности с сильно корродированным кастом (вид сверху и сбоку с крепежной шпилькой); 3 — элементы вставки с топазом после очистки и реставрации кастов до золочения; 4 — фото нескольких самых крупных вставок кварца после очистки; 5 — элемент вставки с цитрином после реставрации (вид сверху и сбоку); 6 — пример одного из специально ограненных камней взамен утерянного — берилл из Мариинского прииска (Средний Урал, Россия)

После визуального осмотра с фотографированием и взвешиванием элементов, метрических измерений и идентификации элементов вставок была установлена природа происхождения камней, определены форма и тип огранки. Все вставки, закрепленные в элементы, являются природными минералами. Исключение составляют три вставки искусственного происхождения, выполненные из стекла. Большая часть образцов — это ювелирно-поделочные разновидности кварца: горный хрусталь — прозрачный, цитрин — желтый, дымчатый

кварц, его также называют раухтопаз — серого цвета и аметист — фиолетовый. Двадцать девять вставок представлены топазом и восемь образцов — бериллом. Размеры элементов варьируются от 12 мм до 111 мм (рис. 4). В целом общее состояние вставок можно оценивать как хорошее, реже — удовлетворительное. Большая часть камней огранена клиньями по типу бриллиантовой огранки или применен фантазийный тип огранки, для некоторых образцов — изумрудный тип (чаще всего — для топаза), встречаются также вставки с огранкой типа кушон, принцесса, радиант, багет и кабошон. Это показано на рис. 4–1. Интересно, что некоторые из образцов огранены частично: верхняя часть камня — кабошон или плоская поверхность, а к нижней применена фасетная огранка. Это может быть связано с тем, что значительная часть самоцветов была получена от местных жителей и они лишь частично подверглись дополнительной обработке. Из всей коллекции особо выделяются вставки кварца (горного хрусталя) круглой, реже овальной формы с однотипной огранкой (более 300 камней): мы предполагаем, что именно эти образцы были специально добыты на Березовском месторождении Урала (рис. 4–2).

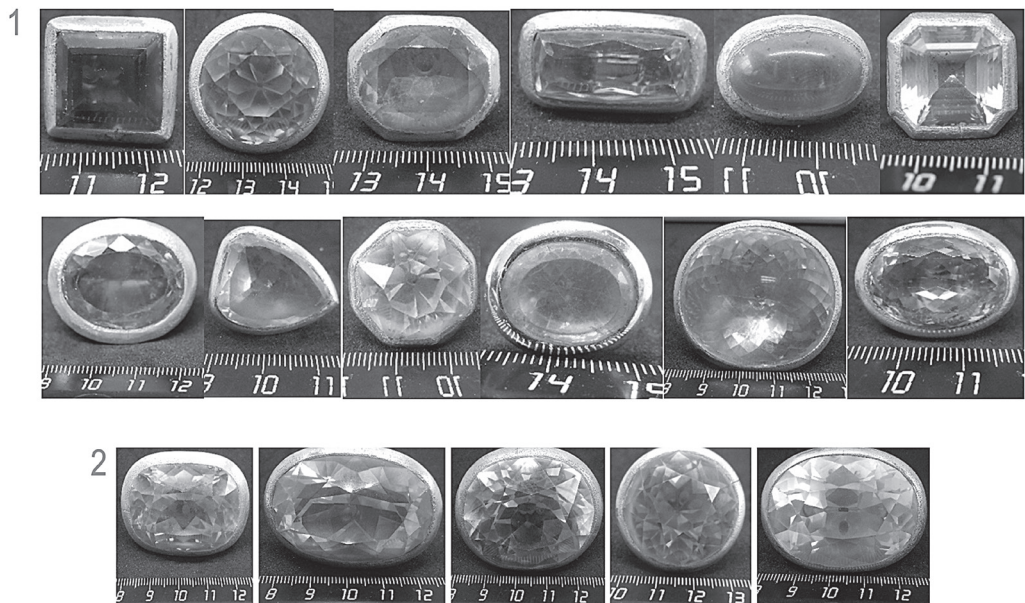


Рис. 4 1 — вставки самоцветов в гербовых знаках «Серп и Молот» после первичной очистки. Слева-направо: дымчатый кварц (ступенчатая, квадрат), горный хрусталь (бриллиантовая, круг), горный хрусталь (фантазийная, шестиугольник), берилл (фантазийная, прямоугольник), цитрин (кабошон, овал), топаз (изумрудная), цитрин (фантазийная, овал), горный хрусталь (фантазийная, «мягкий» треугольник), горный хрусталь (фантазийная, восьмиугольник), аметист (фантазийная, овал), дымчатый кварц (фантазийная, круг), берилл (бриллиантовая, овал);  
2 — несколько вставок горного хрусталя, ограненных в одном стиле

В ходе работы было установлено, что для некоторых элементов характерно внутреннее золочение, которое было нанесено с целью усиления цвета или окрашивания вставки. Так, бесцветный кварц (горный хрусталь) приобретает желтый оттенок, а для слабо окрашенных камней наблюдается усиление цвета в сторону желтого. В ряде случаев это затрудняет более точное определение цвета и, в связи с этим, присвоение названия разновидности кварцу. Топаз, который сейчас мы обнаруживаем бесцветным, скорее всего,

имел другой цвет, но под действием ультрафиолета и постоянного атмосферного воздействия выцвел полностью.

### Заключение

Историю российских месторождений самоцветов условно можно разделить на три периода: XVIII в. — начало XIX в.; начало XIX в. — начало XX в. и 20–50-е годы XX в.<sup>9</sup> С третьим периодом бурного развития горной промышленности связано создание гербовых знаков Северного речного вокзала. Старейшим и самым известным регионом России, где велись поиски цветных камней, являются месторождения Среднего Урала. И сегодня гранитные пегматиты (интрузивные горные породы) в районе села Мурзинка богаты кристаллами кварца (мориона и аметиста), топаза и берилла (преимущественно аквамарина и гелиодора и светло-зеленого берилла). Голубой топаз из копи Мокруша считался одним из лучших, а Березовское месторождение имеет всемирную известность как месторождение, с разработки которого началась золотодобыча в России.

Второй, не менее значимый старейший объект, связанный с самоцветной минерализацией, — месторождение Шерлова Гора на юго-востоке Забайкальского края. Находки с этого месторождения — главным образом берилла (гелиодора, аквамарина, полихромного берилла), топаза (бесцветного, желтого, голубого) и кварца, известные еще с начала XVIII в., — продолжают радовать прекрасным материалом ювелирного качества и сегодня. О сокровищах забайкальских месторождений было известно уже в 30-е годы прошлого столетия, однако в дорогостоящей транспортировке самоцветов не было смысла, т.к. все примененные в инкрустации цветные камни могли быть получены из месторождений Уральских гор.

Работы по огранке камней, которыми были украшены гербовые знаки, проводились в Свердловской области, сбор материала от населения производился там же, а бесцветный кварц (горный хрусталь) извлекался из Березовского месторождения<sup>10</sup>. Поэтому мы можем с высокой долей вероятности считать, что топаз, берилл и кварц родом именно с Урала.

Уникальная позолоченная звезда Северного речного вокзала была впервые подробно описана и отреставрирована с использованием современного оборудования летом 2020 г. В ходе работ установлено и место создания главных символов. Так, звезду изготовили, вероятно, на Московском государственном металло-аффинерном заводе им. В.М. Молотова, гербовые знаки — на Обуховском заводе в Ленинграде. Огранка самоцветов проводилась на Свердловской гранильной фабрике с привлечением местных мастеров-огранщиков, а установка камней в каркас — на Ленинградском заводе № 2 обработки камней-самоцветов.

Благодаря недавнему исследованию сегодня, впервые за 85 лет, можно с точностью утверждать, что основным материалом для изготовления уникального украшения послужили камни из природных объектов, главными из которых были кварц, топаз и берилл (рис. 4). Этот невероятный «паваж», дар Москве от сказочного Урала, почти полностью сохранился до сих пор — несмотря на то что само здание Северного речного вокзала постоянно разрушалось. Теперь вокзал, прилегающий к нему парк и главная достопримечательность здания — золотая звезда с «драгоценными эмблемами» — открыты для жителей и гостей столицы России (рис. 5).

<sup>9</sup> См.: Russian Mineral Classics. Moscow, 2011. (Mineralogical Almanac. 2011. Vol. 16. Is. 3).

<sup>10</sup> Шакинко И.М., Семенов В.Б. Завод Русские самоцветы. Свердловск, 1976. С. 168.



Рис. 5 Золотая Звезда Северного речного вокзала в процессе установки на шпиль в августе 2020 г.

### Благодарности

Авторы благодарят Наталью Владиславовну Сорохтину за идею написания данной статьи; Аркадия Михайловича Кузнецова за ценные консультации; директора Музея Обуховского завода Надежду Анатольевну Виноградову за предоставленные фотографии и уделенное время; заместителя директора по научной работе Музея истории камнерезного и ювелирного искусства Юлию Григорьевну Ильину, любезно предоставившую материал из литературы.

