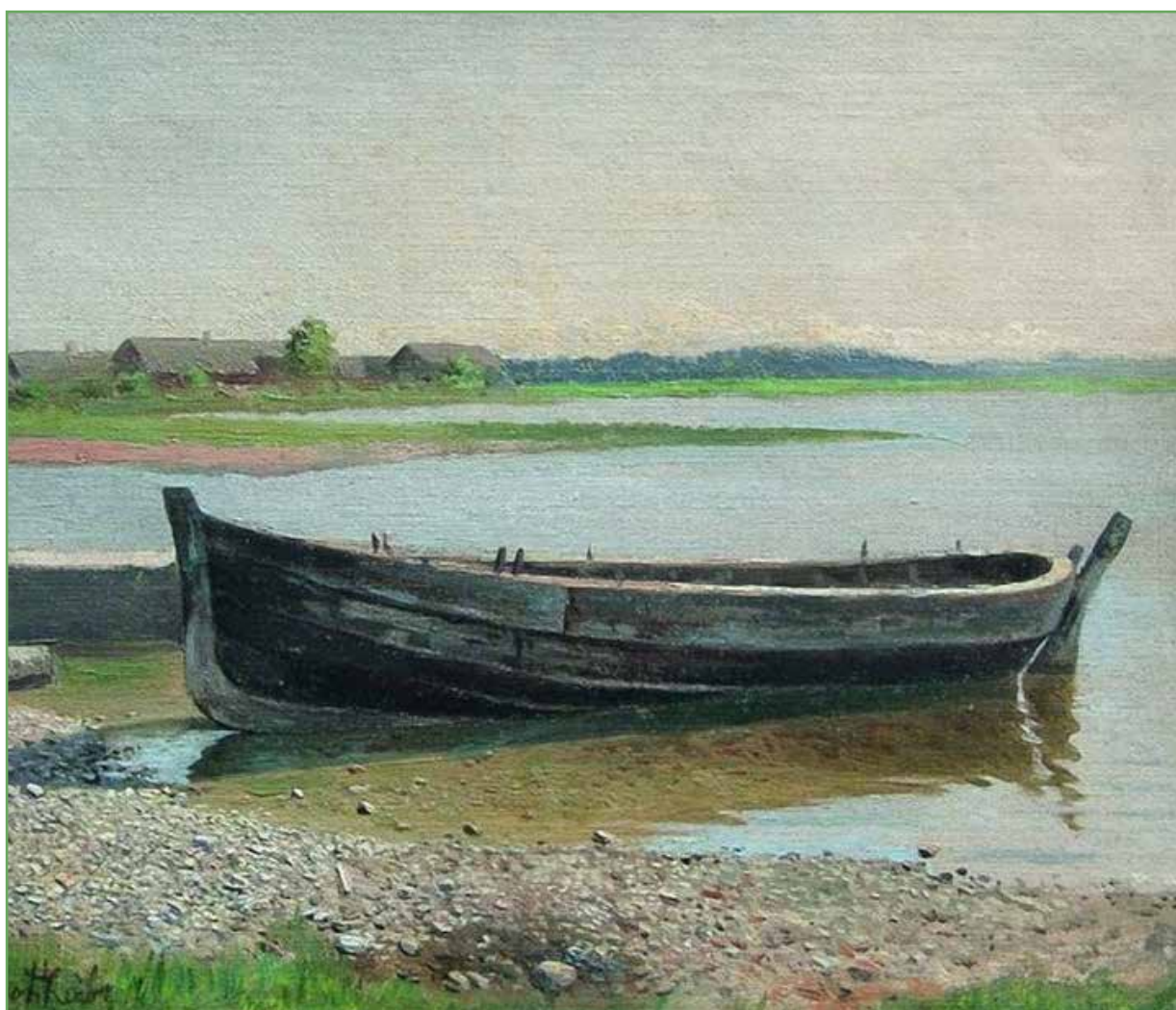


Научно-информационный журнал

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

№2 (АПРЕЛЬ — ИЮНЬ) 2026



Издаётся с 2013 г. Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

- Хилько Н. Ф., Горелова Ю. Р.** Формы проявления этнокультурного единства России в Омской области как основа идентификации духовных ценностей русской культуры ?
- Столбов Д. А.** Культурно-событийный туризм: универсальные смыслы уникального путешествия ?

ИСКУССТВО, ОБРАЗОВАНИЕ, НАУКА

- Орлова Н. Х., Сергеева Е. А.** Музыкальное искусство в оптике культурной политики первых десятилетий после революции 1917 года ?
- Никифорова Е. М.** Феномен вернакуляра в русском православном зодчестве ?
- Юрьева Т. В.** Каким бисером вышивали в XVIII-XIX вв.; цветовая палитра бисерных вышивок XIX в. ?
- Первушина Е. В.** Русская фольклорная хореография XX века: этапы трансформации. ?

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ОХРАНА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

- Саяпарова Е. В.** Театральные музеи в социокультурном пространстве России. ?
- Норманская А.В., Швецова А. В., Шелягова А.А.** Создание городского музея-заповедника в Балаклаве (г. Севастополь) как способ сохранения отечественного культурного наследия ?
- Хаджиева М. Х.** Вещно-предметное окружение А.Т.Узденовой (1960-1980 гг.) ?
- Акоева Н. Б., Пономаренко Г. Д.** Репрезентация традиционной культуры крымчаков в музеях Крыма ?
- Поляков Т. П.** Природное наследие в культурном контексте: сценарная концепция выставочной экспозиции «лошади, или путешествие в стране гуингмов»..... ?

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- Абрамов Д.М.** История средневекового памятника оборонного зодчества Копорья в контексте обострения этноконфессиональных и политических отношений между Новгородом и Ливонским Орденом ?

КУЛЬТУРА РЕГИОНОВ

- Салих Н.Р.** Эпиграфическое наследие татар Западного Приуралья: традиции оформления надгробий как феномен региональной культуры ?

ИМЕНА И СОБЫТИЯ ПРОШЛОГО

Лапина Б. М. Наследие в. М. Захарова:

верность традициям и новаторство художника..... ?

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ МИРА

Скотникова Г.В. Постигая «время культуры». Художественное преобразование облика

Святой Софии Константинопольской архитектором Гаспаром Фоссати..... ?

??
??
??

ОСНОВАТЕЛИ ЖУРНАЛА

Захаров Владимир Михайлович — доктор культурологии, профессор, Народный артист России, художественный руководитель театра танца «Гжель»;

Кучмаева Изольда Константиновна — доктор философских наук, профессор, академик, Почётный работник высшего профессионального образования России;

Протоиерей Олег Колмаков – Благодочинный Плесцевского благочиния Ярославской епархии Русской Православной Церкви..

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор — **Дерябина Елена Дмитриевна**, кандидат культурологии, доцент, руководитель отдела аспирантуры Института Наследия;

Заместитель главного редактора — **Окороков Александр Васильевич**, доктор исторических наук, действительный член Академии военных наук, действительный член Русского географического общества, член-корреспондент Международного комитета по подводному культурному наследию, заместитель директора по научной работе Института Наследия;

Заместитель главного редактора — **Горлова Ирина Ивановна**, доктор философских наук, директор Южного филиала Института Наследия, Председатель диссертационного совета 99.0.131.03;

Акимов Борис Борисович — Народный артист СССР, педагог-балетмейстер, заместитель председателя художественного совета балетной труппы Государственного академического Большого театра, художественный руководитель ГБПОУ колледжа «Московское хореографическое училище при театре танца «Гжель»;

Бахревский Евгений Владиславович — кандидат филологических наук, атташе Посольства Российской Федерации в Турецкой Республике (Анкара);

Богатырёва Татьяна Георгиевна — доктор культурологии, профессор, эксперт Института «Высшая школа государственного управления» РАНХиГС;

Бревнова Юлия Александровна — кандидат культурологии, член Союза профессиональных художников России, ведущий научный сотрудник отделения дополнительного профессионального образования в составе отдела аспирантуры Института Наследия;

Васильев Глеб Евгеньевич — кандидат философских наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела аспирантуры Института Наследия;

Говар Наталья Алексеевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры фортепиано ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»;

Ефимов Андрей Борисович — доктор физико-математических наук, профессор, Почётный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, заведующий кафедрой истории миссий НОУ ВПО «Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет» (ПСТГУ);

Зотова Татьяна Анатольевна — кандидат культурологии, старший научный сотрудник центра экспозиционно-выставочной деятельности отдела материального наследия Института Наследия;

Калашников Александр Сергеевич — заведующий отделом «Мемориальный Дом-музей С.Н. Дурылина» МБУК МОК, член Всероссийского театрального общества Союза театральных деятелей России;

Катасонов Владимир Николаевич — доктор философских наук, доктор богословия, профессор, профессор Общецерковной аспирантуры и докторантуры имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия;

Крижевский Максим Владимирович — кандидат культурологии, доцент кафедры Истории и теории христианского искусства НОУ ВПО «Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет»;

Ларионцев Михаил Михайлович — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник-учёный секретарь Института Наследия;

Лукина Галима Ураловна — доктор искусствоведения, заместитель директора по научной работе ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»;

Мадикова Лидия Владимировна — кандидат культурологии, старший научный сотрудник центра подводного культурного наследия отдела материального наследия Института Наследия;

Михеева Людмила Николаевна — доктор филологических наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин в ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств»;

Парамонова Марина Юрьевна — доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института всеобщей истории РАН (ИВИ РАН);

Путрик Юрий Степанович — доктор исторических наук, кандидат географических наук, главный научный сотрудник, руководитель отдела нематериального наследия Института Наследия;

Рубцов Юрий Викторович — доктор исторических наук, профессор ФГКВООУ ВО «Военный университет имени князя Александра Невского» Министерства обороны Российской Федерации;

Рыбак Кирилл Евгеньевич — доктор культурологии, ассоциированный научный сотрудник Института Наследия;

Сиюхова Аминет Магаметовна — доктор культурологии, доцент, и.о. заведующего кафедрой философии, социологии и педагогики ФГБОУ ВО «Майкопский государственный технологический университет»;

Соколова Алла Николаевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального и хореографического искусства Института искусств ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет»;

Уральская Екатерина Иосифовна — кандидат философских наук, главный редактор журнала «Балет»;

Ходакова Нина Павловна — доктор педагогических наук, профессор, профессор Института педагогики и психологии образования ГАОУ ВО города Москвы «Московский городской педагогический университет» (МГПУ);

Шлыкова Ольга Владимировна — доктор культурологии, профессор ИГСУ ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации»

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Выпускающий редактор — **Бревнова Юлия Александровна**, кандидат культурологии, член Союза профессиональных художников России, ведущий научный сотрудник Института Наследия;

Редактор по общественным связям — **Лапина Ольга Александровна**, специалист редакционно-издательского отдела Института Наследия;

Художественный дизайн, вёрстка — **Богданова Оксана Владимировна**, член Союза профессиональных художников России, дизайнер Издательства Мозаика-Синтез;

Корректор — **Богданова Надежда Владимировна**, специалист отдела аспирантуры Института Наследия.

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

RAR
УДК 008
ББК 71
DOI

ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ЕДИНСТВА РОССИИ В ОМСКОЙ ОБЛАСТИ КАК ОСНОВА ИДЕНТИФИКАЦИИ ДУХОВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Хилько Николай Фёдорович,
доктор педагогических наук, доцент, старший научный
сотрудник отдела изучения городской среды
и населения в условиях модернизации,
Сибирский филиал Российского научно-исследовательского
института культурного природного наследия им. Д.С. Лихачёва,
профессор кафедры режиссуры и хореографии Омского государственного
университета им. Ф.М. Достоевского;
улица Андрианова, 28, мкр. Городок Нефтяников, Омск,
fedorovch59@mail.ru

Горелова Юлия Робертовна,
кандидат исторических наук, доцент, учёный секретарь,
Сибирский филиал Российского научно-исследовательского
института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва;
доцент кафедры архитектуры
Сибирской автомобильно-дорожной академии,
Ул. Андрианова, 28, мкр. Городок Нефтяников, Омск,
gorelovaj@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается проблема единства народов Сибири как процесса идентификации духовных ценностей русской культуры, выявляются основные её аспекты, нормативная база. Вводятся новые понятия: «группы общих духовных ценностей русской культуры», «корневой патриотизм». Разработан трёхкомпонентный базис системы идентификации духовно-нравственных ценностей в контексте проявления единства народов Сибири в Омском регионе («общие корни», «одна семья», «общая открытая душа»). Выявле-

ны инструменты идентификации духовных ценностей в контексте культурного суверенитета России. Представлена система идентификации духовно-нравственных ценностей в контексте проявления единства народов Сибири в Омском регионе на основе трёхкомпонентного базиса. Приведены региональные примеры.

Ключевые слова

Межнациональное согласие народов, социокультурные приоритеты, региональная составляющая национальной политики, этнокультурный ландшафт, формы проявления этнокультурного единства, межнациональное согласие, сближение этнокультурных традиций и календаря, инструменты идентификации, общие корни, группы духовных ценностей русской культуры, «общий язык», семейные и общие духовные ценности русской культуры, корневой патриотизм, любовь к родному краю, трёхкомпонентный базис, культурный суверенитет России, межэтническая гармония.

Актуальность изучения проблем единства народов Сибири как процесса идентификации духовных ценностей русской культуры связаны с направлением социокультурных приоритетов 2026 года и подписанием Указа Президента «О проведении в Российской Федерации Года единства народов России» от 25.12.2025 г.⁰¹ Инициатива выделения данного приоритета была поддержана Президентом Российской Федерации В.В. Путиным на заседании Совета по межнациональным отношениям. Это направление обусловлено тенденциями этнокультурного развития России и ориентирами социокультурной политики. Цель года — укрепить дружбу и взаимопонимание между народами, проживающими на территории нашей многонациональной страны. Безусловно, оно основано и на множестве форм межнационального согласия народов России, сближения ценностей, исторических корней и традиций.

Проблема единения народов России через призму русских культурных ценностей строится на поиске баланса между сохранением национальной идентичности народов и интеграцией в общее культурное поле. Сущность и изученность проблемы *проявления единства народов Сибири в контексте идентификации духовных ценностей русской культуры* заключается в поиске гармонии между сохранением самобытности коренных этносов и интеграцией в общероссийское духовно-культурное пространство в контексте сохранения языковых и традиционных ценностей, что актуализирует современные подходы

к мультикультурализму и межэтническому диалогу в Сибири⁰².

В нормативных правовых актах по национальной политике России и Государственной политике по сохранению и укреплению традиционных ценностей содержатся меры по реализации различных направлений работы в области образования и воспитания, работы с молодёжью, культуры, науки, межнациональных и межрелигиозных отношений, средств массовой информации и массовых коммуникаций, международного сотрудничества⁰³.

Проблема единства народов России в контексте ценностей русской культуры, по мнению А.В. Тарханова и Д.А. Авдеева, сложна и многогранна. Она включает вопросы сохранения общего культурного наследия и языка, преодоления этнокультурных различий, воспитания патриотизма через общие ценности (семья, справедливость, служение Отчизне), а также поиска баланса между самобытностью каждого народа и общерусской идентичностью, что требует государственной поддержки, просвещения и диалога, опирающегося на традиционные духовно-нрав-

01 Указ Президента Российской Федерации от 25.12.2025 №962 «О проведении в Российской Федерации Года единства народов России».

02 Карташева Н. В. Проблема сохранения этнического своеобразия автохтонных народов Сибири в трудах православных миссионеров Дионисия (Хитрова) и Вениамина (Благодорова) // Вестник Свято-Филаретовского института. 2021. №39. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-sohraneniya-etnicheskogo-svoeobraziya-avtohtonnyh-narodov-sibiri-v-trudah-pravoslavnyh-missionerov-dionisiya-hitrova-i> (дата обращения: 18.01.2026).

03 Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей».

ственные ориентиры. «Также можно говорить о недостатке *нормативно-правового регулирования* в отношении этнокультурного образования и развития личности, равенства всех народов на территории России, что впоследствии порождает проблемы *солидаризации российского народа* в гражданском обществе, которая в свою очередь рассматривается авторами с трёх сторон: со стороны государства (формирование стратегий, разработка нормативно-правовых актов, регулирующих действия мероприятий), взрослого населения (патриотическое воспитание в социальных институтах, приобщение к культурным и духовным ценностям) и молодёжи (понимание и осознание необходимости единства народа и его солидаризации)»⁰⁴. Такой *подход представляется важным и своевременным*.

В свою очередь Г.П. Хорина отмечает важную роль ценностей русской культуры, являющихся основой единства народов: **патриотизм и служение Отчизне**, ответственное отношение за судьбу страны; **социальная справедливость и коллективизм**, что проявляется в ценности общности и поддержки; **высокая нравственность, сосредоточенная в идеалах добра, гуманизма, милосердия; духовность и приоритет духовного над материальным, трудолюбие и созидательный труд**⁰⁵. Думается, что эти ценности целиком и полностью согласуются с общими духовными ценностями русской культуры.

Современное понимание проблемы направлено не на «растворение» народов в русской культуре, а формирование *общероссийской идентичности*, уважающей и интегрирующей культурное и духовное богатство Сибири, что требует диалога и взаимопонимания, а не ассимиляции. Поле сравнительно-исторического анализа (появилось с XIX века и присутствует

до сегодняшнего дня) содержит работы с историко-типологическими, историко-генетическими сравнениями и обобщениями⁰⁶.

Методы и методология: в работе использовались методы обобщения, культурологического анализа документов и литературы, а также системный метод и аксиологический подход.

Нормативная база исследования. Утверждённая стратегия национальной политики на период до 2036 г. направлена на укрепление единства и целостности страны, сохранение и защиту этнокультурной самобытности её народов и гармонизацию межнациональных отношений. Предусмотрены развитие культуры таких отношений как защита исторической правды, традиционных российских духовно-нравственных и культурно-исторических ценностей. Предусматривается повышение уровня общероссийской гражданской идентичности, положительных оценок отношений между представителями различных национальностей, отсутствие в отношении себя дискриминации по национальному или языковому признаку. Результатами реализации Стратегии должны стать *сплочённость народа*, укрепление статуса русского языка и снижение количества конфликтов. Особо выделено усиление региональной составляющей национальной политики, с учётом особенностей территорий⁰⁷.

Следует понимать, что в современных условиях достижение межнационального согласия в Омском регионе основано на поиске точек соприкосновения в различных *формах проявления единства* народов Сибири. Это могут быть многообразные по форме, но близкие по содержанию исторические нарративы, связанные с общей исторической судьбой и культурно-историческими ценностями, совместным проживанием на одной территории. Поэтому не случайно обнаруживается связь местных языков, диалектных

04 Тарханова А. В., Авдеев Д. А. Проблематика единства российского народа и вопросы его солидаризации в современных условиях // Право и политика. 2023. №8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problematika-edinstva-rossiyskogo-naroda-i-voprosy-ego-solidarizatsii-v-sovremennyh-usloviyah> (дата обращения: 18.01.2026).

05 Хорина Г. П. Ценности русской культуры в условиях цивилизационного кризиса [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2016. № 6 (ноябрь — декабрь). С. 16–26. URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2016/6/Khorina_Values-of-Russian-Culture.

06 Чимиза Кудер-ооловна Ламажаа. Единство и своеобразие современных этнических культур народов Центральной Азии: три исследовательских проблемных поля // Новые исследования Тувы. №4. 2020 . URL: <https://nit.tuva.asia/nit/ru/article/view>.

07 Указ Президента Российской Федерации 25 ноября 2025 г. N 858 "О Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2036 года" URL: <https://www.garant.ru/hotlaw/federal/1914341>.

особенностей, обычаев и традиций, этнокультурные традиции общих праздников, застолий. При этом доминируют некоторые субэтнические психологические, ментальные, антропологические признаки сибиряков, которые являются также важным объединяющим началом. Нельзя не согласиться с В.М. Гривневым, утверждающим что сибиряки — это «этнографическая группа русских, сформировавшаяся в Сибири в результате смешения переселенцев с разными местными особенностями, обладает уникальным «сибирским характером», а также имеет свой диалект и специфику самосознания. При этом учёный отмечает, что «сибирский характер отличают стойкость, упорство, практичность, демократизм, а также смешанный антропологический тип, сформированный на основе русских с вкраплениями других народов»⁰⁸.

В то же время учёный-этнолог М.А. Жигунова отмечает наличие элементов культуры автохтонного населения в субэтнотипе сибиряков как особой историко-культурной общности с уникальным менталитетом (трудолюбие, выносливость, прямотушие), имеющей общие ценности и сильную региональную идентичность, сформировавшуюся на основе взаимодействия старожилов, переселенцев и коренных народов»⁰⁹. Из приведённых точек зрения мы делаем вывод, что сибиряки как субэтнос формируются в процессе притяжения к себе и сближения идентичных по духовному складу и исторической преемственности народов.

Таким образом, выделенные выше формы проявления межнационального согласия в регионах Сибири определяют соответствующие инструменты их идентификации, которые напрямую выходят на некоторую совокупность духовных ценностей

и определяют в конечном итоге культурный суверенитет России в отдельно взятом регионе¹⁰.

К такого рода инструментам относятся следующие:

1. Сближение этнокультурных традиций и календаря, построенное на совокупности накопленного этнокультурного опыта.

2. Сохранение этих, уже ставших общими этнокультурных традиций и, в том числе, самое главное: защита своего одного Отечества.

3. Формирование своеобразного «общего языка» (некоторого склада параязыковых свойств, манеры поведения, приоритета русской речи, межнациональных вкраплений разных языков и культур в общее понимание региональной идентичности) как основы межэтнической гармонии.

4. Наконец, последний инструмент — единство этнокультурного ландшафта, включающее в себя пересечение культур, диаспор, событий, обычаев, народных традиций, быта, кухни.

