

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ
ФАКУЛЬТЕТ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДОЛГОПРУДНЕНСКИЙ ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ

Научно-исследовательская работа в музее. Музейный предмет и научно-исследовательская работа музея. Комплектование. Изучение. Использование. Авторские статьи заочной конференции 2020 года, проведённой ФДПО МГИК и ДИХМ / Науч. ред. и сост. Н. И. Решетников. Изд-во ЭПИ «Открытый текст», 2020. – 141 с. Электронный адрес: <http://opentextnn.ru/museum/teorija/konferencii-i-nauchnye-seminary-v-muzejah-teorija-i-praktika-muzejnoj-dejatelnosti/nir-v-muzee-2020/>

Редакционная коллегия сборника:

И. Н. Калашникова, Т. В. Петрова, Н. И. Решетников, Н. К. Трусова, Г. В. Якунина

Сборник подготовлен кафедрой дополнительного профессионального образования Московского государственного института культуры, Долгопрудненским историко-художественным музеем и авторским коллективом специалистов музейного дела Российской Федерации. Публикуется в Электронном периодическом издании «Открытый текст» в рубрике «Текст музея». Иллюстрации помещаются в авторских статьях.

Предназначен для научных сотрудников музеев, историков, источниковедов и всех, кто интересуется музейным делом и историей отечественной культуры.

© ФДПО МГИК и ДИХМ, организация конференции, 2020
© ЭПИ «Открытый текст», публикация сборника, 2020
© Н. И. Решетников, научная редакция сборника 2020

Содержание

Предисловие.

Решетников Н. И., Суринов В. М. Письменный источник как музейный предмет в контексте исторической науки.

Решетников Н. И. Об исторической достоверности и выявлении достоверной информации в музейных предметах.

Поклад В. П. Проблемы создания Музея деревянного храмового зодчества России в миниатюре.

Мухаметшина А. С., Садриев Н. Р., Шелковская О. Е. К истории формирования археологических коллекций собрания музея-заповедника «Казанский кремль».

Седьмая Ю. С. Проблемы сохранения музейных предметов из янтаря: содержание и актуальность.

Березина А. Д. Карл Фаберже в Санкт-Петербурге.

Онучина И. В. Знак «Каргопольский городской голова» и информационное поле музейного предмета.

Елизарова Л. С., Колмакова О. С. Музейный предмет в фокусе: опыт научно-просветительской работы музейных педагогов Архангельского краеведческого музея.

Денисов В. Н., Денисова О. А. К вопросу о сохранении электронного контента в малых музеях: проблемы и перспективы.

Морозова И. В. Меценатство и музеи в России во второй половине XIX века.

Теуш О. А. Архив В. И. Пономарева: личность владельца и история формирования фонда.

Шестернина-Макарова И. А. Государственный музей-усадьба «Остафьево» - «Русский Парнас».

Штанько И. В. Основные этапы проектирования выставки (Опыт Ступинского музея).

Согрина С. А. Научно-фондовая работа в ведомственном музее (на примере Музея авиации Севера).

Новиков В. А. Организация лектория и программа тренинга.

Сафронюк Е. В. Финансовое планирование как инструмент управления финансами музея.

Предисловие

Вторая Всероссийская конференция, которую организует факультет дополнительного профессионального образования МГИК на базе Долгопрудненского историко-художественного музея, проводится в нетрадиционной форме. В связи с всеобщим по всей стране карантинном в условиях эпидемии коронавируса, собрать всех участников в Москве было невозможно. Поэтому было принято решение провести конференцию заочно. В ней приняли участие сотрудники музеев из Архангельска, Екатеринбурга, Казани, Калининграда, Каргополя, Новокузнецка, Самары, Череповца, Москвы и Московской области, а также выпускники курсов повышения квалификации ФДПО МГИК. По материалам их статей и сформирован этот сборник.

В соответствии с темой конференции в авторских статьях раскрывается сущность, роль и значение музейного предмета в разных аспектах как носителя социальной информации при его изучении и использовании. Статьи носят как теоретический, так и практический характер.

Теоретики в области музейного источниковедения Н. И. Решетников и В. М. Суринов, рассуждая о свойствах музейного предмета, акцентируют на том, что при изучении и использовании музейного предмета, следует обращать внимание не только на содержательную часть письменного источника, но и на его материальный носитель, который имеет немаловажное значение в извлечении заключённой в нём информации.

Тему эту продолжает Н. И. Решетников, подчёркивая необходимость выявления в музейном предмете и фиксации достоверной информации. Статья носит не только теоретический характер, но и основана на личных наблюдениях опыта отечественных и зарубежных музеев.

В Вологодской области есть промышленный город Череповец. А в нём живёт замечательный мастер-искусствовед, специалист по изготовлению миниатюрных копий русского храмового зодчества В. П. Поклад. В его коллекции десятки макетов, изготовленных методом резьбы по дереву. Автор ставит вопрос о создании на основании его коллекции Музея деревянного храмового зодчества. Его коллекция – это не только миниатюрные копии деревянных храмов, но и самостоятельные произведения искусства, отличающиеся высоким мастерством исполнения.

Группа авторов из Казани (А. С. Мухаметшина, Н. Р. Садриев, О. Е. Шелковская) делятся практическим опытом по формированию археологических коллекций собрания Музея-заповедника «Казанский кремль».

Ю. С. Седьмая из Калининграда не только выявляет проблемы сохранения музейных предметов из янтаря, но и иллюстрирует свою статью произведениями искусства из янтаря. Тему сбережения памятников искусства продолжает А. Д. Березина, раскрывая ювелирное мастерство Карла Фаберже.

Другая тематика отображена в статье И. В. Онучиной. Она пишет об одном музейном предмете (Знак «Каргопольский городской голова») и раскрывает его информационное поле.

Л. С. Елизарова и О. С. Колмакова раскрывают музейный предмет в ином аспекте, как опыт научно-просветительской работы музейных педагогов Архангельского краеведческого музея.

В современных условиях развития научно-технического прогресса и внедрения его в музейное дело важным является проблема и перспективы сохранения электронного контента в малых музеях. Об этом в статье В. Н. и О. А. Денисовых.

Музей может эффективно развиваться и пополнять свои коллекции при тесном сотрудничестве с меценатами и дарителями. Об опыте такой работы в Самаре пишет И. В.

Морозова. Важным является и изучение личных коллекций, сохраняющихся в семейных архивах. С этой темой знакомит нас О. А. Теуш из Екатеринбурга.

С опытом работы делятся в своих статьях И. А. Шестернина-Макарова («Государственный музей-усадьба «Остафьево» - «Русский Парнас»»), И. В. Штанько («Основные этапы проектирования выставки. Опыт Ступинского музея») и С. А. Согрина («Научно-фондовая работа в ведомственном музее на примере Музея авиации Севера»).

В рамках курсов повышения квалификации программу лектория на основе биографии и героического подвига лётчика М. П. Девятаева представил В. А. Новиков. В сборник включена его статья «Организация лектория и программа тренинга».

Важное значение имеют не только коллекции и их использование, но и организация музейной деятельности, одним из инструментов которой является финансирование, без которого невозможно ни научное комплектование музейного собрания, ни их учёт и хранение, ни использование. На эту тему Е. В. Сафронюк из Новокузнецка подготовила статью «Финансовое планирование как инструмент управления финансами музея».

Тот факт, что во Второй Всероссийской конференции приняли участие представители 10 регионов России (в первой было представлено всего 3 региона), говорит о растущей популярности конференций, проводимых ФДПО МГИК. К тому же, заявки на участие были поданы от 22 человек, но не все смогли своевременно подготовить статьи для сборника. Благоприятен и тот факт, что в конференциях (первой и второй) приняли участие выпускники курсов повышения квалификации. Поэтому можно констатировать, что на ФДПО внедряется новая форма повышения квалификации – конференции и подготовка музейведческих сборников. Можно предположить, что активные и постоянные участники конференций при условии выполнения творческих работ по заданиям ФДПО, могут получать соответствующие удостоверения.

В условиях перехода на дистанционную форму обучения заочные конференции становятся всё более актуальными, тем более, что есть возможность публикации в электронном периодическом издании «Открытый текст»

Редколлегия выражает искреннюю благодарность всем авторам сборника и надеется на дальнейшее творческое сотрудничество во благо развития музейного дела и его совершенствование.

Письменный источник как музейный предмет в контексте исторической науки

Письменный источник в музейном деле и в исторической науке следует рассматривать как документ, содержащий информацию, зафиксированную в знаковых системах на материальных носителях. Каждый источник включает в себе сложные информационные взаимосвязи, обеспечивающие сохранение социальной памяти.

Общеизвестно, что любой документ, любое свидетельство о социальной жизни представляет собой многослойную информационную структуру. Рассматривая документ как результат закрепления на определенной основе (графически, фонозаписью или другими способами) информации о явлениях или событиях, можно констатировать, что информационное поле, наиболее адекватное этой основе, формируется тем материалом, который был использован при написании документа. Под материалом понимается и сам его материальный носитель, и то, с помощью чего наносится информация (тушь, чернила, карандаш, типографский шрифт и т. д.).

Материальная основа источника может как бы редуцировать содержательное значение записи. Так, после разгрома народнического движения (после 1 марта 1881 г.) для оставшихся на воле революционеров представлялось важным наличие вещественного свидетельства существования организации. Поэтому по городам России распространялись сырые листы «Народной воли». Как отмечал народоволец А. Н. Бах, после предъявления даже не до конца напечатанных листов поднимался энтузиазм революционно настроенной молодежи; факт появления очередного номера журнала играл несравненно большую роль, чем содержание его, ибо свидетельствовал о существовании организации. Важно было «не содержание, а само появление на свет; причем по степени типографского совершенства судилось о силе организации»¹. По его мнению, прокламации с красной печатью «Исполнительный комитет» являлись отблеском приближающейся грозы². Суждения народовольца согласуются с наблюдениями заграничной агентуры Департамента полиции. В донесении за 1886 г. (спустя пять лет после разгрома народовольцев) сообщалось, что появление в Париже «Летучего листка “Народной воли”» было воспринято П. Л. Лавровым как доказательство существования в России революционного кружка. Исключительно на «появлении» «документа» зиждилось в среде парижских эмигрантов мнение о существовании в России «крепко сплоченной группы»³.

О значении такого рода символов в советское время пишет Ю. Домбровский: «У них же ордер. А ордер сильнее всего на свете. И когда он увидел эту гнусную зубчатую бумажку с синим факсимиле внизу, онемел, отупел и просидел два часа, не шелохнувшись»⁴

Возобладание в информационном воздействии материальной основы документа над содержанием, заключенном в тексте, было характерной чертой для революционных сообщений. В листовках, посылаемых «жертвам мщения», употреблялось название Центрального комитета с изображением в печати топора и револьвера. В реальности организация «не есть нечто недвижно сформированное, но существует к мщению»⁵

Из рассмотренных примеров следует, что материальная основа и внешний вид документа может быть по отношению к тексту средством выражения в самой общей

¹ Бах А. Н. Записки народовольца. М.; Л.: Молодая гвардия, 1929. С. 33.

² Там же. С. 175.

³ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 255. Д. 22. Л. 133–135

⁴ Домбровский Ю. Факультет ненужных вещей // Новый мир. 1988. № 8. С. 53–54.

⁵ Любатович О. Далекое и близкое // Ред. В. Невского и П. Анатольева / М.: Общество бывших политкаторжан и ссыльнопоселенцев, 1930. С. 29.

форме его содержания, а в некоторых случаях редуцировать содержание до уровня целеполагания. Это является ещё одним доводом в пользу принципа комплексности при комплектовании музейных коллекций.

Когда документ оказывается в музее, т. е. становится музейным предметом, возникают сложные проблемы передачи посетителю и исследователю не только информации, но и чувств и эмоций. Встают вопросы: как показать, объяснить посетителю, что переживали люди, впервые увидевшие предназначенный для них документ – письмо, телеграмму, извещение; как и какие чувства может вызывать документ у посетителя музея? Важно и то, какое место занимает документ в жизни человека, как влияет на формирование личности, воздействует на его окружение, что происходит в душе посетителя после «встречи» с документом – музейным предметом.

Материальная основа документа может отражать не только грандиозность событий, но и бытовую сторону жизни общества. Известную стеснённую жизненных обстоятельств передают, например, листки из конторских книг, на которых были написаны письма на фронт¹. Клочок бумаги с рваными краями, на котором написана предсмертная записка солдата, зримо дополняет трагизм ситуации, отраженной в тексте².

Специфическое значение имеет материальный носитель документа в формировании информационного поля времени. Книги, изданные в начале XX в. для народного чтения на серой бумаге в мягкой обложке, служили одному-двум поколениям. И лишь став библиографической редкостью, они привлекают внимание коллекционеров, музееведов, историков. Не будь этого внимания, многие из них навсегда исчезли бы из среды бытования и, как следствие, из человеческой памяти. Глиняные таблички Древнего Шумера и Аккада, берестяные грамоты средневекового Новгорода интересны не только текстами, но и материальной основой, отображающей уровень развития общества.

Играя немаловажную роль в формировании социальной памяти, материальный носитель, его фактура, средства и способ нанесения текста также выступают в роли своеобразного накопителя разнообразной, а порой и противоречивой информации.

Говоря об информационной многослойности источника, можно предположить, что слои информации не располагаются в виде кристаллической решётки, а находятся во взаимной связи и взаимном проникновении. При всей сложности и разнообразии накопленного источником потенциала информации важно обозначить качественную определённую того или иного слоя документа, в частности его материальной основы. Это особенно важно в том случае, когда возникающее около неё информационное поле находится в реальной конфронтации с содержанием текста документа. Герой драмы У. Шекспира «Генрих VI» Кед восклицает: «А пергамент, когда на нём нацарапают невесть что, может погубить человека. Говорят, что пчела жалит, а я говорю, жалит пчелиный воск, поэтому я один только раз в жизни приложил печать к какой-то бумаге и с той поры я сам не свой»³.

Смещение сообщений, порождаемых материальной основой документа и содержанием его текста, может носить характер неразрешимого противоречия и вести к созданию «гибридного» информационного поля документа. Об информационных полях книги (материальных и содержательных) можно проводить бесконечные по разнообразию тематики исследования. Раскроем каталог-путеводитель «Памятники письменности в музеях Вологодской области»⁴. Книги в нём описываются с разных позиций: внешний

¹ «Мы будем жить». О чем писали в 1942 году на фронт дети блокадного Ленинграда // Правда. 1984. 10 мая.

² Шиманский М. Письмо из 42-го // Известия. 1984. 1 апреля.

³ Шекспир У. Собрание сочинений. Т. 1. М.; Л.: Искусство 1957. С. 276.

⁴ Памятники письменности в музеях Вологодской области: Каталог-путеводитель / Под общей ред. П.А. Колесникова; Б-ка Акад. наук СССР [и др.]. Ч. 1–5. Вологда, 1982–2001. (Ч. 1, вып. 1: Рукописные книги [районных и народных музеев] / Отв. сост. А.А. Амосов. Вологда, 1982; Ч. 1, вып. 2: Рукописные книги XIV–XVII вв. Вологодского областного музея / Отв. сост. А.А. Амосов. Вологда, 1987; Ч. 1, вып. 3: Рукописные книги XIX–XX вв. Вологодского областного музея / Отв. сост. В.В. Морозов. Вологда, 1989; Ч.

вид, форма, размер, материальный носитель текста и обложки, содержание и др. Особое место занимают пометы и записи. В них усматривается особый мир человека, имеющего какое-либо отношение к конкретной книге (автор, владелец, покупатель, продавец, читатель). Это авторские, владельческие, дарственные записи; размышления и замечания по поводу содержания книги; сведения о купле-продаже, стоимости, передаче с указанием фамилий, адресов, званий, названий населенных пунктов, монастырей, церквей; характеристики героев книг; наставления и заповеди потомкам; хозяйственные и бытовые записи; пометы о повседневных делах; пробы пера и т. д. Всё это свидетельствует о среде бытования книги, характере её использования. Можно сказать, что книга не только своим содержанием и внешним видом, но и записями, вклейками, зарисовками свидетельствует о сохранении социальной памяти и формировании исторического сознания.

Любопытна, например, запись в дневнике тотемского крестьянина Вологодской губернии А. А. Замараева, сделанная рукой его товарища на полях книжки за 1908 г.: «Друже Саша! К сожалению, нашему, казнили следующих декабристов: I – Пестель, II – Рылеев, III – Муравьев, IV – Каховский, V – Бестужев. Вечная память казненным героям. Писал В.М.»¹. В другом месте тоже на полях расшифровывается аббревиатура фамилии РАСПУТИН – Романова Александра Своим Поведением Уничтожила Трон Императора Николая. Эти записи объясняют многое, как и сетования автора дневника на то, что власти запрещают собираться на беседы (1912), «обязывая» при этом подпиской свидетельствовать, на какие беседы собирались крестьяне, какие вопросы обсуждали. Текст дневника характеризует и самого А. А. Замараева, который не только землю пашет, сено косит, дрова заготавливает, на базар ездит, в церковь ходит, но и участвует в общественно-политической жизни. Отсюда становятся понятными и многие его высказывания мировоззренческого порядка (приветствие революции в Китае, осуждение завоевательной политики Германии, поддержка Временного правительства и др.).

Любопытен крестьянский дневник и как материальный носитель информации. Он представляет собой несколько тетрадей серой бумаги небольшого формата, сшитых нитками. Внешний вид, да и расположение текста по всему полю бумаги, свидетельствуют о степени достатка крестьянина, а текст записей – о совершенстве слога. Из года в год записи становятся более подробными и упорядоченными. Так, если в первой тетради фиксируются отрывочные сведения за 1906–1908 гг., то в тетрадях-книжках с 1912 по 1921 г. записи ведутся за каждый год в отдельной тетради, иногда пространные, с включением как собственных рассуждений по поводу происходящих событий, так и выписок из прочитанных книг и газет. За каждый год в конце декабря помещается запись об итогах прошедшего года. Можно с уверенностью утверждать, что крестьянский дневник как музейный предмет являет собой кладезь информации для изучения исторических событий, восстановления тех лакун в социальном процессе, которые не были зафиксированы в исторической науке.

1, вып. 4: Книжная традиция Кубеноозерья / Отв. сост. А.А. Амосов. Вологда, 2001; Ч. 2, вып. 1: Книги кириллической печати [районных и народных музеев] (1564–1825) / Отв. сост. А.А. Амосов. Вологда, 1983; Ч. 2, вып. 2: Книги кириллической печати Вологодского областного музея (1575–1825) / Отв. сост. В.В. Морозов. Вологда, 1985; Ч. 3, вып. 1: Книги гражданской печати [районных и народных музеев] (1718–1825) / Отв. сост. А.А. Амосов. Вологда, 1984; Ч. 3, вып. 2: Книги гражданской печати Вологодского областного музея (1709–1825) / Сост. Н.Н. Малинина. Вологда, 1985; Ч. 4, вып. 1: Документы дореволюционного периода [районных и народных музеев] / Отв. сост. А.А. Амосов. Вологда, 1985; Ч. 4, вып. 2: Документы XVI–XVIII вв. в Череповецком краеведческом музее / Сост. Б.Н. Морозов. Вологда, 1984; Ч. 4, вып. 3: Документы XVI – нач. XX в. Вологодского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника / Отв. сост. А.А. Амосов, С.Е. Князьков. Вологда, 1998; Ч. 5, вып. 1: Документы советского периода [районных и народных музеев] / Отв. сост. Н. И. Решетников. Вологда, 1984; Ч. 5, вып. 2: Документы советского периода Вологодского областного краеведческого музея / Отв. сост. Н. И. Решетников. Вологда, 1988).

¹ Дневник тотемского крестьянина А.А. Замараева. 1906–1922 гг. / Публ.: В. В. Морозов, Н. И. Решетников. М.: Ин-т этнологии и антропологии РАН, 1995. С. 30. (Серия «Российский этнограф»)

Документ в своей материальной форме может отличаться высоким уровнем презентатизма, сохраняться в неизменном виде на протяжении столетий и даже тысячелетий (как, например, клинопись на глиняных табличках), т. е. представлять самого себя как продукт эпохи. Однако стремление сохранить книгу, придать ей свойства презентатизма не всегда находится в тесной связи с её содержанием. Существенным является сам факт её создания, отражённый в материальном, «вещном» проявлении. Это заставляет сохранять книгу, несмотря на переиздания (которые будут презентативны для своей эпохи).

Внешнее соответствие материальных носителей зафиксированной на них информации, среде, их породившей, создает предпосылки для моделирования исторических и технологических процессов, устойчиво существовавших в прошлом. В этом раскрывается широкое поле для исследователей: историков, источниковедов, музееведов. Как это сделать в музее – особый разговор, касающийся сферы музейного искусства.

В формировании информационных свойств предмета, определяющих его музейную ценность, имеют значение так называемые «оттиски», своеобразные «оговорки», заключающие «нечто постороннее» по первоначальному целеполаганию его создания и назначения. Один из способов материальной регистрации «оговорок» – использование разноцветных карандашей, изменение почерка, применение разных шрифтов и т. п. Как эта процедура создаёт новый информационный слой в документе, отображено в автобиографической повести В. В. Карпова: «Я прочитал заголовок “Наградной лист”. Ниже шла моя фамилия, биографические данные и описание тех дел, за которые меня представляли к званию Героя Советского Союза. Но как бы зачеркивая всё это, наискосок наградного листа крупные красные буквы кем-то написанной резолюции. В этих буквах ещё до того, как я понял их смысл, даже внешне вписалось раздражение того, кто их писал: “Вы думаете, кого представляете?!”. Подпись была неразборчива, будто вся состояла из восклицательных знаков»¹. Этими знаками убедительно обозначался «вождь народов» И. В. Сталин, в руках которого было сосредоточено управление кадрами.

Пометы, записи, закладки, наклейки, загнутые углы страниц, капли от восковой свечи, масляные пятна, закоптелые листы, следы примитивной реставрации и тому подобные материальные «оттиски» характеризуют обращаемость книг, в частности в старообрядческих общинах. Они свидетельствуют о степени развития книжной культуры, культуры чтения. Исследователь русского раскола при изучении наследия одного из начётников поморского толка пишет: «Среди индивидуальных специфических помет А.Н. Нифантова следует выделить, например, следующую: маленькая диаметром один сантиметр круглая печать, оттиск с которой делался красными чернилами на полях текста, иногда эти печати ставились по две, четыре штуки рядом, образуя своеобразный цветок. Тем же целям, очевидно, служат и вырезанные из металлической бумаги типа фольги “бляшки”, наклеенные на полях текста. Такую же функцию, видимо, выполняют и капельки воска, аккуратно сделанные на полях текста в нескольких местах»².

Информационные поля, порождаемые материальной основой документа, имеющимися «оттисками» (внешний вид, форма, размер, материальный носитель текста и обложки) воссоздают особый духовный мир человека, связанный с его общением с письменным источником, с культурой чтения, созданием документа.

Таким образом, материальная основа документа передаёт полифункциональность его использования в жизни и в последующем ретроспективном осмыслении. В этом смысле музейный предмет является объектом массового исторического познания, что позволяет улавливать малозаметную (на первый взгляд) информацию, заключённую в

¹ Карпов В. Полководец. М.: Воениздат, 1989. С. 428.

² Бахтина О. Н. Особенности творческой работы старообрядца-книжника XIX – начала XX века А. Н. Нифантова (по его читательским пометам в книгах) // Мир старообрядчества. Вып. 1: Личность. Книга. Традиция. М.; СПб.: Хронограф, 1992. С. 103.

источнике, в частности – в той материальной основе, на которой он фиксируется знаковой системой. Поэтому в научных описаниях документов всякого рода пометы и сведения по истории бытования предмета фиксируются полностью, ибо они отражают запросы и потребности читательской среды¹.

Одной из потенциальных возможностей предмета (как источника музейного значения) является способность сохранять заключённую в нём информацию (социальную память) относительно длительное время. Это уже упомянутое свойство презентатизма позволяет использовать предмет в качестве источника, ядра накопления информации за время его бытования в различных ситуациях и в различные времена. Книга, делопроизводственный документ, листовка и др. обладают этим свойством – свойством не меняться в своей основе и формировать информационное поле по оси времени, накапливать «культурную ауру» с учётом изменений социальных идеалов общественной жизни.

В этой ситуации материальная основа документа, его фактура, является как бы несущей конструкцией запечатлённых на ней текстов. От качества бумаги, металла, глины, от выделки кожи, от чернил, типографской краски и т. п. зависит обеспечение их сохранности, а также воздействие во времени «записей», «оттисков» в их становлении в качестве ядра, сублимирующего информацию о различных фрагментах социальной действительности в ретроспективе.

Одной из сторон музейной деятельности является моделирование устойчиво существовавших процессов общественного производства, социальной и культурной жизни. С этой целью широко используются функциональные качества предметов (например, когда в экспозиции звучит музыкальный инструмент). Несколько сложнее обстоит дело с письменным источником, но всё же его функциональное использование возможно. Для решения задачи музейного использования функциональных свойств письменного источника существенна конгруэнтность, внешнее соответствие материальных носителей зафиксированной информации и среде, их породившей, что создаёт предпосылки для моделирования процессов, оживления их движения в «поле времени».

Рассуждая о совокупности, неразделенности информации, заключённой в тексте документа и его материальном носителе, следует обозначить проблему изучения связи документа с окружением. Нередко информация, содержащаяся в письменном источнике, становится ясной лишь при наличии описываемого предмета. Текст на памятнике А.С. Пушкину в Москве в какой-то мере говорит о единстве информации текста и материального носителя. Эта информация в тексте памятника частично раскрывает творчество поэта, его духовное завещание. Целостный образ памятника усиливается оформлением места его нахождения в окружающей среде: постамент, ограждение, сама площадь, живые цветы, здания вокруг, люди, пришедшие на свидание с поэтом.

Одно дело – надпись на траурной ленте, другое – наличие при этом самого венка и место его возложения (городское кладбище, братская могила, траурный поезд, ставший музеем). Одно дело – дарственная запись в книге, другое – наличие ручки или карандаша, с помощью которых появилась эта запись. Одно впечатление о технике машинописи возникает при виде текста, напечатанного на листе бумаги, другое – при экспонировании рядом самой пишущей машинки. Одно восприятие телетайпной ленты, когда мы её рассматриваем в экспозиции музея, другое – когда нажимаем на клавиши передающего аппарата, а на принимающем аппарате появляется текст с идентичным содержанием. Образ мысли солдата мы можем понять из его писем, но представить его внешний облик поможет фотография. Отсюда проистекает одна из важнейших проблем музееведения – комплексность экспозиционного отражения источников. Всё это дает основание полагать,

¹ Об этом см.: Амосов А. А. «Вологодская программа»: итоги и перспективы // Охрана и использование памятников истории и культуры / Отв. ред. С. О. Шмидт; Центр. совет ВООПИК; Вологод. отд-ние ВООПИК; АН СССР. Археогр. комиссия; Вологод. гос. пед. ин-т. Вологда, 1984. С. 41-42.

что при известной самостоятельности слоя информации, порождаемого материальной основой письменного источника, она по отношению к содержанию текста может играть разные роли: усиливать его значение, находиться в конфронтации или в состоянии неразрешимого противоречия. Но при всём этом материальная основа как часть действительности, не связанная с предварительным отбором для фиксации, является тем, что придает письменным источникам музейное значение.

Идея историзма, свойственная любой знаковой системе, фиксирующей действительность, в делопроизводственном процессе частично реализуется в итоговых документах. Можно сказать, что уже сам факт выделения для фиксации из сумм явлений и событий наиболее значимых служит отправной точкой проявления этой тенденции. И здесь переход от простого к сложному сопряжён с повышением уровня ретроспективного абстрагирования действительности.

Сами по себе синтез информации, её интеграция, усиление уровня абстракции не ведут, как полагают некоторые, к утрате ценности источника. В ряде случаев, наоборот, «осмысление во времени» позволяет понять истинное значение описываемых событий или явлений. Частично справедливым можно признать мнение, в соответствии с которым установление истины не означает того, что историк должен непосредственно наблюдать событие – достаточно, если это сделано кем-либо другим. Сопоставляя информацию, исходящую от различных источников, можно максимально выразить достоверность действительности.

Эту мысль можно развить и дальше. Логично предположить, что историзм как форма осмысления жизни проявляется через систему разного рода документальных «сообщений». Да и само историческое исследование, по сути своей, является одним из них (правда, с более высоким уровнем синтеза и обобщения).

Наряду с некоторыми общими закономерностями, в соответствии с которыми невозможно осмысление ряда сюжетов во времени, существенное влияние на искажение информации могут оказать и частные, групповые интересы. По мнению Н. М. Дружинина, реформа 1861 г. вызвала «массу раздробленных и трудно согласуемых мнений»; их публикация зависела «не только от внешней правительственной цензуры», но и от «внутреннего непреодолимого влияния господствующих взглядов»¹. По этому поводу Н. Ф. Фёдоров писал: «Та история, которая исходит из-под перьев партийных и политических деятелей, проникнута сильным чувством, но она не заслуживает названия истории, ибо, хотя она не бесчувственна, но зато она пристрастна, она грешит против правды»².

В музее происходит ретроспективное осмысление жизни общества в рамках определённой исторической обстановки, в пределах устойчиво сложившихся форм процесса создания документов. Это не может не приводить к тому, что в ряде случаев явления, имеющие «перспективу» развития, или вовсе не регистрируются, или фиксируются в документе таким образом, что они выявляют в нём такой «избыток смысла», при котором прилипший к бумаге «кусочек жизни» не склеивается с другими в рамках документирования происходящих событий. Интерпретация таких «кусочков жизни» может быть различной в зависимости от влияния общественного мнения, под которым находится сам интерпретатор.

В общей массе письменных источников имеется ряд категорий документов, содержание которых не может быть синтезировано традиционной и текущей системой документирования. В них раскрывается сложная система человеческих взаимоотношений в тематическом, идеологическом разнообразии, не вмещающемся в те реквизиты, по которым идёт обобщение информации. К ним можно отнести такие документы, как заявления, жалобы, объяснительные записки, почётные грамоты, свидетельства. Именно

¹ Дружинин Н. М. Журнал землевладельцев. 1858–1860 // Труды РАНИОН. М., 1926. Т. 1, ч. 1. С. 468–469, 504

² Фёдоров Ф. Н. Философия общего дела. Т. 2. М., 1913. С. 211.

для них характерно присутствие неискаженной «прямой речи», имеющей по определению М. М. Бахтина, «непосредственное предметное значение, не лежащее в одной плоскости с ее интерпретацией»¹. Зачастую содержание такого рода документов, не попадающих в общую интеграционную систему, обозначает ход истории. Зафиксированные в них мелкие особенности какого-нибудь даже незначительного события порождают тот «избыток смысла», который, по определению Г.В.Ф. Гегеля, «с бьющей очевидностью выражает собой время, народ, культуру»². В этих документах, своей содержательной стороной не входящих в накатанную колею процесса документирования, подчинённого социальной демагогии, «“тайный смысл” исторического процесса обнаруживается яснее и отчетливее»³. Поэтому их содержание интегрируется в рамках новой схемы исторического осмысления общественного развития.

«Бьющая очевидность» «мелких особенностей» важна не только для раскрытия «тайн», но и для сопоставления прошлого с настоящим по более широкому диапазону событийной феноменологии, нежели обобщающие документы, фиксирующие информацию в узком коридоре идеологической парадигмы той или иной эпохи, той или иной социальной группы, того или иного «летописца». Это обстоятельство позволяет более широко освещать прошлое с настоящим, достигать той самой «соборности лиц», о которой писал Н. Ф. Федоров. А «возможность одновременного сосуществования, возможность быть рядом или друг против друга», по определению М. М. Бахтина, является как бы критерием для отделения существенного от несущественного. Только то может быть осмысленно дано одновременно, что «может быть... связано между собой в одном времени... может быть перенесено в вечность, ибо в вечности все одновременно, все сосуществует»⁴. Сосуществование в вечности и обеспечивается музеем как хранителем социальной памяти. Всей памяти, а не отобранной по идеологическим или иным соображениям.

Одновременное осмысливание прошлого и настоящего при дифференцированном отражении комплексом источников возможно в самых различных ситуациях, оно исходит из разных подходов исторического исследования. Поэтому дело не столько во времени создания источников, сколько в их форме, многоаспектности, мелких подробностях, отражённых в документах, которые потенциально могут быть востребованы как объекты ретроспективного исторического исследования.

Особо следует отметить встречающиеся в текстах описания материальных предметов. При определённом уровне они могут приблизиться к поисковому образу вещевое предмета. До революции 1917 г. существовали «Статейные списки», в которых с почти осязаемой достоверностью воспроизводился облик арестанта. Именно из такого документа стало известно, что у заключенного И. Джугашвили (И. В. Сталина) большой и второй пальцы на левой ноге были сросшимися. Но не только представители сыска дореволюционной России тяготели к описанию подробностей. Еще приказные XVIII в. составляли в своих списках портреты, описывали предметы на уровне бытовой археологии.

Следовательно, возможна ситуация, когда материальные «остатки» конгруэнтны действительности, а письменные описания конгруэнтны «остаткам». Описания очень важны в решении важных задач исторической науки и музейной работы в реконструкции прошлых состояний, прошлых действий, процессов. И это особенно ценно в том случае, когда «остатки» не сохраняются.

Таким образом, эта категория документов позволяет максимально дифференцировать процесс общественного развития, ту его «однородность», которая «создается в представлении некоторым отдалением от предмета наблюдения – всё равно –

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Ф. М. Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 250.

² Гегель Г.В.Ф. Философия истории // Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Т. 8. М.; Л., 1937. С. 339.

³ Хохлов В., Соколов А. Месть Коминтерна // Время. 1992. № 2. С. 4.

⁴ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 38-39.

в пространстве или во времени»¹. Следовательно, эта категория документной информации может быть идентифицирована с вещевыми предметами, являющимися основными источниками пополнения музейного фонда. Отражая и сублимируя качественные различия в восприятии различных явлений в разные эпохи, разными социальными группами, они выступают в каждом отдельном и конкретном случае «первоисточниками», являются документами с достаточно широким диапазоном «сообщений» для осмысления действительности в рамках той или иной идеологической установки, людьми с разным уровнем исторического сознания.

Прямая задействованность «текущих документов» в общественной жизни предполагает и специфику формирования соответствующего им информационного поля. Уже при самом их создании закладывается идея обеспечения широкой их связи с общественностью, максимальной публичности. В силу своего производственного назначения подобного рода документы издаются в идентичном виде в большом количестве. При издании первой Советской Конституции местным властям вменялось в обязанность вывешивать её текст на видных местах во всех советских учреждениях, на станциях и в других общественных местах. Для убедительности и привлечения внимания после издания законодательного акта в его честь воздвигли «Памятник свободы». Текст Конституции изучали в школе в 7-м выпускном классе (при обязательном 7-летнем образовании).

Когда речь идёт о документе как историческом источнике и музейном предмете, нужно понимать, что он рано или поздно станет достоянием общественности, т. е. будет опубликован в научной или популярной литературе, представлен в экспозиции. Это – новая точка отсчёта в его жизни. Документ, изъятый из среды бытования, сферы действия одного социума, попадает в иную, искусственную среду (в экспозицию, книгу, каталог, журнал), иную сферу взаимоотношений. Здесь и возникает проблема приближения документа к новому поколению людей, адекватного его осознания обществом. Но если, как отмечалось выше, функционирующий в реальной среде документ по-разному воспринимается разными социальными группами, восприятие зрителей, читателей разнится с авторским замыслом, в музейной экспозиции масштабы этих различий увеличиваются многократно. Важнейшей и трудноразрешимой проблемой здесь становится сохранение соответствия документа-экспоната документу-подлиннику или памятнику культуры.

Представление в музее документа как экспоната уже содержит в себе интерпретацию экспозиционера. А экспозиционер (научный сотрудник, экскурсовод, музейный педагог) вольно или невольно навязывает посетителю своё мнение о документе-памятнике и его месте в социуме. Желая того или нет, музей формирует понятие документа-экспоната исходя из своих собственных представлений, которые могут быть отличными от представлений и восприятия посетителей. Следовательно, информационные поля документа-памятника и документа-экспоната могут значительно разниться, по-разному влиять на восприятие посетителей и на формирование их исторического сознания или размывание оно.

Теоретики музейного дела говорят о музейной коммуникации как о самостоятельной категории. Утверждается право на авторскую интерпретацию событий музейными средствами, на замену исторического сознания мифологическим². Уже сама постановка

¹ Козьмин Н. Н. Очерки прошлого и настоящего Сибири. СПб.: Типография «Печатный труд», 1910. VI, 266, [3]. С. 257.

² Гнедовский М. Б. Музейная коммуникация и музейный сценарий // Музей и современность. М.: НИИ культуры, 1986; Поляков Т. П. Мифологическое сознание и музей XXI века (на примере концепции музея-заповедника «Исток Волги») // Музееведение. На пути к музею XXI века: Сб. науч. тр. М.: НИИ культуры, 1989; Пухачев С. Б. Современный музей как система коммуникаций // Музей как центр научной и краеведческой работы на современном этапе: материалы науч.-практ. конф., посвящ. 100-летию Перм. обл. краевед. музея, 20–24 нояб. 1990 г. / М-во культуры РФ, Упр. культуры администрации Перм. обл.; Перм. обл. краевед. музей. Пермь, 1994 и др.

этих проблем свидетельствует о тенденции к самопроизвольному толкованию документа, обоснованному, якобы, необходимостью нового осмысления исторического процесса. Осмысливать исторический процесс необходимо постоянно. Но во всяком «новом» осмыслении маскируется новый идеологический подход, ведущий к субъективизму и тенденциозности, к интерпретации документа (и стоящего за ним события) в соответствии с общественным мнением господствующей части социума. Такое новое осмысление выполняет социальный заказ по принципу «чего изволите-с». Подобное происходит и в исторической науке.

Чтобы осмыслить исторический процесс, нужны не «новации», а историческое сознание, по мнению Э. А. Шулеповой, состоящее из трёх составных частей (или блоков): фольклор – искусство – наука. Она отмечает, что «памятники всех трёх блоков исторического сознания выполняют функции социальной памяти. Эти функции могут претерпевать серьёзные изменения в зависимости от того, какие социальные силы оказываются двигателями социального прогресса»¹. Посему необходима не вольная (авторская), а научная интерпретация событий, в основе которых лежит их исследование, а не визуальное наблюдение. К сожалению, во многих современных экспозициях превалирует мнение художника, дизайнера, оформителя, а экспозиционер из научного руководителя превращается в простого консультанта, не имеющего возможности отстоять своё мнение. Не происходит ли это от отсутствия исторического сознания у тех и других, от непонимания ими сущности музейного предмета-памятника?!

Чтобы не быть, по выражению Ф. И. Шмита, в «плену у своих вещей» и не замыкаться только в архитектурно-художественном решении экспозиции, необходимо, как уже отмечалось, комплексное изучение документа-памятника – в комплексе с другими источниками при непременно выявлении контекста эпохи, среды бытования, условий функционирования предмета в повседневной жизни. Это и позволит моделировать процесс, не прибегая к различного рода инсталляциям, перфомансам, конструктивным сооружениям и иного рода декорационным приёмам.

Следует отметить, что письменный источник является частью понятия «вещь», ибо любой текст (кроме устного) всегда нанесён на какой-либо материальный носитель. Для каждой эпохи вещи и их взаимодействие составляют свою систему, потому понять «поведение человека в определенную эпоху прошлого можно лишь, если не прилагать к нему мерки нашей эпохи, а стремиться понять его в его собственной системе». Историк же, музееведу, посетителю музея «важно, прежде всего, понять вещь как отражение внутреннего мира и эмоционально-психологического склада, откуда идут непосредственные импульсы его общественного поведения». Исходя из свойств вещи, Г. С. Кнабе выводит две их функции – прагматическую и знаковую². Однако надо признать, что документ как письменный источник не только обладает тем и другим, но еще и усилен содержанием в знаковой системе. Знаковость заключается и в материальном носителе, и в системе знаков, избранных автором для нанесения текста на материальный носитель (клинопись, иероглифы, рукопись, машинопись, компьютерный набор и т. п.). Следовательно, информационная ёмкость документа более глубока и многогранна. А в контексте эпохи (в случае её изучения, конечно) его информационные поля расширяются, и музейное значение документа приобретает более глубокий смысл не только для музея, но и для науки в целом.

Кроме того, само всестороннее и глубокое изучение документа ещё не дает основания полагать, что он полностью изучен. Выше отмечалась необходимость дифференцированного изучения документа. Следует отметить ещё раз как существенное – необходимость изучения письменного источника в комплексе с другими видами

¹ Шулепова Э. А. Памятники культуры в контексте истории // Памятники в изменяющемся мире. Материалы международной научно-практической конференции. М.: Академический проект, 1993. С. 7.

² Кнабе Г. С. Вещь как феномен культуры // Музееведение. Музеи мира: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. М., 1991. С. 115-119..

памятников, широко используя при этом междисциплинарные связи. Да и в целом документ может быть изучен только в контексте явления, события, факта, времени, пространства, межличностных и производственных отношений, т. е. в контексте истории¹

Некоторые сторонники современной теории коммуникации утверждают, что коммуникации можно достигнуть всевозможными методами и средствами, в том числе без использования подлинника, а лишь при помощи его копии. Согласимся, что в экспозиции без копии не обойтись. Мало того, хорошего качества ксерокопия или сканированный документ более «выразительны». Но ведь материальная основа будет уже другая. И сам документ, таким образом, будет представлять другую эпоху, другую технологию, другие производительные силы, другие производственные отношения. Кроме того, как можно ксерокопией воспроизвести капли воска на странице книги или наклеенные «бляшки»? Будут пятна без всякой материальной основы. На копии исчезают оттиски штемпелей, сургучные печати. Физические «остатки» исчезают и заменяются графическими изображениями. Но это, согласитесь, разные вещи: перед нами будет уже другой документ, другой эпохи, на другом материальном носителе, выполненный с помощью других технологий.

Физическое состояние материального носителя документа не передаётся копированием, ибо появляется новый материальный носитель. Но коль скоро существует единство содержания материального носителя и содержание нанесённого на него текста, то отсюда следует, что искажение (подмена) одной из составных частей музейного предмета ведёт к искажению его в целом, т. е. к его фальсификации и, как следствие, к фальсификации явления, события, факта. Подмена материального носителя ведёт к утрате информации о его происхождении, способе производства, среде бытования, социальных отношениях, в которых пребывает источник и пользующиеся им люди, о личном взаимодействии автора или читателя с документом. При воспроизведении музейного предмета мы утрачиваем не только понимание его физической основы, но и сам дух эпохи. Поэтому любую копию нужно рассматривать не как копию с подлинника, а как вновь созданный документ, заключающий в себе не вновь создаваемый текст, а передачу (перенесение, трансляцию) текста с другого документа. Использование же копии напрямую в качестве экспоната возможно, но как вспомогательный материал. Если же мы пойдём по пути завышения роли вспомогательных средств, можем потерять самое важное – подлинность источника, что определяет главную особенность музейной деятельности. А как быть историку, изучающему прошлую эпоху, если у него в руках позднейшего происхождения документ? По воспроизведению можно прочитать только нанесённый на материальный носитель текст, а саму эпоху воспроизвести можно только частично либо с искажением действительности. Иными словами, всякая копия лишает исследователя достоверности.

Знание эпохи, уровня развития культуры в момент появления письменного источника есть необходимое условие и для научной интерпретации самого текста. При прочтении русских летописей исследователь сталкивается с лексическими трудностями, возникающими, в частности, в результате утраты значения слов. Это приводит к неверному толкованию текста. Так, в «Псковской правде» слово «пословица» употребляется в значении «согласно», а не в современном его толковании. В Волынской летописи говорится, что в 1281 г. полки князя Кондрата осадили город его родного брата Болеслава, «сташа около города, аки борове велицей». Этот текст истолковывался так: «Стали около города, как свиньи». Но термин «боров» означал сосновый лес – бор. Княжеская дружина здесь уподобляется вековечному и могучему бору. В переводе же полки князя – стадо свиней. Так интерпретация переводчика приобретает совсем иной смысл.

¹ Вещь в контексте культуры: Материалы научно-практической конференции. СПб., 1994. С. 17.

Под научным изучением понимается, кроме всего прочего, всесторонний подход к исследованию документа. Та же книга «может быть пергаментной или бумажной по материалу, рукописной или печатной по технологии, кириллической или гражданской по алфавиту, духовной или светской по содержанию, древней или новой по времени создания, хорошо сохранившейся или ветхой, полным кодексом или незначительным фрагментом, но во всех случаях она остаётся памятником культуры минувших поколений и уже потому заслуживает уважения и бережного отношения. Однако всякий памятник является в то же время и потенциальным историческим источником, способным поведать не только о себе, но об обстоятельствах, сопутствовавших его появлению, дальнейшему бытованию»¹.

Отсюда вытекает естественная необходимость привлечения к изучению документа специалистов различных областей науки, литературы, искусства, делопроизводства и т. д.

Книга (документ как музейный предмет) фактом своего существования документирует исторический процесс, культурно-историческую среду, взаимоотношения людей в обществе. Но чтобы предмет «заговорил», обрёл свой «язык» и поведал нам о прошлом, необходимо разностороннее исследование его составляющих: текста, материального носителя, условий производства и бытования, авторства «следов» использования. Тогда письменный источник как музейный предмет становится полифункциональным: будучи объектом изучения, он выступает и как средство, форма, метод познания действительности. Имеющиеся в документе «оговорки» иногда придают ему более широкое значение, часто совершенно не совместимое с первоначальной целью его создания. Так, на обратной стороне листа Вольного экономического общества с просьбой о представлении Д. И. Менделееву отпуска для обследования тверских маслоделен, рукой учёного сделаны первые наброски, относящиеся к открытию периодического закона химических элементов. Тем самым сила воздействия документа вышла далеко за рамки его функционального назначения.

Исследователи в области архивного дела выдвигают два принципа отбора документов на постоянное хранение: по происхождению и по степени использования. Вопрос происхождения в обозначении параметров не представляется столь сложным. Но когда речь заходит об использовании документов (в научной и практической деятельности архивистов и музееведов), мы наталкиваемся на тот факт, что количественные (да и качественные) показатели запросов учёных и населения постоянно меняются, ибо меняются историческая обстановка, общественное сознание, что ведёт к иной интерпретации социальной значимости, как самих документов, так и интереса к ним. Для массового ретроспективного осмысления оптимальный выход из этого положения заключается в обозначении рассмотренных потенциальных возможностей документов, музейных свойств письменных источников. При этом важно понять, что исследование текста документа (а также его практическое экспозиционное и научное использование) становится более полноценным, если сопровождается изучением текста вместе с его материальной основой, несущей информацию об изучаемых процессах, событиях, фактах социальной жизни.

Письменный источник как музейный предмет обладает определёнными музейными свойствами: полифункциональность; дифференцированное отражение действительности; презентатизм и репрезентатизм; взаимосвязь текста и материального носителя; информатизм. Их учёт, учёт специфики фиксации информации будет способствовать повышению эффективности и исторических исследований, и музейной деятельности, а также формированию исторического сознания на основе изучения и сохранения социальной памяти. Письменный источник как музейный предмет – важная составляющая в контексте исторической науки. Он заключает в себе знаковую систему как в тексте, так

¹ Там же. С. 23.

и на материальном носителе, усиливает эффективность музейных презентаций и повышает глубину научного исследования.

Об исторической достоверности и выявлении достоверной информации в музейных предметах

Общеизвестно, что существуют различные тексты истории. Есть текст реальных исторических событий – и разнообразные тексты зафиксированных событий (летописи, дневники, воспоминания, монографии, учебники, протоколы, постановления, решения, резолюции, наградные документы, донесения, рапорты, личные удостоверения и т.д.). Есть история как таковая и история, написанная учёными. Во всех случаях это – разные тексты. И если история как таковая достоверна, то во всех без исключения зафиксированных текстах истории степень достоверности различна. Мало того, что фиксация событий истории не одинакова, но и в каждом фиксированном тексте проявляется деформированная, порой искаженная информация о происходящих событиях. История в трудах Г. Ф. Миллера, В. Н. Татищева, В. О. Ключевского, Н. М. Карамзина, С. М. Соловьева, Д. И. Иловайского, И. Е. Забелина освещается по-разному. Каждый из них выражает определённые идеологические позиции или мировоззренческие убеждения. К тому же ряду идеологического подхода к отражению событий можно отнести неоднократно издававшиеся «Краткий курс истории ВКП(б)» и «Историю КПСС».