### Список литературы

*Михайлов А.И.* Архитектура канала Москва–Волга. М.: Государственное издательство строительной литературы, 1939. 154 с.

*Парнюк Т.В.* Камнерез Николай Тагауров // Ювелирное и камнерезное искусство: традиции, новации, проблемы: материалы Пятой научно-практической конференции. Екатеринбург: Автограф, 2012. С. 121–128.

*Петропавлова З.В., Бачев В.К.* «Мосэлектрофольга» 80 лет. История развития завода. От медных катодов до медной электролитической фольги. М.: Металлургия, 1993. 256 с.

*Рухлядев А.М.* Архитектура Речного вокзала в Химках // Архитектура канала Москва–Волга. Под ред. И.Г. Сушкевич. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1939. С. 58–67.

*Хигер Р.Я.* Архитектура речных вокзалов // Новые сооружения советской архитектуры. 1940. Вып. 4. С. 3–5.



Шакинко И.М., Семенов В.Б. Завод Русские самоцветы. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1976. 382 с.

Russian Mineral Classics. Moscow: Mineral-Almanac Ltd, 2011. 156 p. (Mineralogical Almanac. 2011. Vol. 16. Is. 3).

### References

Higer, R.Ja. Arhitektura rechnyh vokzalov [The architecture of the river terminals], in *Novye sooruzhenija sovetskoj arhitektury*. 1940. Is. 4. P. 3–5. (In Rus.).

Mikhajlov, A.I. *Arhitektura kanala Moskva–Volga* [The architecture of the Moscow–Volga canal]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo stroitel'noj literatury Press, 1939. 154 p. (In Rus.).

Parnyuk, T.V. Kamnerez Nikolaj Tataurov [The Stone cutter Nikolay Tataurov], in *Juvelirnoe i kamnereznoe iskusstvo: tradicii, novicii, problemy: materialy Pjatoj nauchno-prakticheskoj konferencii*. Ekaterinburg: Avtograf Press, 2012. P. 121–128. (In Rus.).

Petropavlova, Z.V., Bachev, V.K. «Mosjelektrofol'ga» 80 let. Istorija razvitija zavoda. Ot mednyh katodov do mednoj jelektroliticheskoj fol'gi [“Moselectrofoil” is 80 years old. The history of the development of the plant. From copper cathodes to copper electrolytic foil]. Moscow: Metallurgija Press, 1993. 256 p. (In Rus.).

Rukhljadev, A.M. Arhitektura Rechnogo vokzala v Himkah [The architecture of the River Station in Khimki], in *Arhitektura kanala Moskva–Volga. Pod red. I.G. Sushkevich*. Moscow: Izdatel'stvo Vsesojuznoj akademii arhitektury Press, 1939. P. 58–67. (In Rus.).

Russian Mineral Classics. Moscow: Mineral-Almanac Ltd, 2011. 156 p. (Mineralogical Almanac. 2011. Vol. 16. Is. 3).

Shakinko, I.M., Semenov, V.B. *Zavod Russkie samocvety* [The Factory “Russian Gems”]. Sverdlovsk: Sredne-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo Press, 1976. 382 p. (In Rus.).

*Воскресенская А.Э.*

## ПОКРОВ XVI ВЕКА НА РАКУ ПРЕПОДОБНОГО АРСЕНИЯ КОНЕВСКОГО КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК, МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ, МЕСТО ПАМЯТИ

Воскресенская, Анна Эрнстовна — магистр музеологии, директор, музей Коневского Рождество-Богородичного монастыря, Россия, Санкт-Петербург, [konevitsa.museo@gmail.com](mailto:konevitsa.museo@gmail.com).

Статья посвящена покрову на раку преподобного Арсения Коневского, который был пожертвован в основанную им обитель в 1551 г. Покров рассматривается в качестве места памяти братии Коневского монастыря согласно концепции, разработанной Пьером Нора. Анализируется роль памятника в формировании идентичности коневской братии. Вышитый на покрове текст дает основание предполагать, что спустя век после кончины (в XV в.) прп. Арсений Коневский уже почитался как общецерковный святой. В связи с тем, что значительная часть источников по истории Коневского монастыря утрачена, покров оказывается единственным материальным подтверждением этого положения. Таким образом, он сохранялся не только как исторический памятник, но и как документальное свидетельство почитания прп. Арсения Коневского. В статье приводятся версии о возможном месте создания покрыва, прослеживается его судьба. Упоминаний о нем вплоть до XIX в. не обнаружено, однако очевидно, что бытование покрыва было тесно связано с судьбой мощей прп. Арсения Коневского, а также других предметов, которые традиционно соотносятся с основателем Коневского монастыря. Таким образом, ранняя история покрыва восстанавливается методом аналогий. Судьба предмета в XIX–XX вв. исследуется по письменным источникам (как опубликованным, так и архивным), а также по фотографическим данным. В настоящее время покров сохраняется в музее RIISA (г. Куопио, Финляндия), где наряду с другими предметами из Коневского монастыря является одним из старейших экспонатов. Реплика покрыва экспонируется в музее Коневского монастыря.

**Ключевые слова:** Коневец, Коневский монастырь, преподобный Арсений Коневский, монастырский музей, покров, канонизация, мощи, рака.

## THE 16<sup>th</sup> CENTURY ST. ARSENY KONEVSKY' SHRINE COVER AS HISTORICAL SOURCE, MONUMENT, PLACE OF MEMORY

Voskresenskaya, Anna Ernstovna—M.A. in Museology, Director, Konevitsa Nativity Monastery Museum, Russian Federation, Saint-Petersburg, [konevitsa.museo@gmail.com](mailto:konevitsa.museo@gmail.com).

The article is devoted to the cover on the shrine of St. Arseny Konevsky, which was donated in 1551 to the Konevitsa monastery founded by him. The cover is considered as a place of memory of the monastic brethren according to the concept developed by Pierre Nora. The role of the cover in forming the identity of the Konevitsa brethren is analyzed. The text embroidered on the cover suggests that a century after his death (in the 15<sup>th</sup> century) St. Arseny Konevsky was already revered as a saint. Since a significant part of the historical sources of the Konevitsa monastery has been lost, the cover is the only material evidence of this position. Thus, it was preserved not only as a historical monument, but also as an evidence of the veneration

of St. Arseny Konevsky. The article gives versions about the cover possible place of creation and traces its fate. There is no mention of it until the 19th century, but it is obvious that the fate of the cover was closely connected with that of the relics of St. Arseny Konevsky, as well as other items associated with the founder of the Konevitsa monastery. Thus, the early history of the cover is reconstructed by analogy. The fate of the object in the XIX–XX centuries is investigated by written sources (both published and archival), as well as by photographic data. At present the cover is preserved in the RIISA museum (Kuopio, Finland) being among the oldest exhibits along with other items from the Konevitsa monastery. A replica of the shroud is on display in the Konevitsa Monastery Museum.

**Key words:** Konevitsa, Konevitsa monastery, st. Arseny Konevsky, monastery museum, cover, canonization, relics, shrine.

Перед любыми сообществами постоянно возникает проблема конструирования и сохранения идентичности. Сохранение памяти, являющейся ключевым параметром идентификации сообщества, особо важно для монастырей. Их характерной особенностью можно назвать преобладание значимости нематериального над материальным при тесном слиянии сакрального и бытового. Если в общем случае для сохранения монашества как сообщества существуют отделяющие его от прочего мира традиции (совместная молитва, принятие в братию через особый ритуал пострига, образ жизни, облачения), то для отдельных монастырей вопрос идентичности встает более остро. Обычно наиболее значимыми для ее формирования оказываются почитаемые в монастыре святыни, зачастую связанные с жизнью его основателя: мощи, чудотворные иконы, мемориальные предметы. Для Коневского Рождество-Богородичного монастыря главными святынями являются мощи основателя монастыря прп. Арсения Коневского и Коневская икона Божией Матери. В связи с эвакуацией монастыря вглубь Финляндии в 1940 г. предметы, связанные с жизнью основателя обители, в том числе и чудотворная икона, оказались за пределами России. В 1991 г. началось возрождение монастыря. К его 600-летию, которое отмечалось в 1993 г., первый настоятель возрождающейся обители архимандрит (ныне — епископ Кронштадтский) Назарий (Лавриненко), понимая значимость материальной памяти для обители, высказал надежду, что будут изданы акафист прп. Арсению и книга на русском языке по истории монастыря, а в нем самом появится список Коневской иконы Божией Матери и покров на раку прп. Арсения<sup>1</sup>. Последнему предмету и посвящена данная статья. Ее целью является анализ покрова как одного из предметов, определяющих идентичность братии Коневского монастыря. Для этого исследуется происхождение покрова, восстанавливается вероятная история его бытования, выявляется важность данного памятника в вопросе канонизации прп. Арсения Коневского. Кроме того, поскольку и древний покров, и его современная реплика сохраняются в музейных коллекциях, они рассматриваются также в качестве музейных предметов с присущими им свойствами.