В результате таких этнокультурных пересечений формируются, что особенно важно, общие духовные ценности в контексте доминирующей русской культуры, которые в общей системе выступают её компонентами (трёхкомпонентным базисом). Первый компонент этой системы генетический — «Общие корни», состоящий в уважении к истории и культуре Отечества, Сибири. Второй компонент выделяет семейные и общинные ценности, когда Сибирь представляется как большая семья, основанная на корневом патриотизме и любви к родному краю как очагу: «Одна семья». Они культивируют трудолюбие, общую хозяйственность, взаимопомощь и гостеприимство, уважение к старшим. Если первый компонент направлен на общие генетические истоки, то третий — на истоки духовности, «Души России». Его сущность может быть выражена в формулировке «Общая открытая душа». Он предполагает взаимопомощь и гостеприимство, сохранение традиций, дружбу народов.

Итак, система идентификации духовных ценностей русской культуры в контексте проявления единства народов Сибири в Омском регионе строится на основе трёхкомпонентного базиса (рис. 1).

08 Гривнев В. М. Ментальные и психологические особенности сибиряков как ценностные модусы региональной идентичности (на примере Красноярского края) // Вестник ЧГАКИ. 2019. №4 (60). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mentalnye-i-psiologicheskie-osobennosti-sibiryakov-kak-tsennostnye-modusy-regionalnoy-identichnosti-na-primere-krasnoyarskogo-kraya> (дата обращения: 19.01.2026).

09 Жигунова М. А., Ремнёв А. В., Суворова Н. Г. Сибирский ракурс региональной идентичности // Национальные приоритеты России. 2014. №2 (12). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sibirskiy-rakurs-regionalnoy-identichnosti> (дата обращения: 19.01.2026 г.).

10 Путрик Ю.С., Хилько Н.Ф. Модель обеспечения культурного суверенитета России в регионе // Фундаментальные аспекты культурологии: культурная идентичность: кол. Монография. М. : Институт наследия, 2025. с. 186-203.

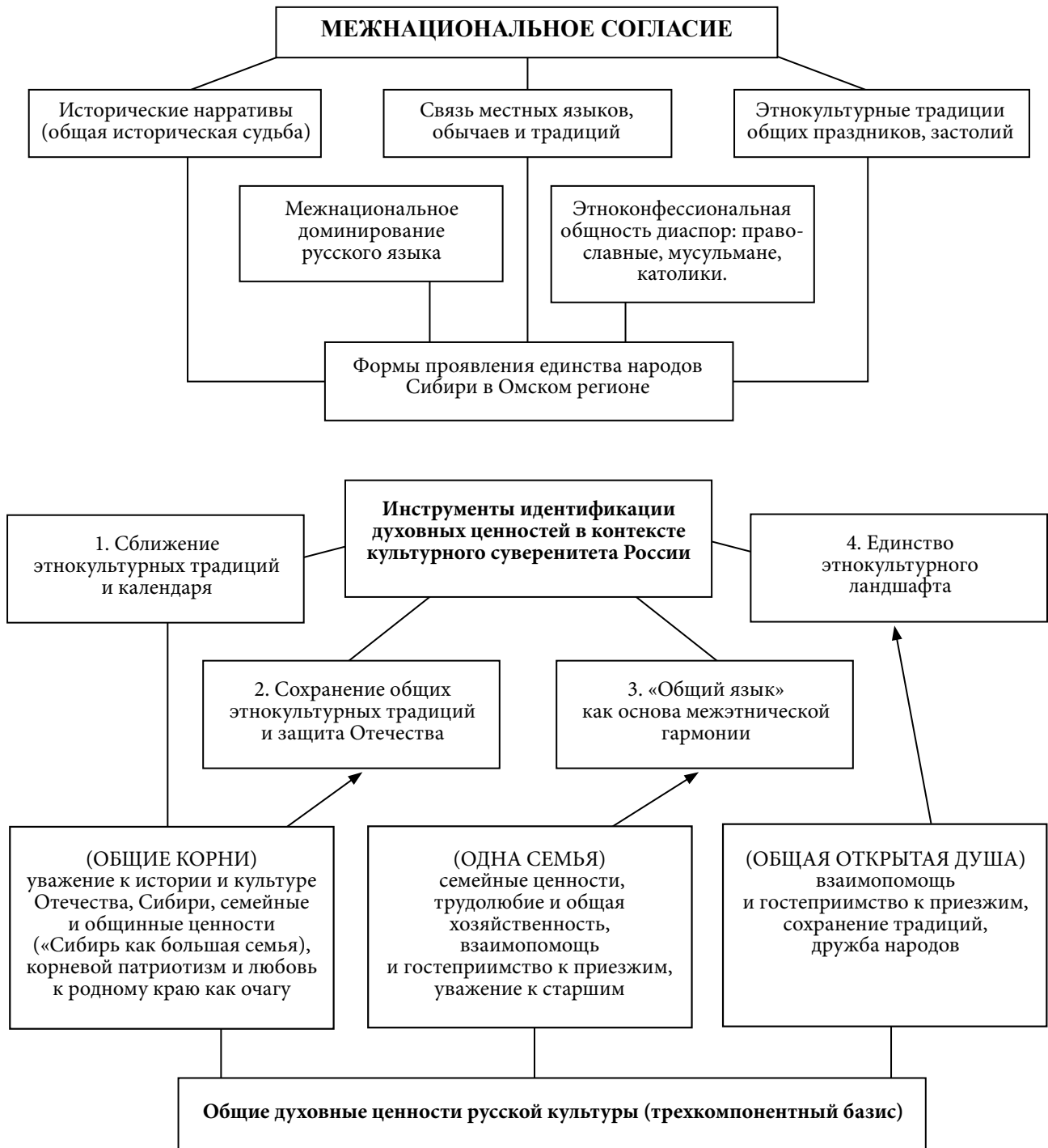


Рис. 1. Система идентификации духовных ценностей русской культуры в контексте проявления единства народов Сибири в Омском регионе на основе трёхкомпонентного базиса.

В Омском регионе единство народов и идентификация русской культуры проявляются через поддержку национально-культурных автономий (казахов, украинцев, татар и др.), сохранение общих исторических ценностей, таких как патриотизм и межконфессиональное согласие,

а также через развитие мультикультурализма в образовании, СМИ и фестивалях, где русские духовные ценности выступают как фундамент для общероссийской идентичности при сохранении регионального разнообразия. Региональными примерами могут служить: фестивали,

национальные праздники, где русская культура интегрируется с культурами других народов Сибири¹¹.

Региональными примерами проявлений единства России служат следующие пять форм этнокультурной практики.

1. *Межконфессиональное единство*: Совместные мероприятия православных, мусульманских (татарские общины) и других конфессий, подчёркивающие общие нравственные ценности.

2. *Этнокультурные фестивали*: Проведение праздников (например, Масленица) с участием национальных коллективов, где русские традиции становятся площадкой для демонстрации многообразия Омского региона.

3. *Национально-культурные автономии*: Деятельность центров казахов, украинцев, немцев, татар, которые через свои проекты (языковые курсы, народное творчество) встраивают свои культуры в общее пространство, опираясь на общие ценности.

4. *Образовательные проекты*: Включение в школьные программы изучение истории Омской области с акцентом на многонациональный состав и духовное наследие, включая русскую культуру.

5. *Общественные инициативы*: Проекты по сохранению исторической памяти и традиций (например, сибирского казачества), которые объединяют разные группы населения вокруг общих героических и духовных сюжетов.

При этом налицо этнокультурная основа идентификации духовных ценностей русской культуры, которая даёт о себе знать в следующих ценностях, соответствующих выделенным нами трём компонентам и положениям А.А. Гуцалова о русском цивилизационном коде, построенном на ценностной идентификации культур¹².

Компонент «Общие корни» проявляется в патриотизме и любви к Родине, основанных

на формировании позитивной российской и региональной идентичности. Компонент «Одна семья» строится на ценности семьи и общины, предполагающей общий стержень, поддерживающий как русскую, так и национальные культуры. В компоненте «Общая открытая душа» сосредоточена основополагающая человекоцентричность, построенная на уважении к личности, гармонии и целостности, как в русском, так и в других сибирских мировоззрениях. В то же время это — миролюбие и гостеприимство, обнаруживающее себя в традиционных сибирских ценностях, способствующих единению.

Эти примеры показывают, как русская культура, с её духовными и нравственными основами, становится «средоточием духовности России», укрепляя единство народов Омской области через диалог и взаимопроникновение.

Заключение

1. Процесс идентификации духовных ценностей русской культуры, содержит следующие основные аспекты: связь с концепцией «Государство-цивилизация», доминирование русского языка как посредника в диалоге традиционных ценностей, риск «культурной унификации, связь с исторической памятью и культурно-историческими ценностями.

2. *Нормативная база исследования базируется на утверждённой Стратегии национальной политики на период до 2036 года и направлена на укрепление единства и целостности страны, сохранение и защиту этнокультурной самобытности её народов и гармонизацию межнациональных отношений.*

3. Разработан трёхкомпонентный базис системы идентификации духовно-нравственных ценностей в контексте проявления единства народов Сибири в Омском регионе («Общие корни», «Одна семья», «Общая открытая душа»). Выявлены и инструменты идентификации духовных ценностей в контексте культурного суверенитета России, благодаря которым происходит сближение этнокультурных традиций и календаря, сохранение этнокультурных традиций и защита Отечества, формирование «общего языка» как основы межэтнической гармонии, единство этнокультурного ландшафта. Представленная система идентификации духовно-нравственных ценностей в контексте проявления единства народов Сибири в Омском регионе базируется на основе трёхкомпонентного базиса.

11 Хилько Н. Ф., Горелова Ю. Р. Культурный суверенитет России как основа стабилизации единства межнациональных отношений (на примере Омской области) // Культурное наследие России. 2025. №1 (48). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-suverenitet-rossii-kak-osnova-stabilizatsii-edinstva-mezhnatsionalnyh-otnosheniy-na-primere-omskoy-oblasti> (дата обращения: 19.01.2026).

12 Гуцалов А.А. Русский цивилизационный код // Культурологический журнал. 2016/4(26).

Список литературы

1. Багдасарян В. Э. Концепция государства-цивилизации: проблемы методологии и политической реализации // Среднерусский вестник общественных наук. 2022. №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-gosudarstva-tsvivilizatsii-problemy-metodologii-i-politicheskoy-realizatsii> (дата обращения: 18.01.2026).
2. Гревнев В. М. Ментальные и психологические особенности сибиряков как ценностные модусы региональной идентичности (на примере Красноярского края) // Вестник ЧГА-КИ. 2019. №4 (60). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mentalnye-i-psihologicheskie-osobennosti-sibiryakov-kak-tsennostnye-modusy-regionalnoy-identichnosti-na-primere-krasnoyarskogo-kraja> (дата обращения: 19.01.2026).
3. Гуцалов А.А. Русский цивилизационный код // Культурологический журнал. 2016/4(26).
- Жигунова М. А., Ремнёв А. В., Суворова Н. Г. Сибирский ракурс региональной идентичности // Национальные приоритеты России. 2014. №2 (12). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sibirskiy-rakurs-regionalnoy-identichnosti> (дата обращения: 19.01.2026 г.).
4. Карташева Н. В. Проблема сохранения этнического своеобразия автохтонных народов Сибири в трудах православных миссионеров Дионисия (Хитрова) и Вениамина (Благонравова) // Вестник Свято-Филаретовского института. 2021. №39. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-sohraneniya-etnicheskogo-svoeobraziya-avtohtonnyh-narodov-sibiri-v-trudah-pravoslavnyh-missionerov-dionisiya-hitrova-i> (дата обращения: 18.01.2026).
5. Путрик Ю.С., Хилько Н.Ф. Модель обеспечения культурного суверенитета России в регионе // Фундаментальные аспекты культурологии: культурная идентичность: кол. Монография. М.: Институт наследия, 2025. с. 186–203.
6. Тарханова А. В., Авдеев Д. А. Проблематика единства российского народа и вопросы его солидаризации в современных условиях // Право и политика. 2023. №8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problematika-edinstva-rossiyskogo-naroda-i-voprosy-ego-solidarizatsii-v-sovremennyh-usloviyah> (дата обращения: 18.01.2026).
7. Хилько Н. Ф., Горелова Ю. Р. Культурный суверенитет России как основа стабилизации единства межнациональных отношений (на примере Омской области) // Культурное наследие России. 2025. №1 (48). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-suverenitet-rossii-kak-osnova-stabilizatsii-edinstva-mezhnatsionalnyh-otnosheniy-na-primere-omskoy-oblasti> (дата обращения: 19.01.2026).
8. Хорина Г. П. Ценности русской культуры в условиях цивилизационного кризиса [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2016. № 6 (ноябрь — декабрь). С. 16–26. URL: <http://zpu-journal.ru/e-zpu>.
9. Чимиза Кудер-ооловна Ламажаа. Единство и своеобразие современных этнических культур народов Центральной Азии: три исследовательских проблемных поля // Новые исследования Тувы. №4. 2020. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/ru/article/view>.

FORMS OF MANIFESTATION OF ETHNOCULTURAL UNITY OF RUSSIA IN THE OMSK REGION AS THE BASIS FOR IDENTIFYING THE SPIRITUAL VALUES OF RUSSIAN CULTURE

Khilko Nikolai Fedorovich,

Doctor of Education, Associate Professor, Senior Researcher
Department of Urban Environment Studies
and population in conditions of modernization,
Siberian Branch of the Russian Research Institute of Cultural Natural Heritage named
after D.S. Likhachev,
Professor, Department of Directing and Choreography, Omsk State University named
after F.M. Dostoevsky;
28 Andrianova Street, Gorodok Neftyanikov microdistrict, Omsk,
fedorovch59@mail.ru

Julia Robertovna Gorelova,

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Scientific Secretary, Siberian Branch
Russian Research Institute of Cultural and Natural
heritage them. D.S. Likhachev;
Associate Professor of Architecture
Siberian Automobile and Road Academy,
28 Andrianova Street, Gorodok Neftyanikov microdistrict, Omsk,
gorelovaj@mail.ru

Abstract

The article discusses the problem of the unity of the peoples of Siberia as a process of identifying the spiritual values of Russian culture, its main aspects, the regulatory framework are revealed. New concepts are introduced: "groups of common spiritual values of Russian culture," "root patriotism." A three-component basis for the identification system of spiritual and moral values has been developed in the context of the manifestation of the unity of the peoples of Siberia in the Omsk region ("common roots," "one family," "common open soul"). The tools for identifying spiritual values in the context of the cultural sovereignty of Russia have also been identified. A system for identifying spiritual and moral values in the context of the manifestation of the unity of the peoples of Siberia in the Omsk region based on a three-component basis is presented. Regional examples are given.

Keywords

Interethnic harmony of peoples sociocultural priorities, regional component of national policy, ethnocultural landscape, forms of manifestation of ethnocultural unity, interethnic harmony, convergence of ethnocultural traditions and calendar, identification tools, common roots, groups of spiritual values of Russian culture, "common language," family and common spiritual values of Russian culture, root patriotism, love for the native land, three-component basis, cultural sovereignty of Russia, interethnic harmony.

RAR
УДК- 008
ББК- 71
DOI

КУЛЬТУРНО-СОБЫТИЙНЫЙ ТУРИЗМ: УНИВЕРСАЛЬНЫЕ СМЫСЛЫ УНИКАЛЬНОГО ПУТЕШЕСТВИЯ

Столбов Дмитрий Александрович,
соискатель кафедры философии и культурологии
Челябинского государственного института культуры,
ул. Орджоникидзе, 36А, корп. 3, Челябинск, Россия, 454091,
stolbov77.77@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена осмыслению культурно-событийного туризма – как в теоретической проработке концепта, так и в определении его действенной, функциональной природы. Сопоставляются позиции авторов, предлагающих рассматривать различные характеристики событийности мероприятий. В качестве уникальной составляющей культурно-событийного туристического предложения рассматривается самобытность культурной среды территории, идентичность того или иного культурного ландшафта, конкретизированная через культурное наследие, народное творчество, знаковые мероприятия-события в сфере художественной культуры и искусства.

Ключевые слова

Туризм, культура, культурно-событийный туризм, мотивация туристов, универсальные смыслы и ценности.

В условиях современных реалий, поставивших под сомнение декларируемую некогда открытость границ, переосмысление вопросов глобализации (больше обнажившей отличия, чем приблизившей мир к мультикультурализму) — развитие внутреннего туризма видится одной из наиболее важных и динамично развивающихся отраслей, приносящих доход локальной культуре. Туризм оказывает стимулирующее влияние на самые разные сферы жизни территорий, создаёт значительное количество рабочих мест, способствует межнациональному и межкультурному общению. Но, пожалуй, самое главное — влияет на сохранение и развитие культурного потенциала, так называемого культурного кода народа, выступает определяющим компонентом локальной идентичности.

Осознав, что туризм становится существенным элементом повышения социально-экономического развития и маркером имиджевой выраженности территории, регионы Российской Федерации активно включаются в работу по развитию туристической отрасли (государственные органы и учреждения, отвечающие за развитие туристической индустрии, кадровая специализация и профильные программы поддержки, увеличение инвестиций, работа с аудиториями). Культурологи О. Н. Астафьева и А. Ю. Смирнова оценивают туризм в качестве определяющего компонента как комплексной межотраслевой стратегии совершенствования региональной культурной политики (в частности авторами отмечаются инициативные проекты создания особых экономических зон туристско-рекреационного типа

в различных регионах страны: «Байкальская гавань» в Республике Бурятия, «Бирюзовая Катунь» в Алтайском крае, «Завидово» в Тверской области, «Ворота Байкала» в Иркутской области и Северо-Кавказский туристский кластер), так и одной из приоритетных отраслей экономики в целом: «не просто обладающей потенциалом генерировать положительные социальные и экономические эффекты, но и способной выступать стратегически важнейшим ресурсом национального развития»⁰¹.

Эта здоровая конкуренция по наращиванию символического капитала территорий как мест посещения, способствует не только удовлетворению прямого туристического запроса — усложнённого сегодня за счёт дифференциации видов туризма (религиозно-паломнический, культурно-познавательный, спортивный, рекреационный, лечебно-оздоровительный и другие), но и обеспечивает развитие сопутствующих секторов и сфер жизни, совершенствование инфраструктурной базы регионов. На фоне этого разнообразия особая роль, на наш взгляд, отводится культурно-событийному туризму, с наибольшей очевидностью воплощающему специфику локальной идентичности места. Нам близка позиция А. Ю. Смирновой, обосновывающей существование модели кластерной политики в сфере туризма за счёт акцентированного внимания к культурному туризму как виду социокультурной деятельности, сущностно выходящему за пределы практики потребления и неразрывно связанному с культурным наследием: «Так, культурный туризм становится не просто видом хозяйственной деятельности, посредством развития которой органы власти стремятся преодолеть социально-экономические вызовы, но и сферой воспроизводства и продвижения культурной идентичности, оказывающей влияние на формирование благоприятной социокультурной среды региона»⁰².

Действительно, именно ресурс культуры сегодня видится в качестве конвертируемо-

го капитала, обеспечивающего максимальную узнаваемость и уникальность туристического предложения за счёт самобытных региональных брендов. В качестве примеров событий, ставших «визитной карточкой» территорий, можно назвать Гастрономический фестиваль «Малина» в Рязанской области в селе Новосёлки Рыбновского района, места которого всегда славились обильными урожаями малины, за что его называют столицей малинового царства; «Рождественский фестиваль искусств» в г. Новосибирске — самый крупный международный форум культуры за Уралом, программа которого включает разнообразные виды искусства: драму, балет, музыку, живопись, прикладное искусство; «Международный фестиваль спорта ecoFest Ruskeala» — мероприятие, ставшее легендой событийного туризма Карелии; фестиваль-конкурс творческих дарований «Большая Перемена» на Чёрном море в г. Туапсе, где творческие коллективы и солисты без возрастных и жанровых ограничений могут принять участие в фестивале и хорошо отдохнуть на популярном Черноморском курорте; Музыкальный фестиваль «Голосящий КиВиН» в Калининградской области — яркое событие, которое традиционно собирает в Светлогорске лучших представителей «Клуба весёлых и находчивых»; Международная встреча воздухоплавателей в городе Великие Луки Псковской области, ведущая свой отсчёт с 1996 года; туристский мото-фестиваль «Балтик Ралли» в Ленинградской области в г. Выборге — оригинальная зона авторских мотоциклов, где любой желающий может покататься на необычном транспорте и пройти тест скорости на специальном стенде; «Imandra Viking Fest» в г. Мончегорске Мурманской области — крупнейший летний фестиваль под открытым небом для всей семьи, где каждый сможет отправиться в путешествие по миру викингов.

Очевидно, что культурно-событийная составляющая путешествия, как справедливо отмечают О. Н. Астафьева и А. Ю. Смирнова⁰³ могут и должны рассматриваться региональными субъектами культурной политики в качестве перспективных «точек роста» и повышения узнаваемости

01 Астафьева, О. Н. Культурный туризм как ресурс социально-экономического развития российских регионов / О. Н. Астафьева, А. Ю. Смирнова // Мир русскоговорящих стран. – 2023. – № 4(18). – С. 120.

02 Смирнова, А.Ю. Модели кластерной политики в сфере культурного туризма: концептуальные основания межведомственного взаимодействия // Общество: философия, история, культура. – 2024. – №12. – С. 413.

03 Астафьева, О. Н. Культурный туризм как ресурс социально-экономического развития российских регионов / О. Н. Астафьева, А. Ю. Смирнова // Мир русскоговорящих стран. – 2023. – № 4(18). – С. 123.