В современных условиях провозглашённого отказа от идеологической интерпретации исторических событий, тем не менее, идеологический подход явно превалирует над объективным отражением событий. В учебниках по истории для 5–11 классов (а их издано с 2000 г. более 150!) навязываются новые идеологические установки. Многие события интерпретируются в разных учебниках по-разному. Многие реальные события замалчиваются, многие малозначимые – возвеличиваются. Так, в советское время в учебниках по истории Великой Отечественной войны раскрывались «десять Сталинских ударов»; потом главным героем войны (в частности, Сталинградской битвы) стал Н. С. Хрущев; затем появилась «Малая земля» Л. И. Брежнева¹, который стал главным героем якобы основного военных сражений, что и способствовало освобождению Крыма. В новейших учебниках по истории все они забыты, будто бы и не было таких исторических деятелей. В современных публикациях антисоветски настроенных историков руководители государства и многие военачальники представлены как бездарные. Если советские историки в развязывании Второй мировой войны обвиняли А. Гитлера, то постсоветские историки вину за огромные потери и всенародные бедствия возлагают на И. В. Сталина. Да и сами события интерпретируются, исходя из идеологических установок современности. Так, изначально одним из Городов-Героев был Сталинград. Но после переименования города Городом-Героем стал Волгоград. В то же время Ленинград так и остался Городом-Героем, хотя и переименован в Санкт-Петербург.

Бытует распространённое заблуждение о подлинности первоисточников. К первоисточникам, например, относят летописи. Но летописи писали люди со своим мировоззрением, своей точкой зрения на происходящие события. И поэтому вполне закономерно, что в разных летописях (Ипатьевской, Новгородской, Лаврентьевской, Несторовой, Никоновой, Радзивилловской и прочих) одни и те же события освещены и датированы по-разному. Даже личные документы (удостоверение, мандат, справка, ордер, грамота и т.п.) порой не могут отражать истинное положение вещей: существуют липовые документы; документы могут вводить исследователей в заблуждение (так, нередко активистам общественных движений, партийным и комсомольским деятелям выдавали мандаты участников конференций от территорий, где они никогда не были). К любому

¹ Брежнев Л. И. Малая земля. М.: Политиздат, 1979.

документу при его изучении следует подходить с позиций критического анализа на предмет выявления исторической достоверности. Для этого и существует научная дисциплина – источниковедение.

В музейном деле в научный оборот входит понятие «музейное источниковедение» (эту проблему наиболее подробно рассматривала Н. Г. Самарина¹).

С одной стороны, в документальных источниках есть доля недостоверного отражения действительности. С другой стороны, во всяком художественном произведении (литературы, живописи, кино), где главным мерилom является творчество, можно усмотреть какую-то долю исторически достоверной действительности. О железной дороге А. С. Пушкин не знал, Н. А. Некрасов ее живописал, а Л. Н. Толстой свою героиню бросил под поезд. Герои кинофильмов 1920-х, 1970-х, 2000-х гг. пользуются разными телефонными аппаратами и разъезжают на разных автомобилях. Художественные произведения фиксируют своё время, хотя во многих случаях исторической правды там нет. То, что документы не всегда исторически достоверны, а в художественных произведениях эту достоверность можно выявить, противоречия нет. Задача заключается в том, чтобы при изучении музейных предметов как носителей исторической информации руководствоваться принципом комплексности изучения источников, выявляя в них по крупицам свидетельства исторических событий.

Что же происходит в музейных экспозициях? Как отечественные музеи отражают историческую достоверность? В 1980-е гг. Центральным музеем СССР была сформирована коллекция документов НПО «Электросила» (раздел «Наука и производство»). В ее составе были авторские свидетельства на изобретения, патенты, почётные грамоты, дипломы, личные документы изобретателей. Однако из беседы с руководством предприятия выяснилось, что эти документы не отражают вклад науки в производство, ибо настоящие учёные не подают заявки на научные проекты. Заявки оформляются на мелкие изобретения и рационализаторские предложения, не касающиеся основного производства. А потому и эти подлинные документы не отражают историческую достоверность, они её деформируют. В музее предприятия «Звездочка» по производству подводных лодок в Северодвинске экспонировались фотографии и документы на Доске Почёта передовиков производства. На вопрос, какой вклад они внесли в развитие предприятия, руководитель музея ответил, что это – не учёные и не конструкторы, а комсомольские активисты и профсоюзные деятели. Какова же здесь степень исторической достоверности? Еще один пример. Директор Актюбинского областного краеведческого музея оказалась в затруднительной ситуации, когда в музей принесли на хранение золотую звезду Героя Социалистического Труда и орден В. И. Ленина. С одной стороны, важное обстоятельство – отражение факта награждения местной доярки высокой правительственной наградой, а с другой – к этому времени награжденная уже была уволена за пьянство, прогулы и развратный образ жизни, её мать отказалась принимать Золотую Звезду. Данный факт свидетельствует о формальном подходе к выбору лиц для награждения: в Актюбинск из Москвы пришла разнарядка на представление к награде одинокой женщины, 30 лет, доярки; по этим параметрам и определили, кого награждать, хотя действительность была совсем иной.

Рассматривая проблему достоверности отражения исторической действительности источниками, многие ученые говорят о неопровержимой силе факта. Исследования, по их мнению, должны основываться на фактах. Это верно, но лишь отчасти. Есть и обратная

¹ Агапова М. Ю. Проблемы музейного источниковедения в работах Н.Г. Самариной // Научно-исследовательская работа в музее. Материалы XII Всероссийской научно-практической конференции, посвященной памяти профессора Н.Г. Самариной (Москва 01–02 декабря 2011 г.) / Науч. ред. и сост. Н.И. Решетников, И.Б. Хмельницкая. М.: Экон-информ, 2013. С. 43–52; Список публикаций Н. Г. Самариной // Научно-исследовательская работа в музее. Материалы XII Всероссийской научно-практической конференции, посвященной памяти профессора Н. Г. Самариной (Москва 01–02 декабря 2011 г.) / Науч. ред. и сост. Н. И. Решетников, И. Б. Хмельницкая. М.: Экон-информ, 2013. С. 29–42.

сторона медали. Еще В. И. Ленин писал, что факт – «упрямая вещь»; но он же и добавлял, что факты следует особым образом формировать. Вот и формируются особым образом факты как в трудах историков, так и в музейных экспозициях – и деформируется историческая память, формируется новое историческое сознание в соответствии с новыми социально-экономическими условиями.

Рассмотрим ещё несколько примеров из музейной практики. Вначале – о положительном опыте. В конце 1980-х гг. на свою родину в Палану (на Камчатке) вернулись две выпускницы Ленинградского института народов Севера (был такой в советское время) и полностью реконструировали работу краеведческого музея, который ранее ничем не отличался от сельского музея где-нибудь в Центральной России. Они, в частности, организовали экспедицию в один из прибрежных корякских посёлков. Участники экспедиции жили среди местных рыбаков и их семей. Изучали бытовые традиции, образ жизни, формировали коллекции, фотографировали и писали портреты. Самым образным результатом экспедиции стала диорама со сценами быта прибрежных коряков. Примечательной ее особенностью является не только максимально приближенное к достоверности изображение сцен, но и портретное сходство персонажей. Посетители стали приходить не просто в музей и не просто на интересную диораму, а на встречу со своими земляками. При этом завязывались беседы с воспоминаниями, и музей получал дополнительную информацию. Посетители говорили: «Это наш Кечгелкот», «А у нас про Эвея говорят, что он ...», «А вы знаете, что Делянский ...» и т.д. Посетители отмечали, что у них в посёлке события происходят так же или с какими-то особенностями.

Узнаваемость – важная составляющая часть достоверности. Музей фиксирует события, стремясь к тому, чтобы его коллекции как можно более достоверно отражали действительность, ту же среду бытования или повседневность. Но одно дело – зафиксировать должным образом событие, другое – интерпретировать его, третье – как посетитель воспримет. Рассмотрим пример из практики Зеленоградского историко-краеведческого музея (Москва). Зал Великой Отечественной войны в нём разделён по диагонали красной ковровой дорожкой, олицетворяющей линию фронта в районе 41 км Ленинградского шоссе. Слева – оккупированная немцами территория, справа – территория не оккупированная. Слева в окнах домов – отблески горящих деревень, справа – изображение столицы нашей Родины силуэтами не кремлевских стен, а куполов храмов. С точки зрения истории в целом Москву могут символизировать такие купола, но речь идёт о 1941 г., когда «сорока сороков» в Москве уже нет, идеологически фашисткой Германии противостояла тогда Москва с рубиновыми красными звёздами, а не церковными куполами. То есть в данном случае художник перенёс свое мировоззрение, связанное с изменением социально-политической обстановки, на другую эпоху. Так интерпретирован факт в музейной экспозиции. А как подавался этот факт сотрудниками музея? Экскурсовод сообщал, что бойцы Красной Армии дошли до Берлина с винтовкой Мосина, умалчивая о существовании автомата Калашникова и знаменитой «Катюши»; для «эффектности» он показывал школьникам осколок снаряда, якобы пролетевший мимо левого уха К. К. Рокоссовского. Экскурсовод был уволен, но несуразные интерпретации исторических событий в наших музеях по-прежнему есть.

Пенза. Краеведческий музей. Историческое повествование в виде литературно-художественной композиции «Осада Пензы». По степи мчится конница кочевников, чтобы захватить город, а лесами пробирается слепой старик с мальчиком-поводырем, чтобы сообщить жителям города о надвигающейся беде. Сюжет придуман, чтобы привлечь внимание посетителей, но в нём нет исторической достоверности: весть о нападении врага передавалась системой дозорных вышек, на которых зажигались огни, подавался дымовой сигнал об опасности. А тут слепой старик, пробиваясь сквозь леса, приносит весть в город, опережая скачущую по степе конницу. Ему ещё и через реку надобно переправиться. А подойдя к реке, он, чтобы утолить жажду, просит мальчика-

поводыря набрать воды в современную армейскую фляжку. Какая же здесь достоверность?

В музее восприятие текста столь же важно, как сам текст истории. Но иногда воспринимается не то, о чём идёт речь, или воспринимается в другом контексте. Каргопольский историко-архитектурный и художественный музей Архангельской области. Интерактивное занятие «Здравствуй, музей». Школьники сидят по одну сторону длинного стола, на котором выставлены предметы быта, о которых рассказывает экскурсовод. Предметы можно взять в руки, ощутить их подлинность. После рассказа школьникам дано задание – нарисовать и раскрасить понравившийся предмет. Перед каждым – лист чистой бумаги и набор одинаковых цветных фломастеров. Предметы разные (прялка, горшок, рубель, валёк, утюг, самовар, ухват и т.п.). Однако рисунки были выполнены в одной цветовой гамме (преобладали 3 цвета из 12 предложенных). Оказалось, что такая гамма сочеталась с расцветкой выставки батиков, располагавшейся за спиной музейного педагога, а у школьников перед глазами. Информации о батиках не было, рассматривались предметы на столе, а их расцветка совпала с расцветкой экспонировавшихся батиков. В этом случае произошла накладка визуального восприятия на всю остальную информацию. Текст музейного педагога оказался «окрашенным» в иной цвет. Школьники в своём восприятии исказили достоверность.

Подобные примеры диктуют необходимость решения экспозиционного пространства совместно с художниками, педагогами, психологами, социологами. Экспозиции не могут быть воплощением единоличного замысла дизайнера.

Есть ещё один важный аспект в восприятии текста истории или, как в нашем случае, текста музея, его экспозиции – учёт ассоциативного мышления посетителя. Рассматривая отдельные предметы, сравнивая экспозиционные комплексы, посетитель может воспринять для себя совсем иной текст, нежели тот, который был заложен экспозиционером. Музей Родена в Париже. Посетитель вначале попадает в парк, в ландшафт которого вписаны прекрасные скульптурные композиции. В здании музея экспонируются обнаженные фигуры из белого мрамора. Все фигуры расположены в горизонтальном положении вдоль окон с голубыми шторами, поэтому они приобрели голубоватый оттенок. Вместо впечатления прекрасного, талантливо исполненного произведения искусства возникает чувство отторжения, вызванное ассоциацией – здесь не музейная экспозиция, а мертвецкая.

Музейно-выставочный комплекс Музея-заповедника «Дмитровский кремль» (г. Дмитров Московской области). В одном из залов экспонируется подлинная курная изба, но – с полным отсутствием достоверного исторического текста. Дизайнер пытался воплотить свою идею отражения поэзии крестьянского бытия. Поэзия, в его понимании, относится в категории прекрасного, т.е. красивого, а красивое символизируется красным цветом. Поэтому курная изба поставлена им на четыре подиумных кубика красного цвета под её углами. И получилась не курная изба, а избушка на красных лапках. Мало того, в интерьере нет ни бабьего кута, ни мужского коника; зато есть красный угол, где за столом восседает красна девица в праздничном наряде. Но ведь это дискредитация исторической достоверности, что приводит к искажению исторического сознания.

У теоретиков музейного дела появляются убедительные, с их точки зрения, позиции. М. Б. Гнедовский, например, утверждал, что в музее вполне можно обойтись без подлинника, достаточно иметь копию. Но копия – это не просто воспроизведение, а новый предмет из другого материала, изготовленный на основе иных технологий, в иное время, иным автором. Любая копия даёт нам новый текст, в разной степени приближённый к оригиналу.

Еще дальше пошел Т. Г. Поляков. Он призывает отказаться от исторического мышления в пользу мышления мифологического, при этом имея в виду не историю как таковую, а историю, излагаемую в исторических трудах и учебниках. Но ведь истории, изложенные как дореволюционными, так и советскими учеными – это и есть мифы. В их

трудах достоверность отражается на основе особым образом подобранных фактов. Таким образом, Т. Г. Поляков призывает музеи не историческую достоверность выявлять, а следовать тому, что он сам опровергает, – написанной истории, являющейся мифом. Кроме того, миф – это часть исторического сознания. Призыв к мифологическому сознанию есть не что иное, как лишение музейных экспозиций достоверности.

Нередко создаются новые мифы взамен устоявшихся традиций. Языческие праздники сменились православными, православные – советскими, советские переименовываются в новых социально-политических реалиях. Музеи в такой ситуации не могут следовать тем или иным эпохальным установкам в обществе. Музеи призваны отражать события не с позиций своего времени, а в соответствии с характером эпохи, когда эти события происходили. Музей как институт исторической памяти, как «рационально организованная система, наглядно репрезентирующая исторический процесс»¹ исходит в своей деятельности из наличия и состава коллекций и заключенной в них социальной информации, которую он хранит и направляет на ликвидацию социальных противоречий, на общее благо.

Человеческое общество веками вырабатывает сознание необходимости хранения памяти отцов; оно сознательно хранит традиции, обычаи, нравы, правила, обряды. В этом его жизнестойкость. Инструментом сохранения и является музей, представляющий собой не только учреждение, но и особое состояние души, данное человеку с рождения и развивающееся или затухающее в соответствии с развитием или деградацией общества. Музей сохраняет и передает от поколения к поколению ядро культуры, устоявшиеся традиции, «осколки» утраченного. Однако историческая информация передается не полностью: «чем больше развито общество, тем больше его историческая и культурная память, но тем меньше в общекультурном наследии доля и устойчивость традиционной народной культуры, на базе которой вырастает культура профессиональная и элитарная»².

Многое утрачивается вследствие стихийных бедствий, войн, пожаров, наводнений, социальных катаклизмов. Музей является связующим звеном между прошлым, настоящим и будущим, между традициями и новациями, а эта связь не позволяет оторваться обществу от ядра культуры. Если музей перестает выполнять свое предназначение, превращается в застывшую выставку вещей или вольную интерпретацию (с помощью экспонирования инсталляций, перформансов, конструктивных нагромождений), он перестает быть музеем, что чревато утратой связи времен («полный разрыв традиций и негативное отношение ко всему ядру культуры приводит к нарушению преемственности и утрате достижений предшествующей цивилизации»³). Для сохранения исторической памяти, ядра культуры, музею следует стремиться к достоверному отражению действительности. Когда это достигается, происходит полноценная музейная коммуникация – общение с посетителем, передача достоверной информации. Чтобы коммуникация шла без деформаций, чтобы социальная память не интерпретировалась субъективно, волонтаристски, нужны профессионально подготовленные музейные работники, обладающие музееведческими знаниями, владеющие профессиональным мастерством, компетентные в области педагогики, психологии, социологии, искусствознания⁴.

¹ Философия музея: Учеб. пособие / Под ред. М. Б. Пиотровского. М.: ИНФРА-М, 2013. С. 122. (Высшее образование: Магистратура).

² Кузьмина Е.Е. Культурные традиции народов Сибири и музей // Вестник музейной комиссии. Вып. 1. М.: Наука, 1990. С. 22.

³ Там же.

⁴ См. более подробно: Решетников Н. И. О некоторых аспектах музейной педагогики // Комплексный подход к массовой идейно-воспитательной работе исторических и краеведческих музеев: Сб. науч. трудов / ЦМР СССР. М., 1984. С. 44–50; Он же. Музейный праздник для школьников. Опыт, проблемы и перспективы развития // Формы и методы научно-просветительной работы музеев: Сб. науч. трудов / ЦМР СССР. М., 1986. С. 43–46; Он же. Музейная педагогика как теоретическая проблема // Музеи мира / Отв. ред. Е. Е. Кузьмина; НИИ культуры. М.: 1991. С. 258–271.

Решить проблему исторической достоверности в полном объёме нельзя в принципе. Предметы, изъятые из среды бытования, из их повседневности, теряют свои информативные свойства и функциональное назначение. Музей в этой ситуации должен стремиться к наиболее полному приближению к достоверности, используя весь арсенал своих методов, соблюдая принципы комплектования музейного собрания.

Одна из причин утраты исторической достоверности кроется в недопонимании принципа комплексности источников при формировании любой коллекции (персональной, тематической). Если этот принцип недооценивается, сложившиеся в среде бытования источники заранее обрекаются на распыление, а их информационное поле сужается. Комплексность в данном случае имеет два значения: комплекс разных видов источников (вещевых, письменных, изобразительных и т.д.); необходимость отражения в этих источниках событий, явлений, жизни человека всесторонне, во всей многогранности исторических, культурологических и прочих характеристик. Узкотематический подход приводит к тому, что семейные архивы распыляются по нескольким тематическим коллекциям или даже по нескольким музейным фондам (иногда в разных регионах страны). А собиратели могут даже и не подозревать, что личный или семейный архив одного лица оказался распыленным по разным фондохранилищам. Мало того: собиратели позволяют себе выбирать из сложившегося в среде бытования комплекса те документы, которые их в этот момент более всего интересуют, избавляясь от источников, без которых избранные ими документы становятся «немыми». Так появляются в фондах документы с «глухой» информацией. Это приводит к нарушению принципа неделимости фонда: документы и вещи одного лица (одного предприятия, организации, учреждения) попадают в разные музеи, разные коллекции, что потребует дальнейших усилий по выявлению их местонахождения. При таком подходе к комплектованию многие вещи на местах утрачиваются, если на них не обратил внимание музейный работник, являющийся авторитетом в глазах владельцев семейных архивов: в семьях от документов, которые проигнорировал такой сотрудник, попросту избавляются. Иногда вещь перестаёт быть реликвией, если из неё изъят какой-либо фрагмент (фотография отца из семейного альбома, фронтовые письма из семейной переписки, погоны с офицерского кителя и т.д.).

В тесной взаимосвязи с принципами комплексности источников и неделимости фонда находится принцип изучения среды бытования предметов музейного значения. Для документирования исторического процесса недостаточно скомплектовать документы и вещи, его отражающие. Важно выявить среду, где они появились, обстановку, в которой существовали; узнать, что влияло на их прогресс или стагнацию, кто ими владел, как пользовался. При изучении среды бытования значимы каждая деталь, каждая особенность бытия человека и вещей, которыми он пользовался. Быт, нравы, обычаи у социальных слоев и групп населения разные; по-разному используются предметы труда и быта. Всё это влияет на воспитание детей, формирование личности. Одни и те же предметы в разных средах бытования приобретают поливалентность, различную информационную насыщенность, что и необходимо в комплексе изучать. Без этого невозможно составить достоверную легенду предмета.

Изучение среды бытования взаимосвязано с краеведческим принципом комплектования, предполагающим изучение и документирование исторических процессов и природных явлений на местном уровне и лежащем в основе написания своеобразной летописи родных мест. Музей формирует коллекции на территории своего края. Если его интересы выходят за рамки района, области, необходимо согласовывать деятельность с музеями, находящимися на других территориях. Тематика экспедиций согласовывается заблаговременно со всеми заинтересованными музеями и организациями. На договорных началах, после экспертного заключения специально создаваемых научных групп, решается вопрос о месте хранения и формах использования коллекций, скомплектованных разными музеями на одной территории (преимущественное право при этом имеет

местный музей). По степени значимости памятник культуры может быть передан на хранение в муниципальный, областной или федеральный музей.

В музейной деятельности нельзя обойтись без соблюдения принципа мемориальности. При экспертизе предмета музейного значения выявляется его мемориальная ценность, т.е. значимость предмета как памяти об историческом событии или человеке, определяемая историей возникновения и бытования, а не только его атрибутивными признаками. Если в самом предмете не зафиксированы следы его связи с событием или лицом (рукопись, подпись, пометы, записи, знаки, рисунки, клейма, печати, экслибрисы и т.п.), то для установления мемориальной ценности необходима документация, подтверждающая принадлежность предмета. Музейные предметы приобретают более высокую значимость и ценность при выявлении автора, владельца, дарителя, продавца, покупателя, наследника; их информационное поле расширяется при этом еще и эмоционально, качественно. Предметы приобретают духовную значимость, если выявляется, кто был мастер-изготовитель, каковы его привычки, приёмы труда, характер, какие правила в использовании вещи соблюдались, какие семейные традиции сохранялись. Использовать мемуары в качестве источников следует очень осторожно. Всякую содержащуюся в них информацию нужно оценивать критически, проверяя её другими источниками. Мемуары создаются на основе памяти. А память, как известно, подвержена наслоениям последующей информации, получаемой в ходе творческой деятельности и жизненного опыта. Комплектуя мемуары или записывая воспоминания, всегда необходимо выявлять степень их достоверности.

Следуя обозначенным выше принципам, важно соблюдать и принцип достоверности – формы существования истины, обоснованной каким-либо способом (экспериментом, логическим доказательством), правдивости и объективности отражения истины. Достоверность в музейном деле следует рассматривать с двух сторон: с одной стороны, это – определение достоверности, оригинальности, подлинности самого комплектуемого предмета (здесь следует опасаться того, что он может оказаться подделкой или воспроизведением), с другой – достоверность сведений об этом предмете, о связанных с ним событиях, способе производства, авторстве, принадлежности, среде бытования. Иногда местные жители, пытаясь как можно более выгодно продать предмет, сообщают невероятные истории, уверяя в их достоверности. Поэтому все их сведения требуют дополнительной и тщательной проверки, как через соседей, так и в официальных учреждениях и организациях. А когда предмет или коллекция окажутся в музее, информацию, полученную при комплектовании, следует проверять по документам архивных учреждений.

Руководствуясь этими методологическими принципами изучения и использования историко-культурного и природного наследия в их совокупности, музей может более успешно достигать исторической достоверности и выполнять свое предназначение. Миссия музея заключается в изучении, сохранении и трансляции будущим поколениям историко-культурного и природного наследия. Наследие – это социальный опыт поколений, иными словами, социальная память, которую музей хранит и передает из прошлого через настоящее в будущее. Важно, чтобы этот опыт поколений, наша социальная память передавалась с исторической достоверностью.

Проблемы создания Музея деревянного храмового зодчества России в миниатюре

Коллекция, на основе которой возможно создание музея, формировалась мною более 18 лет. Вначале работа над макетами храмов была обусловлена желанием изготовить уменьшенную копию понравившейся деревянной церкви. По мере того, как увеличивалось количество выполненных макетов, стало понятно, что сложилась небольшая коллекция макетов деревянных церквей и часовен, в основном увиденных автором во время поездок по Вологодской области и Карелии. Постепенно коллекция пополнялась макетами храмов других регионов. При этом выбирались храмы таких типов, макеты которых отсутствовали в коллекции, или храмы с необычным сочетанием архитектурных элементов. К концу 2019 года коллекция состояла из 62 макетов церквей и часовен 17 регионов России всех, когда-либо существовавших, типов. Она охватывает четыре века развития деревянного культового зодчества, с конца 14-го по конец 18-го веков. В коллекцию входят 17 макетов храмов, утраченных в разное время. Все макеты выполнены из дерева в масштабе 1:50.

Начиная с 2012 года были организованы выставки в Череповце, Устюжне, Вологде, Тотьме и селе Сизьма. Продолжительность работы выставок и количество представленных на них макетов было различным. Самая продолжительная выставка работает уже 4 года в Тотьме, самая представительная – состоялась в библиотеке им. В. В. Верещагина города Череповца, где была представлена вся существующая на тот момент коллекция (42 макеты). На всех выставках посетители имели возможность поделиться своими впечатлениями об увиденном в тетрадях для отзывов. Больше всего посетителей поражали талант плотников, красота и большое разнообразие храмов, построенных ими, и огромность утрат. При общении с посетителями выставок обнаружилось, что большинство из них не имеет никакого представления о деревянных храмах России. И даже Вологда, где можно посетить две деревянные церкви, не стала исключением.

Совершенно очевидно, знакомство с экспозицией не сможет заменить те впечатления, какие они могли бы получить, увидев настоящие деревянные храмы, тем более в местах их первоначального пребывания.

Осуществить это совсем не просто, даже не выезжая за пределы одного региона. Желаящие посетить, к примеру, часовню Святого Георгия в Усть-Яндоме, а затем церковь Успения Богородицы в Кеми (обе находятся в Карелии) должны преодолеть несколько сотен километров пути. Часть его - сплошное бездорожье.

Более доступны к осмотру, деревянные церкви, находящиеся в музеях деревянного зодчества. Посещение таких музеев оставило впечатление, что самый посещаемый из них музей на острове Кижы. Этому способствуют круизные маршруты теплоходов. Многолюдье в музеях Великого Новгорода и Суздаля, объясняется большой известностью этих древнейших городов России и близостью к столицам. Остальные музеи деревянного зодчества или труднодоступны для большинства желающих их посетить (архангельский музей «Малые Карелы»), или содержат хотя и интересные храмы, но в очень небольшом количестве (нижегородский музей «Щелоковский хутор» или пермский - «Хохловка»). О поездке в новосибирский музей в Академгородке, а тем более в иркутский музей «Тальцы» можно только мечтать. Россия - это не какое-либо европейское государство, где за несколько часов можно, промчавшись по автобану из одного конца страны в другой, осмотреть по пути несколько соборов.

В последнее время сложилось впечатление, что рано или поздно все деревянные храмы исчезнут, погибнув в природных или рукотворных пожарах, или же просто разрушатся, не дождавшись реставрации. Примеров тому много. В 1963 году сгорели

многоглавая Покровская церковь в селе Анхимово Вологодской и Владимирская церковь из Белых Слуд Архангельской областей. В 1964 году сгорел Благовещенский собор в Турчасове Архангельской области. В 1975 году вскоре после реставрации в селе Типиницы Карелии сгорели шатровая Вознесенская церковь с колокольней. В 1985 году полностью выгорел весь Усть-Кожский погост Архангельской области. В Кашине в 1995 году погибла в огне двуглавая церковь Иоакима и Анны. В 2013 году сгорели на Лядинском погосте Покровско-Власиевская церковь и колокольня. 2015 год, в городе Иваново в пожаре исчезла Успенская церковь с колокольней. И многие, многие другие.

Часто от гибели деревянные храмы не спасает даже перевозка их в музей деревянного зодчества. 2001 год, музей в Истре, Московской области, где церковь Богоявления Господня из села Семёновское сгорела, простояв после перевозки и реставрации всего 31 год. Кострома, 2002 год, церковь Спаса Преображения, сгорела в стенах Ипатьевского монастыря, простояв в нём всего 50 лет после перевозки её из села Спас-Вежи. Музей деревянного зодчества в Суздале, 2011 год, только чудо и самоотверженная работа пожарных спасли Преображенскую церковь из села Козлятьево. В 2018 году в городе Кондопога сгорела шатровая Успенская церковь, которую академик – реставратор А. В. Ополовников считал образцом шатровых храмов, «лебединой песней народного зодчества».

Примером возможного исчезновения деревянной церкви может служить судьба Варваринской церкви из Яндомозера в Карелии. Решив спасти её от гибели в заброшенной деревне Яндомозеро, в 2015 году церковь и колокольню разобрали и перевезли останки в село Типиницы, надеясь провести реставрацию и поставить на месте сгоревшей Вознесенской церкви. Прошло уже пять лет, а дело всё никак не стронется с мёртвой точки. Брёвна же продолжают гнить!

Напрашивается неутешительный вывод, что в недалёком будущем неизбежно случится так, что наши потомки смогут познакомиться с наследием русских зодчих только по фотографиям, книгам и чертежам.

В такой ситуации постоянно действующая экспозиция макетов деревянных храмов, выполненных в масштабе и немного упрощённом виде, не сильно искажающим впечатление об оригинале, даст возможность увидеть, какими были церкви и часовни первоначальном виде, позволит рассмотреть их со всех сторон, познакомиться с утраченными храмами. Для неискушенного зрителя это даёт больше, чем знакомство с ними по книгам, даже если там есть их чертежи и фотографии.

Макеты, выставленные одной экспозицией, позволят увидеть всё разнообразие деревянных храмов всей страны, понять, какой большой путь проделали русские зодчие за четыре столетия, познакомиться с предпочтениями жителей разных регионов в строительстве храмов. Такая экспозиция показывает изменения в конструкции храмов под влиянием указов патриарха Никона и способы борьбы плотников с ними за традиционный стиль в культовом зодчестве. При этом видно, как развивалось строительство тех или иных типов церквей. Наличие в коллекции всех возможных типов храмов демонстрирует, какого совершенства достигли плотники прошлых веков, как простыми приёмами и инструментами они создавали сказочно красивые храмы. Такая экспозиция позволяет познакомиться с культовым деревянным зодчеством даже тем, кто не может совершать дальние поездки.

Учитывая количество макетов, разнообразие типов храмов, представленных в моей коллекции, охват большого промежутка времени, в течение которого они строились, и большое количество регионов России, представленных в коллекции, можно было бы развить эту экспозицию до музея деревянного культового зодчества в миниатюре.

Музей с постоянной экспозицией макетов в полном составе - лучший вариант решения проблемы сохранения коллекции и оптимальный для ознакомления посетителей с культовым деревянным зодчеством России.

Возможно, посетив такую экспозицию, житель отдаленных территорий решится часть своего отпуска провести не у теплого моря, а отправится в один из музеев деревянного зодчества для знакомства с оригиналами, увиденных на выставке макетов.

Большинство макетов разбираются на составные части, что позволяет увидеть внутреннее устройство храмов. Эта особенность конструкции существенно облегчает упаковку составных деталей макетов, ящики для перевозки требуются меньшего размера, что позволяет перемещать макеты с одной выставки на другую в пределах не только одного города, но и в другие города, минимизировав или полностью исключив поломки. Сборка после перевозки не занимает много времени. Таким образом, коллекцию целиком или частями можно выставлять в разных городах, что существенно расширяет круг посетителей.

Организовать экспозицию всей коллекции целиком в одном или нескольких смежных помещениях - дело очень не простое. Это обусловлено несколькими причинами.

Макеты храмов, как и их оригиналы, объекты объёмные и, как правило, не симметричные. Это обстоятельство заставляет организовать экспозицию так, чтобы была возможность осмотра каждой макеты со всех сторон. Для этого требуется просторное помещение.

Очень важно правильно рассматривать макеты. Если их устанавливать на столы, а тем более на ещё более низкие подиумы, то возникает ощущение, что мы смотрим на церкви, поднявшись над ними на высоту 30-50 метров. А ведь плотники, возводя храм, учитывали, как прихожане будут его рассматривать. С земли не видны большие плоскости крыш. Главы и кресты устанавливались такого размера, чтобы с земли они смотрелись гармонично со всем храмом. Рассматривая же макет сверху, мы получаем искаженное представление об оригинале. Лучшее впечатление при рассматривании макеты возникает в том случае, если глаз наблюдающего находится на уровне 3,5-4 см от основания стенда, на котором установлен макет, что соответствует росту человека, уменьшенному, как и макет, в 50 раз. Такое положение глаз формирует ощущение у зрителя, будто он рассматривает реальную церковь или часовню. По этой причине стенды с макетами должны быть достаточно высокими (115-120 см), чтобы при небольшом наклоне посетители могли рассматривать макеты под оптимальным углом зрения. Для того, чтобы детям было удобно смотреть, необходимо у каждого стенда установить двухуровневые стационарные подставки.

Проводя выставки в разных помещениях и фотографируя макеты на природе при ярком солнечном свете, замечено, что наилучшее впечатление при осмотре макетов возникает при освещении их ярким направленным, а не рассеянным, светом солнечного спектра. Лучшим вариантом помещения явился бы просторный зал с множеством больших не зашторенных окон, обращенных на восток, юг и запад. Такое требование к освещению макетов противоречит общепринятому рассеянному освещению музейных залов, где размещены иконы или картины, поэтому совмещение таких экспозиций не желательно. Лучшим вариантом размещения экспозиции был бы отдельный зал.

В 2015 г. администрации Череповца было сделано предложение о безвозмездной передаче городу всей созданной коллекции для организации постоянно действующей экспозиции. В то время город не решился принять в дар эту коллекцию из-за трудностей с поиском помещения, в котором можно было бы наилучшим образом поместить макеты.

Через два года, в 2017 году, к 240-летию города, власти вышли с предложением принять всю коллекцию целиком и организовать постоянно действующую экспозицию. Однако проблемы с помещением оставались. В результате длительных переговоров было найдено компромиссное решение, закрепленное договором, по которому передачу коллекции решили разбить на два этапа. На первом передаётся 24 макеты и создаётся постоянно действующая экспозиция в одном из помещений Художественного музея города. Вторая часть передаётся через год и создаётся единая экспозиция. При этом

автором макетов было оговорено право передачи музею своих будущих работ на тех же условиях, т.е. безвозмездно, а музей включает их в состав постоянной экспозиции.

Переданные на первом этапе 24 макета были размещены в отдельном помещении на сплошном стенде, расположенном вдоль его стен. Высота стенда от пола 110 см. На окна по установленной в музее традиции навесили рассеивающие солнечный свет шторы. Искусственное освещение выполнено люминесцентными лампами «холодного» спектра. Света явно недостаточно для создания светотеней, которые подчеркивали бы бревенчатую структуру стен, конструкцию лемехового покрытия шатров и бочек, рисунок причелин и гребней, т.е. того, что роднит макеты с их оригиналами. Установка макетов на стеллаже, примыкающем к стенам помещения, не позволяет рассматривать их со всех сторон. При этом скрываются особенности конкретных макетов (конструкцию и количество алтарных прирубов, устройство кровли алтарей и даже наличие дополнительных приделов).

На первом этапе работниками музея высказывалось мнение, что коллекция не может быть экспонатом художественного музея, поскольку не является предметом искусства. Это вопрос спорный.

Некоторые картины из коллекции музейного объединения вызывают у большинства посетителей недоумение. Все посетители постоянно действующей экспозиции макетов деревянных храмов в своих отзывах об увиденном, отмечая заслуги автора, подсознательно восхищаются талантом и мастерством наших предков – плотников. Это ли не доказательство того, что макет храма – предмет искусства. Не зря же в ряде музеев есть макеты храмов, в том числе и деревянных.

В каждом населённом пункте есть библиотека, где представлены труды писателей, везде есть кинотеатры, где демонстрируются работа кинорежиссёров и киноактеров, во многих городах есть театры, где актёры исполняют пьесы драматургов, в больших городах есть филармонии, где музыканты исполняют произведения композиторов, и т.д.? Много ли у нас музеев архитектуры? Тем более тех, где представлено деревянное архитектурное творчество народа? Да, у нас есть несколько музеев деревянного зодчества, где представлены культовые, жилые и хозяйственные постройки, но таких музеев немного и находятся они так, что попасть в них могут в основном энтузиасты.

Два года работы экспозиции в Художественном музее Череповца и четырехлетний экспозиция в музее церковной старины Тотьмы показали не малый интерес среди посетителей. Но и выявило несколько проблем. В Череповце до сих пор выставлена только часть коллекции, что не даёт возможности посетителям получить полное представление о безбрежности народного деревянного культового зодчества. В музее так и не появилось специалистов, способных организовать профессиональное проведение экскурсий по деревянному зодчеству с рассказом о всех особенностях этой области национальной культуры. Музей практически устранился от попыток привлечения экскурсантов из других городов на экспозицию макетов храмов. Всё идет по накатанной и привычной для работников музея традиции – экскурсии в зал древнерусского искусства, зал русской живописи и зал с передвижными выставками.

Чтобы организовать проведение экскурсий по культовому деревянному зодчеству, требуется изучить историю появления христианских храмов на славянских землях и увязать это с традициями их строительства в Византии, обосновать невозможность слепого копирования каменных храмов в дереве, основного строительного материала на наших землях. Изучить способы заготовки древесины и технологию возведения деревянных построек, показать весь тысячелетний путь развития деревянного культового зодчества на Руси, освоить терминологию его архитектурных элементов. Познакомиться со всеми видами и разновидностями деревянных храмов России, показать влияние патриарха Никона на народное культовое зодчество. Ознакомить посетителей с методами борьбы плотников за традиционные и любимые народом архитектурные формы. Всё это требует специализации экскурсоводов. При этом необходимо по-разному подходить к экскурсиям, проводимыми с детьми и взрослыми. Решением проблемы экскурсоводов

может стать аудиогид, когда сам экскурсант выбирает заинтересовавший его объект и получает исчерпывающую информацию.

За более чем двухлетний период существования постоянной экспозиции в Художественном музее Череповца решить проблему создания экспозиции, где была бы представлена вся коллекция, не удалось. Уже 2,5 года посетители, с интересом рассматривая выставленную коллекцию, даже не подозревают, что видят только меньшую её часть.

Часть коллекции (двадцать один макет) уже четыре года экспонируется в музее церковной старины Тотьмы, а остальные макеты периодически выставляются на непродолжительное время в разных местах.



На выставке в Череповце



Макет Благовещенской церкви (Шенкурск Архангельской области)



Макет церкви Михаила Архангела (Слободской)



Макет Покровской церкви (Старые Ключищи)



Макет Почозерского погоста

А.С. Мухаметшина, Н.Р. Садриев, О.Е. Шелковская (Казань)

К истории формирования археологических коллекций собрания музея-заповедника «Казанский кремль»

Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник «Казанский Кремль» образован в соответствии с Указом Президента РТ от 22.01.1994 г. № УП-47 «О создании Государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника «Казанский Кремль» и Постановлением Кабинета Министров РТ от 31.01.1994 г. № 39.

Казанский Кремль расположен непосредственно в историческом центре г. Казань, занимает площадь 13,5 га и представляет собой уникальный комплекс археологических, исторических и архитектурных памятников.

Указом Президента РФ от 20.02.1995 г. №176 «Об утверждении Перечня объектов историко-культурного наследия федерального (общероссийского) значения» музей-заповедник отнесён к объектам историко-культурного наследия федерального значения. 30 ноября 2000 г. комплекс памятников Казанского Кремля включен в Список объектов всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО.



Вид на Казанский кремль.

Казанский Кремль - исторически сложившийся археологический памятник, включающий 5 хронологически разновременных слоёв, накопленных за тысячелетний период его функционирования. В культурных отложениях Казанского Кремля, общая мощность которых достигает 3-8 м, сконцентрирована богатейшая информация о социальной, экономической, культурной жизни древней, средневековой и новой Казани.

Комплексные работы по исследованию, реставрации и использованию территории Кремля стали возможны благодаря созданию музея-заповедника, в деятельности которого археологическая составляющая была разработана видным ученым А. Х. Халиковым. Постановлением Кабинета министров Республики Татарстан № 380 от 04.03.1994 утверждены «Основные направления научной концепции сохранения, реставрации и использования ансамбля Казанского кремля». Во исполнении 3 пункта этого постановления при Институте языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова Академии наук Татарстана была создана специальная научно-исследовательская группа

«Археология Казанского кремля» (руководитель Ф. Ш. Хузин), разработавшая «Программу археологических исследований» на 10 лет¹.

В целях реализации этой программы с 1994 по 2005 год на территории Кремля было заложено более 60 раскопов общей площадью около 10000 м² и проведены десятки наблюдений за земляными работами, в результате которых были получены важные материалы в изучении древней Казани². Появились хорошо датируемые, порою уникальные вещи, относящиеся к периоду возникновения города. С 1994 по 2005 год учёные подтвердили и дополнили стратиграфическую шкалу культурных отложений Кремля, предложенную А. Х. Халиковым ещё в 1970 г., где отразилась многовековая история существования Кремля от домонгольского периода, Золотой Орды, Казанского ханства, времени после завоевания Казани Иваном Грозным по настоящее время.

Первое десятилетие деятельности музея-заповедника характеризуется масштабными работами по археологическому исследованию, реставрации, восстановлению, консервации и музеефикации архитектурных и археологических объектов Казанского Кремля.

Активная научно-фондовая деятельность, зародившаяся в 2004 году, стала составной частью общей концепции развития музея-заповедника. Комплектование музейных фондов начиналось буквально с «нуля» и одними из первых коллекций, поступивших в музейное собрание, стали археологические. Согласно концепции комплектования, объектом комплектования стала территория Казанского Кремля в её историческом развитии, а планомерные и широкомасштабные полевые исследования-источником комплектования археологических коллекций. Такой подход к археологическому наследию Казанского Кремля позволил сконцентрировать многочисленные коллекции с разных объектов Кремля в одном музейном собрании.

На сегодняшний день археологический фонд составляет более 8 000 артефактов, представляющих результаты исследований экспедиции «Археология Казанского Кремля» в течение двух полевых сезонов 1994-1995 гг. От эпохи раннего средневековья до периода нового времени – таков хронологический диапазон находок, составляющих археологические коллекции.

В основу формирования коллекций положен принцип: «археологический раскоп»-«археологический материал с раскопа», поскольку именно таким образом возможно понимание археологической коллекции как источника комплексной информации, как единственного овеществлённого в предметах свидетельства существования прошлого, остающегося после проведения раскопок.

Материалы представлены коллекциями с исследований на территории Кремля в 1994-1995 гг.:

раскоп I на Пушечном дворе в 1994 году, авторы исследования Халиков А. Х., Хузин Ф. Ш., Ситдилов А. Г.;

раскоп IIa, IIб в сквере с южной стороны Благовещенского собора в 1994 году, авторы исследования Хузин Ф. Ш., Шарифуллин Р. Ф.;

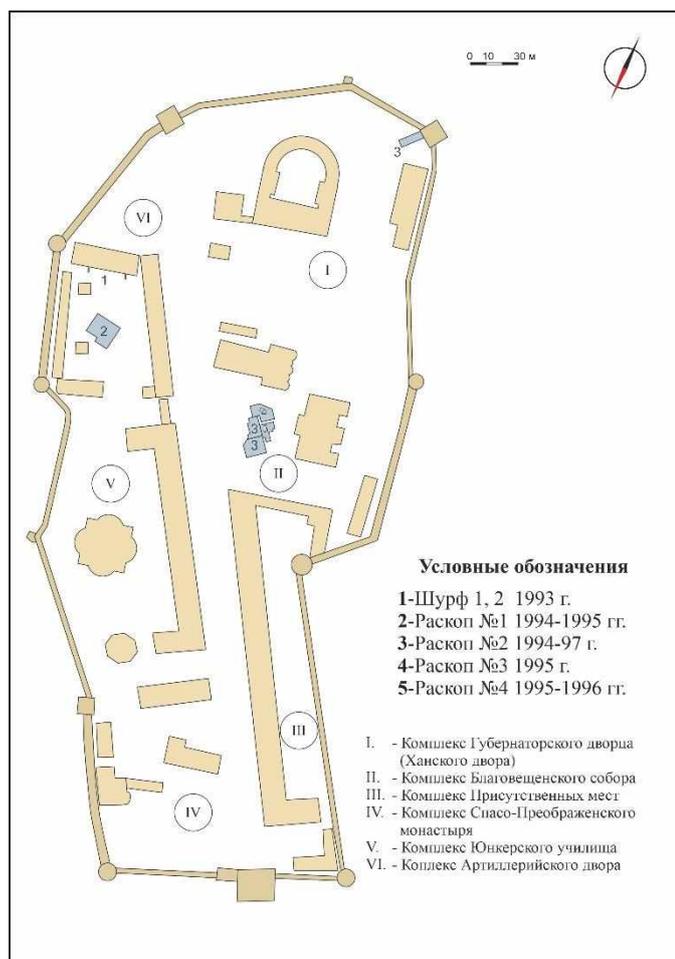
раскоп I на Пушечном дворе в 1995 году, авторы исследования Халиков А. Х., Хузин Ф. Ш., Ситдилов А. Г.;

раскоп II, III в сквере с южной стороны Благовещенского собора в 1995 году, авторы исследования Хузин Ф. Ш., Шарифуллин Р. Ф., Набиуллин Н. Г.;

раскоп IV с южной стороны Воскресенской башни в 1995 году, автор исследования Хузин Ф. Ш.

¹ Хузин Ф. Ш., Шарифуллин Р. Ф., Хлебникова Т. А., Набиуллин Н. Г., Ситдилов А. Г. Древняя Казань: некоторые итоги и перспективы археологических исследований. Казань, 1995.

² Ситдилов А. Г. Казанский Кремль: историко-археологическое исследование. Казань, 2006.



Карта-схема Казанского кремля с указанием места раскопов

Пушечный (Артиллерийский, Арсенальный) двор располагается в северо-западной части Кремля и примыкает с запада к крепостной стене. Территория Пушечного двора (на протяжении XVII и XVIII вв. здесь изготавливалось, ремонтировалось и хранилось тяжёлое оружие) в 1994-1995 годах археологически исследовалась впервые. В процессе археологических работ зафиксирован так называемый древнейший (V) слой по стратиграфической шкале Казани (XII-первая треть XIII вв), изучено значительное количество сооружений XII-XVII вв., в том числе жилища, хозяйственные постройки, остатки уличной мостовой, упомянутой в «Писцовой книге г. Казани» 1565 и прочие объекты. Одним из уникальных, но, к сожалению, плохо сохранившихся объектов оказалось кирпично-каменное сооружение первой половины XVI в.¹

Коллекция с исследований на территории Пушечного двора в 1994-1995 годы насчитывает более 2.500 предметов. Включает в себя материальные остатки, иллюстрирующие непрерывность накопления археологических слоев, начиная с домонгольского времени до современности: многочисленные образцы керамических групп XII-XVIII вв., фрагменты редкой привозной и местной поливной посуды, датирующие изделия из кости, камня, металла.

Уникален немногочисленный комплекс находок XI - первой половины XIII вв., происходящих с древнейшего слоя: образцы лепной посуды салтово-маяцкой культуры Юго-Восточной Европы, сердоликовая шаровидная бусина, бусина-«лимонка» из желтого полупрозрачного стекла, шиферное пряслице, фрагмент иранской чаши из кашина, расписанной люстром с элементами благожелательной надписи.

¹ Ситдигов А.Г., Хузин Ф.Ш. Отчет об археологических исследованиях в Казанском Кремле летом 1995 года // Научный фонд МА РТ Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр.16. С. 6.



*Фрагмент тонкостенного
люстрового сосуда с
благопожелательной
надписью. XII- первая
треть XIII вв*



*Шиферное пряслице. X –
XIII вв.*

К золотоордынскому периоду (вторая половина XIII-первая половина XV вв) существования Кремля в качестве датирующего материала можно указать на монету, чеканенную в Болгаре 1280-1300 гг. (определение Д. Г. Мухаметшина), фрагменты кашинных сосудов, точильные камни, жернова, изразцы, покрытые поливой голубого и темно-синего цвета, игральные фигурки-костяные шашки, металлический браслет с фрагментом арабской надписи и другие предметы, широко бытовавшие в золотоордынских памятниках.



Монета. Чекан Болгар. Конец XIII-начало XIV века



Игральные фигурки-шашки. XV- первая половина XVI вв.



Браслет фрагментами арабской графики. XV- первая половина XVI вв

Особенно богат комплекс предметов, происходящих с раскопов на Пушечном дворе, относящихся к периоду существования Казани в качестве столицы Казанского ханства (вторая половина XV-первая половина XVI вв.): керамическая посуда различных форм, металлические предметы быта, вооружения, украшения, обломки каменных жерновов, стеклянные бусины, фрагмент деревянной чаши, поливная керамика.