В связи с географическим расположением близ границ со Швецией/Финляндией Коневский монастырь, существующий на о. Коневец в Ладожском озере с 1393 г., трижды разорился, основная часть материального наследия, а также сведения об истории монастыря были утрачены. Исключением стали несколько вывезенных с острова предметов, среди которых оказался и покров, подаренный в обитель в 1551 г. Очевидная значимость предмета для обители подтверждается тем, что почти все издания<sup>2</sup> о Коневском монастыре

<sup>1</sup> Возрождение Коневской обители. СПб., 2005. С. 24.

<sup>2</sup> Исключение составляет издание: Виды и описания Коневского монастыря. СПб., 1876.

содержат упоминания о покрове. Первое из них встречается в 1817 г.<sup>3</sup>, затем в 1853 г. в сделанных свт. Игнатием Брянчаниновым описаниях монастыря<sup>4</sup>. Следующее упоминание о покрове опубликовано в историко-статистическом описании Коневского монастыря в 1869 г.<sup>5</sup>, в 1886 г. о покрове пишет архимандрит Пимен (Гаврилов)<sup>6</sup>. Вплоть до возобновления Коневского монастыря в 1991 г. упоминаний о нем на русском языке нет, но в книге на финском языке, посвященной монастырю, впервые приводится фотография покрова<sup>7</sup>. В дальнейшем упоминания и описания покрова приводятся в исследованиях по лицевому шитью, а также в литературе по истории Коневского монастыря<sup>8</sup>. Сам покров в настоящее время находится в постоянной экспозиции музея RIISA (г. Куопио, Финляндия) и доступен для внешнего осмотра.

### Покров: общая характеристика и проблемы атрибуции

Покров представляет собой фрагмент шелковой ткани прямоугольной формы (129 на 257 см), по которому выполнена вышивка золотом, серебром и шелком (рис. 1). Подробное описание покрова приводит Е.Ю. Катасонова: «Покров шит по желтовато-зеленой шелковой ткани, сохранившейся фрагментарно. Кайма с надписью и орнаментальными полосами вышита по красному шелку. Мантия преподобного вышита красно-коричневой сканью, нижняя одежда синей сканью (шов — косой сканый), аналав и куколь шиты синим шелком, обувь — красным. Даже прикреп для нимбов использован тот же самый — ”ягодка двойная”»<sup>9</sup>. На нимбе преподобного закреплены декорирующие его подделочные камни: два голубых халцедона, шпинель, овальный гранат, а также два украшения из красного и зеленого стекла, окруженные мелким жемчугом<sup>10</sup>. Покров датируют XVI в., но вышивка и текст были перенесены на новую основу в XIX в.: «Фигура вырезана с древнего фона — красного шелка, сохранившегося под надписью и орнаментом на кайме, и переложена на белый узорчатый атлас XIX в.»<sup>11</sup>. На вышивке изображен преподобный Арсений Коневский в полный рост. Святой облачен в схимническую одежду. В левой руке он держит свернутый свиток, а правой указывает на него. Лицо немного обращено вправо, глаза открыты, голова не покрыта. Е.Ю. Катасонова отмечает мастерство вышивальщицы, сумевшей передать живость облика святого. Вышивка лика сделана плотными стежками в одном направлении с притенениями по абрису лика, по

<sup>3</sup> Мисаил (Орлов), Иларион (Кириллов). Историческое изображение о начале Коневския обители, о запусении, возобновлении, и о настоящем оной положении. СПб., 1817. С. 8–9.

<sup>4</sup> Игнатий Брянчанинов, святитель. Археологическое описание древностей, найденных в 1853 году в монастырях Санкт-Петербургской епархии // Полное собрание творений святителя Игнатия Брянчанинова. М., 2006. Т. 3. С. 347.

<sup>5</sup> Историко-статистическое описание Рождественского Коневского монастыря. СПб., 1869. С. 17–18.

<sup>6</sup> Пимен (Гаврилов), архимандрит. Богородице-Рождественский Коневский монастырь. СПб., 2010. С. 83.

<sup>7</sup> Konevitsan luostari. Helsinki, 1993. S. 93.

<sup>8</sup> См., напр.: Kasanko M. Konevitsan luostarin historialliset vaihteet. Joensuu, 1992. S. 18; Pyhätkuvat. Kuopio, 1985. S. 68, 108; Reflections of the Imperial Court. Mementoes and Gifts of the Czars from the Monasteries of Ladoga Lake. Helsinki, 1989. P. 6, 24, 55; Берташ А., Арсений, иеромонах. Шесть столетий Рождество-Богородичного Коневского монастыря. СПб., 1993. С. 6.

<sup>9</sup> Катасонова Е.Ю. Группа памятников новгородского лицезного шитья конца 1540–1560-х гг. // Убрус. Церковное шитье: история и современность. 2010. Вып. 13–14. С. 61.

<sup>10</sup> Reflections of the Imperial Court... P. 55.

<sup>11</sup> Маясова Н.А. Светлица новгородской боярыни в Москве // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1985. М., 1987. С. 340.

краю белка и между веком и бровью. Н.А. Маясова отмечает, что графичность облика в большей степени характерна для произведений не середины, а начала XVI в.<sup>12</sup> Вокруг нимба вышита надпись: «Преподобный Арсений, старец Коневского монастыря». По наружному краю вокруг всего покрыва вышита надпись: «В лето при державе царства благочестивого царя и государя Иоанна Васильевича, всея России самодержца, и при господине Преосвященном архиепископе Феодосии богоспасаемых градов Великого Новгорода и Пскова, положен бысть на гроб преподобному отцу Арсению в обитель честного и славного Рождества Богородицы Коневского монастыря при игумене Пимене и яже о Христе братии в лето 7059. А положили покров сей царя и государя Великого дети боярские Михайло Козьмин сын Бровцин да Григорий Якимов сын Щетинин». В 1930-е гг. в музее Коневского монастыря рядом с самим покрывом была расположена табличка, на которую был скопирован текст вышивки, при этом год создания покрыва был отмечен не от сотворения мира, как на покрыве (рис. 2), а от Рождества Христова — 1551 г. (рис. 3).



Рис. 1 Покров на раку прп. Арсения, демонстрируемый братией монастыря у стен собора Рождества Пресвятой Богородицы. 1893 г. Архив музея Коневского монастыря



Рис. 2 Увеличенный фрагмент надписи, вышитой по кайме покрыва, с датой его создания

Что касается «положивших покров» детей боярских Бровцына и Щетинина, необходимо отметить, что само это понятие возникло в XV–XVI вв., когда присваивалось «всем членам упавших боярских родов»<sup>13</sup>. Михаил Кузьмич Бровцын был тысячником-городовым

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Павлов-Сильванский Н.П. Служилые люди. Происхождение русского дворянства. СПб., 1898. С. 92.

2 статьи из Водской пятины Новгород<sup>14</sup>, к которой относился и Коневский монастырь. В 7075 г. (1567 г.) он «находился воеводой в Ржеве-Заволочье»<sup>15</sup>. Бровцын упоминается также в Синодике опальных царя Ивана Грозного среди казенных в связи с делом боярина В.Д. Данилова<sup>16</sup>. Григорий Щетинин упоминается среди ярославских князей, в 1554–1555 гг. — «наместник в половине Кашина»<sup>17</sup>. А. Берташ<sup>18</sup> считает, что Григорий Щетинин мог приходиться родственником старцу Феодосию Щетине, упомянутому в синодике Коневского монастыря<sup>19</sup>. Вопрос о взаимодействии детей боярских между собой требует дальнейшего изучения, однако очевидно, что земли, упомянутые в связи с именами Бровцына и Щетинина, выходят за пределы Приладожских и даже Новгородских. Упоминаний об их совместной службе, родственных связях и т.п. в настоящее время не выявлено.