регионов. На фоне этой востребованности с не меньшей очевидностью актуализируются попытки исследователей-культурологов выйти к содержательной проработке концепта «культурно-событийный туризм».

Культурно-событийный туризм и культура как событие

Событийное направление в туристической индустрии давно является предметом изучения исследователей. В предложенных разными авторами трактовках, при общей отсылке к поиску событийного повода, разнятся определяющие характеристики этой событийности: общественные мероприятия культурной или спортивной жизни у О. В. Алексеевой⁰⁴, уникальные туры, сочетающие традиционный отдых и участие в зрелищных мероприятиях, у А. В. Бабкина⁰⁵, общественные события и редкие природные явления у Е.А. Лакомова⁰⁶ и иных авторов⁰⁷.

Большинство авторов обращаются к детализации направленности проводимых мероприятий: политические и государственные события, события в области образования и науки, события в искусстве и развлекательные, социальные, спортивные события и конкурсы, частные события, культурные торжества⁰⁸; международные выставки и ярмарки, спортивно-событийный туризм, фестиваль туризм, конгрессный туризм⁰⁹; национальные фестивали и праздники, театрализованные шоу, фестивали кино и театра, гастрономические фестивали, фестивали и выставки цветов, модные показы, аукционы, фестивали

музыки и музыкальные конкурсы, спортивные события, международные технические салоны и другие.

Сферы проведения событийных мероприятий для привлечения туристов и зрителей могут быть самыми разнообразными: культура, спорт, образование, экономика, торговля, промышленность, что, на наш взгляд, соответствует представлению о событийности туризма, но не в полной мере отражает специфику культурно-событийной направленности.

Обратимся к воззрениям О. В. Соболевой — автору, комплексно исследовавшему феномен культурно-событийного туризма¹⁰. Она разводит понятия культурно-познавательный и культурно-событийный туризм, подчёркивая, что ко второму типу могут относиться лишь «уникальные и необычные объекты», не сводимые к текущей работе учреждений и институций. Таким образом, можно говорить о том, что культурно-событийный туризм ориентирован на специальные события и мероприятия, предполагающие в своём замысле и воплощении функцию привлечения туриста за счёт нетипичного (не отождествляемого с рутинной работой) культурного контента. Ориентируясь на данную позицию, культурно-событийный туризм можно представить как направление туристической деятельности, предполагающее обязательность наличия в туристическом маршруте мероприятий, характеризующихся как «специальное событие» (целенаправленно продвигаемое институциональными субъектами и осознанно избираемое туристами по принципу ключевой мотивации посещения территории проведения), субъективно ассоциирующееся с впечатлениями и эмоциями, определяемыми в категориях уникальности.

И если речь идёт о культурно-событийной направленности туристического путешествия, то здесь мы можем выделить в качестве такой уникальной составляющей то, что определяет самобытность культурной среды территории, идентичность того или иного культурного ланд-

- 04 Алексеева, О. В. Событийный туризм как фактор социально-экономического развития региона : дис. ... канд. экон. наук. – Москва, 2012. – 215 с.
- 05 Бабкин, А. В. Специальные виды туризма / А. В. Бабкин – Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. – 252 с.
- 06 Лакомов, Е. А. Классификация видов событийного туризма / Е. А. Лакомов // Вестник университета. – 2013. – № 2. – С. 64–69.
- 07 Биржаков, М.Б. Событийный туризм: карнавалы в истории и современном туризме / М. Б. Биржаков, И. В. Воронцова, Н. И. Метелев // Туристские фирмы. – 2000. – № 23. – С. 94–111.
- 08 Getz, D. Event tourism: Definition, evolution, and research [Text] / D. Getz // Tourism management. – 2008. – № 29. – P. 403–428.
- 09 Глушко, А.А., Сазыкин, А.М. География туризма / А. А. Глушко, А. М. Сазыкин. – Владивосток: Издательство Дальневосточного университета. – 2012. – 270 с.

- 10 Соболева, О. В. Классификация видов культурно-событийного туризма по направленности культурного мероприятия / О. В. Соболева // Вестник Национальной академии туризма. – 2019. – № 2 (50). – С. 25–26; Соболева, О. В. Современное состояние культурно-событийного туризма в Российской Федерации / О. В. Соболева // В центре экономики. – 2021. – №2. – С. 6–9.

шафта — культурное наследие, народное творчество, знаковые мероприятия-события в сфере художественной культуры и искусства. Другими словами, суть культурно-событийного туризма заключается именно в наделении культуры статусом уникального события¹¹. Особое место в таком понимании отводится, как справедливо отмечают Е. Д. Бугрова и Н. Б. Кириллова¹², культурно-историческому наследию — ресурсу туризма и символическому капиталу территории. Именно «места памяти» в наиболее концентрированном виде формируют особую мемориальную идентичность территории¹³, подчёркивают её уникальность и самобытность. Таким образом, культурно-событийный туризм позволяет соединять своеобразное путешествие в прошлое и запрос на актуальные эмоции и впечатления туриста. Причём, в отличие от иных видов участия в культурном событии (в традиционных и привычных форматах культурного зрелища) в культурно-событийном туризме, человек не просто зритель и наблюдатель, но — непосредственный участник и, более того, архитектор событийного опыта.

Мотивационная составляющая культурно-событийного туризма

В основе участия в событии всегда лежит личностно-ориентированный запрос. Закономерно, что в случае обращения к культурно-событийному туризму, важно понимание внутренней мотивации туриста.

Авторитетный исследователь современной культуры З. Бауман рассматривает пять типов постмодерной личности (паломник, фланер, бродяга и турист), каждый из которых характе-

ризуется особым образом жизни, ценностными установками и содержанием идентичности¹⁴. Паломник — странствующий искатель истины, удаляющейся по мере его приближения. Паломничество обеспечивает целенаправленность и осмысленность жизненного движения, рефлексивность бытия. Фланер — «человек гуляющий», жизнь которого состоит из эпизодов, поверхностных знакомств и встреч без последствий. Бродяга — путешественник без точного заданного маршрута, цели и смысла передвижения (в этом и смысл бродяжничества), без промежуточных и конечной точки; человек без идентичности, оказывающийся чужим везде и всегда. Турист по типу идентичности ближе всего к бродяге — он также находится в движении, нигде не воспринимается своим. Однако в отличие от вынужденного характера путешествия бродяги, туризм — это выбор человека, это мечта, план, имеющий цель (приключения, новые впечатления, эмоциональный всплеск, приобщение к неизвестному и пр.). Специфика туриста заключается также и в том, что выстраиваемые им маршруты должны отвечать не только условиям экзотичности, но и условиям безопасности.

А. В. Литвин говорит об особом психологическом складе людей, ориентирующихся на туристическую деятельность¹⁵. Он выделяет шесть ключевых компонентов психологического содержания туристической деятельности: валентность (эмоционально-мотивационная привлекательность места и направления путешествия), самодетерминация (преодоление заданных обстоятельств, то есть концентрация усилий на обеспечении нахождения в желаемом месте), преодоление трудностей (прежде всего, тех, которые связаны с нахождением человека вне привычных, знакомых условиях существования), уникальные возможности (открытие новых пространств, культур, себя в новых обстоятельствах), эмоции (туризм реализует человеческую потребность в разнообразных эмоциях), витальность (туризм

11 Сокоиков, С. С. Культура как событие и феномен "вторичной событийности" / С. С. Сокоиков, В. С. Цукерман // Современная действительность сквозь призму культурологического знания : Материалы международного научно-творческого форума (научной конференции), Челябинск, 12–13 ноября 2020 года. – Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2020. – С. 105-115.

12 Бугрова, Е. Д. Культурно-познавательный туризм как ресурс memory studies / Е. Д. Бугрова, Н. Б. Кириллова // Обсерватория культуры. – 2024. – Т. 21, № 4. – С. 348-357.

13 Зубанова, Л. Б. Мемориальная идентичность: между местом памяти и памятью мест / Л. Б. Зубанова // Челябинский гуманитарий. – 2023. – №1(62). – С. 32-38.

14 Бауман З. От паломника к туристу / З. Бауман // Социологический журнал. – 1995. – № 4. – С. 133-154.

15 Литвин, А. В. Психологические особенности людей, практикующих различные виды туризма / А. В. Литвин // Южно-российский журнал социальных наук. – 2018. – Т. 19, № 2. – С. 100-116.

как источник жизненных сил и энергии).¹⁶

Разумеется, стремление к посещению культурно-событийных мероприятий (как основа туристического запроса) или установка туриста на исследование культурно-исторического наследия территории могут формироваться целым спектром мотивов. Кроме того, в ряде случаев эти мотивы созвучны запросам и интересам, артикулированным и в иных видах туризма: коммуникативные, познавательные, эстетические, развлекательные и другие мотивы. Однако, на наш взгляд, специфичным для данного сегмента туристического предложения являются три ключевых мотива:

— *идентификационный* — как потребность ощутить связь с местом посещения, осмыслить собственную стратегию идентичности (соотнесение личностного «Я» с набором устойчивых оснований — национальных, этнических, исторических, конфессиональных и других);

— *компенсаторный* — выражающийся в стремлении к получению уникального опыта, впечатлений, эмоционально-насыщенного переживания, в некотором роде «отстраняющего» человека от привычных повседневно-узнаваемых практик, в ценностном восполнении личного опыта существования в культуре;

— *мотив творческой самореализации и самоактуализации в культуре* — культурно-событийный туризм позволяет человеку быть непосредственно участником событий, знаменует переход туриста от пассивного наблюдения к интерактивному соучастию, где он вовлечён в событие и становится частью культурной жизни локации.

Развитие туристической индустрии уже не может сегодня обходиться без использования элементов культурно-событийной направленности. Универсальный запрос на это вызван как значимостью сопутствующих факторов: экономическое процветание территории, обеспечиваемое за счёт оптимизации туристических потоков; выгодное позиционирование в информационной повестке; развитие межрегиональных и международных культурных связей; возможность избежать сезонных колебаний (в период, когда по-

годные условия не позволяют туристу принять решение для поездок, культурно-событийное направление помогает сформировать предложения для увеличения туристического потока), так и, прежде всего, работает на сохранение и популяризацию культурного наследия, вовлечение человека в мир культуры и искусства.

В целом, культурно-событийный туризм способствует массовой вовлеченности людей в сферу культуры и искусства, развивает эмоциональный интеллект, критическое мышление, раскрывает потенциал и творческие способности, формирует ценности, меняет взгляды. Через культурно-событийный ряд человек чувствует связь с обществом, историей, традициями, ощущает себя причастным к новому культурному опыту, переживаемому больше, чем просто туристический отдых.

Перспективный характер данного вида туризма требует углублённых профессиональных навыков и компетенций. Как показывает опыт, специалисты культурно-событийной деятельности нередко сталкиваются с кадровыми и финансовыми проблемами, оказываются зависимыми от недостаточно развитой инфраструктуры территорий, испытывают сложности в обеспечении оптимальной координации культурно-событийной повестки в региональном измерении. Важно понимать, что культурно-событийные мероприятия не могут быть организованы спонтанно, они должны быть органично встроены в общую стратегию туристического продвижения всего пространственного многообразия российской культуры.

Список литературы

1. Алексеева, О. В. Событийный туризм как фактор социально-экономического развития региона : дис. ... канд. экон. наук. — Москва, 2012. — 215 с.
2. Астафьева, О. Н. Культурный туризм как ресурс социально-экономического развития российских регионов / О. Н. Астафьева, А. Ю. Смирнова // Мир русскоговорящих стран. — 2023. — № 4(18). — С. 116–132.
3. Бабкин, А. В. Специальные виды туризма / А. В. Бабкин — Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. — 252 с.
4. Бауман З. От паломника к туристу / З. Бауман // Социологический журнал. — 1995. — № 4. — С. 133–154.

¹⁶ Литвин, А. В. Психологическое содержание туристической активности личности / А. В. Литвин // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева (Вестник КГПУ). — 2016. — № 3(37). — С. 204–208.

5. Биржаков, М.Б. Событийный туризм: карнавалы в истории и современном туризме / М. Б. Биржаков, И. В. Воронцова, Н. И. Метелев // Туристские фирмы. — 2000. — № 23. — С. 94–111.
6. Бугрова, Е. Д. Культурно-познавательный туризм как ресурс memory studies / Е. Д. Бугрова, Н. Б. Кириллова // Обсерватория культуры. — 2024. — Т. 21, № 4. — С. 348–357.
7. Глушко, А.А., Сазыкин, А.М. География туризма / А. А. Глушко, А. М. Сазыкин. — Владивосток: Издательство Дальневосточного университета. — 2012. — 270 с.
8. Зубанова, Л. Б. Мемориальная идентичность: между местом памяти и памятью мест / Л. Б. Зубанова // Челябинский гуманитарий. — 2023. — №1(62). — С. 32–38.
9. Лакомов, Е. А. Классификация видов событийного туризма / Е. А. Лакомов // Вестник университета. — 2013. — № 2. — С. 64–69.
10. Литвин, А. В. Психологическое содержание туристической активности личности / А. В. Литвин // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева (Вестник КГПУ). — 2016. — № 3(37). — С. 204–208.
11. Смирнова, А.Ю. Модели кластерной политики в сфере культурного туризма: концептуальные основания межведомственного взаимодействия // Общество: философия, история, культура. — 2024. — №12. — С. 407–414.
12. Соболева, О. В. Классификация видов культурно-событийного туризма по направленности культурного мероприятия / О. В. Соболева // Вестник Национальной академии туризма. — 2019. — № 2 (50). — С. 25–26; Соболева, О. В. Современное состояние культурно-событийного туризма в Российской Федерации / О. В. Соболева // В центре экономики. — 2021. — №2. — С. 6–9.
13. Сокоиков, С. С. Культура как событие и феномен "вторичной событийности" / С. С. Сокоиков, В. С. Цукерман // Современная действительность сквозь призму культурологического знания: Материалы международного научно-творческого форума (научной конференции), Челябинск, 12–13 ноября 2020 года. — Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2020. — С. 105–115.
14. Getz, D. Event tourism: Definition, evolution, and research [Text] / D. Getz // Tourism management. — 2008. — № 29. — P. 403–428.

CULTURAL AND EVENT TOURISM: UNIVERSAL MEANINGS OF A UNIQUE JOURNEY

Stolbov Dmitry Aleksandrovich,
applicant at the Department of Philosophy and
Cultural Studies,
Chelyabinsk State Institute of Culture,
Ordzhonikidze st., 36A, bld. 3,
Chelyabinsk, Russia, 454091,
stolbov77.77@mail.ru

Abstract

The article explores the phenomenon of cultural event tourism, addressing both the theoretical elaboration of the concept and its practical, functional dimensions.

The authors examine divergent scholarly positions regarding the defining features of eventfulness in the context of tourism-related activities. Special attention is given to the distinctive role of the cultural environment of a given territory—its authenticity and landscape-specific identity—as a unique component of the cultural event tourism offer. This identity is expressed through local cultural heritage, vernacular creativity, and emblematic events within the spheres of art and artistic culture.

Keywords

Tourism, culture, cultural and event tourism, tourist motivation, universal meanings and values.

ИСКУССТВО, ОБРАЗОВАНИЕ, НАУКА

RAR
УДК 78
ББК 85.31
DOI

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ОПТИКЕ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ 1917 ГОДА

Орлова Надежда Хаджимерзановна,
доктор философских наук, профессор,
Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова
nadinor@mail.ru

Сергеева Екатерина Алексеевна,
преподаватель кафедры камерного пения,
Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова,
соискатель,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
ул. Глинки, 2, г. Санкт-Петербург, Россия, 190068,
Sergeeva.ea@list.ru

Аннотация

В статье показано, как уже в первые годы после революции 1917 года в молодом советском государстве уделяется особое внимание задачам искусства в целом и музыкальному искусству в частности. Приводятся примеры нормативных документов, в которых отражены направления культурно-массовой и политико-просветительной работы в области музыкального искусства и просвещения. Анализируются материалы манифестов и дискуссий, разворачивавшихся в то время на страницах изданий, посвящённых культуре и искусству. Перечисляются направления в сфере музыкальной культуры и искусства, по которым в первую очередь формируется государственная административная поддержка музыкального искусства.

Ключевые слова

Русская философия и поэзия, символизм, акмеизм, религия, христианство, мистика, антропософия, революция.

В развитии отечественной культуры отдельного внимания заслуживает этап становления молодого советского государства в 20–30-е годы XX века. К сожалению, как отмечают исследователи, изучение того времени зачастую страдает «кривизной зрения», от которой «не свободны ни те, кто непосредственно участвовал в становлении советской культуры, ни те, кто наблюдал его «со стороны», ни те, кто судит о нём сегодня»⁰¹. Революция 1917 года выдвинула на повестку дня задачи формирования нового образованного культурного человека из прекрасного будущего. Тон задают, в том числе, и манифесты, которые звучат в докладах ведущих государственных деятелей того времени. В них особое внимание уделялось значению культуры и искусства, в том числе и музыкального, для решения актуальных задач дня. Например, читаем у Льва Троцкого: «Искусства — словесное, театральное, изобразительное, музыкальное, архитектурное — дадут этому процессу прекрасную форму»⁰². В этом смысле музыка понимается как искусство, которое «не просто организует звуки, она организует человеческую психику этими звуками — она даёт возможность по желанию вызывать те или иные переживания в человеке»⁰³. Музыка должна была задавать «бодрые ритмы, формирующие коллективистские настроения и жизнедеятельное сознание»⁰⁴, отражать пафос революционных преобразований.

Очевидно, что для этого требовались новые репертуарные подходы. Такая задача ставилась перед композиторами, писателями, поэтами, театральными деятелями, педагогами — всеми, кто, так или иначе, участвовал в созидательном культурном процессе. «В условиях острейшего репертуарного голода, творчество писателя, музыканта, художника маркируется не по критериям, выработанным классическими подходами, не по оппозиции “художественно — нехудожественно”, а по идеологическим понятиям “свой — чужой”. В этих категориях переопределялись и такие понятия как культура, честь, мещанство, тради-

ции. Социальный заказ становится реальностью не только потому, что художник прикрепляется к идеологическим задачам воспитания нового, советского человека, но и потому, что для каждого решается вопрос “нужности — ненужности”, совпадения с временем»⁰⁵.

В основе культурной политики в области искусства — ориентируясь на высокие образцы и традиции прошлого, создать новую пролетарскую культуру. Культурный досуг следовало «очистить от всех примесей бульварного распада и разврата: бульварной порнографии, мещанской пошлости, интеллигентской скуки, черносотенных и религиозных предрассудков. <...> Любое искусство должно использоваться для поднятия и яркого иллюстрирования политической и революционной агитационно-пропагандистской работы как ударной, выражающейся в отдельных неделях, днях, кампаниях, так и постоянной»⁰⁶.

Все эти тенденции хорошо отражались на страницах периодики. Например, в объявлении о конкурсе на создание пьесы по теме «Семья и воспитание детей» подчёркивается, что важным «моментом пьесы должен явиться показ перестройки семейного воспитания в направлении помощи коммунистическому воспитанию детей. В пьесе должна быть отражена борьба нового воспитания со старым, показаны моменты, калечащие ребёнка в семье — алкоголизм, антисемитизм, религия и прочие пережитки дореволюционного быта; показано, каким путём семья должна стать вспомогательным звеном в деле общественного воспитания, при чём семью не следует противопоставлять школе, пионер-отряду»⁰⁷.

Сверхзадачи культурных преобразований формировались уже в первых декретах. Среди них: «О переходе Петроградской и Московской Консерваторий в ведение Народного Комиссариата Просвещения» (12 июля 1918 года)⁰⁸; «Об охра-

01 Шахназарова Н.Г. Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы. М.: Индрик, 2001. С. 3.
02 Троцкий Л.Д. Литература и революция [Печатается по изд. 1923 г.]. М.: Политиздат, 1991. С. 197.
03 Там же. С. 448.
04 Адамович О. Музыка – массам // Жизнь искусства. 1929. № 43. С. 1.

05 Орлова Н.Х. О «простых истинах» в условиях теаполитики 1920-30-х гг. (на материале критической полемики в театральной периодике) // STUDIA CULTURAE. 2013. № 17. С. 121-122.
06 Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М., Л.: Огиз-Изогиз, 1933. С. 57.
07 Конкурс на пьесу // Новый зритель. 1929. №22-23. С. 19.
08 Декрет Совнаркома о переходе Петроградской и Московской Консерваторий в ведение Народного Комиссариата Просвещения. URL: <https://docs.historyrussia>.

не библиотек и книгохранилищ РСФСР» (17 июля 1918 года)⁰⁹; «О правилах приёма в высшие учебные заведения» (2 августа 1918 года)¹⁰; «О регистрации, приёме на учёт и охране памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений» (5 октября 1918 года)¹¹; «О признании научных, литературных, музыкальных и художественных произведений государственным достоянием» (26 ноября 1918 года)¹²; «Об объединении театрального дела» (26 августа 1919 год)¹³; «О ликвидации безграмотности среди населения» (26 декабря 1919 года)¹⁴; «Об учёте и охране памятников искусства, старины и природы» (7 января 1924 года)¹⁵; «О перестройке литературно-художественных организаций» (23 апреля 1932 года).¹⁶

[org/ru/nodes/95684-dekret-soveta-narodnyh-komissarov-o-perehode-petrogradskoy-i-moskovskoy-konservatoriy-vedenie-narodnogo-komissariata-prosvescheniya-12-iyulya-1918-g](https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/95684-dekret-soveta-narodnyh-komissarov-o-perehode-petrogradskoy-i-moskovskoy-konservatoriy-vedenie-narodnogo-komissariata-prosvescheniya-12-iyulya-1918-g) (дата обращения 20.01.2026).