Из предметов с невыясненным функциональным назначением представляют интерес два каменных изделия весом около 10 кг, в виде тщательно отшлифованного диска, на одной стороне изображен знак в виде трезубца. По мнению исследователей, каменные валуны могли использоваться в качестве своеобразных гирь при взвешивании товаров¹.

¹ Ситдииков А.Г. Археологическое изучение ханской Казани (материалы исследований Казанского кремля 1994-2003 гг.) // Татарская археология. Казань и Казанское ханство. 2005. № 1-2. С. 24-62.

Интересен фрагмент полуфаянсовой чаши с синей монохромной росписью под бесцветной глазурью конца XV- XVI вв, так называемая «Тимуридская керамика»¹.



Фрагмент дна блюда или чаши. Конец XV- XVI вв



Наконечник стрелы. XV- первая половина XVI вв



Валун с процарапанным символом в виде «Трезубца». Вторая половина XIII-первая половина XV вв

Предметы обозначенной коллекции, иллюстрирующие жизнь в Казанском Кремле XVI – XIX вв., представлены керамическими изделиями с различными видами лощения, глиняными грузилами, пряслицами, свистульками, поливной посудой, фрагментами оконной слюды с отверстиями для сшивки нескольких пластин в одно оконное полотно, печными красноглиняными и

поливными изразцами.



Фрагменты стенных печных рельефных красных изразцов. Начало XVII в

Цель исследования территории сквера Благовещенского собора раскопами II и III в 1994-1995 годах - изучение культурного слоя в центральной части Казанского Кремля и восстановлении его исторической топографии, поиск остатков мечети Кул-Шариф, которая функционировала в первой половине XVI века.

Эти исследования дополнили сведения по домонгольскому слою и дали значительный материал для изучения истории Кремля и раннего города XI-XVI вв. На раскопе II были выявлены остатки древнейших укреплений города в виде земляного вала, насыпанного не позднее рубежа X-XI вв. Эта дата была подтверждена результатами радиоуглеродного анализа. На участке раскопа, примыкающем к северному склону

¹Коваль В. Ю. Восточная поливная керамика из раскопок Казани // Казань в средние века и раннее новое время: материалы Всероссийской научной конференции. Казань. 2006. С. 42, рис. 4, 3

Тезицкого рва, расчищены остатки крупного каменного здания ханского времени¹.



Раскопы II и III

Коллекция с исследований в 1995 году у Благовещенского собора включает более 3500 археологических предметов из всех пяти археологических слоёв стратиграфической шкалы Казанского Кремля. Массовый материал представлен фрагментами керамических изделий, неполивных и поливных изразцов, фресок, фрагментов фарфора, фаянса. Многочисленные изделия из железа представлены гвоздями, подковами, скобами, фрагментами чугунных котлов и изделий из стекла.

Находки из древнейшего слоя (X - начало XIII вв) немногочисленны, но выразительны. Следует упомянуть несколько фрагментов лепных сосудов салтовомаяцкого и прикамско-приуральского типов, обломки привозной люстровой посуды, шиферное пряслице, металлическая лировидная пряжка, медный дровяной браслет с утолщенными концами.

¹ Хузин Ф. Ш., Шарифуллин Р. Ф. Отчет об археологических исследованиях на территории Казанского Кремля. Р.И. Т.1. Научный фонд МА РТ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 36. С. 3



Материалы из домонгольского слоя

Золотоордынский период Казанского Кремля характеризуют находки керамических изделий группы болгарской керамики, фрагменты кашинной керамики с двусторонней поливой, малочисленные металлические предметы.

К эпохе Казанского ханства относится богатый комплекс керамической посуды, куски глиняной обмазки, бытовые металлические предметы, бусины, обломки точильных камней, жерновов, заготовки костяных и кожаных изделий.

Подавляющую часть коллекции составляют печные изразцы, происходящие с места нахождения во второй половине XVI века Архиерейского дома на месте нынешнего сквера у Благовещенского собора. Богатейший материал представлен различными типами красных, муравленых и поливных печных изразцов, рельефных и гладких, полихромных и расписных; элементов печи: поясков, городков, карнизов. Самые ранние изразцы датируются второй половиной XVI века с сюжетными орнаментами батальных сцен, сцен охоты, мифических существ, растительным орнаментом¹. Великолепны образцы полихромных рельефных ковровых изразцов с пышным цветочным, растительным орнаментом, изображением птиц. В коллекции имеются изразцы Московского, Балахнинского, Соликамского производств.

¹ Зубарева М. М. Неполивные изразцы дома казанских архиепископов в Казанском Кремле // Ученые записки Казанского университета, том. 153, кн.3. 2011. С. 30-32



*Фрагменты изразцов стенные печные рельефные красные.
Вторая пол. XVI- Начало XVII в*

Раскоп IV заложен в 1995 году с южной стороны Воскресенской башни в северо-восточной части Кремлевского мыса. В ходе работ были обнаружены хозяйственные и жилые постройки XIV-XVII вв.¹

Коллекция насчитывает около 2 тысяч предметов. Среди находок выделяется коллекция печных полихромных изразцов. Предметы хозяйственного назначения представлены скобами, гвоздями, подковами, фрагментами чугунных котлов. С раскопа собрана коллекция железных наконечников стрел, в количестве 10 предметов. Среди индивидуальных предметов встречаются изделия из кости и бусы. В ходе работ были взяты в коллекцию более 50 предметов из кожи. Большая часть предметов представлена периодом Казанского ханства. Более ранних материалов – не выделяется.

В составе археологических коллекций музейного собрания имеются особо ценные, уникальные предметы, так же происходящие с исследований Казанского Кремля и переданные исследователями сразу по окончании археологических работ. Это уникальный, на сегодняшний день единственный, экземпляр чешской монеты X века², представительская находка – атрибут соколиной охоты – клубочок (колпачок, надеваемый на голову ловчим птицам)³, большой клад русских серебряных монет XV-начала XVI вв.⁴

¹ Хузин Ф. Ш. Научный отчёт об археологических исследованиях в Казанском Кремле летом 1997 г. Р. IV. Т. II. (исследования у Воскресенской башни). Научный фонд МА РТ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 37. С. 21.

² Хаскова. Я. Взгляды учёных на чешскую монету, найденную в Казанском Кремле // Великий Волжский путь. Материалы круглого стола «Великий Волжский путь». Казань: «Мастер-Лайн», 2001. С. 206-208.

³ Богатова Л. Ф., Еналеев И. Р., Валиев Р. Р. Находка клубочка XV века на территории Казанского Кремля // Орнитология: история, традиции, проблемы и перспективы. Материалы всероссийской конференции, посвященной 120-летию со дня рождения проф. Г. П. Демьенева. М., 2018. С. 49-53

⁴ Мухаметшин Д. Г. Два монетных клада из Казанского Кремля // Проблемы археологии и истории Татарстана. Вып. 2 / Отв. редактор Ф. Ш. Хузин. Казань, 2010. С. 75-119.

Таким образом, следует констатировать, что история формирования археологических коллекций Казанского Кремля в собрании музея-заповедника «Казанский кремль» тесно связана с историей археологического изучения его территории. Предстоит большая работа по приёму, систематизации, учёту и изучению коллекций, происходящих с исследований конца 1990-х-начала 2000 гг, для включения в музейный фонд.

Археологические коллекции являются богатыми вещественными источниками по изучению археологического прошлого Казанского Кремля, базой для реконструкции его экономической, культурной жизни в различные эпохи, основой для популяризации археологического наследия Республики Татарстан.

Проблемы сохранения музейных предметов из янтаря: содержание и актуальность

Балтийский янтарь, как для историков искусства, так и исследователей из различных областей науки является материалом, который всё ещё скрывает много тайн. Чтобы обеспечить произведения искусства, натуральным образцам янтаря наилучшие условия хранения в музейных коллекциях, нужны междисциплинарные исследования, а значит, необходимо обмениваться результатами научной работы, накопленными в разных областях знаний. Только опыт реставраторов и музейных работников, археологов и искусствоведов, фиксирующих сохранность художественных предметов из янтаря, в сочетании со знаниями химиков, биологов и геологов, может помочь защитить надлежащим образом музейные объекты¹

Единственный в России Музей янтаря был открыт в 1979 году. Он расположен в центре Калининграда на берегу озера Верхнее в крепостной башне середины XIX века.

Экспозиция музея расположена на трёх этажах здания общей площадью около 1000 квадратных метров. По содержанию она делится на естественно-научную и культурно-историческую части.

Янтарь – это окаменевшая смола древних хвойных деревьев, произраставших более 40 млн. лет назад на современной территории Скандинавского полуострова и прилегающих к нему областях дна Балтийского моря²

В естественно-научном разделе собрания представлены различные по весу, цветовой гамме, степени прозрачности образцы янтаря. В экспозиции находится самый крупный в России «солнечный камень»: его вес – 4 кг 280 г. Значительную часть коллекции составляют образцы янтаря с включениями (инклюзами) остатков животных и растительных организмов, попавших десятки миллионов лет назад в некогда жидкую и вязкую смолу. Включения в балтийском янтаре представляют большой научный интерес благодаря своему разнообразию и превосходной сохранности. Они ценны для уточнения наших знаний о флоре и фауне, а также климатических условиях на Земле 40-45 млн. лет назад. На сегодняшний день коллекция Калининградского музея янтаря является главным российским национальным фондом инклюзов в балтийском янтаре³ В культурно-историческом разделе собраны украшения и предметы быта из янтаря от эпохи неолита (IV – II тыс. до н.э.) до наших дней. В Музее янтаря хранятся артефакты, обнаруженные на территории Калининградской области при раскопках памятников II-V вв. н.э. – времени интенсивных торговых контактов с Римской империей. На поселениях этого времени присутствует большое количество необработанного янтаря, предназначенного для продажи, а в погребениях, наряду с дорогими украшениями, часто находят одну-две янтарных бусины, которым, видимо, придавалось сакральное значение.

Утраченные янтарные изделия XVI века представлены научными реконструкциями, выполненными калининградскими художниками и специалистами реставрационной мастерской Государственного музея-заповедника «Царское Село».

Особую ценность представляют уникальные произведения европейских мастеров XVII века, переданные в дар музею Оружейной палатой Московского Кремля в 1978 году. Они дополнены современными копиями старинных янтарных предметов, воссозданными

¹ Проблемы реставрации и консервации янтаря: материалы международной научно-практической конференции, Калининград, 25 июня 2015 г. [Текст] / Сост. и ред. З. В. Костяшова; Калининградский музей янтаря. Калининград, 2019. С. 5.

² Савкевич С. С. Янтарь. Л.: Недра, 1970. С. 6

³ Калининградский музей янтаря. Калининград, 2008. С. 7.

фрагментами знаменитой, пропавшей во время Второй мировой войны Янтарной комнаты и подлинными изделиями XIX – начала XX века российских и европейских мастеров¹.

Люди давно заметили, что при соприкосновении с воздухом поверхность янтаря выветривается и камень постепенно разрушается. Это создаёт проблемы для всех, кто собирает и хранит образцы природного янтаря и коллекции янтарных изделий. Например, немалые сложности возникают при хранении крупных кусков янтаря, имеющих сложную рельефную форму и рыхлую поверхность. Перед сотрудниками музеев и коллекционерами встаёт вопрос: какие разновидности янтаря менее всего подвержены воздействию внешних факторов, из какого янтаря следует в первую очередь формировать музейную коллекцию, чтобы она сохранилась для будущих поколений? Опытным путем выявлено, в частности, что хуже сохраняются образцы янтаря, имеющие уже в момент извлечения из «голубой земли» толстую окисленную корочку, а также слоёный янтарь с включением растительных детритов. Лучше хранится янтарь, выловленный в море с хорошо обкатанной поверхностью. Исходя из этого, в довоенной Германии коллекции формировали почти исключительно из янтаря, обнаруженного в четвертичных отложениях, морского или ледникового происхождения. В настоящее время в музейных собраниях много янтаря, добытого в карьерах, и это создаёт серьезные проблемы при его хранении. Большое внимание необходимо уделять археологическим предметам, которые находят, как правило, сильно окисленными и которым почти всегда требуется многоступенчатая консервация. Здесь важно понять, какие масляно-смоляные клеи можно использовать, чем следует насыщать поверхностный слой артефактов с целью предотвращения его дальнейшего повреждения. Широко применявшаяся до недавнего времени эпоксидная смола проникает глубоко внутрь камня и разрушает его. Особая забота коллекционеров – включения в янтаре. При правильном и внимательном отношении к экспонированию инклюзов они могут сохраняться в хорошем состоянии долгие годы. Примером тому может служить историческая коллекция клещей Фрича из Гольдапа, часть которой находится в собрании Калининградского музея янтаря. Известно, что наилучшим средством против окисления в этом случае является максимально гладкая поверхность, ограничивающая доступ к пористой внутренней структуре. Музейных работников более всего интересуют методы консервации янтарных изделий. Самые большие проблемы здесь возникают при реставрации произведений прошлых веков, что связано с их большими размерами, разнообразием техники обработки янтаря, сложностью конструкции и устранением ошибок предшествующих неудачных реставраций. Немало достижений в этой области принадлежит мастерам из России, которые за последнюю треть XX века отреставрировали около 200 предметов из отечественных и зарубежных музеев. Современные янтарные изделия, с точки зрения сохранности, имеют преимущества перед старинными вещами: тщательно обработанная поверхность, полученная в результате шлифования и полирования, а также нанесение тонкого слоя воска способствуют долговечности этих произведений искусства. Но имеются и негативно воздействующие на янтарь факторы, активно применяемые в последние десятилетия: закаливание в автоклавах, использование синтетических клеев, искусственное окрашивание².

Как органический минерал янтарь состоит в основном из углерода, водорода и кислорода. Но элементарный химический состав янтаря немного говорит нам о его свойствах. Сукцинит (балтийский янтарь) не растворяется, не имеет кристаллической структуры, а пропорции содержания в нем более 100 органических веществ и различных

¹ Калининградский музей янтаря. Калининград, 2008. С. 8.

² Проблемы реставрации и консервации янтаря: материалы международной научно-практической конференции, Калининград, 25 июня 2015 г. / Сост. и ред. З. В. Костяшова; Калининградский музей янтаря. Калининград, 2019. С. 4.

элементов могут значительно колебаться¹. Отличить янтарь от других веществ помогает метод абсорбционной инфракрасной спектроскопии, а собранные за последние десятилетия спектры янтаря и других ископаемых смол, а также имитаций недавно опубликованы в специальном атласе². Диагностическим признаком балтийского янтаря стало так называемое «балтийское плечо»³, участок кривой характерной формы в интервале волновых чисел 1110–1330 см⁻¹, а особенно 1200–1250. Издавна основным диагностическим признаком балтийского янтаря было наличие янтарной кислоты⁴. Её содержание в отдельных кусочках может колебаться.

Институт Макса Дёрнера (Doerner)⁵ в Мюнхене с помощью метода газовой хроматографии впервые провел анализ растворимых в спирте составных частей янтаря⁶. Результаты исследований показали, что янтарная кислота встречается в балтийском янтаре в виде эстеров (сложных эфиров). Решающее значение при выветривании янтаря имеют монотерпеновые составные элементы, которые в большинстве разновидностей янтаря встречаются в количествах примерно от 0,1 до 1%. Это текучие и устойчивые связи, которые в свободном состоянии мало летучие или подвергаются сублимации. Как основные компоненты, подлежащие этим процессам, определены борнеол и камфора.

Тот факт, что янтарь как органический материал сохранялся много миллионов лет, с одной стороны, – признак его большой стойкости и инертности к воздействию влаги. Однако это означает также, что захоронение в среде, не содержащей кислород, оказалось оптимальным, так как благодаря этому смола не подверглась уничтожению. В таких условиях монотерпеновые элементы не подвержены сублимации⁷. Совсем иначе сохраняется янтарь в присутствии кислорода, при изменяющейся температуре, влажности и освещенности. Состояние выветренного внешнего слоя затверделой, потрескавшейся поверхности натуральных кусков янтаря, в соответствии с рисунком 2.2.1, наглядно показывает негативное влияние атмосферного воздействия. Еще более сложная ситуация складывается, если речь идет о памятниках янтарного искусства разных эпох⁸.

¹ Matuszewska A. Bursztyn (sukcynit), inne żywice kopalne, subfosylne i współczesne [Tekst]. Katowice, 2010. С. 88.

² Kosmowska-Ceranowicz B. Infrared Spectra Atlas of Fossil Resins, Subfossil Resins and selected Imitations of Amber. Atlas widm w podczerwieni żywic kopalnych i subfosylnych i niektórych imitacji bursztynu. [Tekst]. Warszawa, 2015. С. 56.

³ Helm O. Notizen über chemische und physikalische Bescheffenheit des Bernsteins [Text]// Archiv für Pharmazie. 1877. Bd. 211 (3). S. 229–246.

⁴ Helm O. Notizen über chemische und physikalische Bescheffenheit des Bernsteins [Text]// Archiv für Pharmazie. 1877. Bd. 211 (3). S. 237.

⁵ Koller J., Baumer B., Baumer U. Die Untersuchung von Bernstein, Bernsteinölen und Bernsteinlacken [Text] // Metalla Sonderheft 66. Neue Erkenntnisse zum Bernstein. Bochum, 1997. S. 85–102.

⁶ Koller J., Baumer B., Baumer U. Die Untersuchung von Bernstein, Bernsteinölen und Bernsteinlacken [Text] // Metalla Sonderheft 66. Neue Erkenntnisse zum Bernstein. Bochum, 1997. S. 97.

⁷ Bertogg A. Ein Spielchen aus Lauter Agtstein: Möglichkeit der Bernsteinrestaurierung am Beispiel eines Brettspielkastens der Dresdener Kunstkammer [Text] // Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung. 2001. N15 (2). S. 226.

⁸ Dix A. Wiedergewonnene Schönheit. Anmerkungen zur Technologie und Restaurierung von Grünen Gewölbe [Text] // Kappel J. Bernsteinkunst aus dem Bernsteinkunstwerken im Grünen Gewölbe Staatliche Kunstsammlungen Dresden [Text]. Dresden, 2005. S. 114.



Рис. 2.2.1. Образец янтаря с выветренной поверхностью, покрытой толстой окисленной корочкой и трещинами

Чтобы использовать янтарь для создания художественных произведений, необходимо прежде всего удалить с его поверхности выветренный слой, так как для придания определённой формы путём течения, полирования и шлифования подходит только свободная от трещин и спеканий масса камня. Однако отполированный янтарь без окисленной корочки уже спустя несколько лет подвержен изменениям поверхности¹ искусства Нового времени, чаще всего имеет немного общего с первоначальной цветовой гаммой этих предметов. Фонтан из собрания Медичи, экспонируемый в Музее серебра во Флоренции, в источнике XVI века описан как «фонтан из желтого янтаря, служащий для подачи вина, который помещен на медное основание»². Нельзя однозначно утверждать, что в данном случае равномерное изменение цвета янтаря сосуда могло быть связано с функцией этого объекта и его непосредственным контактом с красным вином. Последняя консервация памятника старины показала, что действительно объект использовался для разлива вина. В разных местах памятника сохранились следы красной жидкости.

Большое влияние на художественный уровень произведения искусства может иметь то обстоятельство, что предметы из янтаря, имеющие первоначально одинаковый цвет, изменяют свою окраску с разной интенсивностью. Трудно, однако, однозначно определить это воздействие как негативное. В случае интенсивного процесса выветривания в наружном слое камня начинают образовываться мелкие трещинки, вызывающие преломление света³. На отполированной, гладкой поверхности янтаря возникают трещинки, а вследствие дальнейшего хранения в неблагоприятных условиях – непрозрачная корка, которая в зависимости от толщины может привести к разрушению отдельных элементов произведений искусства старых мастеров, в соответствии с рисунком 2.2.2. Рисунок трещин на поверхности янтаря имеет узор многоугольной сетки. На предварительно отполированной поверхности появляются так называемые кракелюры,

¹ Sobiecka A. Bursztyn w muzeum [Tekst] // Bursztyn jako przedmiot ochrony dziedzictwa kulturowego / Hochleitner J. (ed.) Jantar, 2011. S. 46.

² Mosco M. Maria Maddalena from Austria. Amber [Text] // Mosco M., Casazza O. (ed.) The Museo degli Argenti. Collections and Collectors. Firenze; Milan, 2004. P. 96–107.

³ Kosmowska-Ceranowicz B. Bursztyn w Polsce i na świecie = Amber in Poland and in the World [Tekst]. Warszawa, 2012. S. 23.

которые различаются между собой тонкостью рисунка сетки, в соответствии с рисунком 2.2.3. Рисунок трещин на внутренней стороне янтаря образует более произвольная по форме сетка, чем на внешней стороне.



Рисунок 2.2.2 – Кабинетный шкаф со сценами из жизни короля Станислава Августа Понятовского (а) и фигуркой Мадонны внутри (б), после 1773 года

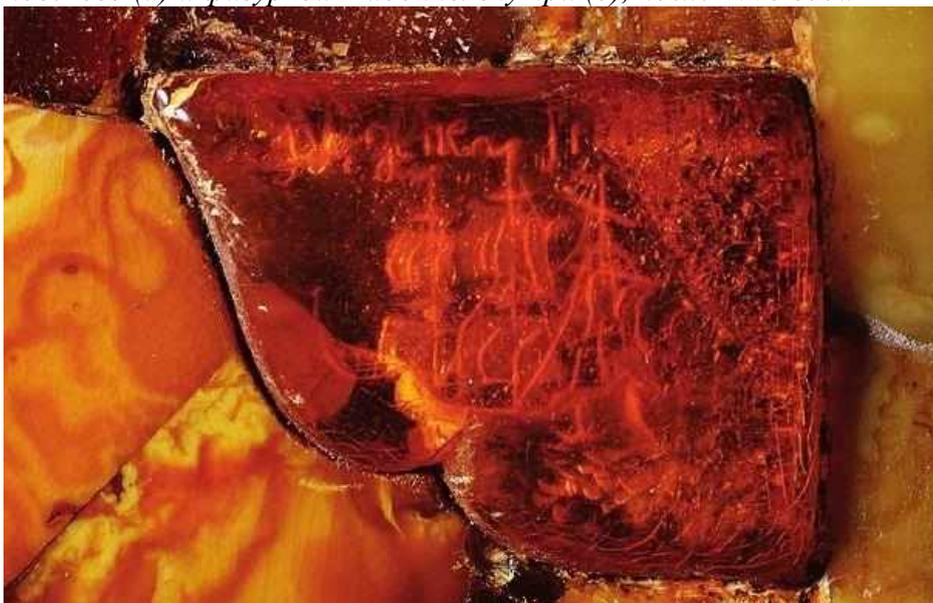


Рисунок 2.2.3 – Кабошон с гравировкой – декоративная деталь кабинетного шкафа со сценами из жизни короля Станислава Августа Понятовского, после 1773 года

Естественные науки объясняли выветривание янтаря исключительно как следствие воздействия на него атмосферного кислорода, температуры и света. Согласно результатам исследований, проведенных в Институте Дёрнера¹, в процессе образования кракелюров нужно учитывать роль газообразных (подвергающихся сублимации) монотерпеновых

¹ Bertogg A. Ein Spielichen aus Lauter Agtstein: Möglichkeit der Bernsteinrestaurierung am Beispiel eines Brettspielkastens der Dresdener Kunstammer [Text] // Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung. 2001. N15 (2). S. 215–235.

элементов янтаря, прежде всего камфары и борнеола¹. Образование трещин можно объяснить напряжением, вызванным сжатием материала. В закрытом пространстве (например, в герметически закрытой витрине или в шкафу) происходит насыщение воздуха частицами камфары и борнеола, что противодействует дальнейшей сублимации газообразных составных элементов и тем самым разрушению янтаря.

Поэтому также янтарные объекты, потрескавшиеся снаружи, часто внутри, ввиду особого микроклимата, который материал создал сам себе, сохранились в принципиально лучшем состоянии. Таким примером может служить прославленная шкатулка К. Маухера, в соответствии с рисунком 2.2.4а, внутренняя поверхность которой восхищает блеском, как будто бы вновь отполированного янтаря, а декоративные элементы, выполненные в технике амелёвания (нем. Amelierung²), отличается от эгломизе тем, что в ней применяется только резьба и подложка из золотой или медной пластины без использования красок) не подверглись такой коррозии, в соответствии с рисунками 2.2.4 б,в, как аналогичные пластинки с подложенной под них фольгой на внешней стороне шкатулки. Там рисунок зачастую вообще не читается. Наиболее сильно разрушена крышка шкатулки, подвергавшаяся влиянию механических факторов.

¹ Bertogg A. Ein Spielichen aus Lauter Agtstein: Möglichkeitender Bernsteinrestaurierung am Beispiel eines Brettspielkasterns der Dresdener Kunstammer [Text] // Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung. 2001. N15 (2). S. 233.

² Bertogg A. Ein Spielichen aus Lauter Agtstein: Möglichkeitender Bernsteinrestaurierung am Beispiel eines Brettspielkasterns der Dresdener Kunstammer [Text] // Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung. 2001. N15 (2). S. 215–235.



Рисунок 2.2.4 – Ларец со скульптурными фигурками Нептуна и Амфитриты. Кристоф Маухер, ок. 1700 года (а); декор внутри шкатулки (б); декор снаружи шкатулки (в)

Разница между степенью выветривания внутренней и наружной сторон закрывающейся шкатулки, выполненной из янтаря, позволяет предположить, что помимо ограничения количества света, насыщенность летучими парами борнеола и камфары может способствовать замедлению разложения янтарного материала. Можно предположить, что насыщение воздушной среды борнеолом и камфарой путем размещения этих веществ на постоянной основе в пространстве, где хранятся предметы из янтаря, будет способствовать их лучшей сохранности. Оба вещества обладают летучими

свойствами уже при комнатной температуре, в то же время их недостатком является сильный характерный запах. Такой вид хранения возможен был бы только в газонепроницаемых контейнерах или витринах. Прежде всего, однако, нужно проверить, способен ли янтарь в таких условиях впитывать из окружающей среды большое количество борнеола и камфары, что приводило бы к его излишнему разбуханию¹. Это направление исследований, возможно, имеет перспективы.

С полной уверенностью можно сказать, что за счёт создания надлежащих климатических условий существует возможность замедления процесса выветривания янтаря, который сопровождается улетучивание монотерпенов. Условием для этого является создание атмосферы, противодействующей сублимации продуктов разложения: камфары и борнеола. Объекты, выполненные из янтаря, должны по возможности храниться в прохладном помещении, так как тепло двояко негативно воздействует на органический материал. С одной стороны, рост температуры существенным образом ускоряет течение химических реакций, а, с другой, – динамичность паров продуктов разложения, борнеола и камфары в значительной степени зависит от температуры. Даже если, по мнению посетителей и сотрудников, в помещениях хранилищ и выставочных залов музеев не удастся создать атмосферу, которая была бы в состоянии полностью остановить сублимацию газообразных компонентов янтаря, однако понижение температуры на несколько градусов уже оказывает благоприятное воздействие на сохранность памятников старины и современных янтарных объектов.

Большой скептицизм вызывает стремление хранить старинные янтарные изделия в витринах с применением ёмкостей с водой. Что касается изделий Нового времени, изготовленных из разных материалов, в особенности из янтаря и слоновой кости, часто на деревянной конструкции, то уязвимость этих памятников старины вызвана соединением гигроскопического материала несущей конструкции и негигроскопического янтаря. Слоновая кость под воздействием колебаний влажности набухает и высыхает, то же происходит и с древесиной. При увеличении объема этих материалов пластинки янтаря могут отсоединяться от основания или трескаться. Намного более безопасным является применение гелей, регулирующих влажность воздуха, типа «Арцорб» или «Просорб» (Artsorb, Prosorb²), которые меняют раз в несколько месяцев, что существенно снижает необходимость открывать витрины. Этот способ экспонирования по распоряжению руководителя отдела консервации Замкового музея в Мальборке Иоланты Ратушной несколько лет назад стал использоваться на постоянной мальборкской выставке «Янтарные контексты», в соответствии с рисунком 2.2.5.

¹ Bertogg A. Ein Spielichen aus Lauter Agtstein: Möglichkeitender Bernsteinrestaurierung am Beispiel eines Brettspielkastern der Dresdener Kunstkammer [Text] // Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung. 2001. N15 (2). S. 232.

² Ratuszna J. Amber Chalice from William Hunter Collection [Text] // Documentation of conservation and restauration work, mps, archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku, 2011.



Рисунок 2.2.5 – Экспозиция постоянной выставки «Янтарные контексты» в Мальборке. Приглушенное освещение интерьеров, витрины с выдвигаемыми ящиками с кремниевым песком, регулирующим влажность.

Доказательством безвредности воды для янтаря был до сих пор тот факт, что именно в водной среде янтарь хорошо сохранялся в течение многих миллионов лет. Однако так сохранились только куски, которые всё время находились в условиях без доступа кислорода, и на их поверхности не происходили процессы выветривания. Нет однозначного ответа на вопрос, как изменится хоть немного выветренный янтарь после контакта с водой, а в особенности в связи с его очисткой с помощью воды. Янтарная кислота, таким образом, может быть вытеснена из верхнего слоя и после высыхания кристаллизуется на поверхности. На современном этапе исследований самым безопасным считается промывание исторических предметов в процессе реставрации раствором аптечного бензина или реставрационным мылом, пыль необходимо удалять только сухой тканью.

Идентифицированные при помощи газовой хроматографии ингредиенты покрытий на старинных янтарных предметах содержат различные пластификаторы, жирные кислоты и амиды жирных кислот, которые указывают на присутствие синтетических смол и янтарного лака. Во многих случаях зафиксированы изменения структуры янтаря под воздействием этих компонентов, в том числе и клеев, как натуральных, так и синтетических¹, которые применялись с целью обеспечения сохранности предметов. В настоящее время наиболее широко используемыми и признанными наиболее инертными при починке янтарных изделий считаются акриловые клеи и термопластические обратимые смолы. Как археологический янтарь, так и использованный при изготовлении янтарных произведений Нового времени реставрируется с применением чаще всего акриловых смол, таких как паралоид Б-67 и паралоид Б-72 в ксилене (xylen) и толуене^{2 3}.

¹ Lechner M. Restaurierung und Konservierung von Bernstein [Text] // Restauro 1998. N1. S. 28.

² Bertogg A. Vom Buckelpokal zum Venusbild. Restaurierungsgeschichte eines Bernsteinpokal aus dem Grünen Gewölbe Dresden [Text]// Restauro. 2003. N5. S. 327–331.

³ Ratuszna J. Amber Chalice from William Hunter Collection [Text] // Documentation of conservation and restauration work, mps, archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku, 2011.

Для восполнения утрат чаще всего применяются эпоксидные смолы или полимеры с наполнителями или модифицированный с помощью термической обработки янтарь¹.

Как показывает анализ многих художественных собраний янтарных предметов, лучше всего сохранились изделия, которые с момента создания находились в более или менее неизменных условиях. Особенно это касается произведений искусства, находившихся в монарших коллекциях, которые столетиями хранились в тех же самых дворцовых интерьерах или особых, специально оборудованных помещениях. Они дошли до нашего времени в лучшем состоянии, чем предметы, используемые в быту – украшения, чётки и изделия религиозного культа. Дополнительной защитой для отдельных исторических памятников служили оригинальные футляры, изготовленные из кожи или из дерева и кожи, которые обеспечивали таким произведениям, как большой алтарь бранденбургских курфюрстов, переносные столовые приборы или бокал Киджи, сохранность от механических повреждений и одновременно обеспечивали неизменные условия хранения². Позже такие футляры изготавливали также для резных трубок из морской пенки и янтаря, в соответствии с рисунком 2.2.6.



Рисунок 2.2.6 –
Трубка из морской пенки и янтаря с чехлом

Сейчас независимо от того, какие климатические условия созданы в выставочных залах, экспозиционные витрины для художественных произведений из янтаря должны быть оснащены особой системой кондиционирования, которая позволяет сохранять стабильную температуру и

влажность воздуха. Самые лучшие условия хранения художественных янтарных объектов – это поддержание влажности в помещении на уровне 45-55% (при допустимых суточных колебаниях не больших, чем $\pm 3\%$) и температуры в пределах 16-19°C (при допустимых

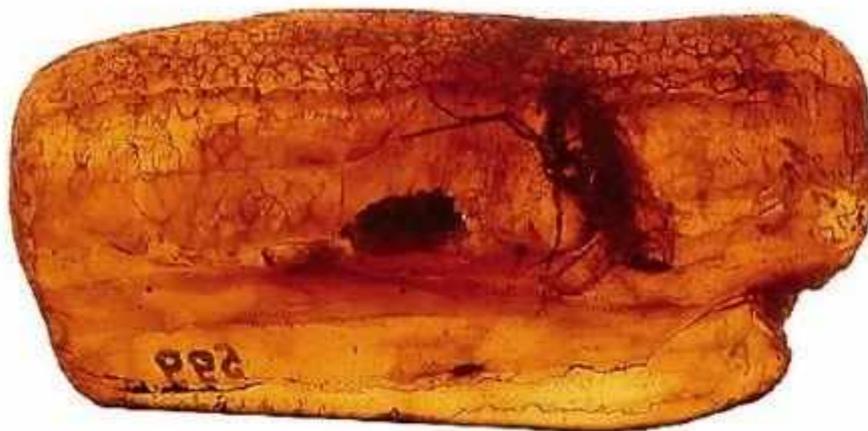
¹ Seele A. Aus Bruchstücken rekonstruiert: Ein Bernsteinkästchen der Gothaer Kunstkammer. 2007. URL: http://www.restauratoren.de/fileadmin/red/FG_Kunsthandwerk/Seele_BernsteinkastenVDR.pdf.http://www.restauratoren.de/fileadmin/red/FG_Kunsthandwerk/Seele_BernsteinkastenVDR.pdf 20.

² Seipel W. (ed.) Bernstein für Thron und Altar. Das Gold des Meeres in fürstlichen Kunstß und Schatzkammern [Text], Milano, 2006. S. 41

суточных колебаниях не больших, чем $\pm 1^{\circ}\text{C}$)¹. Может показаться, что для янтаря могла бы быть полезной более высокая относительная влажность воздуха, однако, например, предметы, в которых янтарь сочетается с костью, реагируют на такие изменения атмосферных условий иначе, чем сделанные только из янтаря. Художники Нового времени, кроме янтаря, слоновой кости или дерева, часто использовали другие материалы: бумагу, металл, ткань, зеркала, которые требовали иных условий обеспечения их сохранности. Если речь идет о таких сложных объектах, как кабинетные шкафы, в соответствии с рисунком 2.2.2, комплекты для игр или шкатулки, условия хранения должны быть тем более неизменными. Для крупногабаритных изделий – кабинетных шкафов – идеальной температурой будет $14-18^{\circ}\text{C}$ и относительная влажность воздуха 35-45% при допустимых дневных колебаниях от 1 до 3%². Это означает также, что перед любым переносом объекта или даже открытием витрины надо позаботиться об уравнивании внутренней и наружной температуры. Необходимо также избегать открывания стенов в сложных атмосферных условиях (например, высокого или низкого уровня влажности), а также проветривания фондовых помещений.

Эти руководящие принципы являются даже более строгими, чем указания совета музеев ICOM³, что связано с исключительной хрупкостью и сложностью конструкции предметов искусства из янтаря.

Янтарные изделия старых мастеров не должны быть выставлены в местах, где на них непосредственно могут воздействовать солнечный или искусственный свет, выделяющий тепло. Идеальным для изделий Нового времени является холодное освещение (LED) или галогеновыми лампами с низким напряжением, не превышающим 50 люксов. На протяжении многих веков особо охотно коллекционировали включения в янтаре. Однако в прежние времена экспонаты хранились в специальных шкафах и не подвергались интенсивному освещению. На примере включений, которые несколько десятилетий хранились при ярком электрическом свете, мы видим, какие радикальные изменения (красная оболочка, стирание характерных особенностей образцов) может вызвать интенсивное освещение янтаря, в соответствии с рисунком 2.2.7.



*Рисунок
2.2.7 – Включение
в балтийском
янтаре*

В 2012 году коллектив в составе Ядвиги В. Лукашевич, Петра Тарговского, Екатерины Топольской и

¹ Seipel W. (ed.) Bernstein für Thron und Altar. Das Gold des Meeres in fürstlichen Kunstß und Schatzkammern [Text], Milano, 2006.

Ratuszna J. Amber Chalice from William Hunter Collection [Text] // Documentation of conservation and restauration work, mps, archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku, 2011. S. 24.

² Rudy M. Bursztynowy relikwiarz Redlina 1680 r. [Tekst] // Bursztyn jako przedmiot ochrony dziedzictwa kulturowego / Hochleitner J. (ed.) Jantar, 2011. S. 23; Rudy M. Kabinet Stanisława Augusta Poniatowskiego [Tekst] // Dokumentacja konserwatorsko-restauratorska, mps, archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku. 2013. S. 77/

³ ICOM CC (2014). URL:http://www.icom-cc.org/332/-icom-cc-documents/declaration-on-environmentalguidelines/#.WKG1mxiBg_Mhttp://www.icom-cc.org/332/-icom-cc-documents/declaration-on-environmentalguidelines/-WKG1mxiBg_M.

Михаила Вожняка исследовал старинные янтарные изделия из собрания Замкового музея в Мальборке. Для проведения исследований, в частности, был предложен очень сложный исторический объект – восьмиугольная шкатулка, собранная из деталей, изготовленных в XVII веке, в сочетании с элементами, добавленными в конце XIX века Владимиром Ружицким фон Розенверхтом, куратором Польского национального музея в Рапперсвиле (Австрия), в соответствии с рисунком 2.2.8. Были сделаны рентгеновские снимки изделия (XRF), которые позволяют установить состав используемых материалов, например металлических элементов, а также делают более различимыми фрагменты, недоступные невооруженному глазу, которые стерты под воздействием различного рода коррозий. Кроме описываемого вначале метода средней инфракрасной спектроскопии (FT-IR), также предмет изучался с помощью метода когерентной оптической томографии (ОСТ), позволяющего определить форму и толщину коррозии поверхностного слоя археологических объектов и художественных изделий старых мастеров.



Рисунок 2.2.8 – Восьмиугольный ларец, собранный из деталей XVII и XIX веков

Благодаря визуализации с помощью 3D-томографии оказалось возможным исследование нижних слоев изделия, например, фольги и расстояния от неё до пластинки янтаря. Изучение свойств люминесценции при помощи UV-преобразования, IR-излучения и VIS-излучения позволяют проводить дополнительное изучение применяемых

материалов. Все используемые методы полностью неинвазивны и значительно увеличивают наши знания об исторических янтарных артефактах и о самом материале¹.

Проблемы консервации и реставрации образцов янтаря с включениями

Несмотря на то, что янтарь является высокополимеризованным веществом, он подвержен окислению и механическому разрушению, поэтому очевидно, что для его длительного хранения необходимы специальные меры. Когда речь идет о сохранности палеонтологических объектов в музейной практике, следует учитывать не только опыт консервации самого янтаря как ископаемого контейнера, но и специфику хранения ископаемых биологических объектов. Ответственность при работе с историческими коллекциями возрастает многократно в силу особой ценности материалов, которые поступают в фонды с повреждениями и с неизвестной историей хранения. В музейной практике, помимо хранения, предполагается также экспонирование. Яркие освещенные выставочные образцы янтаря подвержены особому риску и также являются отдельным предметом рассмотрения².

В 1980-1990е годы при экспонировании включений в Калининградском музее янтаря использовались бытовые лампы накаливания, что приводило к ускоренному, а иногда и к катастрофически быстрому разрушению образцов. При этом попытки смягчить губительное воздействие колебаний температуры и влажности на экспонаты не предпринимались: полностью утратившие экспозиционную привлекательность материалы уже через несколько лет заменялись новыми. Сегодня хранившиеся в фондах, покрытые коркой окисления, частично разрушенные, утратившие научное и экспозиционное значение материалы могут лишь служить иллюстрацией различных стадий разрушения янтаря.

На рисунках 2.3.1, 2.3.2, 2.3.3 представлены кусочки янтаря, на которых видны последствия ускоренного разрушительного эффекта воздействия света и повышенной температуры на инклюзы в течение 5-10 лет. Очевидно, что данная схема показывает лишь условную последовательность разрушения объектов. Абсолютное время перехода от одной фазы разложения к другой при правильном хранении и создании специальных условий (в том числе с применением синтетических защитных пленок) может растянуться на столетия.



Рисунок 2.3.1 –
Образец янтаря,
который выставлялся
в экспозиции музея
около 5 лет, в
результате чего на
его поверхности
появились трещинки

¹ Łukaszewicz J. On the conservation on ancien amber [Text]. // Kosmowska-Ceranowicz B., Gierłowski, W. Sontag E. (eds.) The international Amber Researcher Symposium. Amber Deposits – collections – the Market. Gdańsk, 2013. S. 33.

² Проблемы реставрации и консервации янтаря: материалы международной научно-практической конференции, Калининград, 25 июня 2015 г. [Текст] / Сост. и ред. З. В. Костяшова; Калининградский музей янтаря. Калининград, – 2019. С. 94.



Рисунок 2.3.2 – Образец янтаря с тонкой окисленной корочкой, появившейся при экспонировании в течение примерно 10 лет



Рисунок 2.3.3 – Кусочки янтаря, находившиеся в экспозиции музея в 1970-1990-е гг. в металлических тубусах, освещаемых лампами накаливания. Светонепроницаемая корочка окисления появлялась на них более чем через 10 лет.

При консервации янтаря с включениями нельзя ограничиваться лишь знанием янтаря как минерала, но также следует учитывать особенности параллельно происходящих в ископаемом контейнере процессов фоссилизации животных и растительных объектов¹.

¹ Проблемы реставрации и консервации янтаря: материалы международной научно-практической конференции, Калининград, 25 июня 2015 г. [Текст] / сост. и ред. З. В. Костяшова; Калининградский музей янтаря. Калининград, 2019. С. 95.

Литература по консервации янтаря с включениями немногочисленна, и касается главным образом безопасных методов исследований палеонтологических объектов. Р.Клебс (Klebs, 1910)¹ рекомендовал содержать коллекционный материал заключенным в современную естественную (природную) смолу, например, в канадский бальзам. Он же (Р.Клебс), предлагал другой, менее практичный способ – хранение в дистиллированную воду с добавлением камфоры в качестве антисептика.

В наиболее полном объеме проблематика была рассмотрена в работах североамериканского полеэнтолога Д. Гримальди (Grimaldi, 1993)². Им были проанализированы все известные среды и способы для хранения материалов (обогащенная антисептиками дистиллированная вода, канадский бальзам, керосин и т.д.). Тем не менее, однозначных рекомендаций Д. Гримальди не проводит, предлагается лишь комплекс рекомендаций с рассмотрением положительных и отрицательных моментов тех или иных способов хранения. Всевозможные рецепты хранения сводятся к небольшому набору веществ: искусственным или растительным маслам и смолам.

Опыт применения минеральных и растительных масел для хранения янтаря с включениями в целом отрицательный. Распространенное мнение о нейтральности растительных масел не только не подтверждается на практике, но и полностью опровергается. Некоторые из них (например, касторовое) растворяют янтарь³. Распространенным заблуждением также является безвредность льняного и подсолнечного масел.

В целом, в результате этого анализа создается мнение, что эффективные, универсально-пригодные средства защиты не существуют вовсе. При выборе того или иного способа хранения особо ценных палеобиологических, таксономических материалов следует считаться с исходным состоянием материала, вероятной стадией фоссилизации, наличием повреждений, и, главное, – их природой.

На основании вышеизложенного, старший научный сотрудник Музея янтаря, кандидат биологических наук А.Р. Манукян⁴, дает следующие рекомендации:

- обточка, шлифовка и полировка способствуют сохранности материала в силу того, что сокращается площадь соприкосновения с атмосферным кислородом. Кроме этого, полировальные средства создают восковую пленку, которая обладает защитными свойствами;

- желательна хранение материала в условиях пониженной температуры;

- для консервации рекомендуется создание искусственного защитного покрытия из канадского бальзама, янтарного лака или др.;

- хорошие результаты дает хранение янтаря в стеклянных пробирках из темного стекла с притертой пробкой⁵.

Цель фондовой работы – создание оптимальных условий для сохранения, исследования и использования музейных предметов, проведение исследований в области истории материальной и духовной культуры, разработка теории и методики фондовой работы. Работа по сохранению музейных предметов заключается, прежде всего, в отборе из окружающей среды предметов музейного значения. Это основная задача комплектования фондов. Необходимо создание условий, обеспечивающих физическую сохранность музейных предметов и научно-вспомогательных материалов (хранение и

¹ Klebs R. Über Bernsteineinschlüsse im allgemeinen und die Coleoptera meiner Bernsteinsammlung // Schr. phys. ökon. Ges Königsberg. – Königsberg, 2010. – Bd. 51. S. 217–242.

² Grimaldi D.A. The care and study of Fossiliferous Amber [Text]// Curator. – 1993. – Vol. 36, N. 1. P. 31–49.

³ Расницын А.П. Включения в ископаемых смолах [Текст] // Введение в палеоэнтологию. – М.: Товарищество научных изданий КМК, 2008. С. 265.

⁴ Проблемы реставрации и консервации янтаря: материалы международной научно-практической конференции, Калининград, 25 июня 2015 г. [Текст] / сост. и ред. З. В. Костяшова; Калининградский музей янтаря. Калининград, – 2019. – 108 с. С. 99.

консервация), восстановление их первоначального вида (реставрация), доступность для использования. Это – задача хранения фондов.

В результате исследования выяснилось, что успешное решение задачи хранения фондов возможно только при определенном уровне изученности предметов, который позволяет:

- группировать предметы на основе общности физико-химических свойств;
- выделить группы предметов, нуждающихся в особых условиях хранения.

Рациональное размещение предметов в фонде необходимо и для создания наилучших условий при их использовании самим музеем в научной, экспозиционной, научно-просветительной работе, а также другими музеями, учреждениями, организациями.

Исходя из особых свойств балтийского янтаря, можно внести следующие предложения, касающиеся сохранности музейных предметов из него:

- требования к условиям экспонирования и фондового хранения музейных предметов, предлагаемые реставраторами и Инструкцией по учету и хранению музейных ценностей, или проведение специальных исследований часто очень трудны для исполнения во многих музеях, но если посмотреть, как разрушаются памятники старины, нужно осознать, что легче предотвратить разрушение, провести консервацию, чем потом интенсивно реставрировать предметы;

- профилактика, которая заключается в проведении работ по консервации изделий, является на данный момент лучшим способом сохранения произведений янтарного искусства, а технологии позволяют нам проводить как неинвазивные исследования, так и обеспечивать наилучшие условия для произведений искусства прошлых веков. Тем не менее следует понимать, что изменения в системе экспонирования и хранения не удастся провести быстро. Показатели температуры и влажности должны приводиться в норму постепенно;

- программы по консервации изделий из янтаря должны быть подготовлены коллективами, состоящими из специалистов в различных областях знаний, так как только междисциплинарные исследования могут помочь сохранить изделия старых мастеров надлежащим образом;

- чтобы в полной мере осуществить миссию сохранения произведений искусства из янтаря для будущих поколений, мы должны соблюдать правила хранения памятников искусства, а также отслеживать последние достижения в этой области ученых различных специальностей.

Карл Фаберже в Санкт-Петербурге

Имя Фаберже приобрело сегодня известную славу. Произведения этого известного российского ювелира были популярны всегда, и по сей день остаются мечтой коллекционеров и музеев. Выставки Карла Фаберже заполнили мир, само его имя звучит как волшебная сказка о роскоши и красоте.

Прекрасные вещи Фаберже доставляют не только удовольствие, но и многому учат. Они говорят о том, как ювелирная работа может стать великим искусством, превращаясь в часть мирового культурного наследия, в одном ряду с высшими произведениями живописи и культуры.

Стиль Фаберже-это стиль историзма, сочетание методов, приёмов и эстетических вкусов разных эпох. Фаберже сумел, опираясь на формы, мотивы, искусства разных стран, разных эпох, создать свой неповторимый стиль. Стиль - проникнутый русским духом, лёгкостью и чувством, который носит печать изящества и подлинной элегантности. Этот стиль называют эклектизмом.