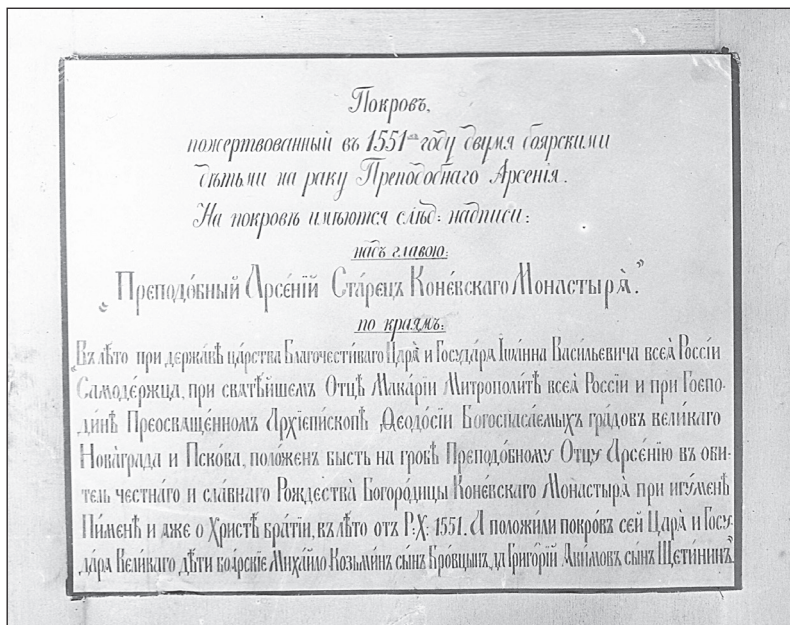


Рис. 3 Табличка с расшифровкой текста, вышитого по краю покрыва на раку прп. Арсения. 1893 г. Архив музея Коневского монастыря

Единства мнений относительно места создания покрыва нет. Финские специалисты, не предлагая аргументации, предполагают, что он мог быть создан в златошвейной мастерской княгини Ефросиньи Старицкой<sup>20</sup> — жены удельного князя Андрея Ивановича Старицкого, родного младшего брата Василия III. Н.А. Маясова, описывая подаренную

<sup>14</sup> Корзинин А.Л. Государев двор в доопричный период (1550–1565 гг.). СПб., 2016. Т. 2. С. 161.

<sup>15</sup> Разрядная книга 1475–1598 гг. М., 1966. С. 225.

<sup>16</sup> Катасонова Е.Ю. Группа памятников новгородского лицевого шитья конца 1540–1560-х гг. С. 85.

<sup>17</sup> Корзинин А.Л. Государев двор в доопричный период (1550–1565 гг.). Т. 2. С. 253.

<sup>18</sup> Берташ А., Арсений, иеромонах. Шесть столетий Рождество-Богородичного Коневского монастыря. С. 6.

<sup>19</sup> Маитафаров А.В. Синодик Коневского Богородицкого Рождественского монастыря XVI в. // Вестник церковной истории. 2014. № 3–4. С. 10.

<sup>20</sup> Reflections of the Imperial Court... P. 6.

Старицкими в Иосифо-Волоколамский монастырь в 1558 г. плащаницу, отмечает, что дату начала деятельности мастерской определить сложно. Она упоминает, что достоверно известно 12 работ этой мастерской, находящихся в настоящее время в различных хранилищах, а также 4 фрагмента утраченных произведений. Около 20 изделий известны только по документам. Как отмечает исследователь, «если учесть, что на создание “воздуха большого” 1558 г., первого датированного произведения мастерской, необходимо было не менее двух-трех лет, а к этому времени в мастерской сложились уже свои четко выраженные признаки, свой художественно-образный стиль, то следует предположить, что она работала уже несколько лет»<sup>21</sup>. Таким образом, нельзя отрицать возможность отнесения покрыва прп. Арсения к произведениям мастерской Ефросиньи Старицкой, однако достоверных подтверждений этому на данный момент не существует.

Н.А. Маясова относит создание покрыва к мастерской Настасьи Овиновой<sup>22</sup>. Вместе с мужем, новгородским боярином Иваном Захарьевичем Овиновым, Настасья переехала в Москву после присоединения Новгорода в 1478 г., т.е. и в этом случае местом создания покрыва оказывается Москва. Впрочем, А.С. Петров предполагает, что Настасья Овинова могла быть москвичкой. Е.Ю. Катасонова высказывается о мастерской более обобщенно: «Существование целого ряда памятников, объединенных стилем, техникой исполнения и материалами, вложенных от имени разных лиц в новгородские монастыри и храмы, предполагает существование в это время в Новгороде крупной мастерской, исполнявшей заказы светских и духовных лиц»<sup>23</sup>. А.С. Петров считает, что покров прп. Арсения Коневского «ни по характеру рисунка, ни по палеографии надписей не может быть сопоставлен с алтарным покрывом 1514 г., единственным подлинно известным произведением “мастерской” Настасьи Овиновой»<sup>24</sup>. Он придерживается точки зрения, что покров был создан в одной из новгородских мастерских, где было распространено почитание прп. Арсения. Таким образом, пока невозможно однозначно указать место создания покрыва.

### **История покрыва в контексте истории Коневского монастыря**

Достоверных сведений о бытовании покрыва в Коневском монастыре до начала XIX в. нет. Однако не вызывает сомнений, что его судьба тесно связана с мощами прп. Арсения Коневского. После кончины святой был погребен в паперти монастырского храма во имя Рождества Пресвятой Богородицы, им самим построенного. Обретение мощей, вероятно, произошло перед первым шведским разорением, случившимся в 1581 г. В «Историко-статистическом описании Коневского монастыря» упоминается, что «нетленные мощи Св. Арсения, бывшие до того на вскрытии, во время нападения шведов на Корельскую землю, братством положены были в землю под спуд в основании Церкви, близ западной стены ея, по левую сторону церковных входных дверей, как бы в залог обратного возвращения братии в монастырь и нового воссоздания обители»<sup>25</sup>. Спустя 18 лет, в 1599 г. братия

<sup>21</sup> *Маясова Н.А.* Вновь обретенный шедевр // Древнерусское художественное шитье. М., 1995. С. 43.

<sup>22</sup> *Маясова Н.А.* Светлица новгородской боярыни в Москве. С. 340.

<sup>23</sup> *Катасонова Е.Ю.* Группа памятников новгородского лицевого шитья конца 1540–1560-х гг. С. 61.

<sup>24</sup> *Петров А.С.* Группа памятников новгородского шитья середины XVI века. К вопросу об атрибуции вышивок «мастерской Настасьи Овиновой» // Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. М., 2012. Вып. 21. С. 254.

<sup>25</sup> Историко-статистическое описание... С. 7.

вернулась на Коневец. Прошение царю Василию Шуйскому, в котором игумен Леонтий просит вновь разрешить поселиться в Деревяницком монастыре, датировано 7118 г. (1610), т.е. монастырь восстанавливался лишь в течение 10 лет. Вероятно, мощи прп. Арсения в тот период оставались под спудом; во всяком случае письменных свидетельств об их обретении не сохранилось. После второго исхода братии шведские войска заняли Коневец. Было принято решение о переносе мощей прп. Арсения Коневского в Деревяницкий монастырь. В 1673 г. царь Алексей Михайлович направил новгородскому воеводе грамоту, в которой сообщалось о согласии шведского короля передать мощи прп. Арсения в Новгород<sup>26</sup>. Об их перенесении предписывалось срочно сообщить царю Алексею Михайловичу и патриарху Питириму. Однако документы, подтверждающие факт перенесения мощей, не выявлены. Свт. Игнатий Брянчанинов предполагает, что их отсутствие говорит о том, что перенесение мощей не состоялось<sup>27</sup>. Уже в «Историко-статистическом описании Коневского монастыря» было рекомендовано провести дополнительные изыскания в архиве новгородской духовной консистории, а особо — в архиве Деревяницкого монастыря<sup>28</sup>, но исследования результатов не принесли. Что же касается покрова, то его, как иконы и утварь (в отличие от мощей), скорее всего заблаговременно вывезли с острова. Известно, что ковш, по преданию, изготовленный из капа самим прп. Арсением Коневским, был украшен серебряной оправой с надписью: «Ковш Преподобного Отца Арсения Коневского, Монастыря Начальника, с Нева Езера, дан в Деревяницкий монастырь. А оправлен лета 1679 году, августа в 15 день при игумене Нефеалиме»<sup>29</sup>, что с определенной достоверностью подтверждает эвакуацию предметов, связанных с памятью основателя обители.

Восстановление Коневского монастыря после победы над шведами началось в 1718 г. В 1762–1766 гг. на прежнем фундаменте был восстановлен собор во имя Рождества Пресвятой Богородицы. Н.Я. Озерецковский, посетивший Коневец в 1785 г., пишет: «В полукаменной оной церкви сооружена гробница над телом преподобного Арсения, Коневского чудотворца, который основал сию обитель»<sup>30</sup>. В 1799 г. в Коневский монастырь из Деревяницкого возвращена чудотворная Коневская икона Божией Матери, принесенная прп. Арсением с Афона. Вероятно, к этому времени покров на раку прп. Арсения был также возвращен на Коневец. В 1800–1809 гг. на месте разобранного собора был выстроен новый.

В 1816 г. строитель Иларион<sup>31</sup> установил раку над местом погребения мощей прп. Арсения. Судя по всему, она представляла собой трехчастную раку красного дерева, основание которой было покрыто иконной доской с изображением прп. Арсения в полный рост. Оно в значительной степени напоминало образ на покрове 1551 г. Сверху икона была покрыта серебряным окладом. После того, как в 1843 г. была сооружена новая рака, иконная доска из раки 1816 г. с изображением прп. Арсения была перенесена в угловую

<sup>26</sup> Грамоты монастырей Деревяницкого и Коневского // Летопись занятий археографической комиссии. СПб., 1868. С. 26.