- 09 Декрет Совнаркома. Об охране библиотек и книгохранилищ РСФСР. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/162027> (дата обращения 20.01.2026).
- 10 Декрет Совнаркома. О правилах приема в высшие учебные заведения. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/12389> (дата обращения 20.01.2026).
- 11 Декрет Совнаркома. О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/12532> (дата обращения 20.01.2026).
- 12 Декрет Совнаркома. О признании научных, литературных, музыкальных и художественных произведений государственным достоянием. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/95704> (дата обращения 20.01.2026).
- 13 Декрет Совнаркома. Об объединении театрального дела. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/16186> (дата обращения 20.01.2026).
- 14 Декрет Совнаркома. О ликвидации безграмотности среди населения РСФСР. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/136626> (дата обращения 20.01.2026).
- 15 Декрет Совнаркома. Об учете и охране памятников искусства, старины и природы. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/73270-instruktsiya-vtsik-ob-uchete-i-ohrane-pamyatnikov-iskusstva-stariny-i-prirody-7-iyulya-1924-g> (дата обращения 20.01.2026).
- 16 Постановление ЦК ВКП(б). О перестройке литературно-художественных организаций. Приложение № 3 к п. 21 пр. ПБ № 97. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/445948> (дата обращения 20.01.2026).

В рамках данной статьи сосредоточим внимание на аспектах, непосредственно относящихся к сфере музыкального искусства. Нам важно проследить, как представители музыкального творчества включались в задачи культурной политики молодого советского государства.

С самого начала послереволюционных преобразований широко распространился лозунг «Искусство — в массы!». Разворачивалась интенсивная деятельность концертных организаций и исполнительских коллективов. Для композиторов, дирижёров, исполнителей и всех, кто был занят в концертах и спектаклях, было важно соответствовать культурным задачам своего времени. Конечно, такие преобразования бросали вызов всей творческой интеллигенции, ведь в театры и концертные залы пришёл новый зритель. Константин Сергеевич Станиславский пишет: «...мы встретились лицом к лицу, сразу, по выходе декрета, с совершенно новыми для нас зрителями <...>. Вчера наполняла театр смешанная публика, среди которой была и интеллигенция, сегодня перед нами — совершенно новая аудитория, к которой мы не знали, как подступиться <...> Пришлось начать с самого начала, учить первобытного в отношении искусства зрителя сидеть тихо, не разговаривать, садиться вовремя, не курить, не грызть орехов, снимать шляпы, не приносить закусок и не есть их в зрительном зале»¹⁷. Вместе с тем новый зритель был очень отзывчив, осваивал правила театрального этикета и благодарно принимал выступления артистов. Сравним театральную аудиторию с дореволюционной, оперный певец Павел Андреев (1874–1950) писал: «Бывало, поёшь и не знаешь: есть ли публика в театре или нет. Не было никакой связи между сценой и зрительным залом, и занавес часто опускался без единого хлопка. Теперь зритель, правда, часто сидит в ложах в шапках, но зато восторг его не имеет границ, когда, например, Шаляпин поёт Дон Базилио в “Севильском цирюльнике” и Горская берёт какую-нибудь трудную ноту»¹⁸. Композиторы и исполнители столкнулись с иным

17 Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М. Вагриус, 2007. С. 402.

18 Советский театр: документы и материалы, 1917-1967 / Гл. арх. упр. при Совете Министров СССР, Всерос. театр. о-во; отв. ред. А. З. Юфит. Л.: Искусство. Ленинградское отд-ние, 1968. С. 33.

уровнем эстетического восприятия и музыкальным — интонационно-слуховым — опытом.

Особое значение в культурно-просветительской работе приобрели камерные концерты, так как организовать их было проще, чем симфонические или оперные постановки. В Петрограде такие мероприятия проводились почти каждый день — тематические, сольные, смешанные, посвящённые юбилейным датам. Активно выступали пианисты Л. В. Николаев (1878–1942), Н. Н. Позняковская (1889–1981), И. С. Миклашевская (1883–1953), М. В. Юдина (1899–1970), Н. И. Голубовская (1891–1975), А. Д. Каменский (1900–1952), В. В. Сафронский (1901–1961). Играли камерно-смычковые ансамбли: Квартет имени Глазунова, Квартет Ленинградской консерватории, Квартет имени Ауэра. Вокальное исполнительство было представлено певцами, большая часть которых начинали свою деятельность ещё до революции: З. Н. Артемьева-Леонтьевская (1888–1963), М. И. Бриан (1886–1965), Л. А. Вырлан (1900–1965), К. Н. Дорлиак (1882–1945), В. И. Духовская (1903–1982), В. И. Павловская-Боровик (1886–1975), С. Н. Шапошников (1911–1973).¹⁹ Подчеркнём, что многие оперные певцы в этот период стали обращаться к формату концертно-камерного пения, порой полностью уходя на камерную сцену. Формируется понимание о необходимости системы специальной подготовки и переподготовки исполнителей сугубо камерному исполнительству. Позже в консерваториях откроются отделения и кафедры камерного вокала. В Петербургской (Ленинградской консерватории) такая кафедра открылась благодаря усилиям Зои Петровны Лодий (1886–1957).²⁰

Государственные театры (Мариинский, Александринский и Михайловский в Петербурге; Малый и Большой в Москве) ранее находившиеся в управлении Министерства императорского двора, теперь переподчиняются Народному комиссариату просвещения (Наркомпрос). Открываются новые музыкальные театры, среди которых:

Оперная студия Большого театра под руководством Константина Станиславского, Музыкальная студия Московского Художественного театра Владимира Немировича-Данченко.

Особое внимание уделялось сохранению классического музыкального наследия как русских композиторов, так и зарубежных, среди которых А. П. Бородин, М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, И. Брамс, В. А. Моцарт и другие. Музыка Людвиг ван Бетховена, по словам ведущего государственного деятеля Анатолия Васильевича Луначарского (1875–1933), понималась как созвучная настроениям времени: «Бетховен — герой, Бетховен — вождь <...> Он никогда не был так нов, так необходим, никогда призывы Бетховена не могли раздаться с такой силой, как теперь»²¹. Говоря о творчестве Скрябина, подчёркивал, что он, «несмотря на свой индивидуализм, через изображение страсти шёл к изображению революции или предсказанию о ней»²².

Концертная деятельность решала ещё и общие культурно-просветительские задачи: рождается традиция печатных программ, вступительного слова музыковедов, проведение тематических абонементов. Со второй половины 1920-х годов к этой деятельности подключилось радиовещание, которое предлагало широкой аудитории трансляции концертов и опер, музыкальные викторины, знакомство с музыкальными инструментами и музыкальной грамотой, детские циклы передач.

Популярным направлением музыкально-просветительского процесса стало развитие художественной самодеятельности. На производствах, в учреждениях, в клубах культуры организовывались разные творческие коллективы. Очень востребованы были кружки сольного и хорового пения, потому что это было самой доступной формой музыкального исполнительства. Периодика того времени пестрит информацией об этом: «Большой популярностью в парке пользуется кружок вокалистов (руководитель т. Страхован), что показывает растущий интерес трудящихся к вокальному искусству. Этот кружок по своим возможностям стоит на первом месте среди кружков самодеятельности, обладая наибольшим активом

19 Орлова Н.Х., Сергеева Е.А. Некоторые условия формирования профессионального оперного певца: от педагогики прошлого к требованиям современности // Вестник Академии русского балета им. Вагановой. 2023. № 4(87). С. 50–67.

20 См.: Сергеева Е. А. Зоя Петровна Лодий (1886–1957) и ее вклад в становление советской школы камерного пения // Наследие веков. 2024. №4. С. 61–75.

21 Луначарский А.В. В мире музыки. М., 1958. С. 81.

22 Там же. С. 142.

(до 40 человек). Всякий желающий заниматься пением прослушивается руководителем и в зависимости от природных вокальных данных направляется на занятия либо в кружок сольного пения, либо в хоровой»²³. Одновременно с вокальными кружками получили распространение и самодеятельные оркестры народных инструментов, самыми популярными из которых были традиционные гармоника и балалайка.

Большую роль играли клубы/дома культуры. В них устраивались музыкальные представления, творческие смотры и соревнования самодеятельных коллективов; проводились занятия по освоению музыкальными инструментами и в целом музыкальной культурой.²⁴ Этому способствовали и профессиональные музыкальные коллективы, оперные театры, артисты, организовывая своего рода шефство над клубной деятельностью. Рост числа творческих самодеятельных коллективов и исполнителей, а также повышение их исполнительского уровня давало возможность для расширения форм культурно-просветительской работы через фестивали и конкурсы.²⁵ Организация и проведение массовых мероприятий народного искусства служило консолидации общества, создавало атмосферу энтузиазма и вдохновения. Формируется система музыкальных школ и центров, в которых талантливые самодеятельные исполнители могли получать специальные знания в сфере искусства и реализовываться как профессиональные музыканты и исполнители. Яркий пример — виртуоз игры на балалайке, заслуженный артист РСФСР П. И. Нечипоренко (1916–2009), который из самодеятельного артиста вырос до солиста и дирижёра ведущих профессиональных оркестров и вырастил плеяду блестящих музыкантов.

Уровень самодеятельных артистов был порой так высок, что способствовал рождению

творческих коллективов, получавших всесоюзное признание как, например, Оркестр русских народных инструментов Новосибирского радио, Хор им. М. Пятницкого. Музыканты-любители нередко входили в состав профессиональных коллективов: Государственный оркестр народных инструментов им. В. Андреева при Ленинградском радио и Государственный русский народный оркестр в Москве.

Система профессионального музыкального образования в стране развивалась с учётом этих тенденций. После перехода Петроградской и Московской консерваторий в управление Наркомпроса была проведена национализация частных музыкальных школ. Отныне эстетическое образование учащихся считается «существеннейшей частью общего образования, а надлежаще поставленное преподавание пения и музыки — одним из наиболее деятельных и доступных школе средств для достижения этой цели»²⁶. Более того, с 1918 г. в школьную программу общеобразовательных школах в качестве обязательных предметов включены *хоровое пение и музыка*²⁷. Ставятся задачи воспитать у учащихся сознательное отношение к «музыкальной жизни», «развить музыкальные способности и умения» и «привить вкус к хорошей музыке»²⁸. Масштаб задач запрашивал подготовку преподавательского состава. В Петрограде эта работа была поручена композитору Петру Алексеевичу Петрову-Бояринову (1868–1922), хормейстеру Иосифу Васильевичу Немцеву (1885–1939) и критику Вячеславу Гавриловичу Каратыгину (1875–1925). Уже в 1918 году, благодаря их совместной работе, были учреждены первые курсы повышения квалификации для преподавателей вокала. В крупных городах стали открываться музыкальные училища, некоторые из которых в будущем перерастут в консерватории. Образовательный процесс начал перестраиваться: обновлялись методы обучения, вводились новые дисциплины, разрабатывались

23 Дружинина Е. В парках культуры и отдыха // Советская музыка. № 9 (15). 1934. С. 57.

24 Документы о проведении культурно-массовой и политико-просветительной работы, ч. 2, программы занятий курсов, кружков. 1928 год // Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. ЦГА СПб. Ф. Р-6006. Оп. 12. Д. 183А.

25 О культурно-просветительских функциях фестивальных проектов см.: Сергеева Е.А. Фестивали классической музыки в современной городской культуре // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2024. №41. С. 65-74.

26 Сборник Декретов, Постановлений и Распоряжений по Музыкальному отделу Наркомпроса. Вып. 1. Петербург, 1919. С. 15.

27 План и программа преподавания музыки и пения в Единых Трудовых школах. 1919 год // Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. ЦГА СПб. Ф. Р-2551. Оп. 15. Д. 267.

28 Музыка в единой трудовой школе. Вып.1. П., 1919. С. 26.

новые учебные планы. Возникла необходимость в подготовке не только сольных инструменталистов-виртуозов, но и концертмейстеров, оркестрантов, ансамблистов. Певцов стали обучать не только оперному репертуару для работы в театре, но и камерной программе для концертной деятельности²⁹.

Развитие музыкального образования и просвещения стимулировало научную работу. Революция выдвинула «новые задачи перед музыкальными критиками — и в области массового просвещения, специального образования, и в области науки, публицистики. Здесь-то и обнаружилось, что музыковед обладает своей специальностью, поле деятельности которой необычайно широко. <...> Именно Октябрьская революция, так остро поставившая проблему массовости искусства, определила те большие и ответственные цели, которые было призвано осуществить советское музыкознание»³⁰.

В 1920-е годы открываются Петроградская филармония (12 июня 1921 года) и Московская филармония (29 января 1922 года), которые становятся главными центрами музыкального просвещения массовой музыкально-просветительской работы. Издательства развернули масштабную деятельность по выпуску учебной и популярной литературы о музыке. Периодика стремится охватить актуальные вопросы театрального и музыкального искусства: «Жизнь искусства» (1918), «Вестник работников искусств» (1920), «Вестник искусства» (1922), «Музыка и театр» (1922), «Музыкальная новь» (1923), «Новый зритель» (1924), «Деревенский театр» (1925), «Музыка и быт» (1927), «За пролетарскую музыку» (1931), «Советская музыка» (1933), «Музыкальная самостоятельность» (1935) и др.

Очевиден запрос на искусствоведов, музыковедов, исследователей истории и теории музыкального искусства и культуры, которые должны были не только обладать глубокими знаниями, но быть просветителями, способными работать с массовым зрителем/слушателем. Ярким примером в этом смысле служат такие фигуры, как Бо-

рис Владимирович Асафьев (1884–1949), Вячеслав Гаврилович Каратыгин (1875–1925), Александр Вячеславович Оссовский (1871–1957), Болеслав Леопольдович Яворский (1877–1942), Михаил Владимирович Иванов-Борецкий (1874–1936), Иван Иванович Соллертинский (1902–1944) и многие другие советские выдающиеся деятели. Деятельность советских композиторов и музыковедов того времени способствовала вовлечению массового слушателя в лучшие образцы музыкальной культуры.

Набирает силу и научно-исследовательское направление. Организовывались научные конференции, на которых обсуждались задачи и перспективы развития в молодом советском государстве культуры и искусства, том числе и музыкального. В ЦГАЛИ хранятся документы о «Первой Всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций», проходившей в Москве в сентябре 1918 года. На ней был принят Устав Всероссийского совета Пролеткульта и сформулированы задачи: «развитие творческой инициативы рабочего класса в области научной и художественной путём организации студий, лабораторий, кружков; научно-методическая разработка вопросов культурно-массовой работы; подготовка кадров культурработников».³¹ Очевидно, что решения становились генеральным ориентиром для всех, кто был вовлечён в сферы культурного строительства.

В 1925 году на «Конференции представителей Общества драматических писателей и композиторов и Союза революционных драматургов» решались принципиальные вопросы объединения во «Всесоюзное Общество драматических писателей и композиторов». Устав и задачи манифестировали основной задачей — влияние на репертуарную политику, созвучную времени.

14–20 июня 1929 года в Ленинграде состоялась «Первая Всероссийская музыкальная конференция».³² Накануне, в вечернем выпуске «Красной газеты», А. В. Луначарский формулиру-

29 Об этом см.: Сергеева Е.А. Камерное пение в системе формирования академического вокалиста // Журнал изящных искусств. Наука и образование. 2024. №3. С. 55–63.

30 Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет: Муз.-ист. Очерки. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1967. С. 408.

31 Исполнительный комитет Совета петроградских (ленинградских) культурно-просветительных организаций (Ленинградский Пролеткульт) (1917–1932). ЦГАЛИ Ф.Р-255. Оп. 1. № 355. 1917–1932 г.

32 Наш музыкальный фронт : Материалы Всерос. музыкальной конференции (июнь, 1929 г.) / Под ред. С. Корева; Главискусство. Москва: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1930.

ет основные задачи, стоящие перед конференцией, где одним из важнейших должен обсуждаться вопрос «о какой-то более сильной, более концентрированной организации тех художников-композиторов, которые хотят работать над созданием новой, вдохновляемой революцией музыки».³³ В 1930 году в Москве проводится первая конференция по музыкальному воспитанию детей.³⁴ Музыкальное воспитание и развитие музыкальной культуры в оптике внимания на правительственных совещаниях.³⁵

Преобразования, которые молодое советское государство проводило в культуре и искусстве, отразились и на новом музыкальном стиле, который стал формироваться к 1930-м годам. Возникает новый жанр, который определил собой музыкальное лицо эпохи и заложил фундамент советской классики — массовая песня, которая стала источником обновления музыкального языка в ораториальной, симфонической и оперной музыке. Бесспорным лидером здесь стал Исаак Осипович Дунаевский (1900–1955). Дмитрий Шостакович замечательно сказал об уникальной созвучности творчества Дунаевского пафосу того времени: «Наступило новое время, время строительства первых пятилеток. Должны были появиться и новые песни, те, что “строить и жить помогают”. “Материк” этого жанра на музыкальной карте был затянута белым пятном. Честь первооткрывателя этих неразработанных “земель” в большей степени принадлежит Исааку Осиповичу Дунаевскому. Он стал пионером в деле создания подлинно новой, советской массовой песни, удовлетворявшей насущной потребности народа в ясной, живой, доходчивой мелодике»³⁶. Такие песни Дунаевского как: «Марш весёлых ребят», «Марш энтузиастов», «Песня о Волге», песни

из кинофильма «Дети капитана Гранта», «Песня о Родине» из кинофильма «Цирк» и другие по праву вошли в золотой фонд отечественной музыкальной культуры.

В заключение ещё раз подчеркнём, что культурное строительство в молодом советском государстве, государственная культурная политика, в том числе и в музыкальном искусстве, опирались на фундамент традиции русской музыкальной культуры. Вместе с тем, ставились задачи формирования нового человека — строителя прекрасного будущего, в котором культура и культурность понимается, как обязательная характеристика личности. Масштаб поставленных задач запрашивал и масштабных преобразований, порой и драматичных. В первую очередь в сознании тех, кто были на передовой культуротворчества: театральные деятели, художники, композиторы, исполнители, историки культуры и искусства. Не менее сложной была задача воспитать нового слушателя/зрителя, который бы приходил в концертные залы не только «культурно отдохнуть», но и был способен к духовному труду, нравственному росту, соприкасаясь с высокими образцами искусства. Эти задачи понимаются как важнейшие в деле государственного строительства и неотложные. Это было культурное строительство на века. Думается, что культурные традиции и национальные ценности современной России опираются на тот прочный фундамент, провидчески заложенный культурной политикой в молодом Советском государстве.

Список литературы

- 33 Луначарский А. В. Накануне музыкальной конференции // Красная газета (Веч. вып.). 1929. 8 июня. №141. С. 4.
- 34 За детскую пролетарскую песню: (1-я детская Моск. муз. конф-ция): Материалы под ред. В. В. / Центр. бюро юных пионеров. 2-е изд. Москва: [Огиз]: Гос. муз. изд-во, 1931.
- 35 См., например: Всесоюзная коммунистическая партия. Центральный комитет. Отдел агитации, пропаганды и печати. Совещание по вопросам музыки (1929; Москва). Пути развития музыки: Стенографический отчет Совещания по вопросам музыки при АППО ЦК ВКП(б). Москва: Гос. изд-во, 1930.
- 36 Дунаевский И. Выступления, статьи, письма, воспоминания. М.: Советский композитор, 1961. С. 10.

1. Адамович О. Музыка — массам // Жизнь искусства. 1929. № 43. С.2-3.
2. Документы о проведении культурно-массовой и политико-просветительной работы, ч. 2, программы занятий курсов, кружков. 1928 год // ЦГА СПб. Ф. Р-6006. Оп. 12. Д. 183А. 133 лл.
3. Дунаевский И. Выступления, статьи, письма, воспоминания. М.: Советский композитор, 1961.
4. Исполнительный комитет Совета петроградских (ленинградских) культурно-просветительных организаций (Ленинградский Пролеткульт) (1917–1932). ЦГАЛИ Ф.Р-255. Оп. 1. № 355. 1917–1932 гг.
5. Луначарский А. В. Накануне музыкальной конференции // Красная газета (Веч. вып.). 1929. 8 июня. №141. С. 4.

6. Музыка в единой трудовой школе. Вып.1. П., 1919.

7. Орлова Н.Х. О «простых истинах» в условиях теаполитики 1920–30-х гг. (на материале критической полемики в театральной периодике) // *STUDIA CULTURAE*. 2013. № 17. С. 120–129.

8. Орлова Н.Х., Сергеева Е.А. Некоторые условия формирования профессионального оперного певца: от педагогики прошлого к требованиям современности // *Вестник Академии русского балета им. Вагановой*. 2023. № 4(87). С. 50–67.

9. План и программа преподавания музыки и пения в Единых Трудовых школах. 1919 год // ЦГА СПб. Ф. Р-2551. Оп. 15. Д. 267. 9 лл.

10. Сергеева Е.А. Камерное пение в системе формирования академического вокалиста // *Журнал изящных искусств. Наука и образование*. 2024. №3. С. 55–63.

11. Сергеева Е. А. Зоя Петровна Лодий (1886–1957) и ее вклад в становление советской школы камерного пения // *Наследие веков*. 2024. №4. С. 61–75.

12. Шахназарова Н.Г. Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы. М.: Индрик, 2001.

MUSICAL ART FROM THE OPTICS OF CULTURAL POLICY OF THE FIRST DECADES AFTER THE 1917 REVOLUTION

Nadezda Hadzhimerzanovna Orlova,

Dr. hab. (DcSc in Philosophy), Professor,
St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
nadinor@mail.ru

Ekaterina Alekseevna Sergeeva,

Lecturer, Chamber Singing Department,
St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
2 Glinka St., St. Petersburg, Russia, 190068,
Sergeeva.ea@list.ru

Abstract

The article shows how, already in the first years after the 1917 revolution, special attention was paid to the tasks of art in general and musical art in particular in the young Soviet state. Examples of normative documents are given, which reflect the directions of cultural-mass and political-educational work in the field of musical art and education. The materials of manifestos and discussions that unfolded at that time on the pages of publications devoted to culture and art are analyzed. The directions in the sphere of musical culture and art, according to which state administrative support of musical art is primarily formed, are listed.