В работах Фаберже произошло чудесное слияние европейских и русских художественных традиций, и дело не только в знаменитых пасхальных яйцах. Наслаждаясь искусством Фаберже, мы видим, как труд и мастерство создают мировые шедевры, как рождается настоящее искусство, составляющее гордость человечества. Мастерство Фаберже уникально. Он был талантливым художником, и большинство изделий было выполнено по его замыслам.

Карл Фаберже явился основателем целой династии, созданные им и его фирмой произведения ювелирного искусства, хранятся в музеях и частных коллекциях.

В настоящее время времени известно не много публикаций, в которых идёт речь о становлении и развитии истории русского ювелирного искусства. При этом ни в одной из них не раскрывается в полном объёме феномен петербургской школы. Вместе с тем является несомненным, что знание истории отечественного ювелирного искусства необходимо для более полного представления о развитии русского декоративно-прикладного искусства вообще. Изучение русского ювелирного искусства и анализ её наиболее значительных этапов важны как для работы современных художников-ювелиров, так и для фабричных производителей ювелирных изделий.

Источниковую базу исследования составили опубликованные документы, исследования других авторов и музейных фондов. Она сформировалась в процессе изучения широкого круга источников, которые были выявлены в процессе обширного анализа источниковой базы.

Литература, посвященная творчеству фирмы К. Фаберже обширна благодаря чему в исследовании по выбранной мною теме удалось проанализировать, исследовать и систематизировать представленную информацию, доказать и раскрыть уникальность ювелирных произведений созданных Карлом Фаберже.

Начнём с того, что произведения русских мастеров-ювелиров очень часто выставлялись на выставках, как по России, так и за рубежом, и завоевывали золотые и серебряные медали за оригинальность художественной школы, а также за совершенство техники. В России XIX века было две основные школы, два основных направления в искусстве – одно в западноевропейской стилистике – петербургское, в лице фирм Фаберже, Болина, Гана, братьев Грачевых и, другое – национальная традиция, в лице московских фирм Овчинникова, Хлебникова, Губкина, Оловянишникова¹.

¹ Кузнецова Л. Петербургские ювелиры XIX-начала XX в. Династии знаменитых мастеров императорской Росси.

Еще в XVIII-XIX вв. Петербург считали законодателем мод и стилистических направлений, на которые ориентируются мастера других ювелирных центров России. Ориентация Петербурга в золотом и серебряном деле на западноевропейскую культуру и моду, характерная для ювелирного искусства XVIII века, сохранилась и во второй половине XIX – начале XX в. – во многом это связано с традицией совместной работы русских мастеров с иностранными, которая возникла при Петре I. Во второй половине XIX – начале XX века в Петербурге работали прекрасные мастера: Р. и А. Тилеманы, Ж. Вальян, Гау, Ф. Кехли, К. Ган и многие другие. Ведущей в петербургской школе была фирма К. Фаберже. Крупное отделение фирмы открылось в Москве в 1892 году. Между изделиями московского и петербургского отделений фирмы существует разница: зажиточные московские торговцы отдавали предпочтение более дорогим и массивным произведениям, чем покупатели Петербурга. В московском отделении фирмы делали столовое серебро и традиционные вещи, покрытые перегородчатой эмалью¹.

Рассвет русского ювелирного искусства приходится на XIX век, а имена ювелирных фирм, в свою очередь, стали одним из символов высочайшего мастерства русской культуры, и поставив своё производство на высокую ступень художественного и технического совершенства, русские ювелиры добились мирового признания. Высокая художественность, интерес к фактуре, грамотное и оригинальное использование уникальных техник в работе: графическая резьба, живописная красочная эмаль, объемный рельеф, новое видение драгоценных и полудрагоценных камней, разработка специальных приёмов – все это характерно для ювелирного искусства рубежа XIX-XX столетий. Особая стильность, декоративная манера, которая исходила из стремления к обновлению художественного языка, были неотъемлемой чертой всех изделий этого периода.

Главными центрами ювелирного искусства в это время становятся Петербург и Москва, города с разной исторической судьбой и разными традициями, где складываются две художественные школы России, два мощных направления. Одно в западноевропейской стилистике - это петербургское в лице фирм Фаберже, Болина, Гана, братьев Грачевых, другое - в национальной традиции в лице Овчинникова, Хлебникова, Сазикова.

В отличие от московских ювелиров, творчество которых целиком совпадало с основными направлениями неорусского стиля в отечественном декоративно-прикладном искусстве, петербургские мастера-ювелиры второй половины XIX- начала XX вв. были творчески более разобщены. Часть из них в своих устремлениях сближалась с московскими мастерами, но большинство работало в русле западноевропейской стилистической эволюции. К числу первых принадлежат мастера ювелирного предприятия братьев Грачёвых, Сазикова, Мишукова, Семёновой, к числу «европейски ориентированных» - мастера фирмы Фаберже, предприятие К. Болина и различные более мелкие фирмы, группировавшиеся вокруг фирмы Фаберже.

Крупной петербургской фирмой по производству золотых, серебряных и гальванических изделий с годовым оборотом в 125 тысяч рублей была фирма братьев Грачёвых, основанная в 1866 году Гавриилом Петровичем Грачёвым². Фирма приобрела известность в 70-е гг. XIX века. В 1893 году были удостоены бронзовой медалью за эмалевые и филигранные изделия. В 1900 году был основан торговый дом «Братья Грачёвы», фирма имела магазин на Невском проспекте. Предприятие Грачёвых, как и многие другие ювелирные фирмы, прекратило свое существование в 1918 году. Как бы промежуточное положение между предприятием братьев Грачёвых и фирмой Фаберже

¹ Бирбаум Ф. П. История фирмы Фаберже: По воспоминаниям гл. мастера фирмы Ф.П. Бирбаума: Посвящается 150-летию со дня основания фирмы, 1842-1992 / Публ. Т.Ф. Фаберже, В.В. Скурлова. СПб.: АО "Рус. самоцветы", 1993.

² Studbooks.net

занимали мастерские Сазиковых, которые были основаны в Москве ещё в конце XVIII века и имевшие также филиал в Петербурге¹.

Фирму Сазикова считали одной из лучших в середине XIX века. Она имела почетные грамоты, малые и большие золотые медали за всероссийские выставки художественно-промышленных товаров, а также большую золотую медаль и Орден почетного легиона за всемирные выставки в Лондоне в 1851 году и в 1867 году в Париже.

Поддавшись всеобщему увлечению многоцветными эмалями, уже в середине XIX века художники фирмы начали внедрять её в свои изделия. Но, используя её, они подбирали старинные декоративные схемы, применяемые для гравёрных работ. Поэтому, основными мотивами декора их произведений, в том числе – эмалированных, оставались различные модификации рокайльных мотивов, цветочные гирлянды, лавровые венки, т.е. мотивы, связанные с орнаментикой искусства конца XVIII – начала XIX вв. Таким образом, основная часть изделий фирмы Сазиковых носила черты рококо и классицизма².

И всё-таки надо отдать долг дому Фаберже, он был лучшим ювелирным домом на рубеже XIX - XX веков. Основателем фирмы был Густав Фаберже, открывший в 1842 году на Большой Морской в Петербурге маленькую ювелирную мастерскую. Все надежды на процветание Густав связывал со своим старшим сыном Карлом, в котором рано обнаружили художественные способности. Связав себя долговременными обязательствами, отец отправляет юношу учиться в знаменитые ювелирные мастерские Флоренции, Парижа и Саксонии. Расчёт оказался верным: восприимчивый от природы Карл не только быстро усвоил основы мастерства, но и точно уловил новые веяния в искусстве конца XIX века. Пока ведущие ювелиры Европы отдавали дань вкусам и стилям прошлых эпох - торжественному ренессансу, затейливому рококо и несколько тяжеловесному ампиру, Фаберже начал смело экспериментировать в новой художественной системе - модерне, с его характерными изогнутыми линиями, бледно-пастельными тонами и тягой к техническим новшествам³.

Произведения Карла Фаберже в музее Санкт-Петербурга.

Музей Фаберже - частный музей в Санкт-Петербурге, расположен во дворце Нарышкиных-Шуваловых, с самой большой в мире коллекцией работ фирмы Карла Фаберже. Помимо знаменитых яиц Фаберже, здесь можно увидеть произведения русского декоративного прикладного искусства XIX-XX веков. Учредителем музея является фонд Виктора Вексельберга «Связь времен». Собрание культурно-исторического фонда «Связь времен» состоит из 4 000 произведений декоративно-прикладного и изобразительного искусства: золотых и серебряных изделий, живописи, фарфора и бронзы.

Коллекция, формировавшаяся на протяжении 10 лет, продолжает расширяться. Ядром экспозиции являются произведения прославленной российской ювелирной фирмы Карла Фаберже (1846–1920) – придворного ювелира русских царей, приобретенные у наследников американского газетного магната Малкольма Форбса (1919–1990), на протяжении 30 лет увлечённо занимавшегося поиском и приобретением царских драгоценностей. В настоящее время собрание фонда «Связь времен» экспонируется в парадных залах Шуваловского дворца. Экспозицию музея отличает современный дизайнерский подход. Специально разработанные по заказу музея, просторные и, на первый взгляд, абсолютно светопроницаемые витрины стирают границу между шедеврами Фаберже и зрителем; а художественный свет превращает произведения живописи в мультимедийные объекты.

В великолепном парадном Синем зале дворца представлены вершины творчества фирмы Карла Фаберже – императорские пасхальные яйца – свидетельства таланта и мастерства русских ювелиров, камнерезов, эмалиров и художников. Эти драгоценные изделия с затейливыми сюрпризами особенно ценимы ещё и потому, что запечатлели

1.Studbooks.net

2 Studbooks.net

3 Studbooks.net

важные события в российской истории рубежа позапрошлого и прошлого веков: последнюю коронацию в Российской империи, пятнадцатилетие царствования Николая II, войну с Германией. Помимо яиц, сделанных по заказу последних Романовых, в собрании фонда находятся пасхальные подарки, выполненные для представителей мировой элиты – герцогини Мальборо и золотопромышленницы Кельх, не уступающие императорским в роскоши и сложности работы. Музей гордится тем, что в его коллекции находятся первое и последнее из 50 императорских пасхальных яиц, изготовленных мастерскими Карла Густава Фаберже с 1885 по 1916 годы. Посетители дворца смогут ознакомиться с самыми разными направлениями в творчестве великого ювелира – с его редкостными произведениями: -драгоценными «Анютиными глазками» в вазочке из горного хрусталя, как будто наполненной водой; уникальной фигуркой танцующего мужика из разных цветных камней; ювелирными украшениями, аксессуарами, драгоценной галантереей, настольными часами и рамами, демонстрирующими широчайшую палитру гильоше-эмалей, серебряными изделиями в «оригинальном русском стиле». Множество произведений было собрано фондом «Связь времен» за последние десять лет. Среди таких предметов: миниатюрная бонбоньерка в виде яйца, принадлежавшая греческому королю Георгу I, родному брату российской императрицы Марии Фёдоровны, редкостные изделия, выполненные для барона Леопольда де Ротшильда. А также множество других произведения, которые имеют мемориальный характер: эмальированные золотые часы в виде ширмы, украшенные акварельными портретами сыновей принца Вальдемара Датского - брата царицы Марии Федоровны¹.

Жизнь и творчество Карла Фаберже в Петербурге

Карл Фаберже родился в России в Санкт-Петербурге 30 мая 1846 года. Его отец - Густав Фаберже, происходил из немецкой семьи французских корней и был родом из Эстонии, а его мать – Шарлотта Юнгштедт, была дочерью датского художника. В 1842 году Фаберже - старший основал ювелирную фирму в Санкт-Петербурге. Начало всемирно известной фирмы послужила скромная мастерская, в которой изготавливались неуклюжие браслеты, брошки и медальоны с камнями и эмалью. Известность пришла с началом практики сыновей мастера Густава Фаберже - Карла и Агафона, которые получили образование за границей. Карл Фаберже путешествовал по Европе и первоначально обучался в Дрездене, а затем начал осваивать ювелирное дело у франкфуртского мастера Йозефа Фридмана. После этого вернулся в Россию. В возрасте 24 лет в 1870 году он взял фирму отца в свои руки и из небольшой ювелирной мастерской она быстро стала крупнейшим предприятием Петербурга с несколькими филиалами. В Москве с 1887 года, Одессе (1890 год), Лондоне (1903 год) и Киеве (1905 год). Карл Фаберже изучал все известные в ювелирном деле приемы, посещает музеи и библиотеки. Он не пропускает не одной художественной выставки и повсюду знакомился с молодыми дарованиями. Его отличало редкое умение находить таланты, убеждать их в переезде в таинственный Петербург, а потом создавать условия, при которых они могли раскрыться². В 1870 году штат фирма уже насчитывал сто человек. Главным источником идей и судьёй всех воплощенных замыслов оставался Карл Фаберже³. В 1882 году на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве изделия его фирмы привлекли внимание императора Александра III. Петер Карл получил покровительство царской семьи и звание «ювелира Его Императорского Величества и ювелира Императорского Эрмитажа».

Фирма Фаберже славилась в Европе. Многие родственники императорской семьи в Великобритании, Дании, Греции и Болгарии получали изделия в подарок. В 1900 году в

¹ <https://fabergemuseum.ru/ru/collection/history>

² Гонтарь С. М. Генезис творчества художников и мастеров фирмы Фаберже: автореф. дис. канд. искусствоведения; Искусствоведение Гонтарь С. М.; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2000

³ Скурлов В. В., Фаберже Т. Ф., Илюхин В. Г. Фаберже и его продолжатели. СПб.: Изд-во: Лики России 2009.

Париже Фаберже получил звание «мастера Парижской гильдии ювелиров», а также его наградили орденом Почётного легиона. В 1899-1900 гг. в центре Санкт-Петербурга было возведено главное здание фирмы Фаберже по проекту архитектора Карла Шмидта, двоюродного племянника ювелира

Первое яйцо, созданное Карлом, было изготовлено накануне светлого праздника - Пасха. Год рождения этого пасхального яйца 1885, когда император пожелал преподнести на праздник своей супруге Марии Федоровне что-нибудь необычное и запоминающееся. Он пригласил Фаберже во дворец и попросил изготовить пасхальное яйцо. Причём делая заказ, император ничего не сказал о том, как оно должно выглядеть, но то, что получилось, привело в восторг монаршую чету, и весь их двор, а затем и всю Европу. С тех пор императорский заказ на пасхальные яйца Фаберже стал регулярным, и эта традиция продлилась до революции 1917 года¹. Это было яйцо, покрытое снаружи белой эмалью, имитирующей скорлупу. Если открыть его, внутри можно было увидеть золотой «желток». В желтке сидела изумительная курочка из цветного золота. А внутри неё - золотое яичко и рубиновая корона. Император с супругой были восхищены творением мастера. Ему было разрешено использовать изображение двуглавого орла на своем фирменном знаке и дали звание «Ювелир Его Императорского Величества». Сам Фаберже величал себя «Поставщик Высочайшего двора». Например, были яйца: «Транссибирский поезд» - в память об открытии Транссибирской магистрали, «300-летие Дома Романовых», «Наполеоновское» - в честь вековой годовщины разгрома французских войск. Внутри яиц могло оказаться что угодно: миниатюрные портреты правителей, уменьшенные копии дворцов и кораблей, царских карет. Сначала каждый эскиз Карл обсуждал с императором, но потом ему позволили создавать шедевры на своё усмотрение. Это превратилось в некую игру: для правителя всегда оставалось сюрпризом, что окажется внутри. Изготовление одного яйца занимало почти год, а некоторым яйцам посвящалось даже несколько. Так, мастера три года работали над механизмом, благодаря которому павлин, сидящий внутри изделия, мог раскрывать свой роскошный хвост. Фаберже обязался создавать пасхальные яйца только для императорской семьи, но желающих получить их копии было так много, что вскоре он, по слухам, начал тайно выполнять частные заказы².

Всемирное признание К. Фаберже.

В 1885 году, 16 апреля Карл Фаберже получил звание Поставщика высочайшего двора. Это давало право ставить на изделиях и вывесках магазинов государственный герб. В том же году состоялась выставка изящных искусств. Она прошла в Нюрнберге, куда Фаберже привёз копии керченских украшений. После этой выставки к мастеру не раз обращались заграничные антиквары с заказами копий различных старинных украшений. Некоторые просили не ставить на изделиях клейма и имени Фаберже. Конечно же, не одно подобное предложение не было принято. В 1896 Фаберже получил большой заказ к коронации нового императора Николая II. К тому же царская семья собиралась в путешествие, и множество подарков для поездки делалось в мастерских Карла Фаберже. В 1897 году на северной выставке в Стокгольме Карлу Фаберже присвоили звание поставщика короля Швеции и Норвегии. В 1900 году в Париже фирма выставила императорские пасхальные яйца с сюрпризом и копии царских регалий. Изделия шли вне конкурса, так как Фаберже был членом жюри, но произвели огромное впечатление. Это был триумф российского ювелирного искусства. Правительство Франции наградило Карла орденом почетного легиона, а Парижская гильдия ювелиров присвоила ему звание мэтра. Отныне все двери в Европе были открыты для самого выдающегося мастера. С 1906 года Фаберже – первая и единственная русская фирма в Сиаме³. Карл Фаберже -

¹ Тоби Фабер. Пасхальные яйца Фаберже / Пер. с англ. А. Г. Степанова. М.: Эксмо, 2010

² Biography-Life.ru

³ Ныне Тайланд.

² Колпакова О. Е. Карл Фаберже и русские ювелиры; М.: Белый город, 2008

придворный ювелир и эмальер короля Сиамского. Каждый год ювелиры фирмы совершали деловые поездки в Бангкок. Достигла слава русского ювелирного дома Фаберже и берегов Америки. В 1910 году Николай II пожаловал Фаберже звание придворного ювелира. Популярность Фаберже была так велика, что художественно-промышленное общество в 1912 году объявило конкурс рисунков для изделий из драгоценных металлов имени К. Фаберже. Это было весьма актуально: ювелирные мастерские в России копировали заграничные рисунки и очень робко предлагали самостоятельное творчество, отражающее стиль и вкус русского народа. Огромное количество изделий в 1913 году было подготовлено к 300-летию дома Романовых. Это были небольшие ювелирные предметы с двуглавым орлом, короной монарха, датами «1613-1913». Императорская канцелярия заказала сотни миниатюрных кулонов в виде пасхальных яиц с гербом, георгиевским крестом, орлом. Всё же придуманное почти тридцать лет назад украшение-сувенир было одним из самых популярных и ожидаемых публикой изделий Фаберже¹.

Особенности стиля Фаберже: петербургский стиль

Стиль Фаберже носит печать изящества и подлинной строгой элегантности, свидетельствует о высочайшем мастерстве, которая не бросается в глаза, но проявляется в кажущейся лёгкости в глубине красок эмали, в неожиданных сочетаниях различных оттенков материалов. Общими узнаваемыми чертами изделий является скромность материалов и простота их использования. Нескончаемый поток полезных вещей - портсигаров, ламп, часов, барометров, спичечных коробков, рамок для картин, кнопок звонков лорнетов, театральных биноклей, ножей для резки бумаги, булавок, чернильниц, флаконов для духов, письменных приборов и т.д. - превосходили друг друга своей изобретательностью. Каждая из них обладала изысканной формой и совершенством, была мгновенно узнаваема и символизировала статус владельца. Самое большое историческое влияние на творчество Карла Фаберже оказала Франция XVIII века. Он произвел технику, когда эмаль тонким, прозрачным слоем наносилась на гравированную поверхность. Эта работа была очень трудоёмкой, связанной с решением сложных технологических задач. Стекланные смеси и окисленные металлы необходимо было нагреть до такой степени, чтобы они начали светиться, причём эмаль накладывалась обычно в несколько слоев. Особый переливчатый эффект некоторых изделий фирмы Фаберже достигался за счет нанесения первого слоя полупрозрачной эмали с оранжевой тенью и последующим нанесением нескольких слоёв прозрачной эмали. Иногда между слоями клали золотую фольгу. Декорирование резьбой по металлу (гильоширование поверхности) усиливало зрительный эффект. Для того чтобы удовлетворить вкусы более консервативных заказчиков, Фаберже применял клаузонирующее эмалирование для создания произведений в традиционном Русском стиле. Для этого на серебряной поверхности с помощью металлической проволоки делались ячейки, которые потом заполнялись разноцветной эмалью. Характерными чертами этих произведений были яркие цвета и традиционный стиль цветочных узоров. Выемчатое эмалирование - ещё один метод, применявшийся у Фаберже. Здесь эмалью заполнялись канавки, а затем накладывали ещё один слой, покрывавший поверхность около канавки. Также использовалась техника *plaque-a-jour*, когда каждая ячейка имела собственный переливчатый цвет. Сделанные яйца скреплялись застежками и петлями, чтобы при необходимости, их можно было легко разобрать для ухода за ними или ремонта. В свою очередь использование такой техники и такая конструкция изделия, снимали многие ограничения в выборе материалов. Фаберже сочетал использование драгоценных материалов с недорогими материалами, но удобными в обработке². Вдохновение Карла Фаберже пробуждали многие произведения

² Иванов А.Н., Мастера золотого и серебряного дела в России (1600-1926). Руководство для экспертов-искусствоведов в 2-х томах. (том. 1). СПб.: Изд-во: Русский национальный музей, 2003. -

различных эпох и стилей: от готики до Возрождения, а в поздних работах - эпохи Людовика XIV и стиля ампир. Влияние старорусского стиля особенно заметно в изделиях из серебра. Мотивы дальнего Востока, в частности, японского искусства идентифицируются в серии цветов и вырезанных из камня фигурки животных. Фаберже был очень космополитичен в своём творчестве, обладал обширными знаниями, а вкусы его заказчиков сильно отличались друг от друга. И как личность, и как коммерсант, он бдительно следил за изменениями в общественных настроениях и моде, и это отражалось на его произведениях. Тем не менее, эклектичность, присущая его наследию, не производит впечатления дисгармонии¹. Петербургская школа развивалась под сильным влиянием и при преобладающем участии западноевропейских мастеров, в результате чего возникло вполне органичное слияние европейской стилистики и русского ощущения формы - мягкой, несколько инертной, избыточной декором. Подобная адаптация художественного языка представляется знаковой для Петербурга вообще. Феномен петербургской культуры заключается в её восприимчивости и открытости, что позволило переплавить в горниле русского менталитета разные стили, манеры, создавая свои, только ей присущие, художественные явления. Для самоидентификации школы как таковой ключевыми являются: вписанность в европейский культурный контекст, и национальные корни в историческом развитии данного вида художественного творчества. К концу XIX века стало очевидным, что петербургская школа обладает и тем и другим. Показателем этого было то, что многие работы петербургских мастеров были отмечены высокими наградами на международных выставках, их достижения восприняты западными ювелирами и широко вошли в мировую практику. Это, прежде всего, дизайн русских диадем. Петербургская школа заняла свое положение, оказавшись на пограничье между европейской и московской, наиболее характерной представительницей российских школ. Петербургская школа стала активным проводником западных стилей. Однако ни в один из периодов своего существования она не была простым подражателем. С самого начала приобрела своё «лицо», свою особость. Всё это позволяет считать Фаберже выразителем петербургского стиля в ювелирном искусстве этого времени.

Существенной особенностью петербургской школы является то, что на протяжении всего её существования, большая часть мастеров были иностранцы, а заказчики - высшее петербургское дворянство. В связи с исторически сложившимися обстоятельствами, и те, и другие ориентировались на западноевропейские образцы. Несомненно, в формировании стиля петербургской школы важную роль играла русская среда и заказчик с его специфическим менталитетом и характерной для него традиционной склонностью к многоцветию, декоративной избыточности. Имя Карла Фаберже стало одной из «визитных карточек» России. Его время было триумфом российского ювелирного искусства – изделия Фаберже занимали почётное место во дворцах королей Англии, Болгарии, Дании, Швеции, Германии. Императорские пасхальные яйца Фаберже сегодня находятся в коллекциях Москвы, США и Европы. Карл Фаберже стал символом эпохи, которую принято называть Серебряным веком, ювелирного Серебряного века в России. И не только потому, что много работ сохранилось, и Фаберже стал всеобъемлющ, работал в разных жанрах, но и потому что многие предметы Фаберже иконографически связаны с русской историей. И когда люди смотрят на пасхальные яйца, их волнует не только мастерство русское ювелирное, и качество работ, которое для нынешних ювелиров, которые обладают множеством современных технологий, остается пределом мечтаний. В наши дни дело Фаберже всё ещё живёт, несмотря на то, что бизнес давно был фундаментально разрушен и утрачен. Многие сегодняшние петербургские ювелиры всё так же стараются подражать творчеству Карла.

¹Колпакова О. Е. Карл Фаберже и русские ювелиры М.: Белый город, 2008.



Карл Фаберже



Супруга- Августа Богдановна Якобс

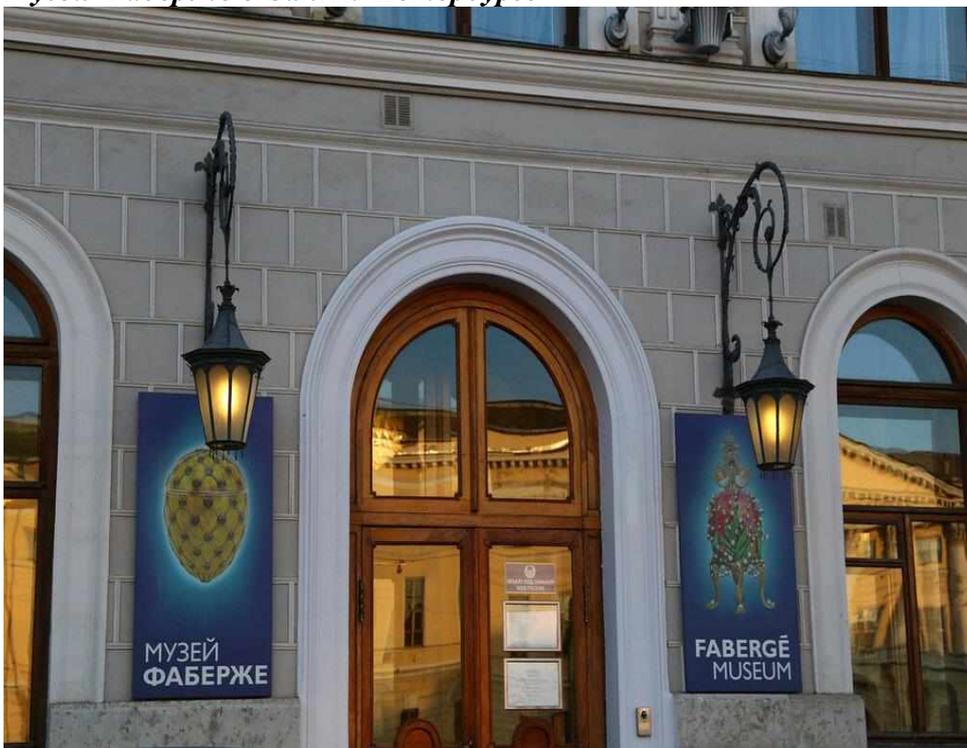
Клеймо Дома Фаберже



Музей Фаберже в Баден-Бадене



Музей Фаберже в Санкт-Петербурге



Знак «Каргопольский городской голова» и информационное поле музейного предмета

Каргопольский музей начался с дарения. В 1919 г., 9 марта, в уездный отдел народного образования с заявлением обратился житель Каргополя Капитон Григорьевич Колпаков, известный как антиквар и коллекционер. Он пожелал передать в ведение отдела собранные им за многие годы и находящиеся в его доме предметы старины и искусства. В течение нескольких дней все формальности были улажены, и 74-летний гражданин стал смотрителем музея, который расположился в его доме. На этом посту К. Г. Колпаков оставался вплоть до своей кончины в 1922 г., получая при этом небольшое жалование¹.

Согласно договору обязанности смотрителя заключались в хранении собранных предметов и приобретении новых, которые «окажутся достойными помещения их в музей». И Г. Колпаков коллекции пополнял, ибо был он человеком «любящим и чутьём понимающим красоту старины», – писал о нём преемник. Он собирал и то, что совсем недавно было необходимым, и то, что, вдруг, стало историей.

Символы прежней власти – должностные знаки Городской думы, он заполучил, видимо, уже в последнее время. Среди них – такие, как «Член Каргопольской городской управы», «Член Каргопольской торговой депутации», «Член комиссии по хозяйственной части» и другие. Учреждены они были по Городовому положению 1870 г. В Каргополе само положение и должностные знаки были введены в 1873-1874 гг.² Несколько знаков было заказано в 1874 г., причём, уплачено за знак в одном случае 11, в другом - 14 руб.³ Заказывались они как за счет бюджета самой Городской думы⁴, так и частных лиц. Например, в 1876 г. купцам В. Басову и А. Урываеву была выражена благодарность за подаренные ими знаки торговых депутатов⁵.

Знак городского головы по форме ничем не отличается от других названных выше. В нашем случае – это посеребренная металлическая бляха высотой почти 10 см. На лицевой стороне в центре под императорской короной изображен герб Олонецкой губернии в виде выходящей из облака руки, держащей щит, а под рукой на скрещенных цепях четыре ядра. По овалу надпись: «КАРГОПОЛЬСКИЙ ГОРОДСКОЙ ГОЛОВА». На обороте надпись: «11 июня 1892 года»⁶. Это дата очередной городской реформы, знак же мог быть изготовлен и позже. Подобные знаки были типовыми для всех территорий и отличались изображением герба, наименованием города, могли также материалом. Знак носили на массивной цепи при исполнении служебных обязанностей. «Городские Головы, члены Городских Управ, исполнительных Комиссий, /.../ при отправлении своих обязанностей и в торжественных случаях, носят особые знаки по Высочайше утвержденным рисункам. Городскому Голове предоставляется, сверх того, мундир /.../»⁷.

Этот музейный предмет многократно экспонировался на различных выставках. Но его информационное поле оставалось довольно узким. Помимо атрибутивных

¹ О К.Г. Колпакове и его музее подробнее см.: Онучина И. В. Основатель Каргопольского музея // Музей. М., 2009. № 9. С. 58-61; Онучина И. В., Решетников Н. И. Капитон Григорьевич Колпаков и его вклад в создание Каргопольского музея // Научно-исследовательская работа в музее. Материалы XIII Всероссийской научно-практической конференции (Москва, 1 марта 2013) / Науч. ред. и сост. Н. И. Решетников, И. Б. Хмельницкая. М.: Изд-во «Экон-Информ», 2014. С. 105-114

² ОГВ. 1873. № 52. С. 1.

³ ОГВ. 1874. № 42. С. 7; № 88. С. 3.

⁴ ОГВ. 1874. № 30. С. 5.

⁵ ОГВ 1876. № 14. С. 1.

⁶ КГИАХМ. КП 5378. Инв. Н-949

⁷ Городовое положение 16 июня 1870 года. Глава II. Статья 102. Режим доступа: <https://diletant.media/articles/38496989/> – 15.04.2020.

характеристик, было известно о предмете лишь то, что поступил от основателя музея. В настоящее время знак Каргопольского городского головы – экспонат исторической экспозиции, открытой в январе 2019 г. Символический язык музейных предметов лишь тогда можно раскрыть и сложить в текст, когда мы обладаем значительной информацией, помогающей установить связи между различными предметами. События, стоящие за каждым из них, выявить спустя время не всегда представляется возможным. В данном случае это вполне посильная задача. Чтобы уточнить имена возглавлявших Каргопольскую думу глав с 1892 по 1917 гг., достаточно обратиться к справочным изданиям «Памятные книжки Олонецкой губернии»¹, выходящим почти каждый год. Для исследования были привлечены публикации газеты «Олонецкие губернские ведомости»², а также архивные и другие материалы.

Должность градского головы была введена императрицей Екатериной II. Согласно реформам 1870 и 1892 гг. голова – тот, кто возглавлял распорядительный орган (собрание гласных³) и одновременно являлся руководителем исполнительного органа (управы). По последней реформе он считался государственным служащим. Несмотря на вносимые законодательством изменения, круг дел думы менялся незначительно. Дума причисляла горожан в купеческое или мещанское сословие, выдавала купеческие и промысловые свидетельства соответственно гильдейскому капиталу. Давала разрешение на строительство и контролировала исполнение проекта, определяла места построек, проводила торги на передачу земельных участков под строительство, а также отдачу в аренду принадлежавших городскому обществу зданий, общественных мест и участков. Занималась оценкой недвижимых имуществ. Содержала пожарный обоз, утверждала выборных от города в состав обоза и полицейского управления, обеспечивала меры пожарной и санитарной безопасности, поддерживала благоустройство городской территории. Разрешала или запрещала вырубку лесов в городских лесных дачах. Устанавливала правила торговли и т.п. По Городовому положению обязана была заботиться о беднейших гражданах, и Каргопольская дума ежегодно приобретала по сходной цене муку для них, продавая её по ценам ниже рыночных. Дума в нашем городе также назначала церковных старост двух городских не имеющих прихода церквей: кладбищенской в честь Феодора Стратилата и Крестовоздвиженской, сохраняемой со времени её постройки по случаю морового поветрия. В ведении Каргопольской думы находился благотворительный Тельнихинский капитал, который включал переданные купцом И. С. Тельнихиным (1849) финансы и вырученные от продажи его дома в Петербурге средства. Согласно завещанию они предназначались «на содержание истинно бедных людей, нищих, престарелых и увечных». На эти и другие пожертвования был учреждён Каргопольский городской общественный Тельнихина банк (1864)⁴. На проценты содержалась богадельня, выдавались пособия бедным горожанам.

Городскому обществу в 1894 г. принадлежали пастбище площадью 200 десятин⁵, пахотная земля в 320 десятин, наплавной городской мост через Онегу, бойня, здание каргопольской уездной команды, каменная казарма, три каменные лавки в гостинном дворе, строения пожарного обоза и др. Сама Городская дума и управа располагались в сохранившемся поныне двухэтажном деревянном доме на углу улиц Благовещенской и Каменки (ныне пр. Октябрьский и ул. П. Г. Акулова). Здесь также находились общественный банк, сиротский суд, мещанское общество⁶.

На должность городского головы, как правило, избирались лица из наиболее уважаемых и состоятельных купцов. Здесь играли роль не только статус, но и финансовые

¹ <http://elibrary.karelia.ru/>

² <http://ogv.karelia.ru/>

³ Член выборного органа, избранный голосованием.

⁴ ОГВ. 1864. № 15. С. 1; 1893. № 18. С. 2; ГААО. Ф. 1000. Оп. 1. Д. 56.

⁵ Десятина – старая русская мера земельной площади, 1,092 га.

⁶ ГААО. Ф. 1000. Оп. 4. Д. 52. Л. 4-10 об.

возможности, позволявшие при необходимости жертвовать руководителю и собственные средства на общепользные дела. Некоторые из глав служили без денежного вознаграждения. Хотя жалованье предусматривалось. На 1876 г. сметой было определено 2642 руб. на содержание городской управы, включавшее, в том числе, оплату служащих¹. В 1883 г. жалованье городскому голове было утверждено в сумме 540 руб. и членам управы по 240 руб. в год². В состав управы входили 3 человека и городской голова, выбираемые на четырехлетие. Городской голова утверждался губернатором.

Первым из тех, кто мог пользоваться рассматриваемым должностным знаком, являлся Михаил Григорьевич Попов, исполнявший обязанности городского головы в 1890-1893 гг. Правда, был он мещанином, но торгующим по 2-й купеческой гильдии. Купцом был его отец, владевший винокуренным заводом, но утративший его за долги. Свои коммерческие дела и сын вёл, видимо, не очень умело. Взыскание долгов с М. Г. Попова не раз рассматривалось в городском собрании, в том числе, когда он был первым лицом. В конце концов, в 1903 г. за невозвращенную ссуду в размере 3 тысяч рублей была выставлена на продажу с торгов его усадьба: деревянный двухэтажный дом, два флигеля, каретник, три кладовых и др., а также земля 1291 кв. саженей³. Как руководитель М. Г. Попов ничем заметным не отличился. Однако в его время (1892) город принимал брата правящего монарха, великого князя Владимира Александровича. Особые торжества по такому случаю запечатлены в фотографиях, копии которых хранятся в музее. Старинная пушка, что возле одного из музейных зданий, тогда была установлена на лафет и вынесена на крепостной вал вблизи Спасской церкви. Осмотр этого исторического памятника значился в программе высокого гостя⁴. Великому князю также была предъявлена подлинная грамота царя Иоанна Васильевича городу Каргополю 1536 г., находившаяся в зале Городской думы⁵.

Следующее четырехлетие с 1894 по 1897 гг. главой города являлся Александр Васильевич Урываев, представитель старинного купеческого рода, некогда очень богатого. В те годы строилась железная дорога Вологда-Архангельск. Прошла она по восточной части уезда, а сам город оказался на расстоянии 80 верст от ближайшей станции Няндомы. По этому поводу бытует предание, что городской голова всё то время, пока решался вопрос о проведении железной дороги будто бы через Каргополь, мылся в бане. Ему в течение часа приносили дважды телеграммы из столицы. Когда же он вышел и телеграфировал, мол, согласен – ему ответили, что поздно⁶. В пересказе И. И. Рудометова даже называется имя головы, Петр Иванович (Басов – И. О.), что тоже ошибочно. В народе поговаривали, что каргопольские купцы сами отказались от железной дороги, увидев в том большой вред для торговли. На самом деле по инициативе А. В. Урываева собрание гласных дважды 6 и 21 сентября рассматривало вопрос о строительстве железной дороги. Обсуждавшие видели и плюсы, и минусы для города и уезда нового транспортного пути. Полагали, что дорога лишит заработка население Архангельского тракта, что купцы будут терпеть убытки при перевозке товаров до станции. А. В. Урываев, подводя итог, высказался, что и без Каргополя дорога проиграет. Понимая важность вопроса, гласные выступили с ходатайством о проведении ее по правому берегу реки Онеги. Но вопрос был предрешен, 13 августа 1894 г. строительное управление начало земляные работы⁷.

¹ ОГВ. 1875. № 91. С. 3.

² ОГВ 1883. № 80. С. 2.

³ ОГВ. 1903. № 26. С. 1.

⁴ ГААО. Ф. 1957. Д. 439. Л. 88.

⁵ Отчёт отделению русского языка и словесности Императорской академии наук о поездке в Олонецкую, Вологодскую и Пермскую губернии в июне 1902 г. В. И. Срезневского. СПб, 1904. С. 15.

⁶ Рудометов И. И. Каргопольский край: Сборник этнографических очерков. Каргополь, 1919. С. 4-5.

⁷ Подробнее см.: Студенцова Е. О. Влияние Вологодско-Архангельской железной дороги на экономическое развитие города Каргополя в конце XIX – начале XX в. // Уездные города России: историко-культурные

Однако Пётр Иванович Басов, ставший городским головой позже, некоторым образом причастен к несостоявшейся истории с железной дорогой. Он принимал участие в рассмотрении другого проекта – построения железнодорожного подъездного пути от Каргополя к станции Няндомы Северной железной дороги. Инициатива исходила из Министерства путей сообщения, слушания проходили в Москве 20 декабря 1913 г.¹ Но менее чем через год, Россия вступила в Первую мировую войну, и вопрос отпал сам собой.

П. И. Басов возглавлял городское самоуправление с 1898 по 1915 г. за исключением одного четырехлетия. Он пытался решить проблему водного транспортного пути. Еще в 1870-е гг. началось строительство канала, который должен был соединить водные бассейны озер Лаче и Кубенское. В этом случае Каргополь получил бы выход к Балтийскому и Каспийскому морям. Уже построили плотину со шлюзом для прохода судов через пороги по реке Свидь, но работы приостановились. В 1898 г. Городская дума инициировала вопрос о возобновлении работ по Лаче-Кубенскому каналу. П. И. Басов подготовил докладную записку о важности и целесообразности этого водного маршрута. Городская дума и земство при посредничестве губернских властей обращались в правительство и Государственную думу, но дело не увенчалось успехом². Являясь долгие годы купцом-промышленником (акционер винокуренного завода «Крехалев и К^о»), Пётр Иванович прекрасно понимал важность транзитных путей сообщения и был заинтересован в их развитии. В последние годы он вдруг становится бывшим купцом, именно так указано в «Памятной книжке Олонецкой губернии на 1912 год»³ и других последующих. В 1909 г. Городская дума предъявила к бывшему городскому голове, бывшему купцу П. И. Басову иск за убытки⁴. Расследование шло в течение 3-х лет, но это обстоятельство не помешало избрать бывшего голову вновь на ту же должность уже в 1911 г.

Четырехлетие 1907-1910 гг. думу возглавлял надворный советник⁵ Ефим Фёдорович Добрынин, что можно рассматривать как исключение. Гражданский чин он получил как преподаватель Каргопольского духовного училища (1872-1901), где вёл уроки арифметики и географии⁶. Все эти и последующие годы он являлся членом Городской думы. Входил в состав комиссий по проверке расходов и доходов банка и городской управы, по недвижимым имуществам. Избирался также в уездное отделение епархиального училищного совета, в состав благотворительного общества, был его председателем. Вскоре после того, как он оставил гражданскую службу, в октябре 1913 г. его рукоположили в священника церкви духовного училища⁷.

Наконец, последним, кто управлял Каргопольской думой в 1916-1917 гг. вплоть до ее упразднения, стал купец 2-й гильдии Николай Егорович Серков. Это была весьма примечательная личность. Самостоятельно проводить свои торгово-промышленные операции он начал в 19 лет, получив наследственный капитал по смерти отца. Он сумел развернуться как никто другой: спустя 9 лет (1910) его торговый оборот равнялся 1 млн. рублей. Н. Е. Серков владел пивоваренным заводом, паровой мельницей, хлебопекарней, 9 торговыми лавками в городе и уезде, у него была мастерская по выделке беличьих мехов⁸.

процессы и современные тенденции: Материалы X Каргопольской научной конференции / Науч. ред.: Н. И. Решетников, И. В. Онучина; сост.: И. В. Онучина. Каргополь, 2009. С. 98-105.

¹ Вестник Олонецкого губернского земства. 1914. № 4. С. 18-19.

² Сергиевский Г. П. Лаче-Кубенский водный путь // Север. 1928. № 7-8. С. 63-65.

³ Памятная книжка Олонецкой губернии на 1912 год. Петрозаводск, 1912. С. 45.

⁴ ЦГИА СПб. Ф. 356. Оп. 1. Д. 24298.

⁵ Гражданский чин VII класса в Табели о рангах соответствовал чину подполковника в армии.

⁶ Галкин А. К. Каргопольское духовное училище // Уездные города России: историко-культурные процессы и современные тенденции: Материалы X Каргопольской научной конференции / Науч. ред.: Н. И. Решетников, И. В. Онучина; сост.: И. В. Онучина. Каргополь, 2009. С. 74.

⁷ ОЕВ. 1913. № 33. С. 604.

⁸ ГААО. Ф. 1343. Оп. 1. Д. 450. Л. 68; КГИАХМ. КП 10466. Книга торговых и промышленных предприятий Каргопольского раскладочного присутствия на 1907 год. Л. 219-231.

Перед революцией строил кожевенный и экстрактный заводы, лесопилку. Его продукция имела медали международных выставок. Но его судьба после известных событий, как и других купцов, была незавидной. Новые власти, проводя национализацию предприятий Н. Е. Серкова в 1918 г., не смогли разобраться в его хозяйстве, и были вынуждены отозвать последнего из Вологды, куда он вместе с другими «бывшими» был отправлен на «трудовой фронт» Гражданской войны (рыть окопы). Некоторые предметы его семьи и других Серковых поступили в фонды музея. Из писем Николая Егоровича, хранящихся в архиве Архангельска, стало известно, что, будучи главой, он призывался на военную службу (шла Германская война). Находясь в это время в Петрограде, он, используя свои связи, решал вопрос по доставке муки для города, приобретённой для поддержки бедных горожан.

В состав последней Городской думы вместе с Н. Е. Серковым входил и К. Г. Колпаков. Несмотря на разницу в годах, они находились в особых доверительных отношениях. Н. Е. Серков просил поддержки Капитона Григорьевича в одном деликатном деле: возбудить ходатайство думы перед губернатором о возвращении его с военной службы. Надеялся он на К. Г. Колпакова и в том, что последний сможет заручиться согласием других, лояльно настроенных к Н. Е. Серкову депутатов, и недоброжелатели купца не будут противиться¹.

Чем завершилось слушание, не ясно. Но во взаимосвязи двух этих лиц есть особый смысл. Должностной знак оставшейся в прошлом Российской империи оказался у человека, «документировавшего» историю. Предмет не просто перешёл из среды бытования в среду музейную, но как бы из одной эпохи в другую.

Таким образом, изучая музейный предмет – знак Каргопольского городского головы, нам удалось выявить обширную информацию, прямо или косвенно относящуюся к среде его бытования, узнать о персоналиях, имевших отношение к предмету. Вновь установленные факты соотносятся с другими, известными ранее, и обнаруживают новые связи внутри музейного собрания. Увеличение информационного поля предмета позволяет расширить ареал моделирования новых смыслов музейной действительности.

¹ ГААО. Ф. 5250. Оп. 1. Д. 1. Аттестаты, выданные К. Г. Колпакову. Л. 7.



Должностной знак Российской империи «Каргопольский городской голова». 11 июня 1892 г. Бронза, литье, серебрение, гравировка. КГИАХМ КП № 5378. Инв. Н-949



В городской управе, н. ХХв.

Фотография. В городской управе. Нач. ХХ в. КГИАХМ КП 14169, инв. 638-Фт.



Фотография из альбома. Н. Е. Серков с женой. 23 апреля 1915 г. КГИАХМ КП 9165/78, инв.1443-Фт.

Л. С. Елизарова, О. С. Колмакова (Архангельск)

**Музейный предмет в фокусе:
опыт научно-просветительской работы музейных педагогов
Архангельского краеведческого музея**

Архангельский краеведческий музей – наглядный учебник региональной истории и культуры, страницами которого являются музейные предметы, отражающие историко-культурную и природную самобытность Архангельского Севера. Сегодня фонды одного из старейших музеев Северо-Запада России насчитывают почти 300 тысяч единиц хранения, что составляет половину всего музейного собрания региона. Это богатейшие минералогические, естественнонаучные, документальные, нумизматические, фотографические коллекции предметов материальной и духовной культуры, взаимодействие с которыми дарит посетителям всех возрастов и категорий возможность передачи бесценного опыта поколений.

К началу каждого учебного года музейные педагоги разрабатывают насыщенную культурно-образовательную программу «Музей – школе», которая наполняется в соответствии с утверждённой программой по истории (национально-региональный компонент) для каждой возрастной категории учащихся. В неё входят экскурсии и музейно-образовательные занятия историко-краеведческой и естественнонаучной направленности по постоянной исторической и природной экспозициям, а также временным выставкам, каникулярные и праздничные программы, студийные формы работы. Особое внимание уделяется личностям и значимым памятным датам как регионального, так и государственного значения. С дошкольной и семейной аудиториями также ведётся целенаправленная работа.

Сформулированная в Концепции развития миссия Архангельского краеведческого музея, а именно «сохраняя историческую приверженность модели «музея местного края», мобилизовать ресурсный потенциал для решения стратегических задач развития Архангельской области, её продвижения, как исторического центра Поморья и российских ворот в Арктику, стать ведущим высокотехнологичным имиджевым музейным центром» свидетельствует о готовности учреждения соответствовать новым вызовам современного мира, быть динамично развивающимся и открытым.

Несомненно, каждый краеведческий музей по-прежнему выполняет свою историческую функцию хранения и изучения фондовых коллекций, однако в работе с посетителями происходят видимые и значимые изменения. Практикуется все большее количество новых музейно-педагогических форм, модернизируются традиционные, в основе которых – демонстрация музейных предметов.

Главной особенностью педагогического процесса в музее является его построение вокруг музейного предмета – артефакта, материального свидетеля исторических событий. «Музейный предмет – памятник истории и

культуры или объект природы, изъятый из среды бытования, прошедший все стадии научной обработки и включенный в состав музейного собрания благодаря его способности служить источником знаний и длительно сохраняться. Он является носителем социальной или естественнонаучной информации, другими словами, музейный предмет есть аутентичный источник знаний и эмоций, культурно-историческая ценность – часть национального достояния»¹.