<sup>27</sup> Игнатий Брянчанинов, святитель. Археологическое описание древностей, найденных в 1853 году в монастырях Санкт-Петербургской епархии. С. 355–356.

<sup>28</sup> Историко-статистическое описание... С. 16–17.

<sup>29</sup> Там же. С. 18.

<sup>30</sup> Озерецковский Н.Я. Путешествие по озерам Ладожскому и Онежскому. СПб., 1792. С. 42.

<sup>31</sup> «До учреждения духовных в 1764 г. штатов настоятельство в Коневском монастыре было строительское, и по штатам в нем, яко безотчинном, таковое же положено». См.: Амвросий (Орнатский), архим. История Российской иерархии. М., 1812. Ч. IV. С. 628.



Никольскую церковь и помещена в отдельном киоте, в настоящее время икона считается утраченной.

В 1819 г. стараниями строителя Илариона по определению Святейшего Синода в церковные месяцесловы и книги впервые был включен день памяти прп. Арсения.

В 1843 г. игумен Амфилохий обустроил на прежнем месте новую раку. Рака была создана в мастерской петербургского мастера Федора Андреевича Верховцева (1804–1867). Вот как описывает раку прп. Арсения архимандрит Пимен: «На верхней доске ее во весь рост рельефно изображен Преподобный, на правой—его погребение, на левой—прибытие на Коневец, в ногах—отправление с Афонской горы и в головах—свиток с его биографией»<sup>32</sup>. Осенью 1939 г. серебряная рака вместе с другими предметами была эвакуирована с острова в г. Кякисалми (совр. Приозерск), затем в г. Куопио, некоторое время находилась в усадьбе Хиекка, где с лета 1940 г. до 1956 г. жила братия Коневского монастыря. Впоследствии рака была передана в Православный церковный музей (с 2014 г.—музей RIISA) в г. Куопио, где экспонируется и в настоящее время<sup>33</sup>.

В начале XIX в. покров находился в Коневском монастыре. Об этом сообщает первое изданное описание обители, созданное строителем Иларионом и отредактированное монахом Мисаилом: «От кончины Святого Арсения обитель его до первого своего запустения существовала 132 года. Из сего периода времени остался и сохраняется здесь покров, некоторыми боярскими детьми данный на раку Преподобного»<sup>34</sup>. При описании раки прп. Арсения покров не упоминается, вероятно, в это время он уже находился в монастырской ризнице. В 1853 г. его описание было сделано свт. Игнатием Брянчаниновым. Он приводит текст надписи, идущей вокруг покрова, отмечая, что «надписи сделаны старинным славянским письмом, с сокращениями и титлами»<sup>35</sup>. Похожее описание содержится в описании монастыря 1869 г. с выводом: «Этот памятник древности свидетельствует, что Преподобный Арсений в то время Российской церковью причислен был уже к лику святых угодников Божиих»<sup>36</sup>. При архимандрите Пимене в 1886 г. покров пребывал в монастырском соборе в ризнице: «В ней обращают на себя благоговейное внимание древние святыни: крест деревянный, обложенный серебром, со святыми мощами “Начальника Арсения да игумена Иоанна”; деревянный ковш, оправленный в серебро, бывший в употреблении у Преподобного Арсения, Коневского чудотворца, и покров на раку Преподобного, пожертвованный в 1551 году»<sup>37</sup>. Таким образом, в XIX в. покров утратил свое практическое назначение и сохранялся как историческое свидетельство. В 1893 г. праздновалось 500-летие обители, был сделан большой корпус фотографий (мастерская К. Буллы), среди которых оказались фото покрова прп. Арсения Коневского и таблички, на которой был расшифрован вышитый по краю покрова текст (рис. 1, 3). В 1934 г. в Коневском монастыре игумен Маврикий учредил монастырский музей, который расположился в угловой Никольской церкви. В ее западном притворе выделили большой стол для экспонирования покрова прп. Арсения (рис. 4).

<sup>32</sup> Пимен (Гаврилов), архимандрит. Богородице-Рождественский Коневский монастырь. С. 81.

<sup>33</sup> Согласно музейному описанию, рака имеет инвентарный номер ОКМ 392, старый номер—KL N 695, дата передачи не указана, причина передачи—эвакуация.

<sup>34</sup> Мисаил (Орлов), Иларион (Кириллов). Историческое изображение о начале Коневския обители, о запустении, возобновлении, и о настоящем оной положении. С. 8.

<sup>35</sup> Игнатий Брянчанинов, святитель. Археологическое описание древностей, найденных в 1853 году в монастырях Санкт-Петербургской епархии. С. 347.

<sup>36</sup> Историко-статистическое описание... С. 18.

<sup>37</sup> Пимен (Гаврилов), архимандрит. Богородице-Рождественский Коневский монастырь. С. 83.



Рис. 4 Покров на раку прп. Арсения с табличкой, расшифровывающей текст с покрыва на раку прп. Арсения, экспонируемые в музее Коневского монастыря между 1934 и 1939 гг. Фото из архива Ново-Валаамского Спасо-Преображенского монастыря

После начала Советско-финляндской (Зимней) войны для эвакуации на материк были подготовлены наиболее ценные предметы из монастырского музея и ризниц общим объемом в 24 ящика. На первом листе «Описи церковному имуществу Коневского монастыря, эвакуированному вследствие военных действий в г. Куопио 11/XII 1939 г.»<sup>38</sup> (Национальный архив Финляндии, до 2017 г. — Провинциальный архив г. Миккели, Финляндия) указано: «Ведомость церковных вещей, отправленных ввиду опасности от военных событий, во внутрь страны, в город Куопио, при сопровождении эконома означенного монастыря, иеромонаха Неофита, 11/XII 1939 года, для сдачи на хранение в Православный Храм, во имя Святителя Николая Чудотворца, в ведение настоятеля сего храма, священника о. Василия Хоккинена». Далее перечисляется имущество по ящикам. В ящике № 14 среди прочего числятся серебряная рака прп. Арсения работы Ф.А. Верховцева и царский покров на раку преподобного. Благодаря эвакуации упомянутые предметы были сохранены. В настоящее время покров экспонируется в музее RIISA<sup>39</sup> (рис. 5).

Коневский Рождество-Богородичный монастырь начал восстанавливаться в 1991 г. В том же году были обретены мощи прп. Арсения Коневского. Они находились в склепе под тем местом, где традиционно стояла рака преподобного, склеп был засыпан строительным мусором<sup>40</sup>. В монастыре в 1992 г. изготовили простую деревянную раку, для которой лицевым шитьем был вышит новый покров, причем композиция и облик прп. Арсения повторяли покров 1551 г. В 1998 г. рака в храме была заменена новой резной

<sup>38</sup> Kansallisarkisto, Konevitsan luostarin arkisto № II Вс.

<sup>39</sup> Инвентарный номер ОСМ 391.

<sup>40</sup> Подробнее рассказ об обретении мощей см. в: Житие преподобного Арсения Коневского чудотворца. СПб., 2002. С. 6–8.

с ростовым изображением прп. Арсения Коневского, а покров был перемещен в настоятельские покои, откуда в 2020 г. передан в музей. Мощи святого заключены в деревянный ларец, располагающийся внутри раки. Традиции укрывать ее покровом в настоящее время не существует.



*Рис. 5* Покров на раку прп. Арсения, экспонируемый ныне в музее RIISA (г. Куопио, Финляндия). 2019 г. (Фото автора)

### **Покров как музейный предмет**

Покров прп. Арсения Коневского в настоящее время является музейным предметом и в качестве такового обладает характерными свойствами, а именно информативностью, репрезентативностью, экспрессивностью и аттрактивностью. Первые два свойства покрыва, т.е. его способность являться источником информации и достоверно отразить эпоху, в значительной степени были проанализированы выше. Остановимся подробнее на двух последних свойствах, т.е. на способности к эмоциональному воздействию и внешней привлекательности.