Keywords

Revolution of 1917, cultural policy, musical art, musical education, cultural and mass work, A. Lunacharsky, L. Trotsky.

RAR
УДК 7.03
ББК 85.1
DOI

ФЕНОМЕН ВЕРНАКУЛЯРА В РУССКОМ ПРАВОСЛАВНОМ ЗОДЧЕСТВЕ

Никифорова Елена Михайловна,
кандидат искусствоведения, член Союза художников,
доцент Высшей школы дизайна и архитектуры
Санкт-Петербургского Политехнического
университета Петра Великого,
ул. Политехническая д. 29, Санкт-Петербург, Россия, 195251
ya.nikiforenko@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматривается понятие «вернакуляра» применительно к православному храмоздательству. Вернакулярная архитектура представлена как абсолютно самостоятельная, самобытная художественно-культурная система, которую можно противопоставить имперской художественно-культурной системе. Вернакулярные храмы, которые находятся на территории современного Санкт-Петербурга, Ленинградской, Псковской и Новгородской областей, представляют собой уникальный синтез народных строительных традиций и локального ландшафта. Вернакуляр, как живая народная архитектура, в полной мере отражает не только общенациональные традиции, но и местечковые вкусы, стили, пошибы. Язык архитектуры всегда имел все необходимые средства, чтобы выразить основные концепции своего времени. Памятники церковной архитектуры особенно информативны, так как именно в храмовых постройках воплощались все нововведения и достижения строительного искусства.

Ключевые слова

Вернакуляр, архитектура, храм, общенациональные традиции, памятники церковной архитектуры.

Вернакуляр — понятие, вошедшее в архитектуру лишь в XXI веке. Первоначально этот термин произошёл от английского «vernacular», означающего местный диалект, язык на котором говорят только в определённой местности и только люди, которые живут здесь постоянно. В архитектуре этот термин, пополнивший профессиональный лексикон, применяется к обычной рядовой застройке, чаще созданной без архитектора, трудами народных умельцев, но при этом обладающей средовыми и художественными достоинствами.

Вернакулярная архитектура — это народная застройка, рождённая стихийно и не всегда ло-

гично, но это феномен в архитектуре, который нужно изучать и с которым непременно нужно считаться.

Понятие «вернакуляра» в архитектуру ввёл американский архитектор Чарльз Дженкс в своей книге «Язык архитектуры постмодернизма»⁰¹, которая была опубликована в 1977 году. В частности, он пишет о возникновении «неовернакуляра»

01 Дженкс, Ч.А. Язык архитектуры постмодернизма [Текст] / Чарльз А. Дженкс; пер. с англ. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой; под ред. [и с предисл.] А. В. Рябушина, В. Л. Хайта. — Москва : Стройиздат, 1985. — 137 с. : ил.; 29 см.

в урбанистике. Жилая застройка, хозяйственные постройки и, порой даже общественные здания, построенные в разное время народными умельцами в любом населённом пункте мира — это «считываемые местные идиомы», которые оставляют след в памяти человечества. Некоторые архитекторы настолько впечатляются такой народной застройкой, что используют отдельные её элементы в своей практике. Один из репрезентативных примеров — творчество Марио Ботта (Mario Botta), итальянского архитектора швейцарского происхождения, который сочетал в своих зданиях эстетику модернизма с народными традициями.

Вокруг вернакулярной архитектуры создано немало стереотипов. Даже несмотря на работы многих архитекторов, активно внедряющих практику «народной» архитектуры в свою деятельность, со стороны профессионального сообщества отношение к вернакулярным постройкам неоднозначно. Есть мнения, что это архитектура «для бедных», которая носит временный характер, архитектура вне стилей и стандартов, устаревшая, использующая «неправильные» некачественные материалы и так далее. Из-за такого негативного и невежественного восприятия архитектурного образа вернакулярных построек, памятники стремительно исчезают. Об этом говорит, например, архитектор Йон Сойковски из Южной Каролины, увлечённый аутентичной культурой африканских стран: Йон создал несколько сайтов, посвящённых архитектуре разных регионов Африки с целью сохранения многовековых строительных и этнических традиций.

В православном храмоздательстве веками главенствующую роль как в архитектуре, так и в интерьере играл православный канон. А «вернакулярная архитектура почитает дух своей среды, использует натуральные местные материалы и строится руками мастеров, следующих вековым традициям».⁰²

Так понятие «вернакулярности» позволило с иной точки зрения взглянуть не только на уже достаточно хорошо изученные памятники церковного зодчества, но и включить в научный оборот те храмы, которые в течение многих десятилетий считались малозначимыми объектами, недостойными включения в охранные ведомости. И, следовательно, тихо уходящими в небытие. Од-

нако, многие из таких «малозначимых» объектов всё ещё живы трудами и усилиями местных краеведов, которые из поколения в поколение передают своеобразный «ген заботы о наследии своей малой родины».

Вернакулярную архитектуру следует воспринимать как абсолютно самостоятельную самобытную художественно-культурную систему, которую можно противопоставить имперской художественно-культурной системе. И, соответственно, методики её исследования тоже должны быть другими. Вернакуляр, как живая народная архитектура, в полной мере отражает не только общенациональные традиции, но и местечковые вкусы, стили, пошибы. «В истории всякого православного храма можно отыскать такие мгновения, когда всё напряжение духовной жизни России сосредоточивается в его стенах или возле них. Иногда подобные мгновения неприметны для рассеянного взгляда, иногда — растягиваются на длительное время, и даже погруженные в житейскую суету люди ясно видят, что здесь вершится неземная история нашей страны».⁰³ Эти слова достаточно точно иллюстрируют судьбу многих храмов. Вернакулярность русской церковной архитектуры основывалась на народном знании, на традициях и, безусловно, на православном каноне. Однако, использовались и приёмы различных западных художественных систем. Так, многие русские мастера XVIII века были уже знакомы с трудами Витрувия, знали античные ордера в интерпретациях теоретиков Возрождения, были знакомы с наиболее совершенными образцами архитектуры Древнего Рима. Православное храмовое зодчество Руси изначально складывалось на слиянии двух традиций — византийской и европейской, однако, впитало в себя только то, что пришлось по душе и что было созвучно канонам русского православия. А греческие и византийские мастера привнесли на Русь свои типы храмов, свою технику строительства, свои представления о пространстве, которые сложились ещё в эпоху греческого эллинизма.

На Руси достаточно долго каменными были только церкви, так как это было отражением византийского видения мира, с её опорой на античность. Западная же традиция выстраивалась

02 Philippe Rotthier, E. European prize of architecture, June 2023

03 Н.Коняев. В вечности вратах. Статья. http://opushka.spb.ru/text/konyayev_pushkin.shtml

на восприятии романской архитектуры и подарила русскому храмоводству те черты, которых не знала Византия, например, каменную резьбу, круглую скульптуру на фасадах древнерусских церквей. Нет подтверждений, что Византия когда-либо использовала подобные приёмы. Что касается вернакулярных храмов, которые находятся на территории современного Санкт-Петербурга, Ленинградской, Псковской и Новгородской областей, то они представляют собой уникальный синтез народных строительных традиций и локального ландшафта. Они демонстрируют не только полную интегрированность в природные условия Северо-Запада России, но и историческую преемственность местных сообществ. Процесс синтеза древнерусских строительных традиций с местными практиками происходил повсеместно. Данный симбиоз сформировал основу для развития уникальных региональных особенностей храмового зодчества. «Вершина развития деревянного зодчества, воплощённая в северной храмовой архитектуре, явилась закономерным итогом древнерусских архитектурно-строительных традиций и отражением талантливости русского народа, что позволяет перевести понятие «русский плотник» в категорию «русский зодчий»⁰⁴. Мастера разрабатывали методы, обеспечивающие устойчивость и долговечность построек. Это и легло в основу сложения строительных норм самобытной храмовой архитектуры региона. Дерево и камень отвечали основным требованиям — практичность, целесообразность и рациональность строительства. Таким образом, складывались характерные черты, отличающие вернакулярные храмы Северо-Запада. Вернакулярная архитектура Северо-Запада России корнями уходит в период X–XVI веков. С 988 года церковное строительное искусство находится в процессе непрерывного развития. Планы, конструкции и декоративное убранство храмов менялись под воздействием социальных условий, с появлением новых материалов и новых конструктивных решений. Неизменным остаётся то, что храм, как Дом Божий, как памятник церковного искусства, всегда имеет главнейшее значение для русской архитектуры. Православное церковное зодчество России XVIII–XIX веков представляет собой уникальный феномен

культурного наследия, где архитектурные формы органично синтезируют канонические традиции и локальные интерпретации сакрального пространства. Этот синтез отражает глубокую связь между официальным церковным каноном и повседневной религиозной практикой приходских общин. В таких архитектурно-живописных храмовых комплексах архитектура становится не только местом богослужения, но и материальным выражением коллективной идентичности, формируемой под влиянием региональных особенностей. Таким образом, вернакулярные храмы выступают важными свидетельствами исторического развития народной религиозной культуры и искусства. Это истинно народное наследие. Язык архитектуры всегда имел все необходимые средства, чтобы выражать основные концепции своего времени. Памятники церковной архитектуры особенно информативны, так как именно в храмовых постройках воплощались все нововведения и достижения строительного искусства. Желание и строительных артелей, и профессиональных архитекторов создать что-либо необыкновенно красивое воплощалось в первую очередь в церковном строительстве. Гегель писал, что: «религия — это та сфера нашего сознания, в которой решены все загадки мироздания, устранены все противоречия глубокой мысли, стихает вся боль чувства... она есть сфера вечной истины, вечного покоя, вечного мира»⁰⁵.

Для более конкретного анализа архитектурно-живописных особенностей вернакулярных храмов необходимо определить те характеристики, которые позволят причислить или не причислять тот или иной памятник к вернакуляру.

Вероятно, что определять вернакулярность как «архитектура без архитектора» было бы очень примитивно. Есть храмы, в строительстве которых принимали участие архитекторы, однако, они являются однозначными вернакулярами, так как устройство их было подчинено, в первую очередь, воле, вкусам и возможностям инициаторов строительства, т.е. ктитора, прихожан. Но есть храмы, особенно в провинции, созданные исключительно руками местных строительных артелей.

Интересно подвергнуть анализу, с точки зрения причастности к вернакулярам, деревянный храм, освящённый во имя Петра и Павла

04 Пермиловская А.Б. Мифология русского православия и архитектура деревянного храма // Ярославский педагогический вестник. — 2021. — №2. — С. 151.

05 Гегель Г.В. Философия религии. М., 1976. Т. 1. С. 205.

на Заячьем острове, он был одним из первых храмов новорождённого Санкт-Петербурга.

В 1710 году это была «маленькая, но красивая русская церковь из дерева с красивой остроконечной башней в голландском стиле»⁰⁶

«Сохранилось только два оригинальных описания первоначальной деревянной церкви в Петропавловской крепости, относящихся к началу и середине XVIII века. Первое сделано в самом раннем описании Санкт-Петербурга, изданном в 1713 году в Лейпциге. Его автор, скрывшийся за инициалами Н. С., побывав в новом русском городе в 1700–1711 годах,⁰⁷ сообщает, что в крепости находится «маленькая, но красивая деревянная русская церковь с красивой остроконечной башней по голландскому образцу». Второе описание сделано А. Богдановым в конце 1740-х годов: «Церковь деревянная, видом крестообразная о трёх шпицах, на которых подымались вымпелы, расписана была под каменный вид жёлтым мрамором». Какое же из этих описаний правильно и была ли церковь с одним или тремя шпилями? Для того, чтобы ответить на поставленный вопрос, попробуем обратиться к изображениям церкви на гравюрах, рисующих Петербург первых лет его существования. Самым ранним является рисунок П. Пикарта, датированный 1704 годом.

Нижняя часть церкви скрыта на гравюре крепостным валом, а верхняя показана с одним шпилем. В 1705 году появилась гравюра Ф. Никитина по рисунку В. Киприянова «Новый способ арифметики...», на которой Петропавловская крепость изображена с высоты птичьего полёта. (в нижней части таблицы, справа находятся план Санкт-Петербурга).

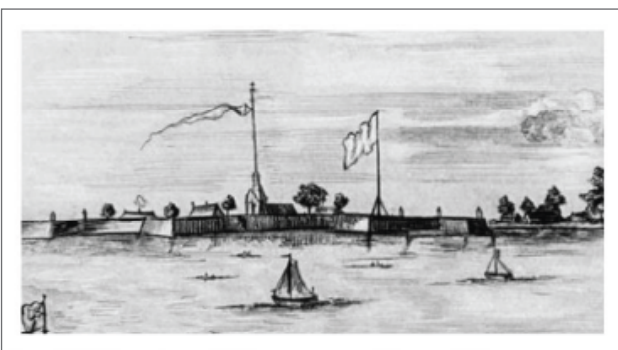
Значение этой гравюры для историков Петропавловской крепости и, в частности, её первоначальной церкви неопределимо. В. А. Бутми, изучая чертежи и планы крепости периода её строительства, прошёл к выводу, что В. Киприянов совершенно точно воспроизвёл очертания знаменитых раскатов и стен, положив в основу своего ри-



Илл.1 Питер Пикарт «Санкт-Петербург в 1704 году», гравюра резцом, офорт, 32,5×43; 39×48,7 см ФГБУ РНБ, Э Погл/9-373



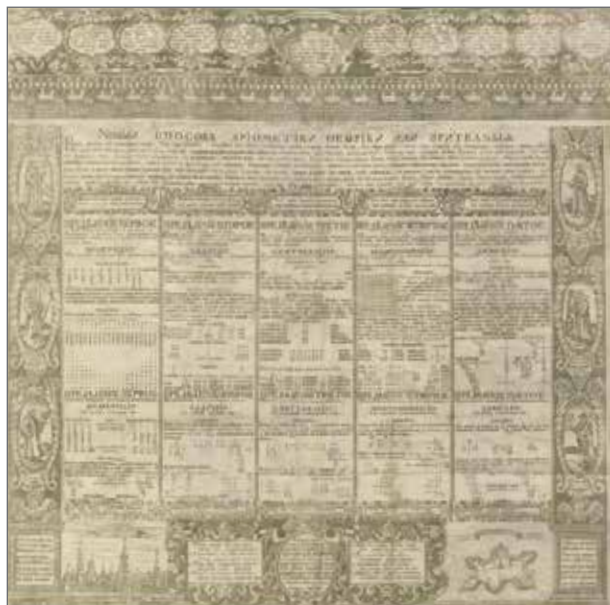
Илл. 2 Питер Пикарт «Санкт-Петербург в 1704 году», гравюра резцом, офорт 32,5×43; 39×48,7 см ФГБУ РНБ, Э Погл/9-373. Фрагмент



Илл. 3 Питер Пикарт «Санкт-Петербург в 1704 году», гравюра резцом, офорт 32,5×43; 39×48,7 см ФГБУ РНБ, Э Погл/9-373. Фрагмент

06 Питер Генри Брюс. Из «Мемуаров...» // Беспятых Ю.Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. СПб. 1991. С. 163

07 Описание Санктпетербурга и Кроншлота в 1710-м и 1711-м годах : перевод с немецкого с примечаниями / [переводчик А. Ф. Бычков]. — Санкт-Петербург : Публичная библиотека, 1860.



Илл.4. Никитин Ф.; Петров М.; Киприянов В. Учебное пособие «Новый способ арифметики теорик или зрительная». 1705 г. настенная математическая таблица, гравюра на меди резцом, 102x76,5 см КИГЭ.1950-50/27



Илл.5. Никитин Ф.; Петров М.; Киприянов В. Учебное пособие «Новый способ арифметики теорик или зрительная». 1705 г. настенная математическая таблица, гравюра на меди резцом, 102x76,5 см КИГЭ.1950-50/27. Фрагмент

сунка ранний план крепости и кронверка.⁰⁸ Это значит, что гравюра документальна, а следовательно, документальны и изображённые на ней

⁰⁸ Н.Р. Славницкий Диссертация на соискание степени кандидата исторических наук «Система обороны (крепости) северо-западных рубежей России в первой четверти XVIII века, СПб, 2006 г

детали. Одна из них — маленькая церковь, расположенная в центре крепости близ канала, показана на плане в виде равноконечного креста. Несмотря на очень небольшие размеры рисунка Киприянова, на нём ясно читается крестообразное в плане здание с шипцовым покрытием и остроконечной башенкой над центральной частью. Интересно отметить, что это изображение полностью совпадает с описанием Н. С. В третий раз церковь нарисована на выставке «Ведомостей» за июнь 1711 года И. Зубовым также с одним шпилем. Следующие изображения принадлежат тем же Пикарту и Зубову, но на них церковь показана уже не с одним, а с тремя шпилями. Гравюра Зубова, помещённая на титульном листе «Княгини Марсовой» сделана в 1710–1711 годах. На ней уже есть Троицкая церковь, построенная в 1710 году, а флаг на крепости поднят на Государевом бастионе, откуда его в 1711 году перенесли на Трубецкой. Рисунок Пикарта «Торжественный ввод в Санкт-Петербург взятой шведской эскадры» для гравюры Девитта сделан в 1714 году после Гангутской победы. Рассмотренные изображения Петропавловской церкви позволяют сделать предположение, что между первыми годами её существования и 1714 годом в облике церкви произошли изменения: к первоначальному одному шпилю прибавилось ещё два меньшего размера, причём надо отметить, что это скорее высокие мачты для флагов, чем шпили. Возможно, что появление их связано с учреждением в церкви двух новых приделов (во имя Алексея человека Божия и Александра Невского), — об освящении которых упоминает митрополит Иов в письме к священнику Петропавловской церкви от 17 мая 1710 г. Если к сказанному прибавить ещё соображение о том, что Пикарт, рисунки которого всегда отличаются большой достоверностью, в 1704 году нарисовал церковь с одним шпилем, а в 1714 году — с тремя, и что Зубов тоже показал сначала один, а потом три шпиля, то предположение об изменении в облике церкви, происшедшем в промежутке между этими годами, станет ещё более убедительным. Таким образом, хронологическое сопоставление гравюр, подтверждаемое документами, делает понятным и объясняет почему появились различные описания и изображения церкви. Понятным становится и описание, данное Богдановым, в руках которого, несомненно, была одна из гравюр 1711–1714 годов, а «расписание жёлтым мрамором», пока не найдутся документальные подтверждения, приходится оставить

на его совести. П. Н. Петров, ссылаясь на приходно-расходные книги Санкт-Петербургской приказной палаты, сообщает, что в начале 1704 года для церкви привезли из Троице-Сергиевой лавры «боевые часы», сделанные Никифором Архиповым, и с ними несколько колоколов. Колокола повесили на башне под шпилем, а что случилось с часами — неясно. Н. С. — единственный из очевидцев, описавших церковь, рассказывает, что мелодия на колоколах, за неимением механизма, исполняется людьми и ими же ударами в колокол возвещается время. Внутри церковь, по всей вероятности, была такой же, как и множество русских церквей того времени: в ней были хоры, а иконостас был выдержан в формах, привычных для конца XVII века. За его установку в 1710 году было уплачено 3 рубля живописцу Е. Шведову и ученику П. Васильеву. На основании всех привлечённых материалов и изображений трудно, собственно почти невозможно, дать церкви архитектурную характеристику. Можно только очень приближённо считать, что её ничтожная часть была типичной для крестчатой русской церкви, а башенка со шпилем обладала чертами западной барочной архитектуры. Получиться этим могло так: рубить церковь начали русские плотники по старым, дедовским обычаям. Но Петр I, желавший, чтобы в его новом «парадизе» ничто не напоминало старой московской Руси, получил достроить её приехавшему в Петербург осенью 1703 года Д. Трезини. Он и увенчал деревянную постройку башенкой барочных очертаний с остроконечным завершением — первым предшественником высоких шпилей на берегах Невы»⁰⁹. Историческая справка Елены Николаевны Элькин подтверждает и ярко иллюстрирует гипотезу о вернакулярности первого храма Санкт-Петербурга. Умение артелей, их строивших, постепенно выкристаллизовалось в устойчивые нормы, хотя, возможно, пока их мастерство уступало приглашённым иностранным зодчим. Русские первостроители постепенно внедряли инновации в строительный процесс, однако, не теряли связи с нормой и с православной традицией.

Слово «традиция» латинского корня, переводится как «передача», позже его значение расширилось до понятия «преемственность». Преемственность неотделима от развития. Преемственность

как философско-историческое понятие обычно имеет историческую глубину. Это явление начинается в каком-то пункте прошлого и проходит несколько ступеней. Линия преемственности может охватывать несколько исторических эпох, идти от поколения к поколению, от века к веку. Но история, как известно, есть изменение, одно и то же не повторяется дважды. Прошлое доходит до современности почти всегда в изменённом виде. Мы говорим «почти», ибо бывают случаи неизменного повторения культурных форм. Именно таковы православные каноны. Безусловно, импульсы прошлого находят всегда модифицированный вид в настоящем. Поэтому традиция, как линия развития, в основе которой лежит преемственность, есть также становление нового.

Вернакулярная архитектура — это народное достояние. Достаточно сложно сформулировать некие конкретные характеристики вернакулярности. Создателями её могут быть как профессиональные зодчие, так и непрофессиональные. Критерии кроются в том, что вернакулярная архитектура возникает из потребностей народа и в своём образе отражает духовные, эстетические и материальные чаяния народа.