Работа с музейным предметом начинается с того самого момента, когда он поступает в фонды. Его изучение и сохранение – важное направление музейной работы. Однако не менее значимым представляется показ предмета широкой публике, рассказ о нём и привлечение внимания к нему разного посетителя. В словаре музейных терминов научно-просветительная работа определяется как «одно из основных направлений музейной деятельности, в котором реализуется образовательно-воспитательная функция музея и осуществляется многоплановая и разнообразная работа с различными категориями посетителей, как в самом музее, так и вне его. Базируется на теории музейной коммуникации и музейной педагогики»².

Перед музейными педагогами стоит непростая задача – предложить для каждой категории посетителей удобный и познавательный формат пребывания и познания через взаимодействие с музейными предметами.

Проект «Бенефис одного предмета» позволяет показать уникальные музейные предметы не как составную часть тематической выставки, а как самостоятельный экспонат, вокруг которого и фокусируется внимание публики. Экскурсия по такому проекту требует глубокого и всестороннего изучения как самого предмета, так и контекста эпохи, имеет междисциплинарную направленность, может содержать элементы театрализации или иметь музыкальное сопровождение. Проект реализуем как в специально подготовленном пространстве, так и в виртуальной форме. Вызывает большой интерес.

Экскурсия вокруг одного музейного предмета привлекает посетителей своей доступностью и не перезагруженностью информацией. Такие экскурсии пользуются популярностью и спросом во время проведения ежегодных музейных акций – Международная акция «Ночь музеев» и Всероссийская акция «Ночь искусств» – а также тематических праздничных мероприятий для семейной аудитории.

¹ Решетников Н. И. Музей и проектирование музейной деятельности: Учебное пособие. М.: МГУКИ, 2014.

² Занина Е. О. Культурно-просветительская деятельность музеев: формы осуществления и перспективы // Молодой ученый. 2017. № 46. С. 330-333. — URL <https://moluch.ru/archive/180/46488/> (дата обращения: 26.02.2020).



Семейный час в музее

Экскурсия – это стандартная и базовая формы работы педагогов на музейных выставках, тем не менее и они претерпевают изменения и переориентируются в настоящее время, вбирая в себя все больше интерактивных элементов. Посетители принимают активное участие в знакомстве с музейными предметами, становятся не просто наблюдателями и слушателями, а активными участниками совместной познавательной и даже творческой деятельности. Таким образом, экскурсия в современном представлении включает интерактивные элементы – своего рода задания на взаимодействие с определёнными (заранее запланированными педагогом) музейными предметами.



*Экскурсия по выставке «Семеро смелых. Бухта Тихая. 1929-2019»
с взаимодействием с метеоприборами*

Для разных возрастных групп предусмотрены специальные формы научно-просветительской работы, в которых музейный предмет занимает центральное место. Так, для детской аудитории – интерактивные музейно-образовательные занятия. В ходе их подготовки педагог заранее выбирает

музейные предметы, которые будут связаны одной темой. Для детей в знакомстве с экспонатом ценна сопричастность, а также связанная с ним или направленная на него собственная деятельность. Учащиеся младших классов с большим интересом отправляются на поиски зашифрованных предметов, увлеченно разгадывают загадки, отвечают на вопросы, устраивают небольшие инсценировки, рассматривают как предметы в витринах, так и взаимодействуют с образцами из временного фонда.



Детский день искусств

Чтобы учащиеся детальнее познакомились с музейными предметами и их особенностями для занятий изготавливаются специальные раздаточные материалы, разрабатываются музейные игры. Перенос музейного предмета в игровое пространство позволяет по-новому увидеть его. Для этого применяются конструкторы, которые помогают собрать модель предмета, представленного в витрине на выставке, дают возможность подержать её (словно сам предмет) в собственных руках.

Для школьников младших классов важна «яркая картинка». Поэтому музейные предметы часто становятся «участниками» в создании инсценировок. В процессе игры-поиска музейный предмет становится для ребят ещё более загадочным, а разгадка его тайны – ещё более увлекательной.



*Игровое музейно-образовательное занятие
«Дед Мороз, вперёд на полюс!»*

Музейно-образовательные занятия с интерактивными элементами позволяют вовлечь, увлечь и предложить участникам самим изучить экспонат и его историю, что способствует лучшему усвоению информации.

Занятия для каждого школьного возраста усложняются, большие требования предъявляются к отбору музейных предметов и подготовке интерактивных элементов. Музейная игра позволяет в необычной форме узнать историю через музейный предмет. Правильно выбранные экспонаты для игры провоцируют у участников эмоциональные и ассоциативные проявления, которые влияют на общее впечатление от посещения музея. Игры для школьников среднего и старшего звена позволяют привлечь внимание и сконцентрировать его на экспонатах. Выбор игры должен быть интересен и понятен школьнику. От этого зависит его вовлеченность в игровой процесс и изучение музейного предмета. Такие музейные игры могут быть настольные или напольные, а по формату – стратегические.



Игровое музейно-образовательное занятие «Корабль из прошлого»

В поисках увлекательных способов показать музейный предмет музей зачастую находит единомышленников за пределами своих стен. Привлечение «не музейщиков» в создание нового продукта позволяет по-новому посмотреть на музейные экспонаты и выставки. Один из таких примеров работы – это разработанный в декабре 2019 года квест, в самом прямом и настоящем смысле этого слова, с дополненной реальностью. Дополненная реальность даёт возможность иначе увидеть экспонаты в зале, музейные предметы сами рассказывают свою историю, дают задания для участников и наполняют выставку дополнительной информацией. Петр I – один из «оживших» персонажей в игре, портрет которого находится в задействованном в квесте зале экспозиции. Этот портрет – музейный экспонат – «оживает» и помогает игрокам узнать задание, которое им необходимо выполнить. Взаимодействие с «ожившим» предметом привлекает посетителей разного возраста, уровня образования, социальной принадлежности. Это позволяет увеличить и расширить круг посетителей музея и их интерес к экспонатам и выставкам.



Квест игра с дополнительной реальностью «Все дело в соли»

Включение в работу современных методов и форм приводит к тому, что музей воспринимается как учреждение, которое развивается и совершенствуется параллельно с запросами сегодняшнего времени, сотрудники которого стараются сделать музейные предметы ближе и понятнее посетителю.



Детский день музеев

К вопросу о сохранении электронного контента в малых музеях: проблемы и перспективы

За последние десятилетия современные компьютерные технологии всё активнее и глубже стали проникать в традиционную деятельность музейных учреждений РФ. С внедрением новых цифровых технологий ситуация с аудиовизуальными материалами в музеях коренным образом изменилась: на жестких дисках в цифровом формате стало легче хранить большой объём аудио- и видеоматериала и обеспечить быстрый доступ к ним. Поэтому в связи с широким использованием в своей работе современных мультимедийных средств и возможностей Интернета, музеям приходится обращать серьёзное внимание на сохранение своих фондов аудиовизуальных материалов посредством перевода их в современные цифровые форматы.

Вместе с тем, перевод этих записей из аналогового в современный цифровой формат требует профессионально подготовленного и протестированного оборудования, а также специалистов соответствующего уровня и профиля, что в целом требует значительных финансовых затрат¹. Однако для музейных учреждений России проблема заключается не столько в низком уровне финансирования этого направления деятельности, сколько в недостаточном использовании надёжных апробированных технологий и стандартов по оцифровке аудиовизуальных материалов, применяемых в международной практике и рекомендованных ЮНЕСКО². Кроме того, на сегодняшний день в РФ система сбора, сохранения и организации доступа к материалам, хранящимся в архивах и музеях, разработана недостаточно глубоко и детально³. Например, в «Единых правилах организации формирования, учета, сохранения и использования музейных предметов и музейных коллекций, находящихся в музеях Российской Федерации», утвержденных приказом Минкультуры РФ от 8 декабря 2009 г. за № 842, подробнейшим образом описывается работа с музейными предметами и музейными коллекциями, включая условия их хранения. Что касается хранения и сохранения фото-, аудиовизуальных и электронных документов, куда включены кино-фото-фонодокументы (негативы, дагерротипы, фотоотпечатки, слайды, фотоальбомы, кинофильмы, киножурналы, телесюжеты, звуковые валики, грамофонные пластинки), а также электронные документы (магнитные ленты, лазерные и жесткие диски, компакт-диски, дискеты), в пункте 52 данного Приказа речь идет лишь о внешних условиях физического хранения аудиовизуальных и электронных документов⁴.

Это может говорить о ещё недостаточно продуманном системном подходе к хранению электронного контента в РФ. Поэтому каждое музейное учреждение решает

¹ Об этом см.: Денисов В. Н. Актуальные вопросы сохранения нематериального наследия в звуковых архивах и музеях Российской Федерации // Научно-исследовательская работа в музее. Материалы XIII Всероссийской научно-практической конференции (Москва, МГУКИ, 1 марта 2013 г.) / Науч. ред. и сост. Н. И. Решетников, И. Б. Хмельницкая. М.: Экон-информ, 2014. С. 120.

² Сохранение звукового наследия: этические аспекты, принципы и стратегии (=IASA Технический Комитет – Стандарты, практические рекомендации и стратегии, IASA–TC 03). Пер. с англ. Денисова В. Н., Светозаровой Н. Д., 2005. – 17 с., (Доступно также на сайте: http://www.iasa-web.org/downloads/publications/TC03_Russian.pdf).

³ Бабина О. А. Медиатека проекта «Русский музей: виртуальный филиал» - из опыта работы по созданию, сохранению и популяризации художественной культуры России // Сохранение электронного контента в России и за рубежом. Сборник материалов всероссийской конференции (Москва, 24-25 мая 2012 г.) / Сост. Е. И. Кузьмин, Т. А. Мурована. М. МЦБС, 2013. С. 130–136.

⁴ <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/97240/> (Дата обращения: 29.04.2020)

данную проблему самостоятельно. Что касается ведущих музеев нашей страны, которые имеют возможность держать в своем штате технических специалистов и приобретать профессиональное оборудование для обеспечения своей деятельности на современном уровне, в том числе, с использованием аудиовизуальных материалов, то они испытывают меньше трудностей в этом отношении. Небольшим музеям гораздо сложнее решать эти вопросы.

Цель данной статьи заключается в том, чтобы на примере работы Выставочного зала Дома ученых Научного центра РАН г. Черноголовка показать опыт создания цифрового архивного фонда, в который вошли аудиовизуальные материалы и фотографии. Поскольку использование компьютерных технологий в музейной деятельности становится обязательным условием современной музейной жизни, мы считаем, что работу необходимо начинать с создания собственного фонда оцифрованных материалов – медиатеки, без которого сейчас невозможно представить современный музей. Создание медиатеки – это организация единой базы мультимедийных материалов, DVD фильмов, аудио записей и фотографий, созданных или собранных сотрудниками. Со временем это собрание может и должно стать уникальным научным, образовательным и познавательным ресурсом для любого музея, независимо от его размеров и значимости.

Впервые экспозиция, посвящённая истории строительства Научного центра РАН в Черноголовке и основанию научных институтов, была открыта при местном муниципалитете еще в 2002 г. В 2015 г. её закрыли, а в январе 2019 г. в Выставочном зале Дома учёных НЦЧ РАН историческая экспозиция была вновь представлена публике. Вскоре после её открытия встал вопрос о сохранении имеющегося электронного контента. К этому времени в его фондах уже были собраны разрозненные коллекции аудиовизуальных материалов, посвящённых истории Научного центра Черноголовка и деятельности ведущих научных институтов города. Видеоматериалы, первые из которых датировались 1989 г., были записаны в самых различных форматах, а к ним прилагался каталог в формате Word. Этот каталог был составлен с минимальным количеством сопроводительной информации, а в некоторых случаях информация отсутствовала полностью. Поэтому предстояла большая работа по переводу аудио- и видеозаписей в удобные и читаемые современными компьютерами форматы, а также восстановление всей сопроводительной информации, имеющей отношение к этим записям. В данном случае Выставочному залу повезло – в Доме ученых НЦЧ РАН уже давно функционирует своя аппаратная, оснащённая полным набором современной аудио- и видеотехники, которую обслуживают квалифицированные инженеры. Это позволило без особых проблем провести оцифровку старых аналоговых компакт-кассет и видеозаписей в формате VHS, а также более поздние записи на CD и DVD. При оцифровке аналоговые аудиоматериалы были перезаписаны в формате wave, кроме тех случаев, когда записи изначально уже были в формате MP3. Что касается видеоматериалов, то они преимущественно сохранялись в формате avi.

Важной задачей являлось также создание современного каталога, в котором была бы отражена наиболее существенная информация, относящаяся к данным материалам. Как показывает наша практика участия в международных проектах по сохранению аудиовизуального наследия, проблема создания современного электронного каталога стоит достаточно остро не только в нашей стране¹. В нашем случае каталог было решено создавать на базе Excel, который используется в большинстве ведущих звуковых архивов и музеев мира. Каталог в такой форме имеет ряд существенных преимуществ, включая, например, возможность ввода в строку информации практически любого объема, экспорта этой информации в простой текстовый формат, создание на этой основе базы данных и

¹ T. de Graaf, V. Denisov. The use of sound archives for the investigation, teaching and safeguarding of some endangered languages in Russia // From Dust to Digital: Ten Years of the Endangered Archives Programme / Ed.: Maja Kominko. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2015. P. 617–634.

т.д.¹ В каталоге цифрового музейного фонда каждой электронной единице хранения присвоен свой номер, привязанный к музейному предмету.

Кроме оцифровки аудиовизуальных материалов необходимо отсканировать и перевести в электронный вид рукописные материалы (иначе говоря – «метаданные»), которые должны сопровождать аудио- и видеозаписи. Без них аудиовизуальные документы практически теряют свою ценность, поскольку нет никакой другой информации, раскрывающей многие важные детали записи: дату, место записи, исполнителей, аппаратуру, на которой произведена запись, использовавшиеся форматы и т. д. Кроме этих данных в каталоге подробно приводится информация о конфигурации оборудования и программном обеспечении, которое использовалось при переводе аудио- и видеозаписей в цифровой формат.

Особо следует сказать об архивном хранении оригинальных носителей аналогового сигнала – магнитных лент, кассет и пластинок. После перезаписи их необходимо поместить в отдельную комнату – хранилище, в котором должны быть созданы специальные условия хранения с поддержанием постоянной температуры и влажности. В таких условиях оригинал может сохраняться ещё несколько десятков лет. Однако небольшие музеи не в состоянии обеспечить такие условия хранения в силу их высокой стоимости. Поэтому желательно поместить старые аналоговые носители информации в такие условия, в которых колебания температуры и влажности в течение года были бы минимальными. Таким образом, нужно постараться как можно дольше сохранить оригинальные носители информации.

Обязательным условием для организации долгосрочного и надёжного сохранения аудиовизуальных материалов является их дублирование с помощью переноса на жёсткие диски (HDD) и хранение этих дисков отдельно от основных музейных помещений. Оцифрованные материалы, предназначенные для хранения, не должны подвергаться внешнему воздействию и вмешательству со стороны кого бы то ни было. Доступ к ним должен быть жестко ограничен и разрешён только узкому кругу специалистов. А для повседневной работы с этими материалами необходимо создавать так называемый «пользовательский» фонд. В нашем случае в цифровой архивный фонд вошли также фотографии основного и научно-вспомогательного фондов, отсканированные в двух форматах: jpeg и tiff. Хотя фотографии в формате tiff занимают достаточно большой объём, мы пошли на использование этого формата хранения, поскольку в Выставочный зал Дома ученых за получением копий часто обращаются как частные лица, так и представители научных институтов, особенно при подготовке к юбилеям институтов или ведущих учёных. Понятно, что исторические фотографии или фотографии со стендов невозможно выдавать на руки всем желающим, а в электронном виде они доступны всем желающим.

На настоящий момент в цифровой формат переведено более 800 фотографий, 20 видеокассет и 11 аудиокассет, отражающих этапы строительства научного центра Черноголовка и становление его научных институтов. Общий объём звучания аудиовизуальных материалов составил 40 часов 25 минут. Результаты работы оказались востребованными: для научных конференций и различных городских мероприятий часто запрашиваются материалы о деятелях науки и научных институтах. Работа над оцифровкой материалов музейных фондов Выставочного зала продолжается.

Основные принципы использования современных информационных технологий при сохранении культурного наследия, реализованные в работе отечественных и зарубежных музейных и архивных учреждений, учитываются сотрудниками Выставочного зала Дома ученых Научного центра РАН в г. Черноголовка, опыт которого также может быть полезен для малых музеев Российской Федерации.

¹ В ближайшее время планируется разместить электронный каталог аудиовизуальных материалов Выставочного зала ИЦЧ РАН на сайте Дома ученых г. Черноголовки.

Меценатство и музеи в России во второй половине XIX века

Меценатство – это важнейший социальный институт, который направленно способствует сохранению и развитию культурного наследия, а также духовному развитию общества через культуру.

В настоящее время, когда российское общество переживает период не только финансового, но и духовного кризиса, сохранение культурного наследия во всех его проявлениях стоит особенно остро. Ценностные ориентации россиян определяют готовность (или неготовность) социума к восприятию передовых экономических, политических, идеологических национальных идей, способствуют (или противодействуют) консолидации и объединению общества.

В наши дни культура находится в тяжелом положении, в поддержке нуждаются не только провинциальные библиотеки и театры, но даже и знаменитые, известные на весь мир музеи и другие учреждения культуры. В истории отечественного меценатства есть немало ярких страниц, представляющих огромный интерес не только для истории, но и для наших дней. Более того, есть весомые основания рассматривать лучшие традиции отечественного меценатства как уникальное явление, представляющее значимость и актуальность не только для России, но и для других стран.

Особо следует подчеркнуть тот факт, что российские меценаты не только поддерживали деятелей культуры и искусства, но и заботились о том, чтобы культурные ценности были доступны для широких слоев общества. Несмотря на то, что данная работа посвящена меценатам XIX века, в ней будет затронуто и начало XX века, потому что деятельность многих меценатов, начавшаяся в XIX веке, неотрывно продолжалась и в веке двадцатом.

Исследование посвящено деятельности меценатов города Самары, менее известных в масштабах страны, но многое сделавших для культурной жизни Самары. Меценатство имело различные направления, вызывалось неоднозначными причинами. Вследствие этого, оценка деятельности меценатов требует учёта ряда социальных составляющих, среди которых социально-экономические предпосылки роста благосостояния предпринимателей, как следствие возникновения финансовой базы благотворительности.

Но меценатами становились не только богачи, но и относительно небогатые люди. И художники, которые безвозмездно дарили свои произведения музеям, тоже по праву могут считаться меценатами.

Корни благотворительности и меценатства уходят в глубокую древность, а по истории развития этого общественного явления можно проследить и историю отдельных регионов, государств, городов. История Самарской губернии и Самары также знает значительное число филантропов, многие из которых своей общественной деятельностью создавали облик города и специфический склад жителей губернского центра.

Самара конца XIX – начала XX вв. – город купеческий. Самарские купцы внесли большой вклад в становление и развитие губернской Самары, преобразили город, прославившись богатством, успехом в делах, благотворительностью. Благотворительность, будучи душевным делом, большей частью заключалась в строительстве храмов, сиротских домов, приютов, богаделен. Такой вид помощи был близок и понятен самарским купцам, большая часть которых была из старообрядцев.

На их фоне самарских благотворителей-меценатов было немного, но они сыграли огромную роль в развитии культуры нашего города, и именно благодаря им в нашем городе появились музеи.

В дореволюционное время в Самаре работал один музей – Самарский городской публичный музей. При нём работал художественный отдел. Поэтому разделение

меценатов Самары на тех, кто был дарителем Публичного музея, а кто – художественного, условно.

Самарский Городской Публичный музей и его меценаты

К началу XX века в стране, по далеко неполным данным, музеи работали в 104 городах. "В наше время благоустроенный город без Публичного музея как бы немислим...", - писал П. В. Алабин еще в 1887 году¹. Музей стал важным элементом культурной жизни российских городов. Многие были открыты для публики (некоторые бесплатно) ежедневно или несколько раз в неделю. Кроме специалистов, их начинают регулярно посещать учащиеся, а по воскресениям - ещё немногочисленная публика. Для удобства посетителей имелись печатные каталоги, публиковались свои труды и отчёты, стали все чаще практиковаться проведение "ученых прогулок" по музею. Для музеев строились специальные здания. Эти здания, как правило, сохранились до наших дней и даже являются порой своеобразной "визитной карточкой" городов².

П. В. Алабин, основавший музеи в Вятке и в Самаре, писал: «...правильно устроенный и вполне доступный публике музей признается одним из лучших способов проведения полезных и необходимых сведений в народную массу. Музей, предоставляя своим посетителям первоначально только привлекательную сторону знания, легко удовлетворяя любознательность без напряжения и труда, невольно увлекает человека к более близкому и глубокому ознакомлению с предметом, пробуждает в своих посетителях интерес к знанию»³.

Одним из самых известных меценатов Самары был дворянин **Пётр Владимирович Алабин** (1824-1896 гг.) – писатель, ботаник, археолог, этнограф, историк-краевед, библиограф, музейный работник, учредитель школ и военный летописец четырёх войн, в трех из которых он был непосредственным участником (участвовал в военных действиях в Венгрии, в Дунайской кампании и в знаменитой обороне Севастополя во время Крымской войны. На основании своих военных дневников П. В. Алабин выпустил трёхтомную книгу «Четыре войны. Походные записки»). Инициатор создания Самарского знамени, переданного болгарским ополченцам (во время войны на Балканах в 1876-1877 гг., П. В. Алабин предпринимал ряд акций по организации материальной помощи и моральной поддержки братскому болгарскому народу в борьбе за свержение турецкого ига); первый гражданский губернатор г. Софии, основавший в столице Болгарии библиотеку им. Кирилла и Мефодия. Он является зачинателем археологического, исторического и краеведческого изучения Самары, основателем и директором Самарского Публичного музея. Он написал краеведческие труды «Двадцатипятилетие Самары как губернского города», «Трёхвековая годовщина города Самары»⁴.

Закончив военную карьеру, в 1857 г. П. В. Алабин перевёлся в Вятку на должность помощника управляющего удельной конторой. В 1837 г. А. И. Герцен основал первую в Вятском крае публичную библиотеку, а в следующем году подготовил к приезду наследника престола выставку "достижений края". Сохранившиеся материалы этой выставки послужили основой Вятского музея, организованного П. В. Алабиным в 1866 г. при городской библиотеке. Учредители музея ссылались на опыт Запада, где к тому времени можно было получить образование не только в школе, но и в музеях, театрах, выставках. И вятские деятели, создавая музей, хотели сделать «новый шаг к цивилизованию населения края». Вятский музей имел контакты с Петербургским сельскохозяйственным музеем, Одесским обществом истории и древностей. Император подарил Вятке минералогическую коллекцию. Для своего первого музея П. В. Алабин приобрёл в Германии 2 очень дорогие коллекции: гербарий споровых (бесцветковых растений), и коллекцию из 133-х образцов отполированных с одной стороны тонких шлифов

¹ Алабин П. В. Трёхвековая годовщина города Самары. Самара: Губернская типография, 1887. С. 162.

² Музейное дело России / Под ред. М. Е. Каулен. М., 2003. С. 63

³ Алабин П.В. Указ соч. С. 76

⁴ Алексушина Т. Ф. Коллекционеры старой Самары. Самара: ООО «Офорт», 2005.

древесины, на которых без специального увеличения можно увидеть их клеточное строение (эта коллекция была отмечена медалью в Лондоне)¹. Позднее, с отъездом П. В. Алабина, переданный земству музей находился в нерабочем состоянии и вновь возобновил свою деятельность лишь в 1889 г., получив новое здание.

Недолговечность существования таких музеев можно объяснить тем, что инициатива передовых представителей местной интеллигенции, понимавших значение изучения края для его дальнейшего развития, не всегда встречала должную поддержку и со стороны правительства, и, главное, со стороны местного сообщества. Будучи созданными, музеи затем пополнялись от случая к случаю и легко распались. Неустойчивое положение провинциальных музеев сохранялось на протяжении всего века².

С 1866 года начинается Самарский период жизни Алабина. Его карьера в Самарском государственном управлении была скорой и блестящей: управляющий губернской палатой государственных имуществ, гласный городской Думы, городской голова. Также Пётр Владимирович был председателем губернской земской управы.

В начале 1869 г. Петр Владимирович, пребывая в Самаре, написал в 1-й номер газеты «Русский инвалид» статью под названием «Севастопольский музей». В ней он высказал мысль о том, что для сохранения памяти о знаменитой Севастопольской обороне самым лучшим будет создание в городе музея. И такой музей был создан. П. В. Алабин не принимал непосредственного участия в создании музея, но именно он в 1869 г. разработал и опубликовал проект Севастопольского музея, на основании которого музей этот появился и стал настоящим памятником в честь подвига народа-героя, защищавшего свой город³.

Из 3-х музеев, связанных с именем П. В. Алабина, от начала до конца лично создан Алабиным был только «Зал императора Александра II» в Самаре. Причём, он не только организовал его, но и заведовал им в течение 13 лет.

Все хлопоты по организации П. И. Алабин взял на себя, и в 1883 г. в маленькой комнатке дома Христензена при библиотеке, основанной стараниями губернатора К. К. Грота, был заложен 1-й в Самаре музей. По мнению Петра Владимировича, в «Зале» должны собираться все сочинения, когда-либо написанные об Александре II, и всевозможные произведения «резца и кисти», относящиеся к его персоне.

Семья Алабина непосредственно участвовала в формировании коллекции. Из графики поступило: «...от ротмистра И. П. Алабина – 11 рисунков; П. В. Алабина – 2 сочинения и 45 рисунков; от А.П. Алабина – акварельный рисунок его работы, с натуры». Из всего перечисленного в фондах Самарского художественного музея сохранился только рисунок для ботанического альбома А. Алабина «Азалия».

С самого основания «Зала» к сотрудничеству была привлечена императорская семья.

Но «Зал» не мог быть открыт для широкой публики из-за тесноты и непрезентабельности помещения, недостойного, по мнению П. В. Алабина, имени императора Александра II. В течение 15 лет «Зал» существовал только в отчётах: для публики он так и не открылся вплоть до 1898 г., и посещать его могли исключительно высокие гости Самары. Но в его недрах постепенно начал формироваться городской Публичный музей, в который Петр Владимирович в 1894 г. передал награды своего умершего сына, подполковника Ивана Петровича Алабина, пожалованные ему сербским королем – медаль в память войны 1876-1878 гг., и крест «Такова» - за храбрость⁴.

В 1885 г. Петр Владимирович Алабин был утверждён на должность Самарского городского головы. А 13 ноября 1886 г. (эта дата является датой основания музея, ныне именуемого краеведческим) Самарская Городская Дума утвердила проект создания Публичного музея с библиотекой, в котором были запланированы 16 самостоятельных

¹ Алексушина Т.Ф. Указ. соч. С. 3.

² Музейное дело России / Под ред. М. Е. Каулен. М., 2003. С. 53-54.

³ Алексушина Т.Ф. Указ. соч. С.32-35

⁴ Там же. С. 35-37.

отделов, включая Отдел изящных искусств и художеств. Автором проекта был Пётр Владимирович Алабин. Инициатор и организатор Самарского Публичного музея гласный городской думы, с 1885 г. городской голова П. В. Алабин привлек к делу «всех лиц, желающих поработать на пользу культуры»¹.

До конца жизни П. В. Алабин был бессменным членом библиотечной комиссии, в ведении которой находился музей, и заведующим музеем, уделяя большое внимание формированию его коллекций. Но пополнение музея экспонатами шло чрезвычайно медленно.

Из-за мизерности средств, выделяемых Думой, комплектование музея шло в основном за счёт пожертвований. Только помощь местной интеллигенции и обширная переписка П. В. Алабина с деятелями русской культуры помогли ему заполучить в музей немало интересных историко-археологических предметов, редких изданий, фотографий и портретов.

П. В. Алабин сам начал собирать первую коллекцию для музея. Первоначально это были в основном автографы и портреты деятелей отечественной истории и культуры. Особенно его интересовали лица, связанные своей деятельностью с Самарской губернией.

Благодаря стремлению П. В. Алабина ознакомить самарцев с художниками и писателями, работавшими в Поволжье, дошли до нас его переписка с И. Е. Репиным, И. К. Айвазовским, А. Н. Островским, миниатюры Н. Н. Каразина, посвященные городам и народностям Самарской губернии, и другие подобные произведения. Весьма ценен и хранящийся в Самарском художественном музее фотопортрет И. К. Айвазовского, с автографом и небольшим рисунком, присланный П. В. Алабину с признательностью за внимание к творчеству художника.

Наряду с трудностями собирательской деятельности не менее сложным было положение с помещением. Немало сил приложил Алабин, чтобы добиться если не постройки, то приобретения городом для библиотеки и музея отдельного здания².

Основанный П. В. Алабиным музей долго ютился в маленьком частном доме, и лишь два месяца спустя после смерти основателя, в августе 1896 г., музей перевели в более подходящее помещение на Дворянской улице³. Но прошло еще 2 года, прежде чем закончились все работы по расстановке и развеске экспонатов 2-х музеев – «Зала императора Александра II» и Публичного музея. В течение первого года существования «Зал» и музей посетили 1882 чел. Стало больше поступать даров: например, владелец пивоваренного завода и коллекционер А. Ф. фон Вакано передал в музей мраморную копию с античного образца «Раб-точильщик», а на развитие «Зала» внёс значительное денежное пожертвование в 200 р.

Художественный отдел музея в этом же годуполнили дары столичных художников – Жаравовой, Столицы, Венига, Переплётчикова, Нестерова и Бровара⁴.

Сохранившиеся музейные предметы Самарского публичного музея стали основой экспозиции Самарского областного историко-краеведческого музея, которому в 1992 году было присвоено имя Петра Владимировича Алабина.

По влиянию на общественную и культурную жизнь г. Самары, искусства конца XIX – начала XX вв. в один ряд с П. В. Алабиным по праву можно поставить **Константина Павловича Головкина**

Подъём национального самосознания сказался на формировании К. П. Головкина как художника и как общественного деятеля, патриота родного города. Это был разносторонне одарённый человек с необъятным кругом интересов и увлечений: живопись, архитектура, краеведение, археология, этнография, фотография, астрономия,

¹ Там же.

² Володин В. И. Из истории художественной жизни города Самары. Самара: ИД «Агни», 2006. С. 46-48

³ Басс А. Я. К истории собрания русского искусства конца XIX – начала XX вв. в Самаре. Самара: СХМ. С. 16-21

⁴ Алексушина Т. Ф. Указ. соч. С. 38

металлопластика и изготовление моделей волжских пароходов. Также увлеченно занимался он техникой и спортом. Константин Павлович известен как незаурядный велосипедист и мотоциклист; водитель одного из первых самарских автомобилей. Поражает широкий спектр собранных им коллекций. Среди них: меднолитые иконы, кресты, почтовые марки, монеты и денежные знаки, минералы, предметы восточного искусства и быта.

При всем том это был коммерсант. Купец по происхождению, он продолжил дело отца и добился определённых успехов на этом поприще.

Особая заслуга К. П. Головкина как гражданина – это его общественная деятельность на благо культурного развития провинциальной Самары. Раскрывая эту сторону его жизни, можно назвать: меценатство, организацию периодических выставок картин самарских художников, создание художественного отдела Самарского городского музея, борьбу за строительство в городе специального музейного здания и др.¹.

В коллекцию «Зала императора Александра II» в 1898 г. от К. П. Головкина поступили акварельный портрет-миниатюра Павла I и альбом рисунков (17 сепий) художника П. П. Соколова с сюжетами на тему русско-турецкой войны 1877 г.².

Первый выпуск открыток К. П. Головкина с видами Самары, Волги и Жигулей появился в продаже летом 1901 г. Константин Павлович собрал их в 2 альбома, предназначенные специально для самарского публичного музея. Сейчас они хранятся в фондах Самарского областного историко-краеведческого музея им. П. В. Алабина³.

Также в фондах Самарского краеведческого музея хранятся материалы Самарского археологического общества (1916-1919 гг.). В их числе коллекции с Барбашиной поляны – результат археологических раскопок мордовского могильника XIV века П. Н. Ефремовым, Ф. Т. Яковлевым и К. П. Головкиным в 1916 и 1918 г. Только эти материалы «что художник Головкин на свои собственные средства» поступили в музей во время четырёх месяцев власти т.н. учредителей и чехословаков в Самаре в 1918 г.

В 1918 году, опасаясь репрессий, Константин Павлович вместе с семьей уехал в Иркутск. «В силу переживаемых Россией событий мне, как беженцу из Самары, приходится провести зиму в г. Иркутске. Дабы использовать в интересах нашего музея это невольное проживание в далекой Сибири, я хотел бы собрать для Самарского музея какие-либо предметы по этнографии, археологии, палеонтологии и пр(очее) местного края», - писал Головкин в письмах, направляемых в Якутский, Красноярский, Енисейский музеи, местным собирателям и коллекционерам. В Минусинске он приобрёл коллекцию «костюмов и предметов культа, домашней обстановки и обихода якутов, бурят и других народов России».

Даже в тяжелые годы, несмотря на лишения и голод, К. П. Головкин был всегда подтянут, аккуратен и постоянно чем-нибудь занимался, подчиняя свою деятельность интересам музея и родного города⁴.

В декабре 1918 – январе 1919 гг. Константин Павлович совершил поездки в Монголию, Китай и Японию. Во время странствий он приобретал на свои средства произведения декоративно-прикладного искусства и предметы восточных культов. Его покупки предназначались для родной Самары⁵. В Японии, посещая Токио, Нару, «не мог утерпеть, чтобы не купить для музея кое-что для старины». В Харбине при участии жившего там самарского художника В. А. Михайлова К. П. Головкин купил 162 предмета

¹ Крайнова Т. В. Константин Павлович Головкин. Самара: Самарский областной краеведческий музей, 1992. С. 3

² Алексушина Т. Ф. Указ. соч. С.99

³ Там же. С. 101

⁴ Крайнова Т. В. Указ. соч. С.25-27

⁵ Казанцева С. Г., Зубова О. В. Нравственно обязан. Традиции благотворительности в Самарской губернии на рубеже XIX-XX вв. Самара: Печатный двор «САМБР», 2005. С. 52

монгольского и китайского искусства: «культовые статуэтки, предметы быта, вазы перегородчатой эмали, фарфор Сатцума, костюмы китайские и т.д.».

Последние годы своей жизни при Советской власти К. П. Головкин работал в самарском архиве. Он был включен в группу по составлению адрес-календаря «Вся Самара на 1925 г.» и «Путеводителя по Самаре» на 1925-1926 гг. Оба издания проиллюстрированы его рисунками. Очевидно, для этих изданий, а также для отдела музея «Старая Самара», которым он заведовал на общественных началах, К. П. Головкин восстановил в памяти, опросил самарских старожилов и записал убористым почерком на маленьких листочках богатейший краеведческий материал – все это сейчас хранится в Самарском областном архиве в его личном фонде. А записями К. П. Головкина, собранными в отдельный том «Краеведческих записок» до сих пор пользуются историки, краеведы и все интересующиеся историей города Самары¹.

Нередко бывает, что имена самых известных в прошлом людей мы открываем для себя заново. Не избежал в своё время забвения и городской голова Самары **Сергей Ефремович Пермяков**, прослуживший 14 лет (с 1901 по 1914 гг.) на посту заведующего Публичным музеем. По своему призванию он был настоящим библиофилом, и к 1916 году собрал гигантскую, свыше 27000 наименований, библиотеку. Почти 20 лет С. Е. Пермяков был также членом попечительного комитета Александровской публичной библиотеки. Он подписывал ежегодные отчеты библиотеки, жертвовал книги и оказывал ей материальную поддержку².

Так же привычно видеть его имя в списках коллекционеров: он собирал редкие монеты, медали, гравюры, предметы искусства стран Востока; а вдвоём с женой они сформировали довольно большую коллекцию русской живописи конца XIX – начала XX вв. Собираательство происходило не без влияния музейного окружения, в которое входили все известные самарские художники.³

Вплоть до октября 1917 г. Пермяков оставался постоянным членом музейной комиссии, где двумя годами ранее из коллекционеров и любителей искусства официально сформировался «Музейный кружок» для оказания помощи Городскому публичному музею в сборе и обработке исторического материала. В довольно короткий срок музей стал пополняться редкими предметами старины. Был образован новый «Военный отдел», для которого собирались предметы военного снаряжения и снабжения армии⁴.

Члены кружка постоянно пополняли коллекцию музея. Списки всех дарителей фиксировались в ежегодных отчётах и в книгах поступления музея. От этих даров мало что сохранилось. Отсутствует и дар самого Сергея Ефремовича, сделанный им в 1905 году – 10 иллюстраций к произведению Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича», выполненных академиком живописи Ф. Е. Буровым. В 1925 году эти иллюстрации поступили в коллекцию Московского Государственного литературного музея Л. Н. Толстого.

В 1910 г. в «Отчёте музея» зафиксировано ещё одно крупное поступление от Пермякова: китайский чайник и чашка, бронзовые бюсты императоров Александра II и Александра III, глиняная посуда (8 предметов), 2 японских статуэтки, 2 вазы, 2 лакированных ящика и черепаха из дерева.

В начале 1918 года С. Е. Пермяков подарил Самарскому Археологическому обществу для передачи Городскому музею настольные и настенные календари за 1902-1907 гг.; альбом фотографий начальных городских училищ; картонку с прикрепленными к ней предметами из раскопок; пачки бумаг и газет по выборам в городскую думу в 1913 году, а также весь свой архив: папки с письмами, газетами и разными бумагами. Это был

¹ Алексушина Т.Ф. Указ. соч. С.123,124

² Казанцева С. Г., Зубова О. В. Указ. соч.. С. 49

³ Алексушина Т.Ф. Указ. соч. С. 231

⁴ Единович Л. В. Гражданин Самары Константин Павлович Головкин: Летопись жизни. Самара: Глагол, 2007. С. 189.

его последний вклад в музей, который он опекал много лет. Сюда же перед отъездом из Самары Пермяков перевёз свою художественную коллекцию¹.

В настоящее время основная часть коллекции Пермяковых хранится в фондах Самарского областного художественного музея.

Самарский художественный музей и его меценаты

В лучших традициях художественная жизнь и художественное творчество представлены в Самарском областном художественном музее. История Самарского областного художественного музея также связана с меценатской деятельностью.

К середине последнего десятилетия XIX века в кружке самарских художников окрепла мысль о необходимости иметь в городе общественное собрание художественных произведений.

Идея создания художественного отдела при Самарском публичном музее связана со стремлением передовой русской интеллигенции развивать духовные потребности общества, поднимая общий уровень национальной культуры. В этом видели свой долг многие деятели искусства: П. М. Третьяков в Москве, А. П. Боголюбов в Саратове, Ф. Е. Буров, П. В. Алабин в Самаре.²

Основателем музейного собрания русского искусства в самарском музее стал молодой владелец магазина художественных принадлежностей, коллекционер и живописец-дилетант **Константин Павлович Головкин**. Подготавливая к открытию VI периодическую выставку картин самарских художников, он обратился в 1897 г. в Городскую управу с предложением: «...художники по окончании выставки, желая положить основание художественному отделу при местном музее, жертвуют часть своих лучших произведений в дар музею, а затем берут на себя труд по мере сил пополнять его». 25 апреля 1897 г. в обращении в Комитет по устройству Самарского городского музея Константин Павлович добавил: «Дальнейшую работу по формированию симпатичного для меня художественного отделения...я желал бы принять на себя как инициатор, где я и постарался бы сделать все возможное в этом направлении»³.

Благодаря прошению 25-летнего самарского купца К. П. Головкина 25 апреля 1897 г. была основана художественная коллекция при Самарском публичном музее, значительный вклад в формирование которой внёс, конечно, Константин Павлович.

Составить каталог коллекции К. П. Головкина – значит переписать почти всю дореволюционную художественную коллекцию Публичного музея. К. П. Головкин относился к тому уникальному типу коллекционеров и меценатов, которые формировали муниципальный музей как свою собственную коллекцию. Чаще бывало наоборот: сформированное «на дому» собрание передавалось затем в дар городу. Но чтобы от начала до конца кто-то заботился о созданном отделе городского музея как о своей собственности, - таких примеров единицы. К. П. Головкин и в этом уникален: с 1897 г. (основание художественной коллекции) до самой своей смерти в 1925 г. (28 лет!) в его делах и помыслах музей всегда был на первом месте. В его письмах и дневниковых записях то и дело мелькают слова: «...купил для музея разных вещей», «...не мог утерпеть, чтобы не купить для музея кое-что из старины»⁴.

В разные годы в художественный отдел от К. П. Головкина поступали дары: картины; альбомы с фотографиями, сделанными им самим; папки с рисунками и этюдами, а также акварели брата Петра; сатирические журналы начала XX в., старинная витрина; изделия из фарфора и многое, многое другое⁵.

¹ Алексушина Т.Ф. Указ. соч. С. 245-246

² Крайнова Т. В. Указ. соч. С. 9-10

³ Там же. С. 10

⁴ Алексушина Т.Ф. Указ соч. С. 124

⁵ Там же. С. 99

Большое количество картин и этюдов Головкина после отъезда в Иркутск осталось в его бывшем магазине. Их почти сразу же перевёз в музей Ф. Т. Яковлев. Но они, видимо, исчезли из неохраняемого музея в 1920-е гг.

В настоящее время в самарском художественном музее хранится лишь несколько его больших картин, альбом этюдов, папка с рисунками и несколько предметов прикладного искусства. В их числе юбилейный стакан, чашечка с блюдцем, на которой по золоту выгравирован натюрморт с фруктами, и настольная скульптура фабрики Гарднера – крестьянин, пьющий квас, - все это Головкиным было передано в 1918 г. перед отъездом в Сибирь¹.

Осенью 1921 года Самарское Общество археологии, истории и этнографии приглашает К. П. Головкина стать его научным сотрудником, разрешает открыть в Иркутске комиссию корреспондента Общества и поручает ему приобретение ценных книг и этнографических материалов².

В 1922 году, когда Константин Павлович вернулся в Самару, вместе с ним прибыли и 40 пудов груза, предназначавшегося для любимого музея. «Весь этот багаж, - вспоминает дочь художника, - составляли археологические коллекции, коллекции минералов с берегов Байкала и Ангары и коллекции предметов, привезённых из Японии и Маньчжурии»³. Часть из того, что привёз тогда Константин Головкин, и сейчас можно увидеть среди экспонатов Самарского художественного музея, а другая часть исчезла бесследно.⁴

27 лет собирательской деятельности К. П. Головкина были отданы городу и интересам создания в нём нового центра культуры – художественного музея.

Десять лет Константин Павлович пробивал в Городской Думе идею создания Дома науки и искусства – с библиотекой, художественным музеем, залами для научных занятий и даже обсерваторией. Вход сюда предполагалось сделать бесплатным. К. П. Головкин был готов передать на создание Дома 600 тыс. руб. и даже внёс в Государственный банк на счёт Дома науки и искусства первые 150 тыс. руб. С единственным условием – дать ему возможность занимать должность хранителя в художественном музее. Идея не была реализована⁵.

Многое из того, что создавал и о чём мечтал этот удивительный человек, не дошло до наших дней и не осуществилось. Но главное дело его жизни – основанный им маленький художественный отдел – сегодня превратился в один из крупнейших художественных музеев Поволжья.

К. П. Головкин был членом Самарского кружка художников, душой и вдохновителем которого был классный художник 1-ой степени, выпускник Петербургской Академии художеств **Фёдор Емельянович Буров** (1845-1895 гг.)⁶.

Ф. Е. Буров был в числе организаторов и участников первого съезда русских художников и любителей художеств в Москве в 1894 году. В докладах, прозвучавших с трибуны съезда: «О некоторых способах распространения понятий об искусстве в России», «О провинциальных музеях», поднимались вопросы устройства периодических выставок картин, подготовки коллекций рисунков и гравюр для показа в провинции, создания при городских библиотеках экспозиций искусства. Выступавшие указали на

¹Алексушина Т.Ф. Там же. С. 128

²Едилович Л. В. Указ. соч. С. 238.

³Володин В. И. Указ. соч. С. 110

⁴Казанцева С. Г., Зубова О. В. Нравственно обязан. Традиции благотворительности в Самарской губернии на рубеже XIX-XX вв. Самара: Печатный двор «САМБР», 2005. С. 52

⁵Рассохина С. Н., Сорокина Т. С. Купцы Самары. Самара: АНО «Издательство СНЦ», 2015. С. 26

⁶Басс А. Я. К истории собрания русского искусства конца XIX – начала XX вв. в Самаре. Самара: СХМ. С. 16-21.

необходимость меценатства, правительственной и общественной помощи развивающемуся искусству.

Сам дух съезда, его идеи, выраженная на съезде общественная признательность гражданскому подвигу братьев Третьяковых, подаривших Москве сокровищницу русского искусства, вошли в жизнь самарского кружка художников.

Объединил художников Самары вернисаж первой художественной выставки, состоявшийся 24 апреля 1891 года. Он положил начало всем последующим выступлениям любительского кружка перед самарским зрителем.

Развернутая Ф. Е. Бутовым выставочная деятельность не ограничивалась Самарой, но распространялась на Саратов, Симбирск, Оренбург, где к экспозиции добавлялись работы местных и столичных живописцев.

Организацию выставок Ф. Е. Буров сразу же ставит на профессиональную основу. Ежегодно печатаются каталоги, проводятся вернисажи, в газетах появляются рецензии.

Глубокое понимание роли художественных выставок и музеев в русской жизни Ф. Е. Буров органично воспринял в процессе личного общения с А. П. Боголюбовым, И. Е. Репиным, М. М. Антокольским, К. А. Савицким и другими его современниками, чувствовавшими необходимость широкого распространения искусства в народе.

Свои мысли по этому поводу Ф. Е. Буров высказал в 1891 году на торжественном утреннике в Радищевском художественном музее в Саратове, посвященном пятидесятилетней творческой деятельности его основателя – академика А. П. Боголюбова. Будучи инициатором торжества, Буров в своём глубоко содержательном выступлении сумел особо подчеркнуть именно ту важную и яркую черту художественно-просветительской деятельности А. П. Боголюбова в Саратове, которая близка ему самому.

Именно знакомство с А. П. Боголюбовым и, возможно, его содействие педагогической деятельности будущей саратовской художественной школы дали возможность Ф. Е. Бутову глубоко проникнуться боголюбовскими идеями, его увлечённостью просветительством, собирательством художественных ценностей, развитием музейного дела в провинции¹.

Развивая мысль о необходимости создания условий для формирования народных талантов путём организации широкого художественного образования, Ф. Е. Буров с сожалением констатирует, что в стране нет рисовальных школ и музеев. В России в то время они были редкостью.

Осуществление мечты А. П. Боголюбова о создании художественной школы при Радищевском музее тормозились из-за косности властей. Ф. Е. Буров, рассчитывавший применить в этой школе свои знания и педагогический опыт, так и не дождался её открытия. Создание художественной школы он решил осуществить сам. Тогда-то и родилась у него идея создания классов живописи и рисования в Самаре².

Ф. Е. Буров на собственные скудные средства открыл в Самаре «Курсы рисования и живописи» – одну из первых в российской провинции школ такого рода, где у него учились ставшие известными К. С. Петров-Водкин, К. И. Горбатов.

К этим двум известным именам необходимо прибавить имя пейзажиста, инициатора создания объединения самарских художников, устроителя художественных выставок и художественного отдела при самарском публичном музее – Константина Павловича Головкина, на формирование природного таланта и гражданственную устремленность которого Ф. Е. Буров оказал большое влияние³.

Школа Ф. Е. Бурова в Самаре существовала исключительно на средства художника и никаких пособий от государства не имела. Трудно было художнику обучать, воспитывать и содержать своих питомцев. Бесконечные переживания за судьбу начатого дела, борьба с косностью провинциальных чиновников укоротили жизнь художника.

¹ Володин В. И. Указ. соч. С. 85.

² Там же. С. 29-31.

³ Там же. С. 88

Труды Ф. Е. Бурова не пропали даром. Он первый внёс в художественную жизнь Самары новую, живую струю, создав и укрепив содружество любителей искусства. После смерти Ф. Е. Бурова открытие художественных выставок стало традиционным (с 1891-го по 1916 год кружок организовал в Самаре 23 периодические выставки картин), а мысли и предложения Ф. Е. Бурова о формировании народных музеев были вскоре воплощены его друзьями, когда они создавали художественное отделение Самарского Публичного музея¹.

После смерти Ф.Е. Бурова средства, выручаемые от выставок, кружок художников решил использовать на приобретение новых произведений для музея.