В современной экспозиции музея RIISA покров XVI в. располагается в зале, посвященном царским дарам, сделанным в разные периоды преимущественно в Валаамский монастырь. Кроме покрыва, в нем представлены облачения, иконы, богослужебные предметы, фуражка и перчатки Александра II, бывшие на императоре в момент смертельного покушения на него, — т.е. совершенно разнородные предметы. Для покрыва выделена отдельная витрина, в которой покров помещен таким образом, как если бы он покрывал раку, что напоминает о его первоначальном функциональном назначении. Среди прочих предметов покров сразу привлекает внимание — в первую очередь за счет большого размера и необычного (под косым углом) расположения. Два фактора, которые удерживают внимание на предмете, — полноразмерная фигура человека в монашеском облачении и яркая, с преобладанием красного окраска ткани. Вероятно, высота изображения

прп. Арсения приблизительно соответствует его росту, определенному в 1998 г. при экспертизе мощей как «не менее 161 см и наиболее вероятно в интервале средней ростовой группы (160.0–169.9 см)»<sup>41</sup>. Посетитель также имеет возможность рассмотреть детали вышивки, выразительность лика прп. Арсения, сложный орнамент текста. В целом можно сказать, что покров соразмерен человеку, внешне он лишен величия, характерного для предметов более поздних периодов. Так, покров прп. Арсения находится рядом с богато декорированным золотом покровом вишневого бархата на раку преподобных Сергия и Германа Валаамских, который был создан для Валаамского монастыря с использованием коронационной парчи. Однако несмотря на такое соседство, аттрактивность покрыва прп. Арсения не снижается. Экспозиция в целом подчеркивает высокую значимость предмета. Однако отделение покрыва от остальных предметов, которые относились к жизни прп. Арсения Коневского, а также связанных с историей обителя, несколько снижает его экспрессивность. Такой же эффект дает непростой для восприятия этикетаж. Экспонирование в финском музее множества предметов, происходящих из русских монастырей, сопряжено с необходимостью объяснять множество важных для понимания деталей. Поэтому музей RIISA отказался от этикеток близ каждого предмета. Вместо этого в каждом зале оборудована стойка с информационными листами на разных языках. Это позволяет увеличить объем данных о каждом предмете, но одновременно создает и неудобство, связанное с выбором необходимого листа и отсутствием сквозной нумерации. Расшифровка вышитого текста в этикетаже отсутствует.

В музее Коневского монастыря, который существовал на острове Коневец с 1934 по 1939 гг., покров также экспонировался в горизонтальном положении на большом столе и был доступен для обзора с трех сторон. В ногах покрыва находилась табличка с расшифровкой текста вышивки. Музейный предмет находился в западном притворе Никольской церкви, напротив входа<sup>42</sup>. Таким образом, осмотр экспозиции музея фактически начинался именно с него. Возвращаясь после осмотра основного зала и познакомившись с предметами, которые были связаны с историей монастыря и его основателем, посетители имели возможность вернуться к осмотру покрыва уже не только как художественного произведения, к чему располагало соседство с другими текстильными предметами, но именно как одного из средоточий истории обителя. Таким образом, включенность в рассказ об истории монастыря и его основателе повышала степень экспрессивности предмета. Отсутствие защитного стекла с одной стороны представляло угрозу для сохранности предмета, с другой стороны давало возможность особо тесного индивидуального контакта.

Реплика покрыва экспонируется в музее Коневского монастыря, располагаясь вертикально на стене зала, который посвящен прп. Арсению Коневскому. Покров имеет размер 115 на 245 см и натянут на деревянную раму. В целом композиция повторяет древний покров, однако текст по кайме вышит другой: «Аще пребудете в законе Господне, то не оскудеет обитель сия и Матерь Божия покровительницею ея будет. Преподобне отче наш Арсение, моли Бога о нас». Эти слова являются краткой интерпретацией прощальных слов прп. Арсения, сказанных братии перед его кончиной<sup>43</sup>. Над нимбом святого жемчугом вышито его имя: «Прпд. Арсений Коневский» (рис. 6).

<sup>41</sup> Музей Коневского монастыря. Заключение № 208-к комиссионной судебно-медицинской экспертизы. С. 9.

<sup>42</sup> Воскресенская А.Э. Музей Коневского Рождество-Богородичного мужского монастыря в 30-е годы XX века // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2019. № 1 (25). С. 142.

<sup>43</sup> Житие преподобного Арсения... С. 56–57.



Рис. 6 Воспроизведение покрыва 1551 г., созданное в 1993 г., экспонируется в музее Коневского монастыря. 2020 г. (Фото автора)

Рядом помещена фотография древнего покрыва, дающая посетителю возможность сравнить два предмета. В центре зала располагается рака, созданная в обители в 1992 г., для которой и был создан данный покров. Кроме того, в зале располагается список Коневской иконы Божией Матери, судьба которой связана с жизнью прп. Арсения, а также живописные полотна, повествующие о его земной жизни, и рассказ о прочих коневских святых. Таким образом, реплика покрыва с одной стороны отсылает посетителя к XVI в., когда в обитель был подарен покров на раку, с другой—повествует о первых годах восстановления монастыря, когда несмотря на все трудности в обители было возрождено почитание ее основателя. Кроме того, сравнение нового покрыва и фотографии древнего напоминает посетителю о его истории в 1930-е гг., о сложной истории приладожских земель, о неразрывной связи любого монастыря с историей и политикой государства. Таким образом, особенности экспонирования покрыва в незначительной степени влияют на привлекательность предмета, но весьма изменяют акценты его восприятия и связанный с ним ассоциативный ряд. Окружение покрыва предметами, также связанными с Коневским монастырем, объединяет его с долгой историей обители, что взаимно усиливает их воздействие на посетителя.

#### **Покров как исторический источник: проблема канонизация прп. Арсения Коневского**

Рассмотрев историю покрыва, обратимся к вопросу его значимости для истории канонизации прп. Арсения. Видный историк Церкви Е.Е. Голубинский, посвятивший особое исследование вопросам канонизации святых, пишет о связи между канонизацией и обретением мощей: «Одни святые были канонизированы до открытия мощей, другие были канонизированы спустя то или другое время после открытия мощей, третьи были

канонизированы непосредственно вслед за открытием мощей. Есть еще четвертый, и наиболее многочисленный, класс святых, мощи которых не были открываемы<sup>44</sup>. Исследователь подчеркивает, что значимость имело не обретение мощей или их отсутствие, а чудотворения, происходящие от того или иного святого. В случае с прп. Арсением Коневским часть его чудотворений описывается в Житии преподобного<sup>45</sup>, причем в конце текста упоминается, что «было много и других чудес преподобного старца Арсения, но до сих пор их никто не записывал»<sup>46</sup>.

Присланный в 1551 г. в Коневскую обитель покров мог быть связан с обретением мощей прп. Арсения (как уже упоминалось, они некоторое время в течение XVI в. пребывали открытыми), однако достоверно этот факт не может быть подтвержден. В то же время само существование покрова однозначно говорит о том, что преподобный Арсений Коневский в середине XVI в. уже был прославлен в чине преподобных.

Е.Е. Голубинский отмечает, что существовали три категории почитания святых по «территории»: местные, которым назначалось празднование только в самом месте погребения; местные, которым назначалось празднование в своей епархии, и общецерковные<sup>47</sup>. Местная канонизация производилась по решению епархиального архиерея, общецерковная — по решению патриарха. Необходимым признавалось наличие жития святого, а также наличие службы ему<sup>48</sup>. В комментариях к «Житию прп. Арсения Коневского» А.Г. Бобров и Н.А. Охотина-Линд высказали предположение, что оно могло быть написано вскоре после его кончины. В качестве вероятного автора упоминается коневский игумен Варлаам, современник царя Ивана Грозного. Однако комментаторы приводят доводы в пользу авторства «честного мужа Варлаама Коневского»<sup>49</sup>, который выдвигался кандидатом в архиепископы Великого Новгорода в 1458 г., после смерти Евфимия. Авторы отмечают, что указанные в житии исторические реалии достоверны и скорее могли быть описаны современниками прп. Арсения, чем спустя более века после его кончины. Таким образом, мы можем считать, что житие прп. Арсения в XVI в. уже было создано. Что касается существования службы прп. Арсению Коневскому, то в настоящее время о ней ничего не известно, т.к. в связи с трехкратным разорением Коневского монастыря его архив был почти полностью уничтожен. К сожалению, сведения даже о событиях, весьма значимых для Коневской обители, не дошли не только до нашего времени, но и до XIX в. Так, например, установленное в 1819 г. празднование Коневской иконе Божией Матери совершается 10 (23) июля в связи с тем, что в 1576 г. от иконы произошло некое чудесное событие, но в чем именно оно состояло — неизвестно<sup>50</sup>.

Е.Е. Голубинский упоминает прп. Арсения Коневского под номером 95 среди святых, время канонизации которых неизвестно<sup>51</sup>. При этом он отмечает, что «в святцах следованной псалтири шесть лишних святых против устава, в святцах служебника — пять лишних святых и в святцах требника четыре лишних против него святых. Лишние святые следованной псалтири суть: четыре старые: 24 Сентября Никандр Псковский, 12 Июня Арсений Коневский и 28 Июля Сергей и Герман Валаамские, и два новые, до

<sup>44</sup> Голубинский Е.Е. История канонизации святых в Русской Церкви. М., 1903. С. 518.

<sup>45</sup> Житие преподобного Арсения... С. 58–60.

<sup>46</sup> Там же. С. 60.

<sup>47</sup> Голубинский Е.Е. История канонизации святых в Русской Церкви. С. 40.

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> Житие преподобного Арсения... С. 62.

<sup>50</sup> Коневский Рождество-Богородичный мужской монастырь... С. 36.

<sup>51</sup> Голубинский Е.Е. История канонизации святых в Русской Церкви. С. 149.