В научной литературе традицию часто определяют как передачу из поколения в поколение исторических фактов, религиозных доктрин, легенд — такую передачу, которая осуществляется устно и без убедительного подтверждения письменными источниками. Однако сегодня большинство учёных не ограничивают сферу традиции устной передачей. Это понимается как владение и бережное сохранение культурных достижений предыдущих поколений, которые положены в основу нашего современного существования. В этом определении уже сформулировано понимание традиции в архитектуре как исторической памяти, и, соответственно, вернакулера, как непрерывной цепи объективных исторических свершений. С этой точки зрения традиция — это совокупность не только исторических событий, но и личных вкладов в них. Эта совокупность может быть хронологически ограничена одним-двумя поколениями или одним периодом истории. Перетекая из поколения в поколение, эта совокупность, образует определённую преемственность, в которой выкристаллизовывается устойчивость всего лучшего, но которая не чужда и исторических модификаций. Иными словами, традиция — это социокультурный гештальтизм,

09 Е.Н. Элькин Историческая справка Архив Музея истории Санкт-Петербурга. Ф. 816. Оп. 2. Д. 913.

из века в век возрождающийся в несколько изменённой, но достаточно устойчивой форме. В этом процессе обязательно присутствует элемент современности, хотя преобладает всё же бережное сохранение достигнутого.

Значение архитектурно-живописного наследия вернакулярных храмов для изучения истории церковного искусства трудно переоценить. Этот, абсолютно новый взгляд, на памятники храмоздательства XVIII–XIX веков, позволяет ввести в научный оборот не только новые имена, проследить пути формирования профессиональной и не профессиональной деятельности мастеров — путь пройденный, порой, от подмастерья до именитого зодчего, но и позволяет более рационально и эффективно решать общие задачи: сохранение памятников и духовное просвещение россиян.

Многие памятники церковного зодчества, чудом сохранившиеся до наших дней, не привлекали внимания исследователей и не рассматривались как особое направление в архитектуре. А это материальная летопись истории региона, воспроизведённая в церковных постройках, имеющих, как правило, градоформирующее значение населённых мест: городов, сёл и посёлков, деревень и др. Это наследие, которое языком архитектуры свидетельствует об общности и различии творчества народов, проживавших и проживающих на землях этого края. Наследие, которое демонстрирует органичное сочетание имперских амбиций и народных практик. Понимание этого позволяет избежать упрощённой интерпретации форм как случайной эклектики или вторичных стилизаций.

Список литературы

1. Бодэ А.Б., Бокарёв А.В., Бондаренко И.А. и др. Деревянное зодчество: Новые материалы и открытия. — Санкт-Петербург: Коло, 2018. — 368 с.
2. Маркова Н.М., Лютаева М.С. Народная

религия как феномен межкультурной коммуникации: концептуализация понятия «родного» / «вернакулярного» // Концепт: философия, религия, культура. — 2022. — №1. — С. 125–137.

3. Никифоренко Е.М. Принципы и подходы к сохранению памятников старины в дореволюционной России. Сборник статей международной научной конференции «XXV Царскосельские чтения» 20–21 апреля 2021–266 с.

4. Пермиловская А.Б. Русский Север в пространстве культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2011. — №3. — С. 121–124.

5. Пермиловская А.Б. Мифология русского православия и архитектура деревянного храма // Ярославский педагогический вестник. — 2021. — №2. — С. 151–158.

6. Постернак К.В. Инославные заимствования в русских церковных интерьерах петровского времени // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2015. — №3. — С. 102–119.

7. Постернак К.В. Искусство маскировки: новое и старое в русской церковной архитектуре 1-й трети XVIII века // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2024. — №55. — С. 95–107.

8. Романов О.А. Региональная специфика при реставрации объектов деревянного зодчества на территории музеев и национальных парков в РФ // Археология евразийских степей. — 2023. — №4. — С. 66–72

9. Ходаковский Е.В. Деревянное церковное зодчество русского севера в отечественном искусствознании начала XXI в // Вестник спбгу. Искусствоведение. — 2021. — №4. — С. 696–714.

10. Шумилкин С.М., Шумилкин М.С. Русская архитектура X-начала XX вв. Графоаналитические таблицы. — Нижний Новгород: ННГАСУ, 2017. — 232 с.

THE PHENOMENON OF VERNACULAR IN RUSSIAN ORTHODOX ARCHITECTURE

Elena Mikhailovna Nikiforenko

Ph.D. in History of Arts, member of the Union of Artists,
Associate Professor, Higher School of Design and Architecture,
Peter the Great St. Petersburg State Polytechnic University
Politekhnicheskaya st. 29, St. Petersburg, 195251, ya.nikiforenko@yandex.ru

Abstract

This article presents the concept of "vernacular" in Orthodox church architecture. Vernacular architecture is an absolutely independent, original artistic and cultural system and it can be compared with the imperial artistic and cultural system. Vernacular churches, located in the territory of modern St. Petersburg, Leningrad, Pskov, and Novgorod regions, represent a unique synthesis of folk building traditions and the local landscape. Vernacular, as a living folk architecture, reflects not only national traditions, but also local tastes, styles, and customs. The language of architecture has always expressed the fundamental concepts of its time. Monuments of church architecture are particularly informative. Church construction has always utilized all the innovations and achievements of the art of construction.

Keywords

Vernacular, architecture, temple, national traditions, monuments of church architecture.

RAR
УДК- 7.03
ББК- 85.7
DOI

КАКИМ БИСЕРОМ ВЫШИВАЛИ В XVIII–XIX ВВ.; ЦВЕТОВАЯ ПАЛИТРА БИСЕРНЫХ ВЫШИВОК XIX В.

Юрьева Татьяна Валерьевна,

Научный сотрудник лаборатории физико-химических исследований ФГБУК Государственный научно-исследовательский институт реставрации (ГОСНИИР)
yuryevatv@gosniir.ru

Аннотация

В статье рассматриваются предпосылки к появлению в Европе с конца XVIII до середины XIX вв. модного направления на украшение бисером предметов одежды и интерьера, а также технология изготовления венецианского и богемского бисера. Особое внимание уделено отличиям бисера XVIII и XIX вв., временным интервалам появления на рынке бисера новых модных цветов и фактуры. Авторы статей по истории бисерных предметов, в основном, рассматривали стилистические особенности бисерных предметов в контексте времени их создания. Но существовали два мощных европейских центра по производству стекла и бисера, имеющие свои технологические особенности, связанные с используемыми материалами. Бисер этих производителей отличался разной фактурой, размерами, блеском и ценой, что было связано с механизацией отдельных технологических операций. Русские аристократки вышивали дорогим венецианским бисером, считая плебейским богемский. В статье показаны и другие особенности бисерной вышивки в России.

Ключевые слова

Бисер, стеклярус, бисерные вышивки, стекло, венецианское стекло, богемское стекло, сода, поташ.

Издавна мастерицы для выделения линии рисунка использовали мелкий речной жемчуг или маленькие стеклянные бисеринки. За счёт фактуры использованного материала вышивки выглядели особенно нарядно. Когда жемчуг давал только перламутровый фон, то использование стеклянных цветных бисеринок позволяло внести отдельные цвета в выполняемую работу.

Самые ранние европейские работы, украшенные бисером, датируются серединой XVII в. До начала XVIII в. в Европе бисером украшались, как правило, церковные ткани, шкатулки для реликвий и другие изысканные предметы. Первым шагом к началу массового увлечения вышивкой бисером стала мода на бисерные су-

мочки «помпадур»⁰¹, ридикюли⁰², расшитые бисером туфли. Без этого аксессуара дама не могла появиться в обществе⁰³. Мода на ридикюли

01 Сумочка «помпадур» — маленькая кружевная сумочка, вошедшая в моду в XVIII веке. Она была названа в честь фаворитки короля Людовика XV маркизы де Помпадур и представляла собой мешочек с круглым дном, горловина которого затягивалась тесьмой

02 Ридикюль – женская сумочка на длинном шёлковом шнуре, украшенная вышивкой или бисером; надевалась на руку. Появилась в 1790-х гг. во Франции.

03 Вершинина Н. История дамской сумочки. Антиквариат Предметы искусства и коллекционирования №11 (12). 2003. С. 98

распространилась по всей Европе, пришла она и в Россию.⁰⁴ Сумочки для продажи привозили иностранные купцы и путешественники — для подарков. На известном портрете Н. Аргунова 1803 г. Прасковья Ковалёва-Жемчугова также по моде держит в руке сумочку-ридиколь в виде тапки (влияние мужского военного костюма на женскую моду).

Бисер и стеклярус использовали для украшения не только дамских сумочек, но и траурных платьев. По старинному обычаю считалось неприличным носить украшения из золота и драгоценных камней в первый год траура, поэтому бисер и стеклярус здесь оказались просто незаменимыми материалами.

В конце XVIII в. Европу охватил самый настоящий «бисерный бум», который можно сравнить по силе воздействия с «тюльпановой лихорадкой» в Голландии (1593–1637 гг.). Торговцы бисером сразу же поняли свою выгоду в этом деле, заказы на покупку бисера разных цветов посыпались, как из рога изобилия. Производители бисера, подстраиваясь под запросы покупателей, совершенствовали технологию производства, что позволяло расширять цветовую палитру, но главное: производить сорта очень мелкого бисера, однородного по размеру.

На предметах XVIII в., украшенных бисером, как правило, встречается бисер неправильной, неровной формы. На одном бисерном предмете можно обнаружить бисерины разного размера — от очень крупных до самых маленьких — бисер и стеклярус также могли располагаться рядом, что было совершенно неприемлемо в веке XIX, но для XVIII в. техника и манера нанесения бисерного рисунка были таковы. По внешнему виду бисерина XVIII в. представляла собой цилиндр с закругленными оплавленными краями. И это является отличительной особенностью бисера этого времени по сравнению с бисером XIX века⁰⁵.

Усовершенствование технологии изготовления бисера в начале XIX в, связанное с получением бисерин одного размера, дало возможность выполнять вышивки по счётным рисункам,

а малый размер бисерин позволил более точно воспроизводить мелкие детали рисунка. К ткани бисеринки пришивались аналогично рисунку для вышивки крестом.

Но главной причиной такой необычной популярности бисерного рукоделия этого времени была смена направления в изобразительном и прикладном искусстве. В первой половине XIX в., 1815–1848 гг., в Германии и других странах севера Европы вошёл в моду в живописи, интерьере дома, декоративно-прикладном искусстве стиль «бидермайер», «мещанский» стиль, поэтизировавший прелести семейного уюта, тихой замкнутой жизни буржуа. К таким идеалам эпохи идеально подходили образ юной девушки, вяжущей кисет для жениха, а если он — военный, то ещё и в цветах его мундира, или хозяйки дома, вышивающей бисерный бумажник к именинам супруга. Поэтому тысячи женщин во всех странах Европы занялись бисерным рукоделием.

Мастера-мебельщики подхватили это увлечение и стали изготавливать специальные столики с откидной столешницей и шкатулкой для хранения бисера и других увлечений богатых дам, а также ~~создавать~~ небольшие столики для рукоделия и принадлежностей для вышивки⁰⁶.

Европейское увлечение бисерными вышивками нашло в России множество почитателей. В аристократических домах вышивка бисером стала важным элементом жизни. В женских кабинетах и будуарах непременным атрибутом стали являлись пальцы ~~причём~~ с неоконченной работой. Это ~~было~~ считалось признаком хорошего тона⁰⁷.

~~Изготавливались~~ В это время появляются специальные рисунки для вышивания, используя которые вышивальщицы ~~по выбору~~ могли выбрать предпочтительный сюжет и, комбинируя материалы, вышивать его одновременно и шёлком, и бисером. В период 1830–1850-х гг. было выпущено ~~больше всего~~ рекордное количество образцов для вышивки. Десятки издателей работали в Берлине, Дрездене, Нюрнберге, Аугсбурге, Зальцбурге, Пеште, Праге, создавая подобные об-

04 Юрова Е. С. Эпоха бисера в России. М. Интербук-бизнес. 2003. С.83

05 Молчанова О. Игра в бисер. Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» № 10 (9) сентябрь 2003. С. 30

06 Григорьева М. Мебель бидермайера. Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования», № 20 (сентябрь 2004), С. 8

07 Алешина Т. Похвальное слово дамскому рукоделию. Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования», № 24 (январь-февраль 2005). С.102

разцы. но ведущую роль Лидирующее положение в выпуске играли в производстве данной продукции занимали Берлин и Вена. Если к 1840 г. в Берлине было издано 14 000 рисунков, то к 1844 г. их количество выросло до 50 000 экземпляров⁰⁸.

Основным европейским центром стеклоделия в течение многих столетий была Венеция. Варка стекла требует высоких температур, поэтому при его изготовлении нередкими были пожары. Для удаления пожароопасного производства был издан в 1221 г. указ о переносе всех мастерских из города на остров Мурано, ставший с этого времени единственным местом в Европе, где производили предметы из стекла и, конечно, стеклянный бисер⁰⁹.

В конце XVIII — начале XIX века венецианские мастера-стеклодувы производили более 600 сортов стеклянных бусин. Ежегодные бисерные ярмарки проходили во многих городах Европы, постоянный склад венецианских стекольных изделий размещался в Нюрнберге. Венеция торговала на европейском рынке не только готовым бисером, объектом продаж венецианских торговцев были и стеклянные трубки-заготовки, которые покупали и мелкие европейские мастерские по производству ставшего столь модным бисера. Иметь высокотемпературные печи и самим варить стекло в таких мастерских уже было не нужно, достаточно было нагреть готовую купленную трубочку-заготовку над источником огня, вытянуть её до нужного размера, нарезать на сегменты и далее доработать скругленные края бисеринок, используя небольшой нагрев. Поэтому цвет и фактура такого бисера, вышедшего из небольших мастерских, полностью зависела от палитры и фактуры закупленных бисерных трубок, изготовленных в Венеции¹⁰.

С древних времён для варки стекла человечество испытывало потребность в щёлочи, роль ко-

торой выполняли два соединения, карбонаты натрия и калия: сода и поташ, снижающие при варке температуру плавления стеклянной массы. Сода (*nitri flore*) была необходима также и для производства голубого пигмента: египетской синей¹¹. Если поташ получали из золы большого числа растений, особенно деревьев, то карбонат натрия можно было получить только из золы определённых растений, в основном, засушливого среднеазиатского региона.

Соду до начала её промышленного производства, получали только из содовых озёр, нахождение которых не было повсеместным. На территории Древнего Египта находились содовые озера, что положило начало стеклоделию в этом регионе. Египетской содой пользовались возникшие много позднее стекольные заводы в Испании и Галии (Франция). До окончания XVIII в. соду получали только из природных источников методом выпаривания. Также источником для добывания соды служила зола некоторых морских водорослей и прибрежных растений. Драгоценную соду получали в Испании из золы некоторых растений. Но количество соды, получаемое на выходе, было ограниченным, что сильно безусловно мешало её широкому применению соды при варке стекла¹². Венецианское стекольное производство использовало свою природную соду. В виду острой необходимости промышленного производства соды Французская академия наук в 1775 г. назначила премию за изобретение промышленного способа получения соды. Природные источники калийных солей в то время не были известны, поэтому поваренная соль была выбрана в качестве источника для получения именно соды, а не поташа¹³. В 1787–1789 гг. французский химик Н. Леблан изобрёл такой способ, и с 1791 г. до смерти изобретателя в 1806 г. во Франции велось промышленное про-

08 Волшебство узора. Образцы для вышивания, декоративные вышивки и предметы декоративно-прикладного искусства XIX века из собрания музея-усадьбы «Архангельское» и частных коллекций. М. 2017. С. 13

09 Юрова Е. С., Эпоха бисера в России. М. Интербук-бизнес, 2003. С.8.

10 Молчанова О. В. «Игра в бисер». Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» № 10 (9) сентябрь 2003. С.30

11 Лукас А. Материалы и ремесленные производства древнего Египта. М. 1958. С. 285

12 Стрелкова Е. «Большое» стекло. Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования», № 64 (январь-февраль 2009). С.34

13 До 18 в. карбонаты натрия и калия называли «алкали», т. е. щёлочью. В 1736 французский учёный А. Л. Дюамель дю Монсо впервые различил эти два вещества: первое стали называть содой (по растению *Salsola Soda*, из золы которого её добывали), а второе — поташом. БСЭ

изводство соды¹⁴. Английские промышленники воспользовались работами Леблана, и в первой половине XIX в. Англия была главным ведущим производителем соды по методу Леблана. Метод Леблана устарел лишь в 1860-е гг., т.к. после разработки аммиачно-хлоридного способа её производства бельгийским инженером-химиком Эрнестом Сольве. С 1861 г. сода началось массовое производство соды уже по методу Сольве.

Но до этого времени в странах, не имевших природных запасов соды, например, в Богемии, стеклодувы долго пытались разработать свой рецепт изготовления стекла и во второй половине XVIII века нашли альтернативу венецианской соде в применении поташа, полученного из золы от сжигания буков. Неслучайно стекло, сваренное с использованием продуктов сжигания деревьев, получило название «лесного стекла». Семьи Ридель, Ингер, Фишер в Богемии стали производить стекло, не уступающее по своим характеристикам венецианскому. Не проиграв в цвете и колорите венецианскому стеклу, богемское стекло отличалось от своего собрата новым и очень удобным качеством: благодаря введению в состав стекла поташа стало возможным подвергать его холодной огранке. Свет, отражённый от граней бисера, производил эффект мерцания на бисерных предметах, чем заслужил свою огромную любовь у представительниц прекрасного пола. Однако, выход на европейский рынок произошёл только в последней четверти XVIII в., когда появился первый экспортёр богемского бисера — Франц Шванн, а позже Х. Вайс и Ф. и И. Дресслеры. На производстве мелкого стеклянного бисера были заняты более 6 000 человек, производя в год 2 400 миллионов бусин. В 1835 г. богемский бисер занимал лидирующее положение на рынке по продажам бисера, к этому времени он уже был хорошо известен во многих странах мира. А в Венеции, наоборот, к 1836 г. всего лишь 12 оставшихся мастерских выпускали свою стеклянную продукцию, подъём этой отрасли венецианского производства наладился только лишь во второй половине XIX века¹⁵.

Процесс производства бисера состоит из нескольких последовательных стадий, начинающихся, естественно, с варки стекла. Кварцевый песок, являющийся основой для изготовления стекла, имеет высокую температуру плавления 1050–1700°. С целью понижения температуры плавления стекольной массы в исходную шихту вводят соли. Венецианцы для этой цели использовали соду, натриевую соль угольной кислоты, богемское стекло варилось с использованием поташа и аналогичной соли, только калийной.

Из стеклянной массы изготавливают трубки-заготовки, которые затем в нагретом состоянии вытягивают для получения бисера определённого размера и гильотинируют. Полученные колечки напоминают усечённый стеклярус. Для того, чтобы они превратились в бисер, нужно скруглить края. С этой целью полученные стеклянные колечки перемешивают с шлифовальной смесью из толченого угля с известью или с огнеупорной глиной, которая, заполняя внутреннее отверстие, не давала спаяться стекольной массе в шарик при обжиге в печи в постоянно вращающихся чугунных барабанах при не столь высокой, как при варке, температуре. Во время этого процесса, называемого галтовкой, края бисерин скругляются, а их поверхность полируется шлифовальной смесью. После остывания готовый бисер промывают, удаляя остатки шлифовального порошка. Иногда бисер делали двухслойным. Очень популярным был малиновый прозрачный бисер с внутренним непрозрачным белым слоем.

Палитра бисера XVIII в. состояла из 15–16 цветов. Бисер был как глухим (опаковым), так и прозрачным. Соответственно, умножив на два, получим количество видов бисера разного цвета. Размер бисерин при этом выделял их в отдельные категории. Бисер красного цвета в XVIII в. не существовал, поэтому мы никогда не увидим его на вышивках того времени. Вместо красного в работе использовали прозрачный малиновый или глухой кирпичный. В качестве чёрного бисера использовался темно-фиолетовый¹⁶.

В конце XVIII — начале XIX в. в вышивке использовали преимущественно круглый и очень мелкий венецианский бисер. Фоновая палитра представляла собой неяркие перламутрово-опа-

14 Большая Советская Энциклопедия. Второе издание. 1956г. С. 549-550

15 Молчанова О. Игра в бисер. Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» № 10 (9) сентябрь 2003. С. 30

16 Замега Э. Н. Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования», № 102. 2012. С.88

ловые, молочно-белые, прозрачные сероватые тона. Мода на изменение цвета фона бисерных вышивок в более яркую сторону делает фаворитом продаж в 1820-е гг. бледно-сиреневый бисер, а в 1830-е гг. модным становится ярко-голубой или бирюзовый цвет бисера¹⁷. Фоновый бисер для вышивки требовалось много, производители бисера изготавливали его большими партиями. Когда-то выбранный мастерицей в силу модных тенденций для работы цвет фона, в настоящее время помогает специалистам при музейной атрибуции бисерных вышивок, т.к. является очень ярким свидетельством определённого временного периода.

В бисерной палитре 1800–1820 гг. доминировали природные пигменты в создании цвета, например, соли кобальта давали цвет синему стеклу, рубиново-красным становилось стекло благодаря соединениям золота и рецепту, экспериментально возрождённому М.В. Ломоносовым. Из-за ручного смешивания цвет мог быть неравномерен и приглушён.

В палитре 1830–1840-х гг. добавка соединений марганца дала возможность получить розовое стекло; введение соединений урана — жёлтое и зелёное.

В 1840-е гг. началось машинное производство богемского бисера.