Среди первых картин коллекции были дары самарских художников: «Последний снег. Осокори», «Подножье Жигулей», «Серый день в лугах» К. П. Головкина, полотна Н. А. Храмцова, Н. П. Осипова, И. Ф. Никонова, повторение композиции «Поцелуй» Ф. А. Моллера из коллекции М. Н. Загулиновой. За счёт средств от выставок приобретались картины известных мастеров – академика живописи А. Е. Егорова, передвижника В. Г. Перова, ученика И. Е. Репина – Б. М. Кустодиева и др.

Организаторы понимали, что своими силами они не в состоянии собрать ценную коллекцию картин. По инициативе К. П. Головкина во все концы страны было разослано около 300 писем - обращений к художникам России. В 1899 г. текст обращения к российским мастерам живописи от лица самарского городского головы П. А. Арапова был опубликован в 7-м номере журнала «Искусство и художественная промышленность»².

И в ответ от многих авторов пришли произведения в дар самарскому музею, в их числе М. В. Нестеров, К. Ф. Юон, В. Н. Бакшеев, А. К. Бегров, С. Ю. Жуковский, В. К. Бялыницкий-Бируля, Н. П. Ульянов и др. Художественная Россия помогла в создании новой провинциальной коллекции. К 1911 г. в художественном отделе насчитывалось 117 музейных предметов.

Вместе с К. П. Головкиным в начале 1900-х гг., активно занимался комплектованием художественного отдела два живописца, друзья по учёбе в Московском училище живописи, ваяния и зодчества – В. А. Михайлов и В. В. Гундобин.

Василий Васильевич Гундобин, будучи увлеченным коллекционером (в его собрании были рисунки Э. Бушардона, Ж.-Б. Греза, А. Карраччи), много помогал формированию художественного отдела при Самарском музее. В 1908 году он принимал участие в организации Общества по сооружению Дома науки и искусства в Самаре (которое имело целью изыскание средств на разработку плана и на постройку здания), а после революции стал заведующим-хранителем музея³.

Владимир Александрович Михайлов был родом из Самары, где ему принадлежали классы живописи и художественное фотоателье. Как художник В. А. Михайлов известен живописными работами и карикатурами на острые темы в самарских сатирических журналах. Интересны поиски художника в области декоративно-прикладного искусства⁴.

В 1897 году, когда при публичном музее основывался художественный отдел, Владимира Михайлова в Самаре не было – он заканчивал учёбу в Московском училище живописи. Но, тем не менее, свой значительный вклад в его формирование несколько позднее он тоже внёс. В 1909-1912 гг. он регулярно передавал в художественный отдел работы своих друзей по московскому училищу. В 1909 году передал в коллекцию и свой шарж – «Вечер у самарских художников». В 1910 году Владимир Александрович снова подарил музею собственные произведения, среди которых было 28 рисунков и графические произведения⁵.

В. А. Михайлов оформлял интерьеры в традициях модного в ту пору «русского стиля». В его доме, где мебель была выполнена по эскизам автора и расписана им, гостил

¹ Там же. С. 33-34

² Крайнова Т. В. Указ. соч. С. 10

³ Володин В. И. Указ. соч. С. 122-123

⁴ Басс А. Я. Указ. соч. С. 16-21

⁵ Алексушина Т. Ф. Указ. соч. С. 218

В. И. Суриков, знакомый ему по московским годам. Здесь, в мастерской В. А. Михайлова, В. И. Суриков написал портрет «Боярышня». В этом образе легко узнаются черты одной из любимых моделей В. И. Сурикова – А. И. Емельяновой.

А. И. Емельянова неоднократно приезжала с В. И. Суриковым в Самару, где жила её подруга по пансиону **Вера Лаврентьевна Шихобалова**, жена купца **Павла Ивановича Шихобалова**, собирателя живописи, корреспондента журнала «Среди коллекционеров». Главной целью поездок художника в этот период были поиски образов для картины «Степан Разин». В облике п. И. Шихобалова В. И. Суриков увидел черты Степана Разина и сделал несохранившийся рисунок головы с большим лбом и глубоко посаженными глазами.

Люди разносторонних интересов, совершившие 5 кругосветных путешествий, Павел Иванович и Вера Лаврентьевна Шихобаловы, тратили значительные суммы на благотворительность, помогая больницам, приютам, церквам. Но одной из главных целей Шихобаловых стала коллекция русской живописи, которую они намеревались передать родному городу¹.

П. И. и В. Л. Шихобаловы принадлежали к тому поколению русских коллекционеров и меценатов рубежа веков, которые, не окончив никаких учебных заведений, самообразованием достигли очень многого. Они были умны и талантливы, проявляли огромный интерес ко всему – к современным методам хозяйствования, наукам и искусству.

Павел Иванович Шихобалов (1870-1929) принадлежал к большому клану самарских купцов – выходцев из крестьян Симбирской губернии, известных в Самаре не только богатством, но и благотворительностью, возведением храмов, богаделен, больниц и школ, пожертвованиями на золочение куполов, соборов и роспись иконостасов.

Вера Лаврентьевна (1873-1967), оставшись рано без матери, жила в доме отца Лаврентия Семеновича Аржанова, купца I гильдии, и бабушки, которая привила ей любовь к чтению и образованию. В. Л. Шихобалова, будучи уже взрослой, самостоятельно изучила английский и французский языки и всю жизнь, до глубокой старости читала иностранную литературу в подлинниках. Супруги Шихобаловы были единомышленники: их объединял интерес к культуре и искусству. Они с 1895 по 1912 г. объехали почти весь мир, совершив 12 путешествий по многим странам Европы, Азии, Африки, Америки, по Австралии. Шихобаловы изучали архитектуру, искусство, экономику и сельское искусство, жизнь и быт этих стран. С годами их отношение к искусству значительно меняется, восприятие произведений классики становится глубже, тоньше, осознаннее.

Мысль о создании своей коллекции картин могла возникнуть у Шихобаловых и в результате увиденного в путешествиях, и под впечатлением передачи в дар Москве картинной галереи Третьяковых, и в связи с основанием в Самарском публичном музее художественного отдела².

Шихобаловы приобретали картины на выставках и в мастерских, руководствуясь не только собственными вкусами и опытом, но и советами **В. В. Гундобина** – живописца, искусствоведа и педагога, приехавшего в Самару после обучения в Париже по приглашению своего друга В. А. Михайлова. В. В. Гундобин обратил внимание Шихобаловых на круг известных мастеров молодого поколения.

Коллекцию – около 40 произведений, среди которых работы И. Е. Репина, В. И. Сурикова, В. Д. Поленова, К. А. Коровина, Шихобаловы в 1918 г. передали музею, не успев завершить её по своему плану³.

¹ Басс А. Я. Указ. соч. С. 16-21

² Там же. С. 3-14

³ Там же. С. 16-21

Павел Иванович неоднократно говорил детям, что собирает коллекцию для музея, и потому принцип отбора работ был необычайно строгим, на самом высоком уровне. Вера Лаврентьевна и Павел Иванович мечтали о художественном музее в Самаре, где будут большие картины известных мастеров. Никакими благотворительными отдельными дарами и пожертвованиями достичь этого было невозможно. Шихобаловы создали галерею уникальных картин русского искусства второй половины XIX – начала XX вв. Эта коллекция стала основой отдела русского искусства в Самарском художественном музее. Состав коллекции сотрудники музея уточняли непосредственно с Верой Лаврентьевной Шихобаловой, которую удалось разыскать в Ленинграде в 1955 г. Также сотрудники часто переписывались и встречались с Верой Павловной Мизиновой, ее старшей дочерью, которая была научным сотрудником Государственного Эрмитажа. Она была свидетелем приобретения картин, помнила разговоры родителей. Все картины передал в музей старший сын, Лаврентий Павлович¹.

Как для Москвы - П. И. Третьяков, так для Самары - П. И. Шихобалов. Они оба собирали свои коллекции, изначально видя перед собой цель передать их родному городу.

С именем ещё одного мецената неразрывно связана коллекция Самарского художественного музея. Деятельность **Альфреда Филипповича фон Вакано** (1846-1929) – потомственного австрийского дворянина, личного дворянина России, самарского купца I гильдии, основателя Жигулёвского пивоваренного завода и одного из крупнейших самарских коллекционеров – оставила неизгладимый след в истории Самарского края.

Пожалуй, лучшую оценку благотворительной деятельности А. Ф. фон Вакано дал гласный самарской городской думы Петр Павлович Подбельский: «Не каждому городу приходится иметь такого деятеля, каким показал себя господин Вакано. Мы все по мере сил работали, но среди нас возвышался он один и его деятельность – лучшая страница...»². Действительно, Альфред Филиппович очень многое сделал для благоустройства Самары: освещение Театральной площади, благоустройство сквера (названного Пушкинским) за театром, первый городской водопровод и канализация появились благодаря его стараниям и финансам. Также он всячески помогал учебным и воспитательным заведениям.

Но не менее важен его вклад в культурное развитие Самары, одним из аспектов которого стала его коллекционная деятельность. Коллекционирование фон Вакано начиналось, как и у многих других собирателей-любителей, с украшения интерьеров своего нового большого особняка на заводе. Альфред Филиппович делал это с большим вкусом и размахом. Из поездок в Европу и столичные города России он привозил картины, заказную мебель, ковры ручной работы, вазы и скульптуры.

С 1889 г. Альфред Филиппович активно начал опекать Самарский публичный музей. Одним из первых его «приношений» была «...глиняная лампочка, найденная на месте древнего Херсонеса». В 1893 г. он передал в коллекцию музея «...окаменелый, распиленный пополам и отполированный аммонит», а в следующем году от него поступили «...одна серебряная и одна бронзовая Тунисская монеты», привезенные, скорее всего, из очередного путешествия. Судя по монетам и хранящимся в фондах Самарского художественного музея этнографическим предметам, сплетенным из окрашенного тростника, А. Ф. фон Вакано побывал в Африке³.

Маршруты путешествий собирателя легко проследить по экспонатам, приобретенным в Японии, Китае, Индии, Австралии, Персии, Иране, Египте, Судане, Италии, Германии, Дании, Австро-Венгрии, Голландии, Франции, Чехословакии. Во всех приобретениях А. Ф. фон Вакано ощущается «эффект присутствия», живое прикосновение к культуре той или иной страны. Даже в своем нынешнем, далеко не полном виде это собрание производит сильное впечатление. Солидный капитал и свободное владение

¹ Басс А.Я. С.3-14

² ГАСамО. Ф. 153. Оп. 36. Д. 15. Л. 630.

³ Алексушина Т.Ф. Указ. соч. С. 52-53.

европейскими языками давали возможность приобретать очень ценные, в основном, авторские и наиболее характерные для определённой школы произведения. Более того, покупались не разрозненные предметы, а, как правило, целые коллекции¹.

Главная особенность, делающая собрание А.Ф. фон Вакано по-настоящему индивидуальным и поднимающее его по сравнению с заурядной провинциальной коллекцией на очень высокий уровень – это приобретенные памятники культуры Древнего Египта, Древней Греции и Рима. Выяснилось, что приобретённая Вакано в 1913 году коллекция, оказалась последним значительным поступлением памятников из Египта в Россию.

Известно, что в его собрании находился и саркофаг с древнеегипетской мумией, который он в 1913 году подарил музею, однако следы этого раритета теряются в прошлом, о его судьбе сейчас ничего не известно.

Свою коллекцию А. Ф фон Вакано завещал городу Самаре. Но в 1918 – начале 1919 г. судьба большой коллекции Альфреда Филипповича буквально висела на волоске. Неизвестно, что с нею случилось бы, если бы не решительные действия старшего сына Вакано – Владимира. Видимо, уже в начале 1919 г. он начал передавать в музей громоздкие предметы мебели: японский шкаф, отделанный резной костью, чёрно-лаковые инкрустированные панно и несколько японских ширм, а также часть изделий из фарфора и бронзы².

После национализации вся вывезенная в 1919-1920 гг. с пивоваренного завода А. Ф. фон Вакано коллекция содержала около 1000 предметов, но была, возможно, ещё больше. Во время раздела коллекций в 1937 г. основную часть собрания фон Вакано передали во вновь созданный художественный музей. Большая часть древнеегипетской и античной коллекции Вакано после революции оказалась в собрании Государственного Эрмитажа, переданные в 1990-е гг. по договору Самарскому художественному музею для экспонирования 39 произведений древнеегипетского и античного искусства, которые и составляют основу его собрания.

В постоянной экспозиции отдела искусств народов Востока в Самарском художественном музее большую и наиболее интересную часть составляют произведения из коллекции Альфреда Филипповича. В другие разделы драгоценными вкраплениями входят остальные предметы из его собрания: «Волхова» Врубеля, копегагенский фарфор, дельфтский фаянс, произведения графики и живописи³.

В настоящее время коллекция Вакано – самое большое и своеобразное собрание в Поволжском регионе. Вошедшие в неё произведения представляют собой прекрасные памятники культуры и искусства буддийского и исламского Востока, Западной Европы и России.

Итак, Самарский областной художественный музей имеет долгую историю, на страницах которой сохранены имена меценатов, бескорыстно и систематически жертвовавших предметы культуры на становление коллекции музея. И сегодня меценаты передают предметы культуры в коллекции музея, и такие примеры современного меценатства вселяют уверенность в необходимости возрождения традиций прошлого.

Владимир Аветисян и **Владимир Некрасов** подарили в конце 2012 года Самарскому областному художественному музею сразу две коллекции: три картины – два портрета и один пейзаж знаменитого российского живописца начала и середины XX века, одного из основателей художественного объединения «Бубновый валет» Петра Кончаловского, и три работы непризнанного советской властью художника середины XX века Анатолия Зверева, картин которого в коллекции музея не было.

Как любое социальное явление меценатство выполняло конкретные функции:

¹ Там же. С. 54-55.

² Там же. С. 73-75

³ Там же. С. 81

1) **Коммуникативная функция.** Культурные учреждения, созданные меценатами, организации просветительских мероприятий способствовали сближению высокой и массовой (народной) культуры в России в изучаемое время. Меценатство выступало в роли проводника между этими двумя структурными составляющими культуры как социального института, способствовало сближению этих двух аспектов - высокой и народной - отечественной культуры. Разделив понятие культуры на три составляющие: производителя культурных ценностей - распространители - потребители культуры, - отечественных меценатов можно отнести ко второй части связующего звена между "производителем" и "потребителем" культуры. Они содействовали сохранению произведений российской и зарубежной культуры для потомков, кросс-генерационной культурной коммуникации.

2) **Функции формирования социального сознания членов российского общества.** Музеи, галереи, театры, выставки, созданные при финансовой поддержке меценатов, влияли на социально-культурный облик россиян в конце XIX – начале XX столетий, способствовали формированию и определению социального сознания людей, их ценностных ориентаций, готовности к восприятию инноваций в различных сферах жизни общества.

3) **Функция "социальной памяти".** Театральный Музей А. А. Бахрушина, Третьяковская галерея, МХАТ существует и в настоящее время. Спектакли, поставленные в МХАТе, экспозиции, организуемые в художественной галерее и музее, способствуют приобщению современной публики к российской и зарубежной культуре, духовным и культурным ценностям прошлого и настоящего. Благодаря усилиям меценатов многие памятники истории и культуры сохранены для потомков.

Парадокс заключался в том, что многие известные благотворители и меценаты были фигурами трагическими, непонятыми российским обществом. Жертвуя колоссальные суммы на благотворительные цели, передавая огромные капиталы из коммерческого сектора в некоммерческий, предприниматели-благотворители бросали вызов миру бизнеса и законам рынка, что неизбежно порождало зависть, часто насмешку со стороны коллег-предпринимателей, а в ряде случаев приводило к разорению.

Меценатство в России в конце XIX - начале XX вв. было существенной, заметной стороной духовной жизни общества; оно в большинстве случаев было связано с теми отраслями общественного хозяйства, которые не приносили прибыли и не имели поэтому никакого отношения к коммерции. Для меценатов в России на рубеже двух веков было характерно наследование добрых дел представителями одной семьи, легко просматриваемый альтруизм благотворителей, удивительно высокая степень личного, непосредственного участия отечественных меценатов в преобразовании той или иной сферы бытия.

Бесценен вклад меценатов в развитие музейной деятельности в России, ведь благодаря им были созданы великолепные музеи, а уже существующие были пополнены уникальными произведениями искусства. Неизвестно, как сложилась бы культурная жизнь нашей страны без меценатов той эпохи, но явно она была бы гораздо беднее.

Меценатами не рождаются, ими становятся. В сложившейся на сегодняшний день ситуации разумным кажется, чтобы современные меценаты и коллекционеры стремились, прежде всего, потратить силы и средства на то, чтобы восстановить созданное их предшественниками.

В современной России меценатом экономически быть невыгодно. Хотя бы потому, что в отличие от европейских стран законодательство в этой области пока никак не предусматривает финансовых (например, налоговых) льгот. Значит, для подобного поступка должны быть некие иные причины.

Архив В. И. Пономарева: личность владельца и история формирования фонда

Архив В. И. Пономарев, филолога, выпускника Варшавского университета, сына городского головы г. Лальска (теперь – посёлок городского типа в Кировской области), содержит этнографические, исторические, фольклорные и лингвистические материалы, собранные в конце XIX – начале XX вв. как им самим, так и его отцом И. С. Пономарёвым. Материалы по географическому критерию подразделяются на два комплекса текстов (лальские и тотемские), но связаны с единой историко-культурной зоной, которую условно можно назвать великоустюжской. Помимо этого, архив содержит фотографии г. Лальска и его окрестностей, тексты газетных статей (и выписки из них), посвященных г. Лальску, конспекты статей и книг по истории народного театра и истории Севера.

В. И. Пономарев, – преподаватель русского языка и литературы, фольклорист, этнограф – почти всю свою жизнь посвятил педагогической деятельности и собиранию фольклорных и этнографических сведений на территории современной Кировской (а также Вологодской) области¹. Разнообразные материалы довольно объёмного архива до сих пор так и не были изданы, несмотря на свою уникальность и содержательность.

В. И. Пономарев родился 12 ноября (по старому стилю) 1889 года в заштатном городе Лальске Велико-Устюжского уезда Вологодской губернии² (ныне посёлке городского типа Кировской области) в семье из одиннадцати человек. Его отец, Пономарев Иван Степанович, происходивший из купцов Лальска, был местным общественным деятелем и краеведом. По окончании уездного училища в Великом Устюге он с 13 лет и до конца дней состоял на службе в Лальском городском самоуправлении, в том числе, в должности городского головы в последние 26 лет. Иван Пономарев печатался в местной прессе, «Вологодских губернских ведомостях» и «Вологодских епархиальных ведомостях», а также является автором труда «Сборник материалов для истории города Лальска Вологодской губернии»³, предполагавшегося в двух томах, однако второй том не был написан по причине смерти. Мать Валериана Ивановича занималась домашним хозяйством⁴. По свидетельству справки об избирательном праве⁵, известно, что имущественное положение родителей в Лальске состояло из двухэтажного дома с 16-ю комнатами, двумя кухнями, тремя прихожими, часть которых сдавалась. Это обстоятельство стало причиной разбирательств между властями и семьёй Пономаревых, закончившихся присвоением дома в пользу Комчасти Лальского райисполкома, в частности, потому что суд счёл, что использование части дома под «склады книг», «противоречит правилам использования жилой площади»⁶.

Начальное образование В. И. Пономарёв получил дома, затем учился в Вологодской и Великоустюжской школах, однако так и не получил среднего образования, так как в 1907 году был уволен из средней школы за участие в революционных социал-

¹ Настоящая статья написана по материалам личного архива В. И. Пономарева (документы, личные записи, статьи, заметки), который в настоящий момент принадлежит его правнуку А. В. Теушу.

² Выпись из метрической книги. Часть первая. О родившихся за 1889 год. Выдана причтом Лальского Воскресенского Собора Вологодской епархии 24 октября 1907 г.

³ Пономарев И. Сборник материалов для истории города Лальска Вологодской губернии. Т. 1. С 1570 по 1800 год. В.-Устюг, 1897.

⁴ Сведения о родителях приводятся по [5].

⁵ Справка № 04/67 от 22 июля 1935 г., выд. Лальским фабричным поселковым советом.

⁶ Решение Народного суда 1 участка Лальского района от 21 января 1931 г.

демократических ученических кружках. В том же году он сдал экзамен на звание народного учителя и преподавал в земской школе, а в 1910 году экстерном сдал экзамен на получение среднего образования¹ и поступил в Варшавский университет на историко-филологический факультет, который окончил в 1914 году [12].

В 1911 году В. И. Пономарев был признан совершенно не способным к военной службе и был бессрочно освобожден от нее². Тем не менее, по свидетельству «Протокола Заседания Велико-Устюжского Уездного по воинской повинности Присутствия 1914 года», В. И. Пономарёв, будучи студентом Императорского Варшавского Университета, подавал прошение на принятие его на службу в 30-й пехотный Полтавский полк на правах вольноопределяющегося, в чём ему также отказали, сославшись на «неимение законных оснований»³.

Пройдя путь от должности простого преподавателя до директора Тотемского училища Вологодской губернии, ставшего объединенной школой⁴, в 1919 году В. И. Пономарёв был вынужден оставить педагогическую деятельность. По официальной версии, прописанной в медицинской справке, причиной была сердечная болезнь⁵. Однако, по словам внука В. И. Пономарева⁶, он оставил преподавание не по причине болезни, а потому, что его предупредили о проведении проверки по социальному происхождению в среде преподавателей школ, в результате которой люди с нежелательным социальным происхождением могли быть арестованы и принудительно уволены. Купеческое происхождение отца после Октябрьской революции стало сказываться на всей семье и надолго вызвало боязнь репрессий. Справку о болезни В. И. Пономарёву помог сделать знакомый врач, и поэтому увольнение выглядело как увольнение по собственному желанию.

Долгий период В. И. Пономарев работал в советских и кооперативных учреждениях, в основном, в качестве экономиста по промышленности: в Совнархозе, Легпроме и Местпроме⁷. Затем вновь возобновились гонения: брат Сергей был заключён в тюрьму, откуда его освободили только через год. Сам же Валериан Иванович был вызван на допрос, но заключения удалось избежать благодаря следователю, который рекомендовал председателю Совнархоза В. И. Пономарёва как выдающегося работника, после чего последний был отпущен. В своих записях Валериан Иванович упоминал о том, что в будущем ещё «вспыхивали очаги недоверия по отношению к его семье, но только в Лальске, а в Кирове же было совсем другое отношение»⁸. В течение 1928-1929 учебного года, относительно спокойного, он успел оказаться в очаге желанной деятельности, проработав это время, хотя и по совместительству, преподавателем в Великоустюжской средней школе им. А. В. Луначарского. В 1930 году ему пришлось уехать в Свердловск, где он работал экономистом по промышленности⁹. Вся семья в это же время предусмотрительно разъехалась по тем местам, где о них ничего не знали¹⁰.

Окончательная остановка в вынужденной перемене мест жизни и профессиональной деятельности была сделана в 1936 году, когда В. И. Пономарёв возвратился к преподаванию уже с двадцатипятилетним стажем, в том числе восьмилетним стажем педагогической работы. Он устроился преподавателем литературы в школу № 94 Октябрьского района города Свердловска, где проработал до 1945 года, когда был

¹ Пономарев В. И. Автобиография. Свердловск, 1936. Рукопись.

² Свидетельство о явке к исполнению воинской повинности № 1532, выд. Велико-Устюжским Уездным по воинской повинности Присутствием 18 июня 1914 г.

³ Протокол Заседания Велико-Устюжского Уездного по воинской повинности Присутствия от 2 мая 1914 г.

⁴ Пономарев В. И. Трудовой список.

⁵ Медицинское свидетельство, выд. 3 июля 1919 г., г. Тотьма, врач Ф. Андропов.

⁶ Валериан Николаевич Теуш, проживает в Екатеринбурге.

⁷ Пономарев В. И. Автобиография. Свердловск, 1936. Рукопись.

⁸ Из личных записей В. И. Пономарева.

⁹ Пономарев В. И. Автобиография. Свердловск, 1936. Рукопись.

¹⁰ По личным записям В. И. Пономарева.

переведён в Свердловский городской институт усовершенствования учителей, а в 1949 году также был назначен по совместительству преподавателем русского языка и литературы в семилетнюю школу № 3 Ленинского района города Свердловска¹.

В течение всей жизни В. И. Пономарев писал статьи, в основном, посвященные г. Лальску. Он очень ценил прошлое своей родины и старался осветить его как можно шире, что выразилось и в пристрастии к собиранию фольклора, архивных, исторических и этнографических материалов.

Интерес В. И. Пономарева к истории Лальска объясняется богатым прошлым города. Лальские купцы в числе первых попали в конце XVIII века в Китай: лальский купчина гостиной сотни И. П. Саватеев три раза ездил в Китай, два раза из которых были с государевой казной – пушниной – при Петре I. Причиной расцвета Лальска стал тот факт, что город оказался на перекрёстке двух важнейших путей из центра России: в Архангельск и в Сибирь. Из-за непогоды торговые люди иногда по месяцу задерживались в Лальске. В результате местные жители постепенно втягивались в торговлю сначала в качестве приказчиков, агентов крупных фирм, а потом стали разворачивать собственные торговые операции. Затем, после того, как был проложен новый путь в Китай через Казань, Лальск оказался в стороне от большой дороги, и торговля была значительно ослаблена. Из недавно преобразованного в уездный город Лальск снова в конце XVIII века превратился в посад, и только во второй половине XIX века стал оживать². Как сообщает В. И. Пономарёв, в этом расцвете города и, в частности, народного образования, большую роль сыграл его отец³. Дед Валериана Ивановича, Степан Григорьевич Пономарев, был в то время купцом, вёл торговые дела и одновременно был представителем Лальской бумажной фабрики. Эти занятия стали причиной его многочисленных разъездов по России, что сыграло большую роль в его взгляде на обучение: он, вопреки сложившемуся тогда мнению о первостепенной значимости торгового дела, отправил своего сына Ивана Степановича Пономарёва в Устюжское училище, после окончания которого тот уже слыл «учёным человеком». Как пишет В. И. Пономарев, именно от отца «увлечение краеведением передалось и нам, его детям, особенно мне».

Собирательская деятельность, интерес к которой пошёл от отца, привлекла В. И. Пономарёва в двадцатилетнем возрасте. Всё началось с того, что в 1909 году его отец Иван Степанович попросил переложить на ноты мелодию духовных стихов, которые распевались в Лальске на святках при «хождении с вертепом» – старинном местном обычае. При знании особенностей обряда и исполнения стихов вместе с представлением об элементарной теории музыки и фортепианной клавиатуре В. И. Пономареву не стоило большого труда положить на ноты несложную мелодию. После выполнения этого «отеческого задания» он принял решение записывать тексты произведений местного устного народного творчества, описания обрядов и праздников. В тот момент этому особенно способствовало преподавание в деревне недалеко от Лальска. Записью текстов, особенностей обрядовой культуры заинтересовались и братья, и сестры, проживавшие в разных районах центральной части бывшей Вологодской губернии.

В университетские годы вынужденный разрыв с деревней восполнялся активным собирательским периодом во время летних каникул. Начав работать преподавателем в городской среде – в Тотме – Валериан Иванович, не желая терять связи с собирательской деятельностью в крестьянской среде, стал членом Тотемского отдела Вологодского общества изучения Северного края, а впоследствии оказался членом комитета Тотемского отдела. Это значительно облегчило работу с собранными материалами. Осенью 1915 года он организовал при реальном училище, в котором преподавал, ученический кружок изучения родного края. В уставе кружка были прописаны основные положения его

¹ Пономарев В. И. Трудовой список.

² Пономарев В. И. К 400-летию Лальска // Кировская правда. № 210. 08. 09. 1970.

³ Из рукописного наследия В. И. Пономарева.

работы, которые не могли не предвосхитить значительное расширение будущего архива: «Кружок имеет целью изучать Вологодскую, а отчасти и смежные с нею губернии, в отношении историко-археологическом, географическом, этнографическом, естественнонаучном, экономическом и культурном»¹. На работу кружка требовалось разрешение попечителя учебного Петроградского округа, которое ожидалось в течение всего учебного года, которое, однако, не было получено. Собранный в течение 1916-1917 учебного года материал (более трех тысяч частушек, 85 песен, 6 сказок, одна историческая песня про царя Ивана Грозного, описание двух крестьянских свадеб) не удалось издать в сборнике, а кружок, призванный открывать новые перспективы в собирательской деятельности, прекратил существование на фоне политических событий 1917 года.

Работая в Тотьме, В. И. Пономарёв, однако, не прерывал связь с Лальском, бывая там во время летних каникул и активно собирая частушки с братьями и сёстрами. Когда три брата ушли на фронт в связи с началом Первой мировой войны, запись частушек прекратилась. Тогда Валериан Иванович обратился к записи пьес, разыгрываемых на святках и являющих общую русскую традицию (народная драма «Царь Максимилиан» и народная комедия «Лодка»), а также к описанию обряда «хождения с вертепом».

После 1919 года, когда была оставлена на долгое время педагогическая деятельность, В. И. Пономарёв почти не возвращался к сбору этнографических и фольклорных материалов, однако ранее было собрано огромное количество материала, который владелец частично отправлял в архив Пушкинского дома, так и не позаботившегося об издании, хотя в одном из ответных писем говорилось: «Очень хотелось бы думать, что коллекция Ваших материалов будет стоять в недалеком будущем рядом с коллекциями М. В. Красноженовой, Е. Э. Линевой, М. К. Азадовского и других»².

Обобщением собирательской и исследовательской деятельности В. И. Пономарёва стали рукописи двух книг: «История Лальска в конце XIX – начале XX вв.» (содержит разделы «Золотой век в истории Лальска», «Торговые операции Лальска», «Научная деятельность в Лальске», «Театр в Лальске», «Клубы в Лальске» и др.) и «Дореволюционное устное народное творчество на севере России». Книги не были изданы в связи со смертью автора.

Имея такой богатый и ценный архив, В. И. Пономарев так и не смог добиться его издания. Многие рукописные тексты он вручную перепечатывал, что теперь позволяет исследователям сократить трудоёмкость обработки архива. Собранное наследие представляет большой интерес для истории региона. Личность В. И. Пономарева значима как для истории культуры г. Лальска, так и всего Вятского края. Материалы, содержащиеся в архиве, достойны того, чтобы послужить основой богатой тематической экспозиции этнографического музея.

¹ Из рукописного наследия В. И. Пономарева.

² Переписка с сотрудниками Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, 1953–1969 гг. (Архив В. И. Пономарева).

Государственный музей-усадьба «Остафьево» - «Русский Парнас»

Музей находится в 23 км. от города Москвы. Располагается недалеко от города Щербинки, в поселении Рязаново в селе Остафьево. Усадебный комплекс имеет территорию общей площадью 40 га. в состав которой входит мемориально-парковая зона с прудом. На территории парка имеются памятники, установленные графом С. Д. Шереметевым с 1911 по 1914 гг. За всю историю нашей усадьбы были созданы два вида парков – французский регулярный и английский пейзажный парки, в состав которых входят хвойная роща Шереметева и Карамзинская берёзовая роща. В составе парка есть и мемориальные деревья – Карамзинские дубы, Лиственница П. А. Вяземского и Вяз П. П. Вяземского, ну и, конечно, знаменитая липовая аллея названная А. С. Пушкиным «Русский Парнас». На территории также имеется старинная церковь Живоначальной Троицы, и сохранились корпуса старинной суконной фабрики Козьмы Матвеевича Матвеева и Ивана Ивановича Сухарева. Дворцовый комплекс – двухэтажный дом классического стиля – с шестиколонным портиком, фронтоном, бельведером, открытыми галереями и флигелями.

Профиль нашего музея литературно - исторический. С историей усадьбы связаны имена великих поэтов и литературных деятелей: П. А. Вяземский, Пушкины, Тургеневы, К. Н. Батюшков, Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский, А. С. Грибоедов, Д. В. Давыдов, Ю.А. Нелединский- Мелецкий, И. И. Дмитриев, Адам Мицкевич, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, И. А. Бунин и многие другие. В усадьбе бывали путешественники – Андре-Жак Гарнерен – известный воздухоплаватель, историки – последователи и поклонники Н. М. Карамзина. Здесь бывали М. П. Погодин, А. И. Мусин-Пушкин, который привозил в Остафьево Н.М. Карамзину разные архивные собрания из своей библиотеки.

За несколько столетий истории существования усадьбы «Остафьево» пребывало в нескольких интересных формах:

1. Гостеприимный дом «Остров Утопии»: Во времена нашего первого владельца – основателя усадьбы и создателя парка князя А. И. Вяземского Остафьево славилось своим необыкновенным гостеприимством. Сюда приезжало немало именитых людей той поры, в основном близкое окружение князя. Термин «Остров Утопии» впервые был использован А. И. Вяземским, когда он вёл строительные работы в Остафьево, создавая необычное пространство и удивительной красоты дворец и парк. По аксонометрическому плану 1805 года, выполненного по заказу князя Вахрамеевым, Остафьево похоже на остров, к которому ведёт мост.

2. Литературный Парнас: С 1807 года усадьбу наследует князь П. А. Вяземский – известный русский поэт и литературный критик. Благодаря ему и его обширной литературной деятельности в Остафьево съезжались известные русские поэты и литературные деятели и усадьба становилась центром литературных встреч и литературной жизни столицы в целом. Во времена П. А. Вяземского усадьба получает название «Русский Парнас».

3. Святилище русской Истории: С 1804 по 1816 г. в Остафьево проживает семья Н. М. Карамзина, близкого друга и, впоследствии, зятя А. И. Вяземского. За 12 лет в Остафьево Карамзиным была написана «История Государства Российского» первые 8 томов.

4. Дом известного коллекционера: Князь П. П. Вяземский - третий владелец усадьбы, основатель «Общества любителей древней письменности», известный, страстный коллекционер и историк литературы. При Павле в усадьбе собираются многочисленные и разнообразные коллекции предметов искусства. Впервые проводится музеефикация. Появляется мемориальная комната Н. М. Карамзина.

5. Общедоступный музей: Семья графа С. Д. Шереметева основала в Остафьево один из первых в России общедоступных музеев связанных с именем А. С. Пушкина. А с 1918 года этот музей переименовывается в музей «Усадебного быта». На территории парка устанавливаются памятники. Музей существует до 1930 года, после чего происходит его ликвидация.

6. Военный госпиталь: Во времена Великой Отечественной войны усадьба была отдана под госпиталь для военных лётчиков. Рядом с усадьбой и по сей день находится аэропорт Остафьево. Во время войны он был аэропортом стратегического значения. На территории парка находились зенитные установки.

7. Дом отдыха: На протяжении долгих 58 лет усадьба существовала в разных формах, одной из которых с 1947 года был дом отдыха Совета Министров СССР. Внешние и внутренние переделки и перепланировки дворца под нужды дома отдыха изменили Остафьево до неузнаваемости.

8. Храм памяти (музей без фондов): 5 декабря 1988 года Советом Министров СССР было принято Постановление за № 1383 «Об организации мемориального историко-литературного музея-усадьбы Остафьево» на правах филиала Государственного музея А. С. Пушкина. Усадьба Вяземских – Шереметевых вновь приобрела статус музея.

9. Музей – усадьба: В 1994 году музей-усадьба «Остафьево» стал федеральным музеем. В 1995 году Указом Президента Российской Федерации музей-усадьба «Остафьево» – «Русский Парнас» был включен в «Перечень объектов исторического и культурного наследия федерального (общероссийского) значения», а в 1996 году зарегистрирован во Всероссийском Реестре музеев.

Становление музея проходило в трудных социально-экономических условиях. На основе федеральных документов по вопросам музейной деятельности, государственной политики развития культуры были разработаны и утверждены Генеральный план развития и Зоны охраны памятника истории и культуры, Концепция развития музея и Концепция комплектования фондов.

Как отмечалось, в истории Остафьево было немало событий, которые очень тяжело сказались на дальнейшем существовании усадьбы и музея. Длительное время усадьба находилось на реставрации. Музей был без фондов. Его пытались несколько раз закрыть. Мало кто верил, что его, возможно, было возродить. Вопреки всему случившемуся в 2016 году к 250-летию Н. М. Карамзина музей-усадьба «Остафьево» - «Русский Парнас» открыл свои двери в отреставрированный, обновлённый дворец с выставками и экспозиционными залами, среди которых были представлены мемориальные вещи остафьевского дома. Государственный музей-усадьба «Остафьево» - «Русский Парнас» - сегодня единственный музей в России, отражающий жизнь и творчество Н. М. Карамзина.

Перспективными планами музея можно обозначить следующее:

1. Возвращение мемориальных предметов;
2. Регулярное открытие новых тематических выставок;
3. Восстановление исторических зон паркового пространства;
4. Повышение эффективности и финансирования музея;
5. Развитие и поддержка международной деятельности музея в сфере научно-исследовательской работы.

6. Адаптация музея и подготовка к работе с людьми с ограниченными возможностями восприятия.

Я заведу сектором учебных и школьных программ в музее с 2013 года. По существу, мне пришлось без должных знаний и без опыта поднимать, как оказалось, очень сложный сектор. А в условиях длительной реставрации и отсутствия выставок и выставочного пространства многое и вовсе казалось невозможным. Вопреки сложившимся условиям у сектора постепенно сложились хорошие и в итоге перспективные отношения со многими школами и институтами. Со временем появились

традиционные межшкольные программы и фестивали, а с ними конечно долгожданный опыт в этой сфере.

Я обозначу основные задачи перспективного развития сектора учебных и школьных программ в музее Остафьево, а ниже прокомментирую:

1. Создание детского музея в Остафьево;
2. Разработка программ по работе с молодёжью;
3. Разработка программ для детей с ОВЗ;
4. Создание инициативной группы – «Друзья музея».

Самый интересный проект из перспективного развития сектора разрабатывается мной уже несколько лет – это создание «Детского музея» в Остафьево. Более того скажу – это моя давняя мечта. Концепцию этого проекта я написала в первые годы пребывания на должности зав. сектором. Но тогда перед музеем стояли более фундаментальные задачи по возрождению нашего дворца. Не так давно я вновь предложила этот проект. Предполагаемое пространство для детского музея – первый этаж восточного флигеля. Работа над этим проектом меня натолкнуло на ещё одну интересную мысль. Предметов в нашем музее пока не очень много, а детский музей, если он всё-таки будет, надо наполнять, дополнять и менять. Как альтернативу, я рассмотрела бы создание на сайте и в социальных сетях страницу «Дары детскому музею» в Остафьево. Тем более практика «дары музею» в Московских музеях очень распространена и во многом имеет положительные результаты. Если получится, то это немного разнообразит возможности детского музея.

Ещё в перспективах работы сектора учебных и школьных программ необходимо продумать работу с менее охваченными категориями - студентами Вузов и детьми с ОВЗ. С молодёжной аудиторией сектор работает в русле волонтерских программ уже несколько лет. У нас есть группы студентов МГУ ВШБ, которые активно принимают участие в жизни музея и с удовольствием реализуют свои собственные проекты. Хотелось бы расширить возможности работы сектора с молодёжной аудиторией в разных руслах и направлениях. Это ещё одна из ближайших концепций, которые я планирую подготовить к концу этого года.

Среди всего намеченного самая сложная задача, которую мне придётся решить – это подготовка музея и музейных программ для работы с Нетипичной аудиторией (дети с ограниченными возможностями восприятия). В музее предусмотрены элементарные условия в виде пандусов и лифтов, электронные табло и интерактивные экраны. Мы прекрасно понимаем, что этого недостаточно для музея нашего уровня. В данный момент я прохожу обучение на специальных курсах: «Инклюзивное и интегрированное образование детей с ОВЗ». Очень надеюсь, что благодаря этим курсам я смогу освоить новое, сложное, но очень важное направление. И смогу подготовить несколько хороших программ и дополнить имеющиеся условия в нашем музее созданные для людей с ОВЗ.

Последнее из перспективных планов сектора – это круг друзей музея. Сегодня самое сложное в моей работе то, что я её выполняю одна, у меня нет команды. Кроме того в музее длительное время нет методиста, что усложняет процесс работы с образовательными учреждениями и музея в целом. Создать инициативную группу – одна из моих основных перспективных целей. За время работы я смогла подтянуть в музей несколько человек - замечательных педагогов активно участвующих со своими школами и учениками во всех мероприятиях музея, не взирая ни на какие баллы и рейтинги. У них всех есть одна важная особенность, которая жизненно необходима сектору – они как движущая сила, заражают своей любовью и притягивают к Остафьево всех вокруг. Они не боятся фантазировать и «замахиваются» на масштабные проекты, складывается положительное впечатление, что они всегда и ко всему готовы. Их ученики глубоко

интересуются жизнью музея. Возможно, именно эти педагоги и станут лучшим костяком этой команды, пусть и за пределами музея.

Основные этапы проектирования выставки (Опыт Ступинского музея)

Современная выставочная деятельность музеев нашей страны отличается широким спектром выставок: это и небольшие тематические, и крупномасштабные выставочные проекты. Выставочную деятельность отличает актуальность и культурологическая направленность концепций, разнообразие форм и средств художественного воплощения, традиционных и нетрадиционных методов интерпретации и презентации выставок. Выставка выступает как культурная акция, а зачастую и как социокультурный проект.

К созданию экспозиций привлекаются различные специалисты: хранители, художники, дизайнеры, искусствоведы, историки, педагоги, специалисты в области новых технологий. Современная выставка ориентирована, в первую очередь, на зрителя, который в процессе коммуникации рассматривается как партнёр и активный участник. Выставочная деятельность становится одним из основных и наиболее значимых направлений музейной работы. Значимость выставочной деятельности обеспечивают её внутренние (обеспечивающие развитие музея) и внешние (влияющие на формирование социокультурной среды региона) функции.

В конце 1970-х годов А. З. Крейн отмечал: «Любой музей, если он хочет быть живым, не может обойтись лишь стационарной экспозицией. Даже если она удачна, если она пополняется, если в ней устраиваются «вернисажи новых экспонатов»¹.

Выставочной деятельностью музеев занимались всегда. Но если в 1970-1980-е годы устраивалось по 2-3 выставки в год, то в современных условиях не только в центральных, но и в местных музеях выставки организуются почти ежемесячно. Этим самым осуществляется задача ознакомления посетителей как можно с большим количеством памятников историко-культурного и природного наследия»².

Как отмечает Н. И. Решетников, «организация выставок требует научного проектирования, а не простого экспонирования предметов. Прежде всего, следует разработать систему выставочной деятельности»³.

Само слово "exposition" в переводе означает "выставка". Изначально термины "экспозиция" и "выставка" были равнозначны, и лишь постепенно термин "экспозиция" стал означать относительно постоянное, а выставка - временное.

В отечественном музееведении отсутствует единое понимание ключевого понятия экспозиционной работы – «**экспозиция**» (от лат. «expositio» – выставлять, выкладывать). В словаре «Музейные термины» 1986 г. говорится, что **экспозиция** – это «часть музейного собрания, выставленная для обозрения».

В учебнике «Музееведение. Музеи исторического профиля» под редакцией проф. К. Г. Левыкина и проф. В. Хербста музейная экспозиция определяется как «основная форма музейной коммуникации, образовательные и воспитательные цели которой осуществляются путем демонстрации музейных предметов, организованных, объясненных и размещенных в соответствии с разработанной музейной концепцией и современными принципами архитектурно-художественных решений»⁴.

В 2009 году было дано такое определение «экспозиция - основная форма презентации музеем историко-культурного наследия в виде искусственно созданной

¹ Крейн, А. З. Жизнь в музее: Гос. музей А. С. Пушкина / А. З. Крейн; Музей А.С. Пушкина; Москва. М.: Радуга, 2002. С. 112.

² Решетников Н. И. Музей и проектирование музейной деятельности. М., МГУКИ, 2014. С. 73

³ Там же. С. 74

⁴ Музееведение: музеи исторического профиля / Под ред. К. Г. Левыкина и В. Хербста. М., 1988. С. 197

предметно пространственной структуры. Включает архитектуру, музейные предметы и их коллекции, воспроизведения музейных предметов (объектов), научно-вспомогательные материалы, специально созданные произведения экспозиционного искусства, тексты, информационные технологии и т.д.»¹.

В характеристики выставок данной М. Т. Майстровской, совершенно чётко прослеживается ещё одна отличительная черта временной экспозиции от постоянной: разная степень активности художественного языка. Автор пишет о том, что выставка есть форма музейного эксперимента, поиска собственного стиля, который в дальнейшем становится основой постоянной экспозиции².

В учебном пособии Н. И. Решетникова отмечается: «При проектировании экспозиционно-выставочной деятельности необходимо исходить из того, что экспозиция (равно как и выставка) является специфической формой научной публикации. Поэтому экспозиция создаётся первоначально как научный проект, на основе которого разрабатывается художественное решение. Научный проект зависит от профиля музея, его основной проблематики и состава коллекций»³.

Далее Николай Иванович пишет, что «создание экспозиции – это процесс творческий, который находит воплощение в каждой новой экспозиции с учётом прошлого опыта и на основании новых методов и форм презентации музейных коллекций. Но, внедряя новое, нельзя забывать о самих музейных предметах, потому что основная задача музейной экспозиции – это представить музейные предметы в качестве действующих лиц истории, а не в том, чтобы вообще создать новую экспозицию, применяя новые более совершенные средства экспозиционного дизайна»⁴.

Все выше сказанное, можно применить и к созданию музейной выставки.

Формирование экспозиций и выставок проходит два этапа:

- научное и художественное проектирование;
- осуществление, строительство экспозиции.

Приступая к разработке проекта выставки, прежде всего необходимо проработать имеющуюся по этой проблеме музееведческую литературу, труды Лаборатории музееведения⁵ и Лаборатории музейного проектирования РИК (в прошлом НИИ культуры)⁶.

Содержание научной концепции выставки

1. Обоснование тематики. Тематика выставки определяется концепцией музея. Необходимо обосновать формы и методы экспозиционного решения. (Коллекционная, тематическая, проблемная и др.)

2. История экспозиционных проектов музея. Необходимо проанализировать удачный и неудачный опыт прежних выставок, опыт других профильных и непрофильных музеев. Учесть мнения посетителей, ведь музей работает, прежде всего, для них.

3. Новизна проекта. Следует уделить внимание новым методам и формам решения экспозиционного построения выставок в отечественной и мировой музейной практике. Необходимо указать, в чём состоит новизна проекта.

¹ Словарь актуальных музейных терминов / Сост. М. Е. Каулен, А. А. Сундиева, И. В. Чувилова и др. // Музей. 2009. №5. С. 64.

² Майстровская, М. Т. Аспекты выставочного дизайна в экспозициях искусств / М. Т. Майстровская // Выставочный аспект художественной жизни российских регионов: новые условия, участники, проблемы взаимодействия: материалы науч.-практ. конф. (нояб. 1997 г.). Тверь, 1998. С. 30-39.

³ Решетников Н. И. Указ. соч. С. 64.

⁴ Там же. С. 65.

⁵ Музей и современность: сб. науч. трудов / ЦМР СССР. М., 1986; Актуальные проблемы советского музееведения: сб. науч. трудов / ЦМР СССР. М., 1987

⁶ Искусство музейной экспозиции: сб. науч. трудов / НИИ культуры. М., 1977; Искусство музейной экспозиции: Современные тенденции архитектурно-художественных решений: сб. науч. трудов / НИИ культуры. М., 1982; Музееведение. На пути к музею XXI века: сб. науч. трудов / НИИ культуры. М., 1989 и др.

4. Архитектурно-художественное решение выставки. На основе научной концепции разрабатывается художественный проект, ответственным за разработку может быть художник или дизайнер музея. Как правило, в небольших краеведческих музеях (таких как Ступинский историко-краеведческий музей) не всегда работают художники и дизайнеры, способные осуществить эту работу. Тогда ответственным назначается начальник экспозиционно-выставочного отдела.

5. Сценарий выставки. Сценарий экспозиции (выставки) в музейном деле стал внедряться недавно. Ещё двадцать лет назад необходимость сценария не признавалась. Сегодня складывается тройственный союз: научный сотрудник-экспозиционер, художник-дизайнер и сценарист. Полемизируя с экспозиционерами и художниками прошлого, В. Ю. Дукельский отмечает: «В отличие от научной концепции, которая отвечает на вопрос “о чём мы хотим рассказать”, сценарий ищет ответ на вопрос “как мы хотим рассказать, и зачем вообще создаётся наша экспозиция?”»¹.

6. Экспозиционные (выставочные) разделы. Разделы последовательно раскрывают основное содержание выставки.

7. Экспозиционное оборудование. Проектируется характер выставочного оборудования: модульные комплексы, стационарные витрины или передвижные.