сих пор еще не внесенные в устав: 26 Ноября Иннокентий Иркутский и 13 Августа Тихон Задонский<sup>52</sup>. Автор сообщает, что ничего не может сказать о причинах внесения четырех старых святых в святцы. Между тем указом Святейшего Синода от 24 октября 1819 г. (он хранился в монастырском архиве под номером 2247) в церковные месяцесловы и книги были внесены день памяти прп. Арсения Коневского (12 июня) и Коневской иконы Божией Матери (10 июля)<sup>53</sup>. Тем не менее, в изданиях второй половины XIX в. встречаются и другие данные: М.В. Толстой отмечает, что память прп. Арсения празднуется в день его преставления 9 сентября<sup>54</sup>, а в «Сводном иконописном подлиннике XVIII в. по списку Г. Филимонова» память прп. Арсения помечена 8 сентября<sup>55</sup>. Служба прп. Арсению Коневскому составлена в 1815 г. строителем Иларионом, который в прошении Синоду мог подтвердить древность почитания основателя обители пожертвованным покровом. Текст, вышитый по кайме, содержит дату создания покрова—1551 г., а вышивка вокруг нимба—указание на причисление основателя Коневского монастыря к сонму преподобных: «Преподобный Арсений, старец Коневского монастыря».

### Покров как место памяти братии Коневского монастыря

Значимость покрова XVI в. для Коневского Рождество-Богородичного монастыря всегда осознавалась монастырской братией, предметы, связанные с памятью прп. Арсения Коневского тщательно сохранялись, консолидируя коневскую братию даже в годы, когда монахи вынуждены были покинуть остров. Таким образом, к покрову можно приложить понятие места памяти.

Концепция мест памяти была разработана французским историком Пьером Нора в исследовании «Франция-память». Ключевой идеей этого масштабного проекта стала связь между национальной идентичностью и памятью. При этом исследователь проводит разграничение между памятью и историей: «В отличие от истории память—это эмоциональное переживание, связанное с реальным или воображаемым воспоминанием и допускающее всевозможные манипуляции, изменения, вытеснения, забвения»<sup>56</sup>. Память всегда остается актуальной, в отличие от истории, являющейся скорее интеллектуальным построением. Однако в связи с социальными изменениями, исчезновением ряда социальных групп, являвшихся носителями коллективной памяти, исчезает и сама память. Ее исчезновение парадоксальным образом вызывает обостренный интерес к памяти, попытки сгладить ощущение ее разорванности. Стремление компенсировать утрату вызывает к существованию «места памяти». Впрочем, несмотря на название, Нора не имеет в виду место как географическую локацию, относя к местам памяти «музеи, архивы, кладбища, коллекции, праздники, годовщины, трактаты, протоколы, монументы, храмы, ассоциации»<sup>57</sup>, именно в них потребность в «непрерывности находит свое убежище»<sup>58</sup>. Функцией мест памяти является остановка времени, блокирование работы забвения, материализация нематериального и заключение «максимума смысла в минимум знаков»<sup>59</sup>.

<sup>52</sup> Там же. С. 254.

<sup>53</sup> *Пимен (Гаврилов), архимандрит*. Богородице-Рождественский Коневский монастырь. С. 60.

<sup>54</sup> *Толстой М.В.* Книга глаголемая Описание о российских святых, где и в котором граде или области или монастыре и пустыни поживе и чудеса сотвори, всякого чина святых. М., 1887. С. 43.

<sup>55</sup> Сводный иконописный подлинник XVIII в. по списку Г. Филимонова. М., 1874. С. 32.

<sup>56</sup> *Нора П.* Франция-память. СПб., 1999. С. 75.

<sup>57</sup> Там же. С. 26.

<sup>58</sup> Там же. С. 17.

<sup>59</sup> Там же. С. 41.

Концепция Нора была разработана как новый подход к формированию национальной идентичности, но в то же время она применима и к сообществу любого другого масштаба, ведь места памяти поддерживают вовлеченные в процесс трансформации и обновления сообщества. Особенно значимо существование мест памяти в период перемен, катаклизмов, когда единственным надежным ориентиром представляется прошлое. В этом случае именно места памяти способны создавать подобные ориентиры, что позволяет сообществу консолидироваться и обращать представление о ценностях в будущее.

Говоря о местах памяти, Нора характеризует их тремя обязательными смыслами — материальным, функциональным и символическим. Эти три аспекта всегда сосуществуют, хотя в разной степени. В качестве примеров автор приводит архивное хранилище, которое не станет местом памяти, пока не получит символического смысла, и школьный учебник или завещание, входящие в рассматриваемую категорию на основании того, что они являются объектом ритуала. Символический уровень является наиболее значимым.

Рассмотрев покров как материальный объект, как исторический источник и как музейный предмет, мы обозначили его материальный и функциональный уровни. При этом покров на раку прп. Арсения обладает и той «символической аурой»<sup>60</sup>, о которой говорит Нора. Не являясь предметом церковного ритуала, даже в первоначальном функциональном значении, в качестве собственно покрывала, предмет становился ритуальным. Отчасти, будучи тесно связанным со святыней в материальном, пространственном смысле, он включался в число предметов, сопряженных с почитаемым основателем обители. Этому же способствовало иконографическое вышитое на нем изображение. Вероятно, значимость покрову придавала и история его появления в обители. Таким образом, выполняются три «формальных» условия включения покрывала в ряд мест памяти обители. Однако выполнял ли покров как место памяти функцию консолидации монастырского сообщества? Правильным представляется положительный ответ.

Можно говорить о покрове как факторе, объединяющем братию Коневского монастыря, в разных аспектах. Так, на покрове вышито имя одного из настоятелей обители, при котором он был создан, — игумена Пимена. Никаких других источников, расширяющих информацию о нем, в настоящее время не выявлено. Однако благодаря покрову имя игумена Пимена поминается в монастыре в ежедневной церковной молитве. В православной традиции полнота Церкви состоит как из живущих ныне, так и из уже умерших. Являясь источником информации, покров связывает видимое с невидимым, торжествующую Церковь, т.е. закончивших земную жизнь людей, с Церковью странствующей, состоящей из ныне живущих. Таким образом, покров соединяет собой те разрывы, о которых говорил Нора, обеспечивая целостность братии во времени.

Не менее значимым является и тот факт, что покров является старейшим из сохранившихся изображений прп. Арсения. Оно вполне соответствует описанию облика Преподобного: «Подобием сед, брада аки Сергиева, потупя, риза поповская»<sup>61</sup>. Можно сказать, что им открывается тип иконографических изображений прп. Арсения. Для монастырской братии икона служит, говоря современным языком, способом коммуникации со святым, линзой, фокусирующей направление молитвы.

Отметим, что в периоды исхода коневской братии с острова предметы, которые монахи забирали с собой, в прямом смысле служили источниками идентификации братии как в новгородском Деревяницком монастыре, где дважды пережидались шведские

<sup>60</sup> Там же. С. 40.

<sup>61</sup> Сводный иконописный подлинник... С. 32.



разорения, так и на материковой территории Финляндии, где братия проживала с марта 1940 г. после эвакуации с острова. В первую очередь это касалось Коневской иконы Божией Матери, которую, согласно традиции, прп. Арсений принес с Афона в 1393 г. Однако то, как любовно был украшен ковш из капа, изготовленный самим основателем монастыря, говорит о том, что ценность прочих предметов также осознавалась братией. Украшение ковша происходило 15 августа 1679 г., согласно надписи на серебряном обрамлении: «Ковш Преподобного Отца Арсения Коневского, Монастыря Начальника, с Нева Езера, дан в Деревяницкий монастырь. А оправлен лета 1679 году, августа в 15 день при игумене Нефеалиме»<sup>62</sup>. Едва ли в это время оставался в живых кто-либо из братии, ушедшей с Коневца почти 70 лет назад, в 1610 г. Именно сохранение братией идентификации посредством мест памяти позволило возродить островную обитель после векового запустения, в 1718 г.

В начале Зимней войны, в декабре 1940 г., наиболее значимые предметы вновь покинули остров (Коневская икона Божией Матери была вывезена братией во время эвакуации 12 марта 1940 г.) и по сей день находятся в Финляндии. Это затрудняет непосредственный контакт братии с местами памяти. Однако можно говорить и о положительных аспектах такого отдаления. Нередко бывает так, что значимость предмета в полной мере осознается только при его утрате. В рассматриваемом случае эвакуированное имущество было спасено от уничтожения, а чувство утраты должно лишь способствовать его верной оценке. При этом географически происходит расширение «территории памяти», и отныне история Коневского монастыря навсегда связана и с усадьбой Хиекка, и с Ново-Валаамским монастырем. Такая экспансия позволяет расширить круг людей, для которых важны места памяти коневской братии. Это еще одна возможность сблизить, сплотить людей, что представляется крайне важным в современном мире.