В 1820-е гг. в вышивках начинает встречаться гранёный богемский бисер. Производители бисера первоначально выпустили на рынок два цвета этого вида: красный и чёрный. Гранёный бисер очень быстро стал очень популярным, даже небольшие детали вышивки, выполненные этим видом бисера, мерцали при попадании света. Мастерицы неизменно старались ввести гранёный бисер в свои работы, выполненные даже по типовым рисункам. Потребность в использовании в вышивке гранёного бисера стимулировала выпуск производителями и других цветов этого вида бисера. В 1840-е гг. появляется гранёный бисер голубого, тёмно-синего, розового золотистого и зелёного цветов¹⁸.

Вышивка бисером, вошедшая в моду в Европе в конце XVIII в., нашла благодатную почву

в России с её миром дворянской усадьбы. Бисерные вышивки, если они представляли собой большие полотна по аналогии с живописными картинами, требовали большого количества времени. На одну картину небольшого размера уходило до 15 тысяч бисеринок. Этим в России увлекались аристократки. Богемский бисер за счёт механизации отдельных операций по изготовлению бисера стоил дешёво и покупался представителями средних классов. Несмотря на блеск, точный размер и дешевизну богемского бисера, русские аристократки покупали дорогой из-за ручного труда венецианский бисер. Он варился из традиционного для Венеции натриевого стекла, не гранился, был мелким, но зато идеально подходил для сглаживания углов в бисерных изображениях.

Во время путешествий за границей дворянами покупались и привозились домой в качестве сувениров предметы, выполненные из бисера из Италии и Германии, но они, как правило, отличались от русских вышивок скудостью цветовой палитры и простотой рисунка. Очевидно, что эти вещи выполнялись мастерицами за определённую плату для продажи, и для них было важно выполнить эту работу как можно быстрее при минимальных затратах на материалы. Отсюда и ограниченность в выборе цвета и рисунка.

Русские вышивки, наоборот, шли по пути не упрощения, а усложнения рисунка, иногда включая несколько сюжетных линий в одну работу, вводя дополнительные детали и украшения в виде цветочной каймы, используя в работе до 30 видов различного бисера.

Надо заметить, что существовавшее в России во второй половине XVIII — начале XIX вв. крепостное право позволяло владельцам усадеб использовать труд крепостных крестьянских девушек в различных видах рукоделия. Во многих помещичьих усадьбах были мастерские, где обученные с юного возраста крестьянские девочки вышивали шёлком и бисером различные предметы украшения интерьера. Поэтому высокий уровень и сложность русских бисерных вышивок обусловлен и большим количеством этих бесплатных крепостных рабочих рук.

На протяжении всего XIX в. бисер и стеклярус для вышивок был западноевропейского производства, поступая на русский рынок из Италии, Богемии, Франции и Германии. Количество ввозимого в Россию бисера и стекляруса в сотни раз превышало проходимое через границу коли-

17 Юрова Е. С., Эпоха бисера в России. М. Интербук-бизнес, 2003. С. 21

18 Юрова Е. С., Эпоха бисера в России. М. Интербук-бизнес, 2003. С. 21.

чество готовых предметов. Именно это соотношение говорит в пользу русского происхождения предметов с бисером XIX в., которые сохранились в бисерных коллекциях музейных собраний Российской Федерации¹⁹.

Примеру дворянок в домашнем рукоделии в России стали следовать представительницы купеческих родов, а с 1850-х гг., когда бисерные вышивки стали более доступным по цене ис-

странение и в мещанской среде. Однако картины, выполненные бисером, уже не вышивали, на смену бисерным живописным полотнам пришли вышивки с простыми узорами цветов, птиц, общеизвестных символов. Пришла новая эпоха, и отношение к бисеру в обществе изменилось. Россия вступала в эпоху революционных волнений. Век «русского бисера» закончился...

WHAT BEADS WERE USED FOR EMBROIDERY IN THE 18th–19th CENTURIES; THE COLOR PALETTE OF 19TH-CENTURY BEAD EMBROIDERIES

Yuryeva Tatyana Valeryevna.

Research Fellow, Laboratory of Physical
and Chemical Research,

State Research Institute for Restoration (GOSNIIR)

yuryevatv@gosniir.ru

Abstract

The article examines the prerequisites for the emergence in Europe, from the late 18th to the mid-19th centuries, of a fashionable trend for decorating clothing and interior items with beads, as well as the manufacturing technology of Venetian and Bohemian beads. Special attention is paid to the differences between beads of the 18th and 19th centuries, and the time intervals for the appearance of new fashionable colors and textures of beads on the market. Authors of articles on the history of beaded items have mainly considered the stylistic features of beaded items in the context of the time of their creation. However, there were two powerful European centers for the production of glass and beads, each with its own technological features related to the materials used. The beads from these manufacturers differed in texture, size, luster, and price, which was associated with the mechanization of individual technological operations. Russian aristocrats embroidered with expensive Venetian beads, considering Bohemian beads to be plebeian. The article also shows other features of bead embroidery in Russia.

Keywords

Beads, bugle beads, bead embroidery, glass, Venetian glass, Bohemian glass, soda, potash.

кусством, вышивки бисером получили распро-

19 Моисеенко Е. Фалеева В. Бисер и стеклярус в России XVIII – начало XX века. Ленинград «Художник РСФСР» 1990, С. 24

RAR
УДК- 71
ББК- 85.32
DOI

РУССКАЯ ФОЛЬКЛОРНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ XX ВЕКА: ЭТАПЫ ТРАНСФОРМАЦИИ.

Первушина Елена Владимировна,

соискатель Российского научно-исследовательского института культурного и
природного наследия им. Д.С. Лихачёва,
преподаватель «Столичного профессионального колледжа»,
ул. Вековая, д. 21, стр. 1, 3, Москва, Россия, 109544,
Releve.master@mail.ru

Аннотация

В статье анализируются исторический путь появления и изменения поздних фольклорных хореографических видов, определяются этапы их трансформации и характеризуется бытование их видов в городской и сельской среде. На основе большого объёма источников и личных наблюдений обозначаются основные тенденции развития фольклорных танцевальных жанров в современных условиях, в том числе и с помощью новых технологий. Показано, что позднефольклорные круговые парные танцы («Краковяк», «Падеспань», «Полька-бабочка», «Тустеп») «пережили» три стадии в своём развитии.

Ключевые слова

Фольклор, хореография, этапы трансформации русского фольклора, современная фольклористика.

Традиционная культура обогащает мировое искусство, она является живым и постоянно развивающимся источником. Отказ от традиции может привести к утрате ценностей и ориентиров. Так как сама традиция постоянно меняется и развивается⁰¹, то всё чаще возникают вопросы о том, как прежние фольклорные жанры сохраняются в наши дни и как они будут развиваться в будущем.

Трансформация фольклорной хореографии является естественным процессом её развития. Утрата обрядности, модернизация и высокая технологичность современной жизни, переход от традиционного сельского уклада существования к городскому и от аграрного, натурального хозяйства к современным ритмам и цифровым

технологиям способствовали повышению интенсивности изменений всей русской традиционной хореографии и появлению её поздних видов.

Исследователи по-разному оценивают трансформацию отечественного фольклора, однако большинство из них акцентируют внимание на необходимости его сохранения. Вместе с тем наблюдается дискуссия о том, как найти компромисс между консервацией памятников фольклора и бытованием их восстановленных, обновлённых версий, отвечающих современным запросам общества.

Рассмотрим изменения русского хореографического фольклора на примере его поздних танцевальных видов. Если исходить из типологии, предложенной Т. В. Зуевой и Б. П. Кирдан⁰² — деления

01 Лихачёв Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб.: БЛИЦ, 1996. С. 23.

02 Зуева Т. В., Кирдан Б. П. Русский фольклор: учебник для вузов по специальности «Филология». М.: Флинта: Наука, 1998. С. 51.

фольклора на раннетрадиционный (архаический), традиционный и позднетрадиционный (современный), то из имеющегося разнообразия игр-хороводов, плясок и танцев можно выделить поздние традиционные хореографические жанры. Всё, что возникло в народном творчестве во второй половине XX века и было подвержено городскому влиянию, что продолжает развиваться и в наше время в традиционной хореографии, можно отнести к позднему фольклорному периоду.

Любой вновь возникающий фольклорный жанр имеет свою историю, обладает особой преемственностью, сохраняет связь с истоками и адаптируется к новым реалиям. Появившиеся в русской традиции круговые парные танцы: «Краковяк», «Падеспань»⁰³, «Полька-бабочка», «Тустеп» не случайное явление. Каждый из них имеет свою историю, прежде чем принять более-менее устойчивый вид и довольно широкую географию бытования. На примере этих танцев можно выявить причины расширения жанрового хореографического формирования и вариативности сельского фольклора, который был связан с историческими, политическими, культурными процессами, зарубежным и городскими влиянием и научно-техническим прогрессом. Эти трансформации охватывали определённые периоды времени, в том числе вбирая в себя особенности городской жизни.

Танцы «Краковяк», «Падеспань» и «Полька-бабочка» являются авторскими и появились в светских салонах России в начале прошлого века. Например, «Краковяк» впервые упоминался в письменных источниках XIX — начала XX века. Танец «Краковянка (Kraковиак)» был записан (автор не указан) в 1825 году в «Правилах для благородных общественных танцев»⁰⁴. В сборнике 1902 года «Руководство для изучения танцев» появилось описание танца «Варшавянка» (Краковяк) и музыка к нему⁰⁵. Очевидно, название танца

«Варшавянка» в источниках XX века не закрепилось, так как в более поздних источниках встречается исключительно название «Краковяк». Круговой парный танец «Падеспань» появился в России в начале XX века. Сочинил хореографию к танцу А. А. Царман⁰⁶, взяв за основу движения народного испанского танца. Позже «новый» танец «Pas d'Espagne» был опубликован в «Самоучителе модных бальных и характерных танцев» и обозначен как «Падеспань»⁰⁷. Танец «Полька-бабочка» появился впервые в России в издании «Новый салонный танец», опубликованном в 1900 году. Он назывался «новым салонным танцем» и был придуман и записан артистом балетной труппы Императорских театров Н. Н. Яковлевым как «Polka Papillon» (в переводе с французского — «Полька Бабочка») ⁰⁸.

Иная история возникновения в русских светских салонах начала XX века у танца «Тустеп»⁰⁹. «Two-Step» (в переводе «два шага») появился в России также в начале XX века, но чуть позже, чем предыдущие танцы. Известно, что ранее он был популярен в Америке, в начале XX века распространился по всей Англии и ещё позже — в России. Известно, что военный вариант танца был придуман Джеймсом Финниганом и представлен публике в 1915 году в честь союзников в Первой мировой войне.

Все эти круговые парные танцы после революции были использованы для советских танцевальных программ как детских, так и взрослых. В 1939 году в серии «Парные танцы»¹⁰ были выпущены большим тиражом (30 000 экземпляров) танцы «Краковяк» и «Падеспань» для детей. Издания были подготовлены к печати Централь-

03 Так как в различных танцевальных сборниках название танца меняется («Па д'Эспань», «Па д'Еспань» или «Падеспань»), то будем придерживаться названию «Падеспань».

04 Петровский Л. Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцеванья при Слободско-украинской гимназии Л. Петровским. — Харьков: Университетская тип., 1825. С. 105.

05 Гавликовский Н. Л. Руководство для изучения танцев. Санкт-Петербург: типо-лит. А. Лейферта, 1902. С. 76.

06 Царман А. А. Новый салонный танец "Pas d'Espagne" танец и музыка. — Москва: А.А. Царман (собственность автора), продается во всех музыкальных магазинах, ценз. 1899. 4 с.

07 Тихомиров А. Д. Самоучитель модных бальных и характерных танцев. Москва: С. Кашинцев, 1901. С. 62.

08 Яковлев Н. Н. Polka Papillon новый салонный танец. Санкт-Петербург: Н.Х. Давингоф, ценз. 1900. 2 с.

09 Trllby Two-Step. / From Clendenen's Quadrille Book and Guide to Etiquette. Chicago, 1899. pp. 16-17.

10 Серия «Парных танцев». «Краковяк» / Центральный дом художественного воспитания детей РСФСР. Москва-Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1939. 5 с.

ным домом художественного воспитания детей РСФСР и имели описание, соответствующее хореографии Н. Л. Говликовского и А. А. Цармана. Единственное, что было изменено в описании исполнения, это положение рук. Чуть позже эти танцы были использованы для проведения танцевальных вечеров в городских парках, домах культуры и клубах и назывались «массово-народными». В описании было сохранено их основное содержание, но упрощены движения. Описание танцев, а также переложение музыкального сопровождения были опубликованы в сборниках: З. П. Резниковой 1953 года¹¹ и в практическом руководстве «В часы досуга» 1957 года¹² по организации и проведению игр, танцев, вечеров отдыха и карнавалов.

Распространение круговых парных массовых танцев сначала в городах, а позже в сёлах нашей страны было вызвано рядом причин: ранее бытовавшими в русской традиции играми «парами», заимствованием парных кадрили в конце XIX — первой половине XX века, послереволюционной коллективизацией и развитием культурного сознания трудящихся СССР/РСФСР, идеологической работой с молодёжью, появлением и популяризацией «массовых плясок», позже — «массово-народных» («бальных», «бытовых») танцев, а также их функциональной эффективностью.

Анализируя традиционные варианты поздних фольклорных круговых парных танцев в них можно наблюдать черты архаичного русского хореографического фольклора (традиционные игры)¹³. «Краковяк», «Падеспань», «Полька-бабочка» и «Тустеп» не привязаны к календарно-праздничному циклу. Поздняя фольклорная хореография стала более самостоятельной, противоречивой и разнообразной, а также независимой от места бытования, возраста, календаря или обряда. Она, как часть русской традиции,

приобрела инклюзивные, социальные и хозяйственно-культурные особенности.

Все варианты русских круговых парных танцев как авторские начала прошлого века, так и современные городские фольклорные варианты, являются однофигурными. Они просты в исполнении, повторяются в общем кругу множество раз, не привязаны к определённой местности и не являются обрядовыми. Эти танцы сохранили название, соответствующие им мелодии, некоторые движения, и обогатившись «русскими традиционными особенностями», под которыми понимаются: 1) увеличенное расстояние в паре между исполнителями (за руки, а не в обнимку); 2) вариативность положений рук; 3) полуповороты вместо полных вальсовых поворотов. Имеются и региональные отличия традиционных вариантов этих танцев, например, положение рук в Южных областях России в «Падеспане» и «Тустепе» такое же как в «Польке-бабочке». Также позднефольклорные круговые парные танцы обогатились русскими припевками (частушками), появление которых было связано с отсутствием музыкального сопровождения (пластинок или гармониста). В сёлах эти танцы исполняли так, как это было принято раньше — под плясовые песни или частушки (припевки), которые сокращались и сочинялись под мелодию «налету» или «под язык», т.е. под голосовую имитацию инструментальной мелодии. Когда в селе имелся гармонист или балалаечник, танцевали под соответствующий именно этому танцу наигрыш, подбираемый «на слух» и исполняемый на свой манер. В некоторых районах России были зафиксированы варианты названий некоторых круговых парных танцев. Например, танец «Тустеп» в Юго-Западных регионах назывался «Карапет», «Девочка Надя» или «Лысый».

Сегодня в фольклоре крупных городов России набирают популярность молодёжные танцевальные «Вечёрки», внутри которых процветают и развиваются эти круговые парные танцы, пережившие вековую трансформацию и сохранившие своё название, музыкальное сопровождение и некоторое содержание.

Русская традиционная культура, а вместе с ней и русская фольклорная хореография, постоянно эволюционируют. Фольклор является живым явлением, обладающим традиционной типизацией и уникальностью одновременно, а формирование и расширение жанров свидетельствует

11 Резникова З. П. Бальный танец: методическое пособие для руководителей самодеятельных танцевальных коллективов и преподавателей кружков бальных танцев. Москва: Госкультпросветиздат, 1953. С. 309.

12 В часы досуга. Практическое руководство по организации и проведению игр, танцев, вечеров отдыха и карнавалов. Челябинск: Челябинское книжное из-во, 1957. С. 92.

13 Терещенко А. В. Быт русского народа. Забавы, Игры и хороводы. Ч.4. СПб.: тип. Министерства внутренних дел, 1848. С. 5, 27, 50, 84.

о его прогрессирующем развитии. Однако современные видоизменения русской традиционной культуры имеют более масштабный и глобальный характер. Всё чаще в интернете появляются разнообразные варианты реконструкций хореографического фольклора, так называемый «вторичный фольклор»¹⁴ или «поствторичный фольклор»¹⁵.

Различные реконструкции того или иного фольклорного хореографического жанра, которые нуждаются в определённом историческом знании, это не только парный круговой танец или кадрили, но и игра-пляска или игра-хоровод. Образовательных программ по истории, теории и практике русского фольклора не хватает. Современные версии восстановления русской традиционной хореографии требуют к себе особого внимания и научного подхода. Любая реконструкция предполагает максимальное приближение к оригиналу, имеющему зафиксированные данные. При нарушении Федерального закона «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации»¹⁶ будет происходить безвозвратный процесс видоизменений, который приведёт к появлению новых разновидностей, не имеющих ничего общего с первоисточниками. Однако, как отмечено ранее, фольклор не может жить в консервации, он обитает здесь и сейчас и впитывает все влияния извне. Если отталкиваться от концепции Д. С. Лихачёва¹⁷, то можно утверждать, что заведомо обобщённые, вторичные и даже троичные версии памятника, а также его регионально / локальные различия — естественное явление. Современные реалии разнообразия реконструкций и стилизаций могут распространяться и влиять на структурные и типологические видоизменения первоосновы, так как

любые восстановления хореографического фольклора являются версией исследователя на подлинное состояние памятника, на преобразование чего-то, предшествующего и существовавшего много лет назад, на фото или видео фиксацию его жизни. Для сохранения подлинных традиционных (архаичных) хореографических памятников совершенно необходимо каждому исследователю и собирателю создавать цифровой архив видео фиксаций с обозначением места, времени записи и информации о носителях.

Пути становления отечественной фольклористики сегодня всё более расширяются, в наши дни появляются такие понятия как «квазифольклор», «неофольклор»¹⁸ или «цифровая фольклористика» (запись, систематизация, хранение, перевод фольклорных архивов из письменных и видео записей в оцифрованный вид с созданием каталогов)¹⁹. В публикациях всё чаще возникают взаимосвязи фольклористики с антропологией, социологией, культурологией, лингвистикой и так далее.

Итак, согласно проведённому анализу можно выявить следующие этапы трансформаций русского фольклора XX века на примере изменений некоторых («Краковяк», «Падеспань», «Полька-бабочка» и «Тустеп») поздних фольклорных круговых парных танцев:

1) появление авторских вариантов этих танцев как «салонных» в дореволюционный период, их заимствование в советский период, упрощение для массового использования и распространение в городах (1950–1960 гг.);

2) распространение «массовых-бальных» круговых парных танцев в сёлах нашей страны (1980–1990 гг.), их обогащение русскими традиционными элементами, особенностями и играми;

3) современные варианты реконструкции этих танцев в городской среде (на фольклорных городских Вечёрках).

К позднему хореографическому фольклору можно отнести танцы парами, рядом (за руки или под руки), лицом друг к другу в вальсовом положении. Во всех вариантах круговых парных

14 Некрылова А. Ф. Фольклор и фольклоризм. Современное понимание // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Т.229. Ч.1. 2024. С. 14-23.

15 Антонова Е. Л., Таранова А. Е. Трансформация понимания фольклора в современном постнеклассическом дискурсе // Вестник МГУКИ. 2018. № 4 (84) С. 124-132.

16 Российская федерация. Законы. Федеральный закон № от 20.10.2022 N 402-ФЗ (последняя редакция) «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации». Закон РФ [сайт]. 2025. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_429409/ (дата обращения 24 декабря, 2025 г.). Текст электронный.

17 Лихачёв Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб.: БЛИЦ, 1996. С. 23.

18 Неклюдов С. Ю. После фольклора // Живая старина. 1995. № 1. С. 2-5.

19 Карабулатова И. С., Лосев Р. В. Интерпретация русского традиционного песенного фольклора в виртуальном пространстве в аспекте цифровой лингвофольклористики // Вопросы современной лингвистики. 2025. № 1. С. 17-35.

танцев имеются: профессиональные черты, анонимность, исполнение для себя, вариативность, массовость и простота исполнения. Их функциональная значимость способствовала их популярности среди молодёжи (молодость, общение, вовлечение каждого присутствующего или даже прохожего, положительные эмоции, возможность познакомиться и найти себе пару). Коммуникативная функция и сегодня является причиной жизнестойкости этих танцев.

Трансформация русской традиционной хореографии как значительной части всей нематериальной традиционной культуры — это прежде всего её поздний фольклорный итог преобразований, вмещающий в себя все исторические предпосылки развития. Определённое качество передачи в современных глобальных цифровых условиях этнокультуры, с одной стороны — имеет образцы, которые важно сохранять, а с другой — обладает практическим ресурсом среди молодого поколения. Изменчивость русского фольклора является естественным процессом приобретения чего-то нового. Этапы трансформации русской традиционной хореографии XX века будут способствовать и в дальнейшем возникновению новых фольклорных танцевальных видов. Однако нельзя однозначно утверждать, что современный фольклор — это преобладающие реконструкции. В наши дни исследователями ещё фиксируются редкие аутентичные вкрапления сельских хореографических образцов в глубинках нашей страны. Но преобладание современного городского хореографического фольклора над сельским, вмещающего в себя огромный ресурс «цифровой фольклористики» — бесспорен. Тенденциями для данного утверждения являются различные его интерпретации в виртуальной среде, позволяющие с одной стороны продлить жизнеспособность русского фольклора, с другой — изменить темпы его трансформации.