8. Мультимедийные программы. Специально созданные на основе компьютерных технологий аудио-, видео- и мультимедийные программы, выступающие «равноправными участниками экспозиционного “действия”» наряду с традиционными музейными предметами.

9. Интерактивные проекты. По тематике выставки можно проводить интерактивные занятия и программы для детей и взрослых: мастер-классы, квесты или театр-теней, как в Ступинском историко-краеведческом музее по мотивам выставки, посвященной творчеству Д.В. Горлова.

После определения общего объема предметов начинается отбор из них наиболее экспозиционных по основным характеристикам музейных экспонатов. В ходе этой работы начинается формирование тематико-экспозиционного плана (ТЭП) экспозиции.

1.3. Тематико-экспозиционный план выставки (ТЭП)

Следующим этапом становится написание ТЭП. Во введении к нему приводится научное обоснование экспозиции, принципы экспозиционных решений. Он как бы аккумулирует все предыдущие документы научной разработки экспозиции. В ТЭП входят:

- титульный лист с указанием названия музея, экспозиционного отдела, номера зала, площади его в квадратных метрах, название темы, автор или авторский коллектив, дата его составления;
- оглавление;
- введение;
- содержание экспозиции с указанием тематической структуры, ведущих текстов, названий входящих в тему или подтему комплексов, сведения о характере экспозиционных материалов, связанные с художественным проектированием примечания.

Одновременно идет разработка текстов, этикетажа, подбираются все будущие экспонаты, включая музейные предметы, воспроизведения музейных предметов, научно-вспомогательные материалы, решаются вопросы оснащения оборудованием, техническими средствами.

Следующим этапом конструирования является разработка эскизного проекта, решающего вопросы:

- окончательного распределения площадей тематических разделов, экспозиционных тем и подтем с маршрутом осмотра экспозиции;

¹ Цит. по: Решетников Н. И. Указ. соч. С. 63.

- размещения всех ведущих экспонатов и текстов, методов их показа, расстановки экспозиционного оборудования;
- окончательного объемного, пространственного, светового и цветового решения экспозиции;
- принципиального решения конструкции оборудования и объемных декоративных элементов;
- размещения технических средств;
- оформления прилегающей территории с размещением крупногабаритных экспонатов и декоративных элементов.

При переходе к заключительному этапу художественного проектирования генеральное решение и эскизный проект проверяются раскладкой экспонатов. Если они соответствуют музейной специфике, раскладка показывает возможности будущей экспозиции. В ходе ее уточняются научные и художественные позиции, правильность избранных методов и средств, состав, группировка, размещение, последовательность тематических экспозиционных комплексов, характер оборудования, архитектурно-композиционные решения. На основе предыдущих документов и раскладки составляются монтажные листы.

Во время монтажа выставки одновременно разрабатываются культурные программы, сценарии проведения торжественного открытия выставки и формы сотрудничества с посетителями. Выявляются возможности и методы реализации предметов в случае организации выставок-продаж. Готовятся научно-популярные и рекламные издания. Осуществляется связь с прессой. Планируется проведение социологических исследований, опросов посетителей.

Исходя из вышесказанного, организуются выставки в Ступинском историко-краеведческом музее

В 2018 году коллектив музея, под руководством нового молодого директора, принял решение расширить выставочную деятельность и наладить сотрудничество с ведущими государственными музеями страны. За 2019 год в нашем музее был осуществлен 21 совместный выставочный проект Государственных музеев и наших фондов. Самыми яркими можно считать такие выставки:

- выставка «Грани таланта», посвященная 120-летию со дня рождения Дмитрия Владимировича Горлова, заслуженного художника РСФСР, члена союза художников СССР, скульптора-анималиста, графика, одного из основоположников отечественной анималистики.
- «17 черепов и зуб, или Изменение человека во времени» из Государственного биологического музея им. К. А. Тимирязева
- «Воплощение образов романа «Война и мир» на театральной сцене, холсте и киноплёнке», совместный проект Государственного музея Л. Н. Толстого и фондов Ступинского историко-краеведческого музея
- «Блеск Победы», приуроченную к 9 мая. На выставке были представлены ордена и медали Великой отечественной Войны, а также трудовые и юбилейные награды времен СССР, из коллекции частного коллекционера
- «Мир Комиксов» - премьерная выставка, сформированная сотрудниками нашего музея
- «Архитектор Н. П. Краснов. Возвращение на малую Родину». Государственное автономное учреждение культуры Республики Крым «Ливадийский дворец-музей»
- «Быт подмосковных усадеб в век Просвещения». Совместный выставочный проект Ступинского историко-краеведческого музея и Московского государственного объединенного музея-заповедника «Коломенское-Измайлово-Лефортово»

В конце декабря начали свою работу ещё две выставки «Сказки Пушкина» из Государственного музея А.С. Пушкина г. Москва и «Промышленная ёлка», которая

представила новогодние ёлки, созданные коллективами разнообразных промышленных предприятий нашего городского округа.

Одним из важнейших выставочных проектов уходящего года, можно считать выставку «Грани таланта», посвященную 120-летию со дня рождения Дмитрия Владимировича Горлова, нашего земляка. Выставочный проект отобразил грани таланта великого художника – графику, скульптуру, детскую иллюстрацию. Как скульптор-анималист он работал в камне и дереве, резине и бумаге, металле и папье-маше, терракоте и керамике. В экспозиции было представлено 196 предметов из коллекции мемориального дома-музея Д. В. Горлова в д. Соколова Пустынь г. Ступино и фондов Ступинского историко-краеведческого музея.

Выставочный проект «Архитектор Н. П. Краснов. Возвращение на малую Родину» был осуществлен благодаря сотрудничеству с Ливадийским дворцом-музеем Республики Крым. Этому проекту предшествовало несколько месяцев подготовительной работы. Архитектор Н. П. Краснов уроженец села Хонятино Коломенского уезда (ныне городской округ Ступино), поэтому мы считаем его своим земляком, более 30 лет, проработавший в Крыму, из которых 12 лет – главным архитектором Ялты, и 20 лет в эмиграции, на Мальте и в Белграде.

Наши сотрудники посетили Ливадийский Дворец-музей и договорились о сотрудничестве, был подписан Договор между нашими музеями. Также был налажен контакт с Домом Русского зарубежья в Москве. Перед открытием выставки для школьников города был проведен премьерный показ фильма о Николае Краснове.

Лучшие проекты зодчего воплощены в усадебном строительстве и создании дворцово-парковых ансамблей. Наиболее известным его творением стал Ливадийский дворец императора Николая II, сооружённый в 1911 г. в стиле Итальянского Ренессанса, а в настоящее время являющийся выдающимся памятником архитектуры и истории России. Экспонаты выставки, предоставленные Государственным автономным учреждением культуры Республики Крым «Ливадийский дворец-музей», никогда не покидали стен дворца. Это выставка – премьера, после окончания работы в нашем музее, была отправлена в Дом русского зарубежья г. Москва.

Посетители выставки смогли увидеть подлинные чертежи, проекты, эскизы и рисунки Н. П. Краснова, альбомы с фотографиями, оригиналы и копии документов, раскрывающие напряженную работу архитектора по возведению Большого Императорского дворца и комплекса зданий в Ливадии – любимой южной резиденции Романовых. Дизайнерские способности Н. П. Краснова позволили оценить представленные многочисленные проекты мебели и предметов интерьера, фрагменты декора и фурнитуры, украшавшие дворец, часть кованых ажурных ворот XVIII в. работы итальянских мастеров из Вероны, гармонично вписанных архитектором в художественный облик Итальянского дворика.

Жемчужиной коллекции Ливадийского дворца-музея являются предметы из личных комнат царской семьи. В собрании музея – уникальные акварели, выполненные Великими Княжнами Ольгой Николаевной и Татьяной Николаевной, ученицами Н. П. Краснова, являвшегося с 1911 года преподавателем живописи дочерей Императора Николая II. На выставке экспонировались копии этих работ.

Особый интерес вызвали фотографии частных и общественных построек начала XX в., а также редчайшие, чудом сохранившиеся проекты югославского периода, запечатлевшие многообразие архитектурной и дизайнерской мысли Н. П. Краснова. С современным обликом зданий, сооруженных по проектам Н. П. Краснова в Ялте, посетителей познакомили работы ялтинского фотографа И. Радченко, художников В. Божко и С. Милокумова.

Впервые был представлен победитель конкурса скульптурных проектов памятника архитектору Н. П. Краснову в Ялте, выполненный московским скульптором О. В.

Кавериним в 2008 г., предполагавшийся к установке к 145-летию со дня рождения известного зодчего. Выставка работала с 28 сентября по 17 ноября 2019 г.

Также интересным проектом стала выставка «Мир комиксов». Это новый опыт для нашего историко-краеведческого музея. Мы решили отойти от стереотипов и показать работы наших молодых ступинских художников-комиксистов и художников смежных стилей, которые оживляют компьютерные игры и мультфильмы. Известные и не очень известные авторы, поделились своим видением мира через призму комикса. Современные работы наших ступинских художников-комиксистов – это был главный сюрприз для наших гостей.

Летом 2018 года крупнейшее российское комикс-издательство «Bubble» объявило конкурс «Новые Герои Bubble». Участники должны были объединиться в команды художник - сценарист и прислать в издательство идеи и концепт-арты для новых комиксов. Заявки прислали около двухсот команд, по ним издательство отобрало девять, которым предстояло издать свой собственный комикс и побороться за право печатать в «Bubble» постоянную серию. Среди этой девятки оказались и простые ступинские парни художник Иван Довбня и сценарист Денис Нечипоренко. Им предстояло создать комикс «Импульс». Комикс про девочку, которая пытается добиться признания и понять: нужны ли нашему миру супергерои?

На выставке были представлены поэтапные раскадровки комикса, а также конечный вариант, изданный «Bubble».

Посетителям выставки интересно было ознакомиться с работами других наших ступинских художников, добившихся успеха в сфере индустрии кино и компьютерных игр. Это Юлия Забелина, основными заказчиками ее работ являются иностранные компании, такие как Hasbro, World Of Tanks, New Horizon RPG, Dragon's Prophet MMORPG, Runewaker Entertainment, Berserk и Сергей Свистунов, занимающийся разработкой игр, обучающих и развлекательных приложений от мобильных, до приложений в VR. Участвовал в таких проектах, как Mortal Kombat X (ScorpionKoldWarSkin), World of Tanks VR, RevolVR и т.д. В данный момент работает в компании VR Tech на должности Арт Директор.

На выставке посетители узнали множество интересных фактов о создании комиксов: кем были создатели, какие комиксы стали суперпопулярными и почему. Как появились комиксы в мире и в России, почему они получили такую популярность. Как создаются комиксы и как потом они оживают в кино и компьютерных играх.

На 2020 год нашим музеем запланировано более 20 новых выставочных проектов. Среди них совместная выставка музея «Куликово поле» и фондов нашего ступинского историко-краеведческого музея «Платье красное за реку видно»; «Куклы мира» из Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина и многие другие.

Проектирование выставки «Грани таланта»

Осенью 2018 года сотрудники нашего музея начали подготовку выставки «Грани таланта», посвященную 120-летию со дня рождения Дмитрия Владимировича Горлова.

История Ступинского края уже более 70 лет неразрывно связана с именем замечательного художника, графика, заслуженного художника РСФСР, члена союза художников СССР, одного из основоположников отечественной анималистики — Дмитрия Владимировича Горлова. Работы мастера находятся в более чем 40 собраниях государственных музеев — Русский музей в Санкт-Петербурге, музей Кусково в Москве, Государственный Дарвиновский музей, музей игрушки в Загорске, художественном музее города Горловка, других российских музеях, а также за рубежом.

Путь художника был длинен и замысловат. Родился в 1899 г. в Петербурге, вскоре переехал в подмосковный Ногинск (ранее Богородск). Пытался учиться на агронома, но всё же стал художником. Во время учёбы работал в Дарвиновском музее у художника-анималиста Василия Ватагина, потом в издательстве «Детгиз», иллюстрируя книги, и в

Московском зоопарке (1936). Создавал статуэтки на Гжельском заводе и Дмитровском фарфоровом заводе. В 1940-1950-е годы Д. В. Горлов постоянно экспериментировал, расширяя диапазон возможностей керамики: терракотовая скульптура, статуэтки, керамические многокрасочные панно, настенные барельефы, декоративные изразцы и т. д.

Апофеоз в творчестве Дмитрия Горлова – это международное признание на Всемирной выставке в Брюсселе и медаль «За верность национальным традициям». Ещё один большой успех – это создание серии из восьми горельефов к памятнику И. А. Крылову в Твери (1946-1958).

В конце 1940-х гг. Дмитрий Владимирович вместе с женой, Натальей Валентиновной Серовой, младшей дочерью великого русского художника Валентина Александровича Серова, приезжают в Соколову Пустынь (недалеко от г. Ступино), где возводит деревянный дом на берегу Оки. Приехав сюда, Дмитрий Владимирович оказался в поле действия приокского притяжения, оторваться от которого не смог уже до конца своей жизни, поэтому мы считаем его своим земляком. Это стало основным обоснованием тематики данной выставки.

В нашем музее часть экспозиционного зала, была отведена под небольшую постоянную экспозицию, посвященную Дмитрию Владимировичу Горлову. Но после ремонта новая экспозиция еще не была сформирована, и было принято решение сделать большой выставочный проект совместно с частным домом-музеем в Соколовой Пустыне. Поэтому можно считать это новым проектом. Большинство экспонатов планировалось представить широкой публике впервые.

Цели выставки категория:

- Ознакомление с удивительным человеком, заслуженным художником РСФСР, скульптором анималистом Д. В. Горловым; отражение истории его жизни и творчества и возникновении мемориального дома-музея художника на Ступинской земле.

Принципы построения:

- принцип предметности;
- комплексно-тематический принцип.
- комплексный ансамбль (жизненный комплекс)

Методы показа: тематический.

Основу выставки составили работы Д. В. Горлова, фотографии, письма, документы, работы скульпторов и художников, изображающих Д. В. Горлова, мемориальные предметы и вещи художника, мебель, фильм о последних годах жизни художника.

ТЭП выставки был принят на заседании научно-методического совета Ступинского историко-краеведческого музея от 14 ноября 2018 года № 05-2018.

Ответственными за разработку и осуществление проекта были назначены заместитель директора по экспозиционно-выставочной деятельности Е. В. Петрова и научный сотрудник Э. Э. Фомченко

По выставке нашим научно-просветительским отделом были разработаны экскурсии для разных возрастных групп: для младших школьников «Картинки из детства», для категории 12+ «Грани таланта». В рамках экскурсии для младших школьников и дошкольников проводилась интерактивная программа «Театр теней». «Театр теней» был специально разработан в нашем музее по иллюстрациям Д. В. Горлова к детским книгам «Как собака друга искала», «Зимовье зверей», «Мышонок заблудился».

Планировалось активно использовать мультимедийный стол: необходимо было закачать в него мультфильмы, детские раскраски, фильм о Д. В. Горлове, фото Горловских работ.

На торжественное открытие были приглашены директора и сотрудники музеев, связанных с творчеством Д. В. Горлова и сотрудники московского зоопарка. К сожалению, никто, из них так и не приехал. Зато были представители нашей администрации, педагоги школ, ученики и друзья Д. В. Горлова и постоянные посетители

нашего музея. Открытие было ярким и красочным. Мы рады были познакомить жителей и гостей нашего городского округа с жизнью и творчеством нашего великого земляка.

Подводя итоги статьи, можно сказать, что выставочная деятельность является оперативной формой участия музея в современной жизни, выставки организуются из фондов, как самого музея, так и других музеев. Они расширяют экспозиционные возможности музеев, привлекают новые категории посетителей.

Музейная выставка – это наиболее динамичная форма экспозиционной деятельности, способствующая на разных этапах музейной жизни возникновению, развитию и совершенствованию основной (стационарной) экспозиции музея, а при определенных обстоятельствах способная выполнять её прямые функции.

В настоящее время выставочная деятельность становится одним из самых эффективных методов популяризации искусства, максимально доступным для широкой публики.

Современный музей многолик и постоянно обновляется, что предопределяет многообразие способов работы с посетителем, в том числе и методов построения музейных выставок.

Ступинский историко-краеведческий музей идёт в ногу со временем, расширяя тематику выставочных проектов, привлекая в свои стены новых посетителей.

Научно-фондовая работа в ведомственном музее (на примере Музея авиации Севера)

Проблема организации научно-фондовой работы в ведомственных музеях в настоящее время стоит на одном из первых мест. Это связано, в первую очередь, с периодом социально-экономических изменений 1990-х – начало 2000-х годов, небольшим по количеству штатом сотрудников ведомственного музея и отсутствием специалистов по музейной фондовой работе. В период развития советской музееведческой мысли ведомственные музеи часто создавались на общественных началах, их работа проходила под методическим руководством органов управления культурой в регионах и региональных государственных музеев. В настоящее время ведомственные музеи могут относиться к государственным и негосударственным музеям исходя из статуса учредителя и формы собственности на музейные фонды. Актуальным является вопрос сохранности фондов и определения собственности на музейные ценности ведомственных музеев, организованных до 1996 года, времени принятия закона «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» от 26.05.1996 54-ФЗ.

Музей авиации Севера имеет свою богатейшую историю. Он был создан на основании директивы Министра гражданской авиации СССР от 29 мая 1975 года «Об улучшении исторической работы в гражданской авиации». 23 ноября 1979 года Октябрьский районный совет народных депутатов города Архангельска принял решение о создании музея авиации Севера на общественных началах на базе авиапредприятия № 1. Инициатива создания музея принадлежала Архангельскому управлению гражданской авиации. 1 октября 1980 года было утверждено Положение о Музее авиации Севера, который открылся для посетителей 6 февраля 1981 года. Работа по созданию музея и экспозиции, формированию фондов начала проводиться с 1979 года. Организатором и первым директором музея являлся Гавриил Владимирович Личков (1913-1995). В 1984 году Министерством культуры РСФСР за значительные успехи в развитии музейного дела общественному музею авиации Севера присвоено звание «Народный», в дальнейшем это звание музею неоднократно подтверждалось. Экспозиционно-выставочная, экскурсионная работа, комплектование и учет фондов были организованы в музее на высоком профессиональном уровне.

Штат музея в 1980-е годы состоял из 6-ти человек: директор, главный хранитель, научный сотрудник, экскурсовод-методист, музейный смотритель, техник по уборке помещений. При музее действовал Совет музея, который возглавлял директор. Музей в своей работе руководствовался действующими на тот период нормативными документами: «Типовым положением о музее, работающим на общественных началах» (1978), «Инструкцией по учёту и хранению музейных фондов в музеях, работающих на общественных началах» (1988), «Инструкцией по учёту и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР» (1985), Положением о Музее авиации Севера.

Музейное собрание состояло из основного фонда и фонда вспомогательных материалов, архива и библиотеки. Структура основного фонда по состоянию на 1988 г. представляла собой следующие коллекции: вещественный, нумизматика, филателия, фотографии и негативы, документы, книги, персональный фонд, тематический фонд. На музейные коллекции были составлены картотеки: учётная, тематическая, предметная, которые существенно помогали в работе с фондами. По состоянию на 1993 г. в фондах музея хранилось 9743 предметов основного фонда и 5571 предметов вспомогательного фонда. На начало 2016 года в основном фонде согласно учётной документации находилось 12040 музейных предметов.

Комплектование фондов, включавшее собирательскую работу по поиску предметов музейного значения, было организовано в соответствии с тематическим и комплексным принципами, реже применялся систематический метод. В результате работы по формированию музейного собрания в фонды поступили интересные коллекции предметов, отражающие становление и развитие гражданской авиации на Севере, историю авиапредприятий, аэропортов Архангельской области, трудовую деятельность работников гражданской авиации, известных пилотов Севера, которые хронологически охватывают период с начала XX века. В составе коллекций находятся фотографии, документы, фотонегативы, модели летательных аппаратов, предметы нумизматики и филателии, форма лётного состава и вспомогательных авиационных служб, предметы техники. Был организован персональный (именной) фонд, значительная часть которого посвящена участникам Великой Отечественной войны в составе 5-го отдельного авиаполка гражданского воздушного флота, воевавшего на Карельском фронте. В составе основного и вспомогательного фонда находятся музейные ценности, имеющие большое музейное значение для сохранения историко-культурного наследия региона и страны.

Научно-фондовая деятельность в государственных и негосударственных музеях включает в себя следующие основные направления работы с музейными предметами и музейными коллекциями: комплектование, учёт, хранение, реставрация, изучение, публикация (представление) музейных предметов и музейных коллекций. В период с 1981 года учёт и хранение музейных предметов в музее были организованы в соответствии с «Инструкцией по учёту и хранению музейных фондов в музеях, работающих на общественных началах» (1988), «Инструкцией по учёту и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР» (1985). Методическое руководство на протяжении 1979 – начала 2000-х годов осуществлял Архангельский областной краеведческий музей в лице заведующей методическим отделом С. М. Филимонковой. Благодаря грамотной организации работы удалось поставить на высокий уровень все направления музейной деятельности: фондовую, экспозиционную и экскурсионную.

Для проведения работы по комплектованию были составлены перспективный и текущий планы комплектования, которые включали различные темы, связанные с историей и современным периодом гражданской авиации: зарождение авиации на Архангельском Севере и в России, период 1920-х – 1930-х годов, развитие полярной авиации, Архангельский аэроклуб, гражданская авиация в годы Великой Отечественной войны, 5-й отдельный авиаполк гражданского воздушного флота, восстановление народного хозяйства в послевоенный период, развитие гражданской авиации в 1960-е – 1970-е годы, современный период. Значительное внимание уделялось отдельным людям, сыгравшим большую роль в развитии гражданской авиации на Севере и в стране, был сформирован большой персональный фонд, который включал документы и фотографии. Среди них надо отметить коллекции известных полярных летчиков Ф. Б. Фариха, М. И. Козлова, С. Я. Клибанова, Я. И. Нагурского, коллекции первых северных летчиков, коллекцию Героя Советского Союза Г. Ф. Филиппова, коллекцию Ю. В. Андропова, члена Военного совета Карельского фронта Г.Н. Куприянова, другие персональные коллекции. Директор музея Г.В. Личков вёл переписку и встречался со многими известными людьми. Среди них Герой Советского Союза А.В. Ляпидевский, Ю. В. Андропов. Благодаря активной собирательской работе в музее сохранилась коллекция фотографий и документов известного конструктора, лётчика, художника К. К. Арцеулова, его картина «Соколиная охота». Большую ценность представляет коллекция фотонегативов на стекле, которая тематически относится к истории гражданской авиации. Формирование фондов началось в 1979 году, в 1981 году была открыта основная экспозиция музея, которая получила много положительных откликов специалистов и обычных посетителей.

Учёт музейных предметов в Музее авиации Севера включал первую и третью (специальный учёт) ступени учёта. Решение о приёме предметов на постоянное хранение в музей принимал Совет музея. Оформлялся акт приёма на постоянное хранение в

нескольких экземплярах. На коллекции предметов, связанных одной темой, составлялись коллекционные описи, которые прикладывались к актам приёма. В коллекционной описи давалась расширенная информация об истории предметов, их владельцах, способах поступления. Надо отметить, что обязательно фиксировалась история создания и бытования (легенда) предметов, это оказывало неоценимую помощь в изучении, атрибуции и публикации музейного предмета. На основании решения Совета музея предметы регистрировались в книге поступлений основного фонда или книге поступлений вспомогательного фонда. Каждый экземпляр книги поступлений до регистрации предметов постранично нумеровался, прошивался и заверялся учредителем музея – Архангельским объединённым авиаотрядом, музеем, осуществлявшим методическое руководство – директором Архангельского краеведческого музея. В книге поступлений основного фонда (главной инвентарной книге) в соответствии с графами фиксировалось: порядковый номер предмета (часть учетного обозначения), дата записи, время и источник поступления, наименование и краткое описание, количество, материал и техника, размер, сохранность.

Учёт и хранение музейных предметов входили в обязанности главного хранителя фондов. Временная выдача предметов на выставки и в экспозицию регистрировалась в журнале выдачи. Вопрос о временной выдаче предметов за пределы музея согласовывался с учредителем музея. Предметы, принятые на временное хранение, после оформления акта приёма на временное хранение регистрировались в книге временных поступлений. Учёт музейных предметов проходил на уровне 1-й ступени учета, 3-й ступени (специальный учёт музейных предметов, содержащих драгоценные металлы). 2-я ступень учета – научная инвентаризация музейного предмета не проводилась, соответственно не велись и инвентарные книги по фондовым коллекциям. В государственных музеях полная атрибуция предмета проходит на стадии изучения, на уровне 2-й ступени учёта или на этапе ведения научного паспорта на предмет.

Для хранения музейных предметов было выделено отдельное помещение, оборудованное охранно-пожарной сигнализацией. Хранение предметов являлось комплексным, оно предполагало создание оптимального температурно-влажностного режима и других режимов хранения для всех предметов.

Изучение предметов было связано с темами исследований сотрудников музея.

Проводилась большая исследовательская работа в местных и центральных архивах, благодаря этому во вспомогательном фонде сохранилось большое количество копий документов из Центрального государственного архива народного хозяйства по теме «Развитие авиации на Севере в 1920-е – 1940-е годы». Публикация (представление) музейных предметов проходила в форме выставочной, экскурсионной, лекционной деятельности и публикации печатных статей в средствах массовой информации и сборниках. Директор музея, Гавриил Владимирович Личков, начиная с 1930-х годов, являлся внештатным корреспондентом газеты «Правда Севера», «Северный комсомолец», журнала «Гражданская авиация», им было опубликовано большое количество статей и заметок по истории авиации. С 2017 года Музей авиации Севера входит в состав АО «Аэропорт Архангельск» в качестве экспозиционно-выставочного отдела и продолжает работу по всем направлениям музейной деятельности.

В настоящее время комплектование и порядок учета вновь поступающих предметов в ведомственном музее зависит от статуса учредителя. В Музее авиации Севера учредителем является акционерное предприятие, вновь поступающие предметы будут относиться к собственности предприятия. Согласно законодательству для включения музейных предметов, относящихся к частной собственности в Музейный фонд Российской Федерации необходимо провести экспертизу музейного предмета, на основании которой принимается решение о включении в негосударственную часть Музейного фонда РФ. Следующими этапами является регистрация в Государственном

каталоге Музейного фонда РФ и регистрация в книге поступлений основного фонда (главной инвентарной книге).

Сохранность фондов в настоящее время в любом ведомственном музее зависит от учредителя музея и профессионального уровня сотрудников музея. Сотрудники Музея авиации Севера делали и продолжают делать всё, чтобы сохранить музейный фонд для будущих поколений. Надо отметить, что, начиная примерно с 2012 года, многие ведомственные музеи остались без постоянной методической помощи со стороны ведущих музеев региона и органов управления культурой в регионе.

Таким образом, в период 1970-х – 1990-х годов фондовая работа ведомственных музеев проходила при методической поддержке специалистов региональных музеев, это обеспечивало учёт и хранение музейных фондов в соответствии с действующим законодательством. На этом этапе работы Музея авиации Севера научно-фондовая работа была организована на высоком профессиональном уровне, что обеспечивало сохранность

музейных фондов. Период 2000-х годов – по настоящее время ведомственные музеи часто оказываются без методической помощи со стороны государственных музеев и региональных органов управления культурой на местах. В условиях современного законодательства и объективной ситуации в музейной сфере обеспечить сохранность музейных фондов ведомственных музеев можно только путём регистрации музейных предметов в Государственном каталоге Музейного фонда РФ. Для государственных ведомственных музеев эта процедура является обязательной. Процедура регистрации предметов ведомственных негосударственных музеев с частной собственностью на музейные фонды возможна лишь только после проведения экспертизы. К сожалению, в связи с неудовлетворительным положением дел в сфере обеспечения профессиональными кадрами фондовых структурных подразделений региональных государственных музеев эта экспертиза может носить очень субъективный характер и зависеть от профессионального уровня и опыта работы членов экспертной фондово-закупочной комиссии, главного хранителя музейных предметов и директора конкретного регионального государственного музея. Сохранность фондов ведомственных негосударственных музеев в полной мере зависит от учредителя и органов управления культурой конкретного региона. Только профессиональный, грамотный подход к организации и деятельности всех направлений научно-фондовой работы в государственных и негосударственных музеях обеспечит формирование и сохранность музейных фондов.



В Музее авиации Севера. Фото из фондов музея.

Организация лектория и программа тренинга

В современный исторический период, когда общество озабочено нестабильной экономикой, налаживанием рыночных связей, постоянно возникающими политическими катаклизмами, характеризуется разрушением социальных связей, падением нравственных устоев. В этом же списке проблемы патриотического воспитания молодежи. Историческая память важна и необходима - во все времена и в любом государстве, особенно в трудные, переломные моменты истории, она всегда живёт в народе и проявляется только в годы испытаний. Именно такой период переживает сегодня Россия, когда вопросы патриотического воспитания, исторической памяти вышли на первый план.

Проблема патриотического воспитания детей постоянно находится в центре внимания и является приоритетным направлением в федеральном государственном стандарте, где цель образования – это воспитание патриотов и граждан России, которые понимают и осознают в чём заключаются национальные интересы России в современном мире. Несомненно, что в процессе воспитания школьников принимают участие, как школы, так и другие учреждения образования и культуры, в том числе и музеи. Одна из традиционных форм массовой работы музеев, наряду с экскурсией – это лекция. Лекции могут объединяться в циклы – лектории. Как правило, это часто происходит на территории музея, а лекции связаны с музейными коллекциями и экспозициями. Кроме того, как яркий пример служения Отечеству часто выступает жизненный путь человека, прошедшего через все трудности жизни, совершив при этом героический поступок во благо Родины.

Патриотизм и патриотическое воспитание в музее: организация лектория

Современный период истории нашей страны характеризуется не только сложностью налаживания новых экономических отношений, но и проблемами, связанными с падением нравственных устоев общества. К сожалению, в молодёжной среде стал преобладать не только изрядный прагматизм, но и пренебрежение к нравственности, историческому прошлому нашей страны. Основной целью существования для многих молодых людей становится накопление материальных благ, достижения высокого статуса в обществе, а также стремление к материальному благополучию, невзирая на интересы других людей. Это очень тревожная тенденция, которая может привести к проблемам в обществе в будущем.

Известно, что народ, отрицающий своё прошлое, исторически обречён. Формирование патриотизма как значимой ценности и основы духовного возрождения России невозможно вне исторической памяти. Таким образом, задачи по гражданско-патриотическому воспитанию молодёжи требуют конкретных шагов по их решению. Часто, в кризисные моменты истории общество вынужденно обращается к опыту прошлых поколений. Знания, которые накопило человечество в этой области нужно изучать и использовать.

Патриотизм - это любовь к большой и малой Родине, готовность выполнить конституционный долг, общественно значимое поведение и деятельность. Патриотизм выступает в единстве духовности, гражданственности и социальной активности личности.

Патриотическое и гражданское воспитание школьников одна из основных задач современной школы. *Школьный возраст* является наиболее благоприятным для формирования чувства любви к Родине, ответственности, активной жизненной позиции. Не подлежит сомнению, что пережитое и усвоенное в детстве отличается большой психологической устойчивостью. Детство - это наиболее благоприятное время для осуществления гражданско-патриотического воспитания, так как это период

самоутверждения, активного развития социальных интересов и жизненных идеалов. Главным в воспитании школьника является не само мероприятие, например, урок мужества или посещение музея, а то особое психическое состояние, которое пробуждается в человеке и даёт почувствовать ему личную причастность к истории своей страны, к людям, защищавшим Родину, к делу защиты Отечества.

Очень важной задачей для воспитательной работы является проведение музейными педагогами лекций, семинаров, уроков мужества, посвященных историческим личностям, совершившим подвиг во имя Отчизны.

Музеи имеют свои преимущества при проведении подобных мероприятий. Музейные предметы, фотографии, сам факт посещения музея могут оказать неизгладимое впечатление на школьника, привить ему особое чувство причастности к истории своей страны.

Как известно, любой музей в области научно-просветительной работы осуществляет не только экскурсионную деятельность, но проводит и множество других мероприятий. Сейчас в музеях много новых форм взаимодействия с посетителями (особенно со школьниками, например, квесты), но такая традиционная форма работы как лекция далеко не утратила своего образовательного и воспитательного значения, более того, она востребована.

Любая лекция предусматривает систематическое, последовательное устное изложение определенной темы, она также имеет свою структуру (введение, изложение - основную часть, заключение). Необходимо отметить, что одними из самых ранних форм культурно-образовательной деятельности, устанавливающих коммуникационные связи между музеем и посетителями, были именно лекции. Часто для проведения лекций приглашались ведущие специалисты в той или иной области знаний. Например, в Москве в Политехническом музее лекции по биологии читал К. А. Тимирязев, по физике – А. Г. Столетов, по воздухоплаванию – Н. Е. Жуковский. Подобные лекции, распространявшие знания и пропагандировавшие новые научные достижения, являлись настоящим событием общественной жизни и собирали большое количество посетителей. В конце XIX - начале XX в. музейные лекции и экскурсии получили распространение как часть системы внешкольного образования.

Вне всякого сомнения, музейная лекция имеет свою специфику и эта особенность - опора на музейные предметы, использование информации о музейных коллекциях, документах, хранящихся в музейных фондах и т. д. Даже если невозможна демонстрация самих музейных предметов, то чтение лекции, как правило, иллюстрируется копиями, дубликатами, фотографиями, слайдами и т.д. Современные технические средства позволяют придать музейной лекции совершенно другой вид, чем это было ещё несколько десятилетий назад. Оснащение зала позволяет показывать кинофильмы, электронные слайды, с использованием фонограммы.

Лекции одной тематики могут объединяться в циклы – лектории. Лекция должна давать целостные, взаимосвязанные знания по обозначенной теме, но и активизировать, насколько это возможно, творческую составляющую учеников, воспитывать у них самостоятельное творческое мышление. Важным в реализации тематики лекции является способность лектора вызывать у слушателей интерес, давать направление для самостоятельной работы. Также на лекции необходимо выделять (например, повторением или голосом, паузой и т. д.) главных мыслей и выводов, что должно приводить к лучшему усвоению учебного материала слушателями. Конечно, язык изложения должен быть чётким, ясным, с разъяснением необходимых понятий и терминов. И, очевидно, что язык, манера, понятия, излагаемые в лекции должны соответствовать уровню аудитории. В нашем случае – это детская аудитория, самая, пожалуй, взыскательная, сразу чувствующая человека, который что-либо им рассказывает. Таким образом, кто и как читает детям лекцию зависит во многом - усвоят они полученную информацию или нет. Особенно это важно при гражданско-патриотическом воспитании подрастающего

поколения. Здесь есть проблемы и не только при работе с детской аудиторией. Зачастую лектор обращает внимание *лишь на содержательную* сторону своей лекции, преподносит информацию сухим монотонным языком, что не может не вызвать скуку аудитории, особенно детской. Поэтому одной из главных задач лектора – это удержание внимания слушающих на искомой теме, избегая соответствующих ошибок в манере изложения материала. Кроме того, после прочтения лекции у аудитории могут возникнуть вопросы, по которым можно понять насколько усвоен материал, насколько он был интересен для слушателей. И, очевидно, что хороший лектор фактически никогда не заканчивает работу над излагаемой темой, так как всегда можно у себя найти ошибки, неточности, недостаточность примеров и т. д.

Что здесь может помочь лектору? Конечно, лишь увлечённый своей темой лектор может увлечь и других людей. Но как всё-таки подавать информацию, чтобы она вызывала подлинный, искренний интерес у детей?

Вопрос, *как вызвать у себя интерес* выходит за рамки данной работы, хотя учёными подобные психологические приёмы в целом разработаны.

Вопрос же, *как управлять вниманием* аудитории может быть решён путём проведения тренинга публичного выступления. На тренинге отрабатываются необходимые навыки для эффективной работы со слушателями. Подобный тренинг многократно был проведён автором данной работы в различных коммерческих и некоммерческих организациях, учебных заведениях, а также на краткосрочных курсах обучения взрослых и показал свою эффективность. После тренинга участники могут использовать эти навыки при работе с любой аудиторией, комбинируя их, исходя из конкретной ситуации коммуникации, а также возраста слушателей. Особенно это важно при работе на лекции с детьми разных возрастных категорий. Ниже приведена примерная программа проведения однодневного тренинга публичного выступления и необходимые упражнения для отработки навыков.

Такой тренинг крайне важен, в первую очередь, в том случае, когда лекторий создаётся с «нуля», и перед руководством музея стоит задача подготовить для этого лектория соответствующие кадры.

Программа тренинга

«Техника успешного публичного выступления»

Цели тренинга:

Формирование и развитие умений участников тренинга в сфере публичного выступления (публичной презентации).

Задачи тренинга:

1. Научить выступающего управлять своим страхом.
2. Научить выступающего использовать каналы восприятия информации.
3. Научить выступающего структурировать свое выступление.
4. Научить выступающего спонтанности в речи.
5. Показать личностные особенности восприятия информации разными людьми.

Оборудование:

Сцена или достаточно большое пространство для выступлений, доска, стулья (желательно без столов), поставленные полукругом.

Продолжительность: 6 - 8 часов.

Количество участников: от 8 до 40 человек.

Сценарий тренинга и упражнения.

1. **Знакомство тренера и участников тренинга.** Знакомство людей в тренинге – это не просто ритуал. В это время происходит такое явление, которое тренеры называют - «растопить лёд». Здесь предлагается всем участникам, включая тренера, рассказать о себе с ИНТЕРЕСОМ, например, по такой схеме: имя и фамилия; род занятий; любимое занятие – хобби; ожидание от тренинга. Настрой на позитив.

2. **Объявление тренером цель и задач тренинга.** Выявление потребностей участников тренинга: для чего конкретно нужен этот тренинг для каждого. Роль навыков публичного выступления в профессиональном росте. Мотивация. Что это даст мне? – должен ответить каждый.

3. **Уверенность и упражнения для работы со страхом.** Уверенный в себе человек внушает большее доверие окружающим. Это проявляется и в публичном выступлении. Часто страшно выступать перед аудиторией, так как страх это естественная, врождённая реакция организма человека. Но! Страх это энергия для действия. Необходимо двигаться навстречу страху, а не бежать от него! Ниже даны упражнения на психологическую настройку.

Упражнения перед публичным выступлением, если у лектора **сильное волнение**: непосредственно перед выходом на сцену надо походить, сделать несколько приседаний; напрячь все мышцы с ног до головы, потом сразу отпустить и почувствовать расслабление мышц; медленное дыхание животом, выдох можно «трубочкой»; выпрямление осанки, представляя на голове корону; «потереть ладони», сказать себе, что сейчас будет интересно; похвалить мысленно себя и публику; уверенным шагом направиться на кафедру. При постоянной практике волнение и страх уменьшаются.

4. **Диаграмма восприятия информации слушателями.** Здесь рекомендуется сделать учебную провокацию. Тренер просит участников показать большой палец, а сам показывает указательный. Как правило, большинство слушателей показывает указательный, то есть то, что видит. Тренер рисует на доске примерную диаграмму каналов восприятия информации человеком, который хорошо известен психологам: 60% - это визуальный канал («язык жестов», рисунки, диаграммы, и т. д.); 30% - это аудиальный канал, то, что человек слышит (громкость, тон, тембр голоса); 10% – слова и смысл слов. Это важно в начале выступления, когда коммуникация и доверие между лектором и аудиторией ещё пока не установлены.

Далее в тренинге у будущих лекторов идёт отработка (в виде упражнений и деловых игр) соответствующих навыков на воздействие на слушателей по разным каналам восприятия информации.

5. **Визуальный канал. Упражнения.** Первое, это правильная поза: прямая осанка, открытость, уверенность, то есть создание «образа лидера».

Зрительный контакт с аудиторией нужно установить в самом начале выступления. Также необходима некоторая пауза перед выступлением.

Упражнения на зрительный контакт со слушателями: перемещение взгляда, задерживаясь на 2-3 секунды, охватывая как можно больший сектор зала. Только после установления такого контакта можно начинать выступление.

В процессе лекции также необходимо поддерживать визуальный контакт. Это создаёт впечатление у слушателей, что лектор общается с каждым из них лично. Типичные ошибки лекторов или что не следует делать: смотреть выше голов слушателей, смотреть в пол, смотреть только на одного человека в зале. Важно на тренинге сделать упражнения на перемещение взгляда по залу в полной тишине, не говоря ни слова.

В процессе лекции необходимо использовать слайды диаграммы, таблицы, так как человек мыслит в большей мере образами, а не словами, поэтому перед взором слушателя должен пройти некий спектакль, кинофильм. Если у лектора нет возможности что-либо показать, то необходимо двигаться ему самому, используя всё пространство сцены, останавливаясь, умеренно, сообразно словам использовать жесты (привлекает внимание то, что движется), подходить к боковой части аудитории, которая меньше всего получает внимание в процессе лекции. Далее участники объединяются в две команды и жестами показывают друг другу различные словосочетания, например, «Ушастый слон», «Глеющая сигарета», и т. д.

Упражнение не только тренирует обозначенные выше навыки, но и способствует раскрепощению участников тренинга, делает их более креативными.

6. Аудиальный канал. Тренировка громкости и тона голоса, чёткости речи.

Работу с микрофоном мы не рассматриваем, поэтому громкость голоса должна соответствовать размеру аудитории и расстоянию до слушателей. Кроме того, громкость можно использовать в выступлениях для акцентов на важных деталях речи оратора. При этом понижение громкости голоса часто активизирует внимание слушателей. Упражнения на громкость должны проводиться осторожно, без надрывов. Как правило, громкость должна немного превышать обычную для человека речь. Лектор – человек взрослый, и ответственность за свой голос он несёт сам. Упражнение на аудиторию: каждый выходит на сцену и произносит какую-либо придуманную им фразу три раза: нормально, тихо, громко.

Изменение тона голоса часто передают эмоции выступающего, его отношение к излагаемому материалу. Также, как и громкость, интонирование может быть использовано для выделения, подчёркивания необходимой мысли лектора, а также, конечно, и для привлечения внимания слушателей.

Упражнения: распевание гласных звуков а, о, и, у. Рука тренера вниз – тон ниже (басы), рука тренера вверх – тон более высокий.

7. Чёткость и скорость речи. Чёткость речи – тренируемый навык, если нет медицинских ограничений. Сложные для произнесения слова необходимо сначала произносить медленно, осознавая движение речевого аппарата, а затем быстрее и быстрее. Хорошо тренировать этот навык путем произнесения скороговорок. Скороговорки можно найти в сети Интернет и тренировать индивидуально, но на тренинге лучше это делать с партнёром по команде: один человек произносит одну часть скороговорки, другой – другую, потом партнёры меняются, в конце каждый произносит скороговорку полностью. Далее обмен скороговорками. Это упражнение также активизирует группу.

7. Композиция лекции (публичного выступления). Любое выступление строится по законам композиции: введение (20% от выступления) – настрой группы на работу; главная часть (60%) – изложение основного материала и кульминация выступления; заключение (20%) позитивный настрой на будущую работу. Отработка этого навыка проводится в командах. Участники собираются в команды, каждая команда делает презентацию чего-либо, или кого-либо. Темы могут быть различными. Далее каждая команда выступает на сцене перед другими участниками тренинга. Необходима обратная связь участников – что получилось, а над чем надо работать.

8. Точность передачи информации. В заключение тренинга участники проводят игру, которая показывает насколько точно передаётся информация между людьми. Это аналог детской игры «Сломанный телефон», но с серьёзным обучающим эффектом. Проводится игра следующим образом. Находятся 6 добровольцев, которые выходят из зала, затем по одному заходят на сцену по команде тренера. Первому зашедшему читается «неоднозначный», юмористический текст (для примера), далее он должен устно передать это содержание следующему входящему. Последовательно пересказ передаётся каждому входящему добровольцу от каждого предыдущего. Аудитория внимательно наблюдает, как искажается текст от пересказа к пересказу, от одного к другому добровольцу. Часто первоначальный смысл изменяется на противоположный. Упражнение оживляет группу участников тренинга, заряжает положительными эмоциями, но, вместе с тем, даёт повод задуматься о точности и ответственности за передачу той или иной информации.

Основа любого обучения – повторение правильных, эффективных приёмов в своей работе. После тренинга «инструменты» лекторов для работы в группе со школьниками практически отработаны. Следующий шаг – это применение этих навыков в конкретной детской группе на лекции с учётом возраста школьников.

Финансовое планирование как инструмент управления финансами музея

Согласно уставу Международного совета музеев (ИСОМ), музей - это некоммерческое постоянное учреждение, состоящее на службе общества и его развития, открытое для публики, занимающееся приобретением, исследованием, пропагандой и экспонированием материальных свидетельств о жизни человека, среде обитания, в целях изучения, образования и удовлетворения культурных потребностей¹.

В связи с тем, что современное общество – это общество потребителя, музеи вовлечены в конкурентную борьбу за посетителей, их интерес.

В условиях современной российской экономики музеи могут быть различных форм собственности (государственной, муниципальной, частной). В зависимости от формы собственности находится и организационно-правовая форма музея: общество с ограниченной ответственностью, индивидуальное предпринимательство для частной собственности, учреждение муниципальное или государственное, для учреждений муниципальной или государственной собственности. Как известно, отдельными элементами экономического механизма деятельности являются системы: планирования; учёта затрат и формирование издержек производства; ценообразования; финансов и распределения доходов и др.

Однако не все музеи ещё смогли адаптироваться к современным условиям хозяйствования. Экономический механизм их деятельности имеет особенности, связанные, с одной стороны, с некоммерческим характером деятельности, обусловленным их социально-культурными приоритетами, с другой, нематериальным (за редким исключением) характером производимых и реализуемых ими продуктов в виде услуг.

Частные и государственные, или муниципальные музеи имеют отличия в счетах бухгалтерского учёта, источниках поступления денежных средств, но вне зависимости от формирования доходов, очень важно грамотно распорядится этими средствами, осуществлять поиск новых источников финансирования, эти задачи и не только позволяют осуществить чёткое и слаженное управление финансами. Перед руководителем музея ставится задача оптимального использования коллекций, зданий, знаний и умений сотрудников музея, денежных средств². В условиях сокращения государственного финансирования и оптимизации численности основной упор в работе музея делается на творческом потенциале сотрудников, который позволяет привлечь дополнительные источники финансирования. Поэтому в условиях рыночной экономики возрастает значение управления финансами.

Управление финансами необходимо для эффективного распределения фондов в рамках учреждения и мобилизации средств, на как можно более выгодных условиях. Цель управления финансами - максимизировать благосостояние организации фирмы и учреждения, акционеров, если речь идёт о частной компании.

Финансовые решения характеризуются тем, что расходы и доходы распределены во времени, носят вероятностный характер. Для принятия верных решений необходимы такие инструменты управления финансами, как финансовое планирование, финансовый анализ и финансовый контроль.

Финансовое планирование охватывает важнейшие стороны финансово-хозяйственной деятельности предприятия, обеспечивает необходимый предварительный

¹ ИСОМ. Устав международного совета музеев. М., 1974. С. 5.

² Шляхтина Л. М. Основы музейного дела. Теория и практика. М.: Просвещение, 2005.

контроль образования и использования материальных, трудовых, финансовых и денежных ресурсов, создает условия укрепления финансов предприятия.

В условиях рыночной экономики эффективное управление финансами - финансовый менеджмент является приоритетным направлением для предприятия, учреждения организации любой формы собственности и во многом обеспечивает стабильность и развитие. Под финансами – понимают форму экономических отношений по поводу образования, распределения денежного дохода и накоплений предприятий и работников, создания централизованных и децентрализованных фондов.

В настоящее время необходимо учитывать следующие тенденции формирования финансовых ресурсов некоммерческих организаций¹:

- увеличение поступлений в абсолютном выражении и снижение доли расходов на культуру и искусство в структуре расходов бюджетов на социально-культурные мероприятия как на федеральном, так и на региональных уровнях;

- изменение соотношения долей расходов на культуру и искусство, выделяемых федеральным бюджетом и бюджетами регионов в сторону последних;

- увеличение собственных доходов от оказания платных услуг населению не столько за счёт привлечения посетителей, сколько за счет повышения цен на билеты, при этом доля собственных доходов в структуре финансовых ресурсов уменьшается;

- поскольку в официальной статистике отсутствуют данные о доле спонсорской и меценатской помощи, банковских кредитах и предпринимательской деятельности в структуре доходов государственных организаций культуры и искусства, можно лишь предположить, что существенной роли они пока не играют. Для коммерческих организаций источником финансовых ресурсов является только собственные средства, полученные в результате их деятельности².