Итак, покров на раку прп. Арсения Коневского, подаренный в обитель в 1551 г., является основным материальным свидетельством древности почитания преподобного. Несмотря на то, что в течение значительного периода истории монастыря сведения о покрове отсутствуют, очевидно, что он сохранялся братией наряду с другими предметами, относимыми к жизни прп. Арсения.

В течение XX и XXI вв. покров являлся музейным экспонатом, что говорило не только о его значимости, но и о готовности монастыря познакомить своих посетителей с его историей. Реставрация покрова в XIX в., а также эвакуация в числе наиболее важных для обители предметов подчеркивают осознание братией ценности предмета. Покров является старейшим сохранившимся изображением преподобного Арсения. Он также является материальным подтверждением ранней канонизации этого святого. В качестве музейного предмета покров 1551 г. также обладает огромной ценностью. Возможно, дальнейшие исследования позволят с большей достоверностью определить место создания покрова. Изучение архивов, не связанных непосредственно с Коневским монастырем, также может принести дополнительную информацию об истории покрова.

### Список литературы

*Арсений, иеромонах, Берташ А.* Шесть столетий Рождество-Богородичного Коневского монастыря. СПб.: Коневский монастырь, 1993. 48 с.

Возрождение Коневской обители. СПб.: Издательство LOGOS, 2005. 111 с.

<sup>62</sup> Историко-статистическое описание... С. 18.

*Воскресенская А.Э.* Музей Коневского Рождество-Богородичного мужского монастыря в 30-е годы XX века // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2019. № 1 (25). С. 134–154.

Житие преподобного Арсения Коневского чудотворца. СПб.: Бельведер, 2002. 76 с.  
*Игнатий Брянчанинов, святитель.* Археологическое описание древностей, найденных в 1853 году в монастырях Санкт-Петербургской епархии // Полное собрание творений святителя Игнатия Брянчанинова. М.: Паломник, 2006. Т. 3. С. 303–366.

*Катасонова Е.Ю.* Группа памятников новгородского лицевого шитья конца 1540–1560-х гг. // Убрус. Церковное шитье: история и современность. 2010. № 13–14. С. 46–89.

Коневский Рождество-Богородичный мужской монастырь. Двадцать лет возрождения. Остров Коневец: [Б. и.], 2011. 199 с.

*Корзинин А.Л.* Государев двор в доопричный период (1550–1565 гг.). СПб.: Альянс-Архео, 2016. Т. 2. 711 с.

*Маштафаров А.В.* Синодик Коневского Богородицкого Рождественского монастыря XVI в. // Вестник церковной истории. 2014. № 3–4 (35–36). С. 5–30.

*Маясова Н.А.* Вновь обретенный шедевр // Древнерусское художественное шитье. М.: Авангард, 1995. С. 39–53.

*Маясова Н.А.* Светлица новгородской боярыни в Москве // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1985. М.: Наука, 1987. С. 330–344.

*Нора П. и др.* Франция-память. СПб.: Издательство СПбГУ, 1999. 328 с.

*Петров А.С.* Группа памятников новгородского шитья середины XVI века. К вопросу об атрибуции вышивок «мастерской Настасьи Овиновой» // Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. М.: Московский Кремль, 2012. Вып. 21. С. 251–264.

*Пимен (Гаврилов), архимандрит.* Богородице-Рождественский Коневский монастырь. Описание. СПб.: [Б. и.], 2010. 88 с.

Разрядная книга 1475–1598 гг. М.: Наука, 1966. 614 с.

*Kasanko M.* Konevitsan luostarin historialliset vaihteet. Joensuu: Ortokirja, 1992. 64 s.

Konevitsan luostari. Helsinki: [without name of publisher], 1993. 111 s.

Ryhät kuvat. Ortodoksinen kirkkomuseon taidearteita. Kuopio: Kustannuskiila OY, 1985. 124 s.

Reflections of the Imperial Court. Mementoes and Gifts of the Czars from the Monasteries of Ladoga Lake. Helsinki: PunaMusta, 1989. 77 p.

### References

Arsenij, ieromonah, Bertash, A. *Shest' stoletij Rozhdestvo-Bogorodichnogo Konevskogo monastyrja* [Six Centuries of Konevitsa Nativity Monastery]. Saint-Petersburg: Konevskij monastyr' Press, 1993. 48 p. (In Rus.).

Ignatij Brjanchaninov, svjatitel'. Arheologicheskoe opisanie drevnostej, najdennyh v 1853 godu v monastyryah Sankt-Peterburgskoj eparhii [Archaeological Description of Antiquities Found in 1853 in Monasteries of the Diocese of St. Petersburg], in *Polnoe sobranie tvorenij svjatitelja Ignatija Brjanchaninova*. Moscow: Palomnik Press, 2006. Vol. 3. P. 303–366. (In Rus.).

Kasanko, M. *Konevitsan luostarin historialliset vaihteet*. Joensuu: Ortokirja, 1992. 64 p. (In Fin.).

Katasonova, E.Ju. Grupa pamjatnikov novgorodskogo licevogo shit'ja konca 1540–1560-h gg. [A group of monuments of Novgorod face embroidery from the late 1540<sup>th</sup>–1560<sup>th</sup>], in *Ubrus. Cerkovnoe shit'e: istorija i sovremennost'*. 2010. Vol. 13–14. P. 46–89. (In Rus.).

*Konevitsan luostari*. Helsinki: [without name of publisher], 1993. 111 p. (In Fin.).

*Konevskij Rozhdestvo-Bogorodichnyj muzhskoj monastyr'*. *Dvadcat' let vozrozhdenija* [Konevitsa Nativity Monastery. Twenty Years of Revival]. Konevets Island: [without name of publisher], 2011. 199 p. (In Rus.).

Korzinin, A.L. *Gosudarev dvor v dooprichnyj period (1550–1565 gg.)* [The sovereign's court in the pre-Oprichnina period (1550–1565)]. Saint-Petersburg: Al'jans-Arheo Press, 2016. Vol. 2. 711 p. (in Rus.).

Majasova, N.A. Svetlica novgorodskoj bojaryni v Moskve [Chamber of Novgorod boyarina in Moscow], in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Ezhegodnik. 1985*. Moscow: Nauka Press, 1987. P. 330–344. (In Rus.).

Majasova, N.A. Vnov' obretennyj shedevr [A newfound masterpiece], in *Drevnerusskoe hudozhestvennoe shit'e*. Moscow: Avangard Press, 1995. P. 39–53. (In Rus.).

Mashtafarov, A.V. Sinodik Konevskogo Bogorodickogo Rozhdestvenskogo monastyrja XVI v. [Synodic Book of Konevitsa Nativity Monastery, 16<sup>th</sup> century], in *Vestnik cerkovnoj istorii*. 2014. Vol. 3–4 (35–36). P. 5–30. (In Rus.).

Nora, P. et al. *Francija-pamjat'* [France-memory]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo SPbGU Press, 1999. 328 p. (In Rus.).

Petrov, A.S. Grupa pamjatnikov novgorodskogo shit'ja srediny XVI veka. K voprosu ob atribucii vyshivok «masterskoj Nastas'i Ovinovoj» [A group of monuments of Novgorod embroidery from the middle of the 16<sup>th</sup> century. On the attribution of embroideries “Nastasya Ovinova's workshop”], in *Gos. istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik «Moskovskij Kreml'»*. *Materialy i issledovanija*. Moscow: Moskovskij Kreml Press, 2012. Vol. 21. P. 251–264. (In Rus.).

Pimen (Gavrilov), arhimandrit. *Bogorodice-Rozhdestvenskij Konevskij monastyr'*. *Opisanie* [Konevitsa Monastery of the Nativity of the Virgin Mary. Description]. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2010. 88 p. (In Rus.).

*Pyhät kuvat. Ortodoksinen kirkkomuseon taidearteita*. Kuopio: Kustannuskiila OY, 1985. 124 p. (In Fin.).

*Razrjadnaja kniga 1475–1598 gg.* [The book of ranks of 1475–1598]. Moscow: Nauka Press, 1966. 614 p. (In Rus.).

*Reflections of the Imperial Court. Mementoes and Gifts of the Czars from the Monasteries of Ladoga Lake*. Helsinki: PunaMusta, 1989. 77 p.

Voskresenskaja, A.E. Muzej Konevskogo Rozhdestvo-Bogorodichnogo muzhskogo monastyrja v 30-e gody XX veka [Museum of Konevitsa Nativity Monastery in the 1930<sup>th</sup>], in *Vestnik Ekaterinburgskoj duhovnoj seminarii*. 2019. Vol. 1 (25). P. 134–154. (In Rus.).

*Vozrozhdenie Konevskoj obiteli* [Revival of Konevitsa Monastery]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo LOGOS Press, 2005. 111 p. (In Rus.).

*Zhitie prepodobnogo Arsenija Konevskogo chudotvorca* [Life of St. Arseny of Konevitsa the Wonderworker]. Saint-Petersburg: Bel'veder Press, 2002. 76 p. (In Rus.).