Анализ основных тенденций в формировании ресурсов государственных учреждений культуры и искусства позволил так же сделать вывод: в условиях экономической нестабильности, снижения уровня доходов основной массы населения, снижения посещаемости учреждений культуры и искусства бюджетные ассигнования по-прежнему являются одним из значимых источников формирования их финансовых ресурсов³.

Технология планирования в социально-культурной сфере является сегодня принципиально новой и отличается от традиционной, которая представлена в теории финансового менеджмента. Причем отличия не только в теоретическом, но и в практическом плане. Это обусловлено высокой долей государственного участия в сфере культуры. Большинство объектов функционирует в качестве государственных, региональных, или муниципальных образований, в последние годы активно развиваются частные объекты культуры, но точно даже доля в статистике не определена.

Хозяйственная практика требует составления долгосрочных, среднесрочных и краткосрочных планов. Однако нестабильность политической и экономической обстановки в России привела к невозможности долгосрочного финансового планирования. Для учреждений культуры и искусства характерным является в настоящее время приоритет краткосрочного финансового планирования.

Отличительные особенности финансового планирования музеев следует связывать с источниками формирования доходной части. Для музеев – учреждений (государственная, муниципальная собственность) необходимо рассматривать основной источник поступления – бюджет. Однако в силу ограниченности бюджетного финансирования в современных условиях возникает необходимость в смешанной форме хозяйствования, когда музей для покрытия своих расходов осуществляет коммерческую деятельность.

¹ Морозова Е Я. Экономика и организация предприятий социально-культурной сферы. Учебное пособие / Е. Я. Морозова, Э. Д. Тихонова. СПб.: Издательство Михайлова, 2002. С. 15.

³ Курс экономики / Под ред. Б. А. Райзберга. М.: Инфра-М, 2005. С. 36

Следует обратить внимание, что возможность оказания платных услуг должна быть оговорена в уставе учреждения (в соответствии с нормами ГК РФ).

Рассмотрим основные источники поступления денежных средств.

Финансирование - обеспечение необходимыми финансовыми ресурсами всего хозяйства страны, регионов, предприятий, предпринимателей, граждан, а также различных экономических программ и видов экономической деятельности. Финансирование осуществляется из собственных, внутренних источников и из внешних источников, в виде ассигнований из средств бюджета, кредитных средств, иностранной помощи, взносов других лиц.

Особую роль своевременное финансирование играет для социально-культурной сферы, в том числе для музеев.

Рассматривая особенности финансовой деятельности организаций культуры и искусства, нельзя не отметить специфику составления финансовых планов, разработки финансовой стратегии в зависимости от того, фиксированы или нет цены на их продукты (услуги). Плата за вход в музеи, как правило, фиксированная. Поэтому, если музей не оказывает дополнительных платных услуг, то составление финансовых планов начинается с определения доходной части. Причём необходимо планировать величину ожидаемых доходов по источникам поступления: собственные средства, гарантируемые ассигнования (бюджетные средства), спонсорская помощь, а далее приступают к формированию расходной части сметы. Причём, планирование затратной части осуществляется в общем, без деления затрат по центрам финансовой ответственности¹.

В тоже время, на некоторые виды услуг учреждения имеют право самостоятельно устанавливать индивидуальные цены. Для того, чтобы их рассчитать, необходимо сформировать смету затрат и рассчитать себестоимость каждой услуги, далее с учётом рентабельности и учётом тенденций рынка определяется цена, которая необходима для определения планового дохода от данной услуги.

Данный подход сохраняется, как при разработке финансового плана учреждения, так и при составлении планов отдельных видов деятельности (для многопрофильных учреждений).

Одним из главных аспектов, касающихся особенности финансовой деятельности учреждений культуры и искусства, на наш взгляд, является механизм образования и распределения их дохода.

Существующий в настоящее время порядок формирования единого фонда денежных средств (ЕФДС) и его последующего распределения регламентирован «Основными положениями перевода культурно-просветительных учреждений на новые условия хозяйствования» (1989 год) и «Положением об основах хозяйственной деятельности и финансирования организации культуры и искусства» (1995 год, раздел III).

В соответствии с этими документами в фонде аккумулируются денежные средства, поступающие в форме дотации, оплаты социально-творческих заказов, доходов от оказания платных услуг населению.

Из фонда происходит возмещение всех материальных затрат, расчёты по обязательствам, оплата процентов за кредит, выплачивается заработная плата, различные надбавки, доплаты и выплаты стимулирующего характера, другие текущие издержки.

Из оставшихся после уплаты налогов средств формируется фонд творческо-производственного и социального развития. В него же целевым путём направляются бюджетные ассигнования на капитальный ремонт, средства от реализации оборудования и инвентаря, а также целевые взносы физических и юридических лиц.

¹ Курс экономики / Под ред. Б. А. Райзберга. М.: Инфра-М, 2005. С. 40.

Особенностью данного фонда является его целевое назначение: укрепление материально-технической базы учреждения. В частности, средства данного фонда не могут быть использованы на выплату заработной платы, материальную помощь и т. п.¹.

Доходы от предпринимательской деятельности учитываются, как правило, отдельно и, как уже было отмечено, в единый фонд денежных средств не включаются. Следует отметить, что данный порядок образования и распределения финансовых ресурсов характерен для многих бюджетных учреждений социально-культурной сферы.

Таким образом, организации социально-культурной сферы, имеют различные цели, различные источники и способы финансирования, различную политику формирования цен. Всё это требует от руководителей не только понимания экономических механизмов, принципов финансового планирования, но также и определённых знаний в области экономического анализа².

Источники финансирования (поступления денежных средств) можно разделить на следующие группы:

1. Бюджетное финансирование - основное для государственных, региональных и муниципальных музеев.
2. Поступления от учредителей (особо характерно для частной формы собственности).
3. Доходы от платных видов деятельности.
4. Добровольные пожертвования, субсидии и т.д.
5. Кредиты банков.
6. Прочие доходы и поступления, в том числе доходы от предпринимательской деятельности

В настоящее время Министерство культуры РФ финансирует федеральные учреждения и организации. Их перечень определяется правительством РФ. В него входят библиотеки, музеи, театры, учебные заведения, имеющие особую культурную значимость для России, а их деятельность является эталоном в сфере культуры и искусства.

Бюджетное финансирование (ассигнование) - безвозвратное предоставление средств из государственного бюджета предприятиям, учреждениям, организациям для полного или частичного покрытия их расходов.

В государственных и муниципальных музеях основными источниками финансирования являются бюджетные и внебюджетные фонды. За рубежом и в отечественных частных музеях еще очень важным источником является экономическая деятельность самого музея³.

Бюджетные ассигнования выделяются на следующие цели:

- 1) оплату труда работников (специалистов, творческого, управленческого, производственного и вспомогательного персонала) как состоящих в штате, так и привлекаемых по договорам, выплату гонораров авторам произведений, используемых организацией культуры;
- 2) содержание зданий (включая расходы на коммунальные услуги, освещение, текущий ремонт и прочие аналогичные расходы), оборудования, транспорта и (или) затраты на их аренду;
- 3) содержание природных комплексов и объектов, относящихся к данной организации культуры;
- 4) формирование новых и пополнение существующих музейных коллекций, обеспечение особого режима их хранения, приобретение материалов для реставрации фондов, научно - методическую деятельность;

¹ Носкова И. Я. Международные кредитно-финансовые отношения: Учебное пособие. М.: Банки и биржи, ЮНИТИ, 2005. С. 94.

² Носкова И. Я. Указ. соч. С. 94.

³ Шляхтина Л. М. Основы музейного дела. Теория и практика. М.: Просвещение, 2005.

5) материальное обеспечение художественного воплощения творческих замыслов (создание новых постановок, представлений, подготовку концертных программ и других видов массовых зрелищ, организацию фестивалей, выставок, проведение работ по созданию и обновлению экспозиций) и поддержание в рабочем состоянии материального оформления постановок (программ, номеров), художественных экспозиций;

6) проведение капитального ремонта;

7) реставрацию памятников истории, культуры и архитектуры, переданных в пользование организации культуры;

8) другие затраты, связанные с основной деятельностью организации культуры.

Запрещается нецелевое использование бюджетных ассигнований, выделяемых на осуществление основной деятельности организации культуры, в том числе размещение бюджетных ассигнований на депозитных счетах кредитных учреждений и приобретение ценных бумаг для получения организацией культуры дополнительного дохода. Поступление средств из внебюджетных источников не является основанием для уменьшения размера бюджетных ассигнований организации культуры.

Массовая сеть государственных учреждений культуры финансируется за счёт региональных и местных бюджетов.

В условиях ограниченного финансирования при разработке той или иной программы избирается некоторая крупная социально значимая и общественно необходимая цель, которая может быть достигнута разными исполнителями. Для повышения эффективности выделяемых средств в условиях конкуренции применяется конкурсное рассмотрение предложений потенциальных исполнителей заказа. Возможны варианты финансирования программ из различных источников. В этом случае орган управления культуры принимает долевое участие в финансировании. При оценке результативности предлагаемого набора условий, сформулированных заказчиком, расчеты и обоснования подвергаются независимой экспертизе. С участием экспертов определяются и приоритеты финансирования, для чего при главном распорядителе средств создаются экспертные советы. В его состав включаются специалисты, имеющие профессиональный авторитет в области культуры. Этот совет с максимальной объективностью оценивает каждое учреждение культуры и даёт рекомендации главному распорядителю бюджетных средств и выделении средств на выполнение тех или иных мероприятий. Решение вопроса, как правило, основывается на системе критериев, среди которых целесообразность, экономическая эффективность, надежность реализации, социальная значимость, культурная преемственность, технологическая осуществимость, творческая подготовленность, методологическая обоснованность.

Поэтому основная масса музеев получает бюджетные средства только на поддержание своей жизнедеятельности (выплату заработной платы, коммунальные платежи), но на пополнение коллекций, или, например, ремонт деньги не выделяются.

По данным отчёта Новокузнецкого художественного музея наглядно видно, что на пополнение фондов деньги из бюджетов всех уровней не выделялись.

Таким образом, перед музеем встаёт вопрос о необходимости оказания платных услуг, однако для того, чтобы можно было осуществлять такую деятельность на законных основаниях, то в соответствии с ГК РФ, в уставе должна быть прописана возможность оказания платных услуг и каких именно

Таблица 1 Источники пополнения фондов Новокузнецкого художественного музея (НХМ)

Наименование	Норма	На	На	+-к 2018	% от нормы
		01.01.2019	01.01.2018		
		г			

Число предметов основного фонда	0	910	9107	9070	+37	%	100
Поступило предметов за отчетный период в основной фонд	30	37	37	30	+7	%	123
Из них	Закуп за счет бюджетных средств	0	0	0	0		0
	Закуп за счет средств от приносящей доход деятельности	0	0	0	0		0
	Закуп за счет спонсорских средств	0	0	0	0		0
	Дарения, передача	19	26	30	- 4	%	136
	Собирательская работа сотрудников	x	x	x	x		x
	По договорам	11	11	0	+ 11	%	100
	Археологические раскопки	x	x	x	x		x
Число предметов, требующих реставрации	X	346	346	346	0		x
Отреставрировано	7	0	13	13	- 13		0
Число предметов, внесенных в электронный каталог	3	929	9293	9256	+37	%	100
Число предметов, внесенных в Государственный электронный каталог	100	100	468 В том числе в отч. период: 262	206	+262	%	262
Число музейных предметов, имеющих цифровые изображения:	0	912	9120	8805	+ 315	%	100
Из них, доступных в Интернете	890	890	890	809	+ 81	%	100
Экспонировалось в течение отчетного периода	7	145	1457	1483	- 26 (0,2%)	%	100
Число предметов, включенных в экспозицию (выставку) для восприятия слепыми и слабовидящими	0	0	0	0	0		0

Расширение платных услуг, оказываемых населению, необходимо для укрепления материально-технической базы, возможности быстро решать оперативные вопросы.

Если обратиться к зарубежному опыту, то в США, например, доходная часть бюджета музея состоит из трех частей¹:

- государственное финансирование;
- спонсорская помощь и благотворительность;
- выручка музея от предпринимательской деятельности;

В нашей стране развитие идет по аналогичному пути.

Предпринимательской считается самостоятельная деятельность, направленная на систематическое получение прибыли. В «Основах российского законодательства о

¹ Шляхтина Л. М. Указ. соч.

культуре»¹ даётся перечень видов деятельности, которые применительно к учреждениям культуры следует считать предпринимательскими, из которого следует, что уставные виды культурной деятельности к предпринимательским не относятся.

К предпринимательской относится деятельность государственной или муниципальной организации в соответствии со ст. 47 «Основ законодательства РФ о культуре»:

- по реализации и сдаче в аренду основных фондов и имущества организации культуры для целей, не связанных с культурной деятельностью;
- по торговле покупными товарами, оборудованием;
- по оказанию посреднических услуг,
- по долевному участию в деятельности коммерческих предприятий, учреждений и организаций (в том числе культуры);
- по приобретению акций, облигаций, иных ценных бумаг и получению доходов (дивидендов, процентов) по ним;
- по осуществлению приносящих доход не предусмотренных уставом операций, работ, услуг.

На наш взгляд, руководство музея должно систематически анализировать показатели работы музея, в том числе посещаемость. Её снижение должно побуждать руководство к поиску дополнительных источников доходов за счёт развития предпринимательской деятельности.

Однако следует обратить внимание на причины снижения посещаемости, возможно дело в неинтересных программах и экскурсиях, тогда повышение качества работы позволит увеличить доход.

Нужно отметить, что деятельность музеев по реализации предусмотренных уставом производимой продукции, работ и услуг относится к предпринимательской лишь в той части, в которой получаемый от этой деятельности доход не инвестируется непосредственно в данной организации на нужды обеспечения, развития и совершенствования основной уставной деятельности. Платные формы деятельности, не рассматриваются как предпринимательские, если доход от них полностью идёт на их развитие и совершенствование.

В своей предпринимательской деятельности организация культуры приравнивается к предприятию и подпадает под действие законодательства Российской Федерации о предприятиях и предпринимательской деятельности. Учредитель или орган, зарегистрировавший организацию культуры, вправе приостановить её предпринимательскую деятельность, если она наносит ущерб уставной деятельности, до решения суда по этому вопросу.

У некоммерческих организаций культуры и искусства прибыль образуется лишь в том случае, если они осуществляют различные виды именно предпринимательской деятельности. В п. 9 «Положения об основах хозяйственной деятельности и финансирования организаций культуры и искусства» уточняется, что любые платные формы культурной деятельности не рассматриваются как предпринимательские только в том случае, если доход от них полностью идёт на развитие и совершенствование организаций культуры.

Расширение сферы платных услуг имеет своей целью наиболее полное удовлетворение интересов и увлечений, формирование и развитие творческих, технических, физических, организаторских способностей и дарований, воспитание высоких эстетических и моральных качеств, удовлетворение культурных и бытовых потребностей и запросов, организацию содержательного досуга.

Обратим внимание на такой источник получения средств, как спонсорство.

¹ <https://base.garant.ru/104540/>

Спонсорство привлекательно для различных корпораций и бизнесменов, так как в ряде случаев, государство предоставляет им льготы по налогообложению, кроме того музеи и другие площадки с высокой проходимостью посетителей, используются ими в качестве дополнительных возможностей для рекламной компании. Спонсорская помощь может выделяться в виде перечисления денежных средств, а также в виде приобретения оборудования, оплаты стипендий, проведения ремонтов и т.д.

Благотворительность и меценатство основано на бескорыстном пожертвовании средств, но благотворители, в виде компаний, бизнесменов используют её в качестве скрытой рекламы, то есть вложение средств в поддержку некоммерческих организаций отражает их устойчивое финансовое положение в мире бизнеса. Благотворительная деятельность при выполнении условий НК РФ, позволяет в ряде случаев получить льготы по налогообложению.

В настоящее время появился термин фандрайзинг, который имеет более широкий смысл, чем благотворительность и спонсорство¹.

Понятие fundraising появилось в США и в дословном переводе означает «найти финансирование». В русском языке не существует собственного эквивалента данному термину, поэтому в обиходе употребляется транслитерированное заимствование фандрайзинг². В России фандрайзингом часто называют социальную акцию, сбор средств на некоммерческие и благотворительные проекты, однако в действительности определение данного термина несколько шире и серьезнее. Фандрайзинг — целенаправленная стратегия привлечения различных ресурсов, которые организация не в силах обеспечить самостоятельно, с применением актуальных маркетинговых инструментов, методов и технологий.

Как правило, фандрайзинг нацелен на привлечение средств под некоммерческие проекты, созданные не ради прибыли, и реализовать их в коммерческом режиме не получится. Сюда относится реализация политических, религиозных, социальных целей, дополнительные возможности рекламы, становление положительного имиджа и репутации, выстраивание позитивных отношений с властями и общественностью и т. д. На сегодняшний день фандрайзинг эффективно используется в самых разных областях. Привлечение различных ресурсов для финансирования музеев, театров, библиотек, деятелей искусства и т.д. В социальной работе Поддержка тяжелобольных, нуждающихся и социально незащищенных людей. Как правило, в этой сфере фандрайзингом занимаются благотворительные и социальные фонды.

По способу возмездности источники привлекаемых средств делятся на инвесторов, спонсоров, доноров, отдельно можно также выделить меценатов и грантодающие организации.

Инвестор - организация или частное лицо, вкладывающие денежные средства с целью последующего получения прибыли (дивидендов). В случае, когда прибыль выражается в продвижении компании или бренда – инвестор превращается в спонсора.

Спонсор - юридическое либо физическое лицо, которое оказывает финансовую помощь на определенных, заранее оговоренных условиях. Обычно подразумевает поддержку и рекламу собственной деятельности/бренда.

Донор - частное лицо или компания, предоставляющие безвозмездную поддержку любого характера. В случае с организациями чаще всего донорами выступают благотворительные фонды, крупные компании, банки, в идеологии или миссии которых есть упоминание о подобном роде благотворительности.

Меценат - физическое лицо, оказывающее благотворительную помощь и поддержку добровольно и безвозмездно. Как правило, это состоятельный человек, жертвующий огромные средства на поддержку социальных проектов, развитие образования, культуры или спорта.

¹ Фандрайзинг. электронный ресурс: /<https://reklamaplanet.ru/biznes/fandrajzing>.

² Там же

Грантодатель - организация или частное лицо, предоставляющие целевое финансирование под определённый проект в научной, культурной сферах, а также в области просвещения и развития технологий.

Кроме вышеперечисленных источников поступления денежных средств, таких, как финансирование из бюджетов: государственного, регионального или местного, внебюджетное финансирование (спонсорство, благотворительность и т.д.) существует ещё источник – выручка музея, который в настоящее время может быть у любой организации и учреждения вне зависимости от организационно-правовой собственности, при наличии в уставе права вести дополнительную – коммерческую деятельность¹. Для частных музеев этот источник является основным, не считая вклада учредителей. Следует отметить, что частные музеи создаются либо финансово обеспеченными людьми, либо крупными компаниями, которые могут выделить часть средств на непромышленную сферу, но и обычными людьми на базе, например, принадлежащего им старого дома, или в случае наличия коллекции редких предметов, например, музей утюга.

В работе нами перечислены основные возможные источники финансирования, однако, музей, как и любая другая организация, имеет расходы, поэтому очень важно четко планировать и контролировать доходы и расходы, не допуская дефицита.

Процедура финансового планирования деятельности учреждений культуры закономерно вытекает из способа их хозяйственной деятельности.

В 90-е годы XX века возник термин «хозрасчётный метод хозяйственной деятельности», который означает наделение предприятий культуры и искусства необходимыми основными и оборотными средствами и предусматривает их функционирование на основе полной самоокупаемости и самофинансирования².

В случаях если учреждение культуры, музеи, дома творчества, дворцы культуры не имеют собственных источников дохода и финансируются из бюджетов различных уровней, их принято называть бюджетными, а порядок планирования их деятельности -- сметным. Сметный способ финансирования: определяются общий размер, целевое направление и сроки выделения средств из бюджета, то есть составляется смета расходов. Она является основой для определения всех расходов учреждений, а сами расходы, отпущенные по смете, принято называть ассигнованиями³. При сметном финансировании, как правило, доходная часть не планируется.

Важно, в этой связи, определить основные принципы сметного финансирования:

- смета расходов на планируемый период является финансовым планом учреждения, а средства выделяются учреждению по мере выполнения им плана работ с учётом использования ранее полученных средств;

- сметное финансирование осуществляется на основе специально разработанных нормативов, с помощью которых обосновывается необходимая потребность в материальных, трудовых и финансовых ресурсах и обеспечивается возможность контроля;

- ассигнования группируются в строго обозначенном порядке расположения отдельных статей доходов и расходов, что позволяет обеспечить чёткость бюджетного планирования и единство в составлении смет разного вида.

Следует отметить, что сметное финансирование в его чистом виде (когда нет никаких собственных источников финансирования, и расходы покрываются только из бюджетных ресурсов) имеет в настоящее время ограниченное применение.

Как правило, музеи, как и другие некоммерческие учреждения культуры и искусства, функционируют со смешанным способом хозяйствования⁴.

¹ Шляхтина Л. М. Указ. соч.

² Экономика и культура / Под ред. А. В. Барышева. М.: Институт экономики РАН, 1992. С. 48.

³ Афинян Б. Б. Финансирование социально-культурной сферы. Новые методы хозяйствования в сфере культуры / Б. Б. Афинян. СПб.: Издательство СПб ГИК, 1992. С. 17.

⁴ Курс экономической теории / Под ред. М. Н. Чепурина, Е. А. Киселевой. Киров. С. 30

Смешанный способ хозяйствования возникает в том случае, если учреждение работает на основе самофинансирования, однако уровень его доходов (обусловленный некоммерческим характером его деятельности) невысок и его недостаточно для покрытия всех расходов. Плановая убыточность предполагает потребность в бюджетных ассигнованиях (дотациях) вышестоящих органов (учредителей). Вследствие этого финансовое планирование также носит «смешанный» характер и связан в первую очередь с:

- формированием сметы затрат, необходимых для функционирования
- выяснением реального размера дотации (целевых поступлений), на которую оно может рассчитывать в планируемом периоде;
- планированием размеров возможного дохода из других источников финансирования (в том числе, собственных) для покрытия дефицита по смете затрат.

В тех случаях, когда музеи реализуют часть произведенного продукта по коммерческим ценам, то есть осуществляют как некоммерческие, так и коммерческие виды деятельности, задачи финансового планирования становятся несколько иными и предполагают:

- определение издержек по подготовке и проведению некоммерческих видов деятельности;
- планирование ожидаемых доходов от коммерческих видов деятельности;
- соизмерение непокрытых издержек учреждения с суммой ожидаемого чистого дохода от коммерческой деятельности и поиск в необходимых случаях дополнительных источников финансовых ресурсов либо за счёт увеличения цен (если спрос высок), либо за счёт снижения издержек, либо за счёт развития новых коммерческих видов деятельности или предпринимательства.

Исходя из возможных вариантов финансирования можно предложить структуру финансового плана, в котором два основных раздела поступления денежных средств и расходы, в разделе «поступления» должны быть обозначены все источники получения средств, как от собственных доходов, так и бюджетное финансирование, и спонсорская помощь.

Процедура финансового планирования музея соответственно должна включать:

- определение объёма и источников дохода (основного, дополнительного);
- составление сметы затрат;
- формированием цен на продукцию и услуги;
- планированием ожидаемого чистого дохода (прибыли).

Если учреждение многопрофильное, то следует составлять отдельно планы подразделений. Кроме того, распространённым является разработка смет на отдельные виды деятельности (организацию фестивалей, смотров, конкурсов, предпринимательство), а также на отдельные мероприятия.

Многоуровневый подход к финансовому планированию обусловлен многофункциональностью этих учреждений, многообразием источников финансирования, а в ряде случаев и необходимостью самостоятельно осуществлять ценовую политику. Чем более подробно и качественно разрабатываются планы низовых звеньев, тем обоснованнее и реальнее становится с финансовый план¹.

При формировании плана нужно учитывать, на какие статьи могут быть направлены бюджетные средства, а какие необходимо финансировать из собственных источников дохода.

В соответствии с «Положением об основах хозяйственной деятельности и финансирования организаций культуры и искусства» бюджетные средства должны направляться на следующие цели²:

¹ Теория и практика социокультурного менеджмента: курс лекций [Электронный ресурс]. – Электрон. текст дан. Режим доступа: http://files.lib.sfu-kras.ru/ebibl/umkd/33/u_lectures.pdf (03.12.2014).

² <https://base.garant.ru/104540/>

- оплату труда работников (специалистов, творческого, управленческого, производственного и вспомогательного персонала), как состоящих в штате, так и привлекаемых по договорам, в том числе выплаты гонораров авторам;
- хозяйственное содержание зданий, включая расходы на коммунальные услуги, освещение, отопление, текущий ремонт и пр.;
- комплектование библиотечных фондов, пополнение музыкальных коллекций, научно-методическую деятельность;
- материальное обеспечение художественного воплощения творческих замыслов (создание новых постановок, представлений, подготовку концертных программ, выставок) и поддержание в рабочем состоянии материального оформления постановок, художественных экспозиций;
- проведение капитального ремонта;
- реставрационные работы;
- оснащение учреждений культуры и искусства техническими средствами и оборудованием.

Однако в связи с тем, что бюджетное финансирование в современных условиях ограничено, то не на все приведённые выше статьи затрат музей получит денежные средства.

Для финансирования культурной деятельности в «Основах законодательства Российской Федерации о культуре» (ст. 45) были определены нормативы отчислений:

- 2% -- из Федерального бюджета;
- и 6% -- из региональных и местных бюджетов ¹.

Как уже отмечалось выше затянувшийся экономический кризис, спад производства, высокие темпы инфляции не могли не сказаться на практике выделения бюджетных средств на финансирование государственных учреждений культуры и искусства. Поэтому, из бюджета финансируются в основном основные статьи, затраты, коммунальные услуги, а средства на пополнение коллекций, развитие материально-технической базы практически не выделяется. На примере данных Новокузнецкого художественного музея это показано наглядно.

Работая в условиях необходимости самофинансирования (полного или частичного), музей должен соизмерять свои издержки с ожидаемыми доходами, прогнозировать прибыль (чистый доход) с учётом эластичности спроса, определять приоритетные направления деятельности. Рассмотрим, как это осуществляется на примере Новокузнецкого художественного музея (НХМ).

Расчёт безубыточности деятельности -- важный элемент экономической стратегии любого предприятия. Представляется целесообразным рассмотреть методику расчёта безубыточности функционирования организации и определить возможность и необходимость её применения для предприятий социально-культурной сферы^{2,3}

В настоящее время в Новокузнецком художественном музее недостаточно функционирует внутренний механизм финансового анализа и контроля. Основные статьи расходов (заработная плата, коммунальные платежи) финансируются из бюджета, возникающие дополнительные расходы за счёт спонсорской помощи (как правило в форме обращений к руководителям предприятий города).

В таблице 1 представлены основные статьи поступлений денежных средств, за исключением бюджетного финансирования (доходы музея).

¹ Кудрина, Е. Л. Система планирования в учреждениях социально-культурной сферы: учеб. пособие / Е. Л. Кудрина, Л. И. Рудич, Е. В. Уткин. М.: ФАИР, 2006. С. 61.

² Морозова Е. Я. Указ. соч.

³ Антонов Н. Г. / Денежное обращение, кредит и банки. / Антонов Н. Г., Пессель М. А. М.: Финстатин-форм, 1995.

Таблица 1. Доходы Новокузнецкого художественного музея.

Поступления	Всего в год	За аналогичный период прошлого года	
		аналогичному периоду	+/-
От входных билетов	1 400.9	1 341.48	+ 59.4
Целевые (гранты)	0	0	0
От спонсоров и дарителей	182.07	170.8	+ 11.2
Другие. (услуги по организации выставок)	100.3	52.42	+47.88

В соответствии с положением о коммерческой тайне данные изменены от реальных на +/- 20%.

В связи с отсутствием детального планирования доходов и расходов у руководства нет чёткого понимания о необходимых суммах дополнительных платных услуг и, соответственно, недостаточно активно ведётся работа в данном направлении. Это наглядно показано в табл. 1.

Относительно затратной части планируются отдельно основные статьи, финансируемые из бюджета, и в режиме нон-стоп формируются заявки на приобретение оргтехники, материалов и формируются письма к спонсорам.

В таблице 2 приведены основные источники формирования материально-технической базы музея.

Таблица 2. Источники пополнения материально-технической базы музея

Приобретено оборудования, технических средств	Количество	Финансирование (тыс.руб)			
		Бюджет	Средств от платных услуг	Целевые (гранты)	Спонсорские
Лампы аварийного освещения	22		14.4		
Огнетушители	6		9.0		
Шкафы пожарные	3		4.2		
Оргтехника новая	28				99.5
Оргтехника б/у	7				0,16
Вышка-тура	1				15,0
Мольберт	5				5.0
Увлажнитель воздуха	2				14.5
Отпариватель	1				4.39
Другие средства	101				15.8

По данным таблицы 2 наглядно видно, что основным источником является спонсорская помощь.

По представленным данным можно определить, что в музее недостаточно развито предоставление платных услуг, однако однозначный вывод можно сделать после детального анализа эффективности оказываемых услуг, а далее при составлении финансового плана, когда будет наглядно виден дефицит, или профицит.

По данным таблицы 3 видно, что количество посетителей растёт, но, в основном, за счёт бесплатных посетителей, снижается количество индивидуальных посетителей, соответственно нужно обратить внимание на качество предлагаемых программ, возможно, заложить средства в финансовый план для того, чтобы их разнообразить.

Пополнение основных фондов и пополнение материально-технической базы осуществляется за счёт спонсорской помощи, однако этот источник непостоянный, так как сегодня спонсор имеет финансовые возможности оказывать помощь, а завтра – нет. Очевидно, что без финансовой поддержки извне не обойтись, в этом случае следует порекомендовать создать попечительский совет.

Таблица 3. Основные показатели работы Новокузнецкого художественного музея.

Наименование	г. 2018	ПЛ		г. 2017	г. 2017
		АН	+ --		
	г.	г.	К	г.	К
Кол-во посетителей (всего)	96	1459	145	90	1459
	4	6689	5600	7	6690
Из них: Организованных	1	6946	8040	3	6994
Индивидуальных					
Посетителей вне музея					
		9641	9500		9140
Кол-во бесплатных посетителей	7	9989	8620	8	9437
		1294	1250		1292
Кол-во экскурсий					
На них посетителей	0	2622	3560	5	2615
		91	110		89
Кол-во лекций					
На них слушателей		1726	000		1982
		103	50		89
Кол-во массовых мероприятий					
В них участвовало	2	3088	1040	6	3076
		10	10		10
Кол-во образовательных программ					
В них участников		8066	8000		8004
Кол-во собранных предметов					
		37	30		30
Процент экспонирования					
предметов основного фонда		16	16		16
Кол-во выставок		56	56		56
Число предметов основного фонда					
		9107	9100		9070
Поступления от основных видов деятельности (руб.)	2	1501	1	3	1
		500			393,9

Работа с первичными документами позволила сформировать примерный финансовый план музея. Предложенная мною форма финансового плана Новокузнецкого художественного музея выглядит так, как представлено в таблице 4. План составлен на год в разбивке по месяцам, для примера выделены данные с января по июнь, для оценки несбалансированности доходной и расходной части. На основании этих данных

руководитель может принять решение перераспределить расходы по месяцам, либо рассматривать варианты получения дополнительного дохода.

Таблица 4. Финансовый план Новокузнецкого художественного музея.

Наименование статей	Январь	Февраль	Март	Апрель	Май	Июнь	Итого на год
Поступления	681	681	681	681	731	648	8 279
бюджетное финансирование	571	571	571	571	571	538	6759
от прдажи входных билетов	110	110	110	110	110	110	1320
организвция выставок					50		200
Расходы	631	606	699	631	702	726	6 655
Вспомогательные материалы	8	10	19	25	52	48	202
Вспомогательные на автотранспорт							-
Материалы на капитальный ремонт зданий							-
Материалы на капитальный ремонт оборудования					40	40	120
Материалы на текущий ремонт зданий							-
Материалы на текущий ремонт оборудования							-
Прочие вспомогательные материалы	8	10	19	25	12	8	82
Канцелярские товары	2	2	2	2	2	2	24
Зарплата и начисления	531	531	531	531	531	531	6 378
Зарплата	422	422	422	422	422	422	5 062
Начисления на ФЭП	110	110	110	110	110	110	1 316
Прочие выплаты к ФЭП							-
Командировки							-
Приобретение оборудования			30			30	120
Налоги							-
НИОКР							-
Реклама	2		10		5		42
Страхование	-	-	-	-	-	-	-
Имущества							-
Ответственности							-
Топливо технологическое							-
Услуги сторонних организаций	34	24	44	35	74	84	510
Аренда недвижимости							-
Услуги ораганизаций на ремонты					50	50	150
Аудиторские услуги	-	-			-	-	-
Информационно-консультационные услуги	-	-	10		-	10	20
Подготовка кадров	-	-	8		-	-	8
Почтовые услуги	0	0	0		0	0	1
Обеспечение безопасности	15	15	15	15	15	15	180
Тех.обслуживание ККМ	-	-	2		-	-	2
Услуги связи	4	4	4	4	4	4	48
Услуги сторонних организаций по хоз-бытовому обслужив	1	1	1	1	1	1	12
Услуги бухгалтерского обслуживания	4	4	4	4	4	4	48
Юридические услуги	0	0		1	-		1
Затраты на обрганизацию выставок	10	-		10			40
Командировочные расходы	15	-	25			25	115
Энергозатраты	40	40	40	40	39	7	382
Теплоэнергия	31	31	31	31	31	-	282
к-во	44	44	44	44	44		396
Электроэнергия сумма	7	7	7	7	6	5	75
к-во	2 870	2 870	2 870	2 870	2 609	2 000	31 304
Прочие энергозатраты	2	2	2	2	2,0	2	24
Прочие							-
Дефицит/профицит	50	75	18-	50	29	77-	1 625

Предложения возможных источников дополнительного финансирования.

В процессе исполнения финансового плана и оперативного исполнения выясняется, что финансовых ресурсов для покрытия необходимых первоочередных расходов недостаточно, тогда принимаются управленческие решения в области привлечения дополнительных источников поступления (внебюджетных средств), в качестве которых можно выделить:

- 1) создание музейного кафе;

2) реформирование сувенирного киоска, создание магазина, с сувенирами не типовыми (штампованными магнитами с видами города), а отражающими особенности музея;

3) организация работы с туристическими фирмами для увеличения потока посетителей.

К сожалению, в большинстве музеев на территории России кафе пока отсутствуют, либо очень дорогие.

В большинстве крупных музеев мира кафе сегодня воспринимается как неотъемлемая часть выставочного пространства, тем более что возможность сочетать образование и отдых является решающим фактором при выборе места проведения свободного времени для большого количества посетителей музеев и выставочных центров.

В качестве примера положительного в нашей стране можно привести «Музей пастилы» в Коломне. На мой взгляд, это не музей, в традиционном его понимании, а коммерческий проект, но управленцы музея эффективно используют все возможности для получения дохода. В частности, летом при музее в саду функционирует летнее кафе, в тени яблоневых деревьев расставлены столики, где посетители (за приемлемые деньги) могут отведать пастилы, перекусить, выпить чашку чая или кофе.

Анализ опыта работы крупнейших музеев показывает, что продажа сувениров не приносит большого дохода, но организация музейного магазина является обязательной. Это связано с тем фактом, что музейный магазин играет немаловажную роль в работе с общественностью, формировании известности музея, и является значимым элементом его успеха. Мы попытаемся сформулировать основные критерии, на которые следует обратить внимание при организации музейного магазина.

Для успешной работы магазина, менеджерам музея следует соблюдать определённые условия. К примеру, создание идеального музейного магазина начинается с его месторасположения. Он должен находиться там, где его можно легко увидеть. Если музейный магазин находится у входа в здание музея, то это привлечёт потенциальных покупателей, которые могут, не входя в него приобрести понравившийся им сувенир. С другой стороны, необходимо будет строить экскурсии таким образом, чтобы на их конец пришлось и посещение сувенирной лавки. При организации магазина нужно учитывать расположение входа и выхода из музея, потому что в некоторых случаях они отдельные, и по этой причине музейный магазин должен находиться в поле зрения посетителей, то есть у входа в музей или выхода.

Определившись с местом расположения музейного магазина, перейдем к его интерьеру. Зачастую многие крупные национальные музеи строят магазин в соответствии со своим статусом. Это связано с тем, что посетители таких музеев, коллекции которых содержат настоящие сокровища, предъявляют высокие ожидания, как к самому музею, так и к его магазину. Дизайн таких магазинов должен соответствовать архитектуре музея, поэтому нередко из-за этого постройка музейного магазина обходится в крупную сумму. Для небольших музеев создание идеального дизайнерского решения музейного магазина необязательно, так как вряд ли он будет способен покрыть эти значительные затраты в будущем.

Решив вопрос о месторасположении и дизайне музейного магазина, необходимо обратиться к подбору персонала. Во-первых, на должность продавца, нужно брать человека, который сам заинтересован в успешной работе музейного магазина. Во-вторых, продавец должен иметь опыт ведения различных дел, касающихся работы магазина - от учёта товарного запаса и подачи товара до закупок и составления финансовых отчетов. В-третьих, продавец не должен просто сидеть на месте, всегда найдется какая-нибудь работа, включая обновление товарного запаса со склада, уборка и поддержание выставленного товара в порядке, а также отслеживание наличия у всех товаров ценников.

Умение правильно сформировать ассортимент музейного магазина основано на понимании того, что в нём должны быть представлены товары, которые смогут заинтересовать все категории посетителей, и иметь самый широкий ценовой диапазон. Для этого необходимо учитывать интересы и потребности маленьких детей, подростков, мальчиков, девочек, их матерей и отцов, бабушек и дедушек, а также интересующихся тематикой музейной коллекции. В век развития компьютерной техники и бурного охвата Интернетом всего человечества появилось такое новое понятие как интернет магазин. Магазином в интернете обзавелся и музей. Виртуальный магазин для музея выгоден тем, что для такого магазина не надо выделять место, обустраивать его и выделять штат для сотрудника. Технология виртуальной продажи может предложить покупателю:

- традиционный "материальный" продукт, имеющий отношение к профилю музея (книги и альбомы, копии экспонатов, предметы декоративно-прикладного искусства, ювелирные изделия и пр.). Сведения об этих товарах представляются в наглядном виде на страницах сайта;

- виртуальный коммерческий продукт" — электронные копии произведений из коллекции музея, виртуальные выставки и экспозиции, виртуальные лекции и экскурсии, представленные в электронном виде результаты научных исследований и др.

Особенность представления товара покупателям при применении технологии электронной торговли - использование предварительно созданного информационного ресурса. Предлагаемые на сайте товары обычно предъясняются в простой, понятной посетителю форме. Виртуальная продажа позволяет музеям получать доходы за счёт:

- продажи лицензий на использование различного вида копий, платы за доступ к виртуальным коммерческим ресурсам;

- реализации материальных предметов через систему электронной торговли.

Основными покупателями, использующими технологию виртуальной торговли, являются пользователи интернета. В их число входят организации (например, издательства, покупающие лицензии на использование цифровых изображений в издательской или рекламной деятельности), профессионалы (дизайнеры, фотографы), широкая аудитория, интересующаяся музейными предметами. Большинство проектов ориентировано на широкую публику, некоторые - направлены на удовлетворение специальных интересов (например, на любителей современного искусства).

Технология виртуальной покупки весьма проста: попав на главную страницу сайта, пользователь выбирает раздел, который его интересует (например, печатную продукцию, ювелирные изделия или что-либо другое), раскрывает этот раздел, выбирает понравившийся ему объект - щелчок мышкой по изображению - и выбранный товар попадает в электронную покупательскую корзину. Укомплектовав корзину, пользователь обращается в электронную кассу и сообщает свои реквизиты (по желанию посетитель магазина может быть анонимом), оплачивает покупку с помощью электронной карты (или другим способом - по его желанию) и в короткий срок (порою - в течение суток или даже нескольких часов), покупка доставляется покупателю¹.

В настоящее время, в связи с тем, что регионы России пытаются привлечь туристический поток как дополнительный источник финансирования, на мой взгляд, музеям необходимо работать совместно с организациями сферы туризма. Несмотря на то, что музеи – имеют возвышенный смысл – храм науки, а туризм - это коммерческая деятельность - материальная, но совместно проще развиваться, при этом, каждая сторона будет решать свои цели и задачи.

Туристическим фирмам нужны новые маршруты, интересные экскурсии, музеям нужна посещаемость. Следует эффективно использовать особенности местности, возможности музея для того, чтобы сформировать предложение по блокам экскурсий,

¹ Майз Р. Раньярд С. Как музей должен заботиться о посетителе // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М., 2001.

может быть даже выездным. Подобное сотрудничество будет интересно и в части организации экспедиций.

Например, существует легенда, что во время одного из набегов Чингиз Хана (по другой версии, кого-то из его детей), шорцы (коренная народность Горной Шории), на юге Кемеровской области, разбили передовой тумен его войска.

Новокузнецкий и Таштагольский краеведческие музеи, совместно с кафедрами местных университетов могли бы заняться изучением данной гипотезы. В случае, если информация подтвердилась бы (даже с долей вероятности), то возможно было бы организовать экспедицию при финансовой помощи туристической отрасли, так как для них, в случае успеха, это потенциальный туристический маршрут.

Заключительной стадией процесса управления финансами является финансовый контроль. Основными формами финансового контроля являются предварительный, текущий и последующий контроль. Финансовый контроль за использованием бюджетных средств осуществляется на макроуровне Федеральным казначейством и Министерством финансов РФ, главными распорядителями и распорядителями бюджетных средств. Федеральное казначейство осуществляет контроль за ведением операций с бюджетными средствами участников бюджетного процесса, координирует работу других органов исполнительной власти в процессе осуществления финансового контроля.

Перед некоммерческой организацией, главной целью которой является не получение прибыли, а выполнение своей благородной и социально значимой миссии, вопрос нехватки ресурсов порой стоит особенно остро.

Предполагается, что в настоящее время любой музей должен добывать средства для своего существования не из одного, а из нескольких источников - как традиционных, так и нетрадиционных. Это не значит, что финансирование на все 100% может осуществляться за счет спонсорской поддержки, даров, пожертвований и коммерческой деятельности. Большинство музеев по-прежнему зависит от государственного финансирования для основных видов своей деятельности. Дополнительные доходы от коммерческой деятельности составляют от 5 до 10% бюджета. Поэтому очень важно стремиться расширить долю дополнительных доходов для чего необходимо рациональное управление финансами, составление финансовых планов, анализ их исполнения и контроль.

Новой тенденцией в финансировании музеев является и так называемый феномен «смешанного пользования», подразумевающий присутствие в одном музейном объекте государственно-общественного и частного капитала на условиях взаимной выгоды. Это могут быть договоры по созданию при музеях торговых или ресторанных комплексов и т.п. По словам руководителя музейной консалтинговой фирмы Великобритании «Культурные ресурсы, планирование и менеджмент», дальнейшее развитие феномена «смешанного пользования» представляет собой перспективную тенденцию музейного финансирования в XXI веке.

Принято считать, что самым мощным источником финансирования зарубежных музеев является частный сектор. На самом деле, решающее значение в этом аспекте имеют не крупные предпринимательские структуры, а частные лица.

Современные тенденции подтверждают актуальность выбранной темы, так как использование финансового планирования в качестве основного инструмента принятия решений позволит руководителю музея быстрее реагировать на требования рынка и рационально использовать финансовые ресурсы.

Список сокращений

- АН РТ – Академия наук Республики Татарстан
ГААО – Государственный архив Архангельской области
ГАРФ – государственный архив Российской Федерации
ГАСамО – Государственный архив Самарской области
ДИХМ – Долгопрудненский историко-художественный музей
КГИАХМ – Каргопольский государственный историко-архитектурный и художественный музей
ГК РФ – Гражданский кодекс Российской Федерации
МА РТ – Музей археологии республики Татарстан.
МГИК – Московский государственный институт культуры
МГУ ВШБ – Московский государственный университет Высшая школа бизнеса
НПО – научно-производственное объединение
НЦЧ РАН – Научный центр Черноголовка Российской академии наук
НХМ – Новокузнецкий художественный музей
ОГВ – Олонецкие губернские ведомости
ОЕВ – Олонецкие епархиальные ведомости
РАНИОН – Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук
РВК – районный военкомат (райвоенкомат)
РККА – рабоче-крестьянская Красная армия
РФ – Российская Федерация
СПб. – Санкт-Петербург
ТЭП – тематико-экспозиционный план
ФДПО – факультет дополнительного профессионального образования
ЦГИА СПб – Центральный государственный исторический архив СПб.

Наши авторы

Березина Арина Джонридовна - слушатель курсов повышения квалификации ФДПО МГИК

Денисов Владимир Николаевич - сотрудник Выставочного зала Дома учёных Научного центра РАН Черноголовка, доцент, канд. фил. наук (Московская область, г. Черноголовка).

Денисова Ольга Александровна - доцент кафедры музейного дела и охраны культурного наследия Московского государственного института культуры, канд. ист. наук (Московская область, г. Черноголовка).

Елизарова Любовь Сергеевна - заведующая отделом культурно-образовательной и проектной деятельности ГБУК АО «Архангельский краеведческий музей» (Архангельск).

Колмакова Ольга Сергеевна - старший научный сотрудник отдела культурно-образовательной и проектной деятельности ГБУК АО «Архангельский краеведческий музей» (Архангельск).

Мухаметшина Асия Салимзановна - ведущий специалист отдела фондов музея-заповедника «Казанский Кремль» (Казань).

Новиков Валерий Леонидович – слушатель курсов повышения квалификации ФДПО МГИК (Москва)

Онучина Ирина Викторовна – заведующая экспозиционно-историческим отделом Каргопольского историко-архитектурного и художественного музея, заслуженный работник культуры РФ (Архангельская область, г. Каргополь).

Решетников Николай Иванович – канд. ист. наук, профессор факультета дополнительного профессионального образования МГИК (Московская область, г. Долгопрудный).

Садриев Наиль Равилович - научный сотрудник Музея археологии Республики Татарстан, Институт археологии им. А. Х. Халикова АН РТ (Казань).

Сафронюк Елена Викторовна - слушатель курсов повышения квалификации ФДПО МГИК (Кемеровская область, г. Новокузнецк)

Седьмая Юлия Сергеевна - слушатель курсов повышения квалификации ФДПО МГИК (Калининград)

Согрина Светлана Александровна – научный сотрудник Музея авиации Севера (Архангельск)

Суринов Вячеслав Михайлович – канд. ист. наук, музеевед (Москва)

Теуш Ольга Анатольевна – канд. филол. наук, доцент, доцент Уральского федерального университета (Институт гуманитарных наук и искусств; кафедра русского языка, общего языкознания и речевой коммуникации (Екатеринбург)

Шелковская Ольга Евгеньевна - главный хранитель фондов музея-заповедника «Казанский Кремль» (Казань).

Шестернина-Макарова Инна Александровна – заведующая сектором учебных и школьных программ Государственного музея-усадьба «Остафьево» - «Русский Парнас» (Московская область, Остафьево).

Штанько Ирина Викторовна – научный сотрудник Ступинского краеведческого музея (Московская область, г. Ступино).

Научное издание

Научно-исследовательская работа в музее. Музейный предмет и научно-исследовательская работа музея. Комплектование. Изучение. Использование. Авторские статьи заочной конференции 2020 года, проведённой ФДПО МГИК и ДИХМ / Науч. ред. и сост. Н. И. Решетников. Изд-во ЭПИ «Открытый текст», 2020. – 141 с. Электронный адрес: <http://opentextnn.ru/museum/teorija/konferencii-i-nauchnye-seminary-v-muzejah-teorija-i-praktika-muzejnoj-dejatelnosti/nir-v-muzee-2020/>

Редакционная коллегия сборника:

И. Н. Калашникова, Т. В. Петрова, Н. И. Решетников, Н. К. Трусова, Г. В. Якунина

Иллюстрации помещены в тексте авторских статей.

В организации конференции и подготовке сборника приняли участие:

Факультет дополнительного профессионального образования МГИК (Т. В. Петрова)
и Долгопрудненский историко-художественный музей (И. Н. Калашникова)

Объём 10 п. л.