Современные молодые фольклористы, этнологи, этномузыкологи, хореографы и иные исследователи русского фольклора используют цифровую видеотехнику, создают свои базы данных в информационно-поисковой системе, а также специализированные фольклорные сайты в Интернете, что тоже будет способствовать резкому скачку вариативности поздних фольклорных хореографических видов. Любой инициативный человек может по-своему интерпретировать, не соблюдая правила сохранения объекта нема-

териального наследия, танец (пляску). Русские традиционные хореографические памятники представляют ценность с точки зрения истории, археологии, этнологии, хореологии и других наук. Их нужно сохранять в цифровых условиях передачи, средствами систематизации архивов с доступной средой.

Список литературы

1. В часы досуга. Практическое руководство по организации и проведению игр, танцев, вечеров отдыха и карнавалов. Челябинск: Челябинское книжное из-во, 1957. С. 92.
2. Гавликовский Н. Л. Руководство для изучения танцев. Санкт-Петербург: типо-лит. А. Лейферта, 1902. С. 76.
3. Зуева Т. В., Кирдан Б. П. Русский фольклор: учебник для вузов по специальности «Филология». М.: Флинта: Наука, 1998. С. 51.
4. Лихачёв Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб.: БЛИЦ, 1996. С. 23.
5. Петровский Л. Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцевания при Слободско-украинской гимназии Л. Петровским. Харьков: Университетская тип., 1825. С. 105.
6. Резникова З. П. Бальный танец: методическое пособие для руководителей самостоятельных танцевальных коллективов и преподавателей кружков бальных танцев. Москва: Госкультпросветиздат, 1953. С. 309.
7. Серия «Парных танцев». «Краковяк» / Центральный дом художественного воспитания детей РСФСР. Москва-Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1939. 5 с.
8. Терещенко А. В. Быт русского народа. Забавы, Игры и хороводы. Ч.4. СПб.: тип. Министерства внутренних дел, 1848. С. 5, 27, 50, 84.
9. Тихомиров А. Д. Самоучитель модных бальных и характерных танцев. Москва: С. Кашиных, 1901. С. 62.
10. Царман А. А. Новый салонный танец «Pas d'Espagne» танец и музыка. Москва: А. А. Царман (собственность автора), продается во всех музыкальных магазинах, ценз. 1899. 4 с.
11. Яковлев Н. Н. Polka Papillon новый салонный танец. – Санкт-Петербург: Н.Х. Давингоф, ценз. 1900. – 2 с.
12. Trllby Two-Step / From Clendenen's Quadrille Book and Guide to Etiquette. Chicago, 1899. pp. 16-17.

RUSSIAN FOLKLORE CHOREOGRAPHY OF THE 20TH CENTURY: STAGES OF TRANSFORMATION

Pervushina Elena Vladimirovna.,
applicant at the Heritage Institute,
teacher at the Capital Professional College
109544, Moscow, Vekovaya Street, 21, Building 1, 3
Releve.master@mail.ru

Abstract

The article analyzes the historical path of the emergence and changes of late folklore choreographic forms, identifies the stages of their transformation, and characterizes the existence of these forms in urban and rural environments. Based on a large number of sources and personal observations, the article identifies the main trends in the development of folklore dance genres in modern conditions, including the use of new technologies. It is shown that late folklore circular partner dances (Krakowiak, Padespan, Polka Butterfly, and Tustep) have gone through three stages in their development.

Keywords

folklore, choreography, stages of transformation of Russian folklore, and modern folklore studies.

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ОХРАНА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

RAR
УДК 069
ББК 71
DOI

ТЕАТРАЛЬНЫЕ МУЗЕИ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ

Саяпарова Екатерина Владимировна,
кандидат исторических наук,
доцент кафедры философии, социологии и истории,
Иркутский государственный аграрный университет
им. А. А. Ежевского,
п. Молодёжный 1/1, Иркутская область, Россия, 664038
morok_vv.ev@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается вопрос музейных дефиниций, анализируются статистические данные, приводятся краткие сведения по истории и деятельности театральных музеев. Отдельное внимание уделяется изучению национального проекта по формированию единого общероссийского музейно-театрального пространства.

Ключевые слова

Театральные музеи, культура, искусство, социокультурное пространство, историко-культурное наследие.

В первой четверти XXI века усиливается тенденция к всестороннему изучению корпоративных и ведомственных музеев. Наличие дефиниций, проводящих чёткую грань между музеями обоих видов, в отдельных подходах несколько размывается, что позволяет исследователям игнорировать ключевые признаки при классификации. Данный подход несколько затрудняет сбор статистических данных по количеству корпоративных музеев, хотя часто имеет место синтез целеполагания и мультизадачности. За исклю-

чением обоснованно закрытых ведомственных и корпоративных музеев, большинство их открыто для широкой публики, являясь не только хранителем внутренней культуры и сохранением истории организации, но и активно продвигая собственный бренд или популяризируя профессиональную культуру как элемент глобального социокультурного пространства. При использовании идентичных форм и методов работы, цели музеев остаются различными при определённом их сходстве.

Театральные музеи занимают особую нишу, являясь носителями культуры в чистом виде, хранителями её истории, инструментами культурного просвещения, воспитания, социализации, адаптации, значимыми элементами социокультурного пространства страны и отдельных её регионов. Театральные музеи в большинстве являются государственными и ведомственными, частных музеев значительно меньше, что обусловлено историческим процессом развития театрального дела в России. Среди театральных музеев выделяются три основных типа: музеи театра, музеи театрального искусства и мемориальные музеи.

Целью исследования является попытка осмысления дефиниций, определяющих сущность театральных музеев и выявления статистических данных, исходя из полученного результата.

Исследовательских работ, посвящённых аспектам становления, развития и деятельности театральных музеев крайне немного, значительная их часть относится к магистерским работам, созданным в соавторстве с научными руководителями, они, как правило, носят описательный характер, имеют небольшой объём и не раскрывают процессов формирования театральных музеев. В большинстве из них рассматривается значимая роль театра в воспитании молодёжи, например, в статье О. В. Гальчук⁰¹ рассматривается роль театрального музея в пространстве личностного развития детей и подростков, а диалог с искусством как важный элемент школьного образования. Е. В. Макарова⁰² в своём исследовании рассматривает трансформацию современных театральных музеев, интеграцию музеев и театров, подчёркивает необходимость выстраивания конструктивного диалога между музеем и его сообществом. Необходимо отметить, что процесс интеграции взаимен, и не только музейное дело переходит

в область искусства, но и искусство, со временем музеефицируемое, представляется потенциальным или активным компонентом формирования музейного пространства. Вопросам музеефикации театрального пространства и значения театрально-музейного пространства для городской культуры посвящены работы А. В. Бубенщикова, А. В. Лушниковой^{03 04}, отмечающие недостаточное освещение темы в современной научной среде. Общей истории развития театральных музеев посвящена работа Е. С. Андреева⁰⁵, в которой автор рассматривает предпосылки их появления, останавливается на отдельных аспектах деятельности, подчёркивает их значимость как культурных институтов. В исследовании Т. В. Портновой отмечается важность театральных музеев для социокультурного пространства, уникальное положение в поле мировой культуры, анализируются формы и методы работы⁰⁶.

Необходимо отметить, что одним из направлений деятельности крупнейших государственных музеев является издательская деятельность, но труды их специалистов и сотрудников, при всей проработанности тем, не относятся к рассматриваемым видам источников.

Театральные музеи в культурном поле интегрированы в два тесно взаимосвязанных кластера: театральный и музейный, что значительно расширяет их возможности. Традиционные методы показа и рассказа в театральных музеях гармонично и эффективно сочетаются с творческими формами в виде интерактивных представлений, иммерсивных спектаклей, импровизированного взаимодействия с посетителем, театрализованных постановок. В свою очередь, в исторических, краеведческих, художественных и других музеях активно используется приём театрализация

01 Гальчук О.В. Театральный музей: диалог искусств и диалог с искусством // В сборнике: Артпедагогика и артпсихология в век инноваций. Сборник статей по материалам VI Международной научно-практической конференции, проводимой в рамках Всероссийского фестиваля науки НАУКА 0+. Химки, 2025. С. 85-91

02 Макарова Е.В. Театральный музей: современные тенденции в работе с городским сообществом. // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения: Гуманитарные исследования. 2024. № 4 (23). С. 61-66.

03 Бубенщиков А. В., Лушников А. В. Музеефикация театрального пространства как одна из форм сохранения регионального культурного наследия // KANT: Social science & Humanities. – 2025. – № 4 (24). – С. 68 – 74

04 Бубенщиков А.В., Лушников А.В. Музейно-театральное пространство в современной городской культуре // Вестник ГГУ. 2025. № 3. С. 38-47.

05 Андреев Е.С. История становления театральных музеев в России // Державинский форум. 2024. Т. 8. № 4 (32). С. 474-480.

06 Портнова Т.В. Музеи театрального профиля в системе использования экскурсионных программ // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2019. № 4. С. 3.

при проведении экскурсий, квестов, праздников, даются представления, приуроченные к знаковым датам истории и культуры и т. д. Взаимная интеграция музейных и театральных форм работы способствует успешному развитию и достижению профессиональных результатов.

Важную роль в систематизации сведений о театральных музеях России играет деятельность Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина. В 2015 году издательством музея был выпущен справочник-путеводитель по театральным архивам и музеям, содержащий сведения о них по всем регионам⁰⁷. В 2017 году началась при поддержке Министерства культуры и в рамках программы грантов Президента Российской Федерации реализация проекта национального интернет-портала «Театральные музеи и архивы России и ближнего зарубежья», была проделана колоссальная научно-исследовательская работа.

Целью проекта заявлено сохранение уникального театрального наследия России, содержащегося в театрах страны, в его жанровом многообразии, и популяризация театрального культурного наследия, обеспечение широкого доступа к информации о нём, введение в научное поле сведений о деятельности музеев, создание единого общероссийского музейного и театрального пространства⁰⁸.

Это первый масштабный проект, отражающий посредством изучения и популяризации музейных собраний не только историю отдельных театров, но ретроспективную картину театральной историографии России. Проект включает разные направления исследований, рассматривая деятельность театров, театральных музеев и архивов, театральный туризм, театральные персоналии России и стран ближнего зарубежья. Отдельного внимания заслуживает интерактивная карта театральных музеев, на которой можно увидеть архивы и музеи театров, а также культурные центры. Идея авторов объединить в одном пространстве данные учреждения вполне логична и объяснима, особенно если учесть огромный объём

работ, направленных на создание единого музейно-театрального пространства. Однако, в рамках представленного исследования речь идёт о театральных музеях России, потому представляется нецелесообразным объединять безусловно находящиеся в общем культурном поле учреждения, поскольку их назначение, функции, цели, задачи, методы и формы работы отличаются.

Огромная заслуга Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина заключается в разработке комплексного подхода к организации национальной театральной музейной сети. Однако, в проделанной колоссальной работе видится определённый нюанс, несколько нивелирующий восприятие театральных музеев со стороны непрофессиональной общественности. Судьба многих тысяч обладающих уникальной художественной и культурной ценностью предметов, хранящихся в театральных закромах, не имеющих даже внутреннего учёта, крайне важна в миссии музея. Одной из приоритетных задач проекта является их выявление, дальнейшая систематизация, классификация, постановка на учёт и трансляция посредством создания экспозиций, экскурсионной деятельности и реализации музейных программ.

Несмотря на активное применение музейных и зрелищно-театральных форм работы культурные центры представляют собой многопрофильные площадки, осуществляющие деятельность в организации досуга, творчества и культурного развития. Наличие небольших персональных экспозиций, посвящённых жизни человека, чьё творчество служит основой для деятельности культурного центра, а также применение некоторого количества театрализованных экскурсий, не делают эти учреждения тождественными театральным музеям. Необходимо отметить, что культурный центр является самостоятельным учреждением, входя в коллаборацию чаще с музеями, чем с театрами, даже если ориентирован на сохранение памяти драматурга.

Разница между театральными архивами и театральными музеями заключается не только в целях использования фондов или способе их хранения, но также в репрезентации предметов, публикуютности, методах и формах работы.

Учитывая использование музейных методов работы, интеграцию внутри социокультурного пространства и тесное взаимодействие с музеями, уместнее было отнести архивы и культур-

07 Театральные музеи и архивы России. Справочник-путеводитель. Под ред. Д. В. Родионова – М. : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. – 152 с., 131 ил.

08 Бахрушинский музей. Официальный сайт Государственный центральный музей им. А. А. Бахрушина. Режим доступа: <https://www.bakhrushinmuseum.ru/> (дата обращения: 12.04.2026)

ные центры к учреждениям музейного типа, что не противоречит концепции единого музейно-театрального пространства. Однако, интегративный подход к осуществлению деятельности и желание не должны игнорировать факт точной дефиниции, чтобы не допустить путаницы при определении вида культурного учреждения. Подобный подход граничит с риском размывания границ между разными культурными учреждениями в глобальном социокультурном пространстве страны. Таким образом, театрально-музейная картография, безусловно дающая максимально полную картину, несколько перегружает статистический кластер. Разделение на отдельные карты представляется нерациональным, в связи с тем, что театральные музеи находятся в подавляющем большинстве.

Приведённая таблица составлена на основе карты театральные музеи, размещённой на сайте Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина, включающей архивы музеев и культурные центры⁰⁹.

Таким образом по состоянию на 01.05.2026 г. в 58 регионах России действуют 164 театральные музея, большинство которых являются музеями государственных драматических театров.

Несмотря на тенденцию увеличения числа частных, профессиональных и любительских театров, количество театральные музеи никак не соотносится с расширением театральной сети. Непродолжительная история существования таких театров, их специфика, условия бытования делают бессмысленным создание музея, однако происходит накопление предметов театрального искусства, могущих занять место в фондах театральные музеи, дополняя картину развития театрального дела в отдельном регионе.

При этом, важно учитывать целесообразность создания музея и в других видах театров, когда создание музея организации обусловлено объективными причинами, и нецелесообразность, а в каком случае, это не имеет смысла и служит лишь для номинальной, а подчас бутафорской цели. Для реализации проекта по созданию единого национального театрально-музейного пространства, необходимо учитывать деятельность всех театральные коллективов, с целью

своевременного выявления и сохранения уникального материала и дальнейшей его интеграции в общую картину общероссийского культурного поля. Однако, рост числа театральные коллективов затрудняет эту задачу, превращая её в непосильный и утомительный квест по сбору артефактов. Впрочем, ключевая роль в сохранении театрального культурного наследия принадлежит музеям крупнейших государственных театров, обладающим необходимыми качествами и выступающим опорными базами культуры и искусства.

Первые театральные музеи возникли в конце XIX века, когда возникла необходимость в систематизации и сохранении театрального наследия. Этот процесс продолжается в наши дни. Первый в мире театральный музей создан в 1894 году крупным российским промышленником, меценатом и просветителем А. А. Бахрушиным. Специально для хранения всё увеличивающейся театральной коллекции был выстроен особняк, в котором проживал купец с семьёй. В настоящее время он является главным зданием музея. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина является крупнейшим хранителем театрального наследия, в его фондах находятся более полутора миллионов экспонатов: архивы прославленных театральные деятелей, эскизы костюмов и декораций знаменитых мастеров сценографии, сценические костюмы великих актёров, предметы декоративно-прикладного искусства, программы и афиши спектаклей, фотографии, портреты и редкие издания. В структуру музея помимо главного комплекса зданий центральной усадьбы входит 10 филиалов, среди которых мемориальные дома, музеи-квартиры, музей-мастерская¹⁰.

В XX веке крупнейшие театры страны, отдавшие к тому времени значительными материалами, имеющими историческую и культурную ценность, получили импульс к целенаправленному сохранению памяти путём создания специальных структурных подразделений. В 1918 году был открыт музей Большого театра, в 1921 году — Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, в 1923 году — музей Московского художественного ака-

09 Бахрушинский музей. Официальный сайт Государственный центральный музей им. А. А. Бахрушина Реджим доступа: <https://www.bakhrushinmuseum.ru/> (дата обращения: 15.04.2026)

10 Бахрушинский музей. Официальный сайт Государственный центральный музей им. А. А. Бахрушина Реджим доступа: <https://www.bakhrushinmuseum.ru/> (дата обращения: 12.04.2026)

№	РЕГИОН/НАСЕЛЁННЫЙ ПУНКТ	КОЛИЧЕСТВО ТЕАТРАЛЬНЫХ МУЗЕЕВ
1	г. Москва	31
2	г. Санкт-Петербург	14
3	г. Севастополь	0
4	Алтайский край	2
5	Амурская область	0
6	Архангельская область	1
7	Астраханская область	3
8	Белгородская область	3
9	Брянская область	1
10	Владимирская область	2
11	Волгоградская область	2
12	Вологодская область	1
13	Воронежская область	2
14	Донецкая Народная Республика	3
15	Еврейская автономная область	2
16	Забайкальский край	0
17	Запорожская область	0
18	Ивановская область	2
19	Иркутская область	2
20	Кабардино-Балкарская республика	0
21	Калининградская область	1
22	Калужская область	2
23	Камчатский край	0
24	Карачаево-Черкесская республика	0
25	Кемеровская область – Кузбасс	3
26	Кировская область	2
27	Костромская область	2
28	Краснодарский край	0
29	Красноярский край	2

№	РЕГИОН/НАСЕЛЁННЫЙ ПУНКТ	КОЛИЧЕСТВО ТЕАТРАЛЬНЫХ МУЗЕЕВ
30	Курганская область	1
31	Курская область	1
32	Ленинградская область	0
33	Липецкая область	2
34	Луганская Народная республика	0
35	Магаданская область	0
36	Московская область	1
37	Мурманская область	0
38	Ненецкий автономный округ	0
39	Нижегородская область	0
40	Новгородская область	2
41	Новосибирская область	3
42	Омская область	3
43	Оренбургская область	2
44	Орловская область	1
45	Пензенская область	0
46	Пермский край	6
47	Приморский край	0
48	Псковская область	1
49	Республика Адыгея	0
50	Республика Алтай	0
51	Республика Башкортостан	3
52	Республика Бурятия	4
53	Республика Дагестан	1
54	Республика Ингушетия	0
55	Республика Калмыкия	1
56	Республика Карелия	1
57	Республика Коми	1
58	Республика Крым	0
59	Республика Марий-Эл	3

№	РЕГИОН/НАСЕЛЁННЫЙ ПУНКТ	КОЛИЧЕСТВО ТЕАТРАЛЬНЫХ МУЗЕЕВ
60	Республика Мордовия	1
61	Республика (Саха) Якутия	3
62	Республика Северная Осетия – Алания	1
63	Республика Татарстан	7
64	Республика Тыва	1
65	Республика Хакасия	0
66	Ростовская область	2
67	Рязанская область	1
68	Самарская область	1
69	Саратовская область	4
70	Сахалинская область	0
71	Свердловская область	6
72	Смоленская область	2
73	Ставропольский край	2
74	Тамбовская область	1
75	Тверская область	1
76	Томская область	1
77	Тульская область	0
78	Тюменская область	3
79	Удмуртская республика	0
80	Ульяновская область	0
81	Хабаровский край	0
82	Ханты-Мансийский автономный округ – Югра	0
83	Херсонская область	0
84	Челябинская область	4
85	Чеченская республика	0
86	Чувашская республика	1
87	Чукотский автономный округ	0
88	Ямало-Ненецкий автономный округ	0
89	Ярославская область	2

демического театра (МХАТ), в 1927 году — музей Малого театра. Создаются музеи при театрах оперы и балета, юного зрителя, театре кукол, появляются мемориальные квартиры и дома-музеи, целью которых является увековечивание памяти выдающихся деятелей театрального искусства. В 1937 г. был создан музей Государственного академического центрального театра кукол имени С. В. Образцова, ставший первым в мире собранием отраслевого профиля, в коллекции музея около ста пятидесяти тысяч экспонатов¹¹.

В дальнейшем практика создания театральных музеев распространилась и на крупнейшие региональные театры, многие из которых были созданы во второй половине XX века.

В зависимости от истории, финансовых возможностей театра и размера помещения, музеи могут существенно отличаться по своему содержанию и художественно-архитектурному оформлению. В небольших театральных музеях основная экспозиция часто представлена преимущественно стендовыми материалами, фотографиями, афишами, размещёнными на стенах или в витринах, дополненными индивидуальными или коллективными достижениями в виде наград, медалей, грамот, призов и т. д., как, например, музей Псковского академического театра драмы им. А. С. Пушкина. В других музеях, можно увидеть тематические залы с большим количеством разнообразных экспонатов: декорации, сценические костюмы, эскизы, театральный реквизит и многое другое. Многогранны также формы работы театральных музеев, сочетающих классические и инновационные технологии показа и рассказа.

В XXI веке продолжают появляться новые театральные музеи. Как правило, это происходит по совокупности факторов, определяющих момент критического накопления материалов и необходимости введения их в культурное пространство театра. Театральные музеи глубоко интегрированы в культурное пространство и помимо основной деятельности выступают дополнительными инструментами развития театральной культуры. На площадке театрального музея проводятся театральные мастерские, творческие встречи, мастер-классы, реализуется деятель-

ность дискуссионных культурных сообществ, клубов; музей является локацией для приёма фестивалей, празднования исторических и культурных дат России и так далее. Популярный формат «музей-театр», представляющий интеграцию музейной экспозиции и театрального пространства, с одинаковым успехом применяется как в музеях, так и в театрах. Например, показателен опыт Иркутского музыкального театра им. Н. М. Загурского, где эффективно сочетаются цифровые технологии и театрализованные экскурсии.

Отдельным направлением, активно осваиваемым театральными музеями, является креативное использование городского пространства, в первую очередь, территории, прилегающие к театру. Проведение иммерсивных экскурсий, фестивалей и других мероприятий в исторических локациях способствует более глубокому погружению в происходящее. Стоит отметить, что сами театры преимущественно располагаются в зданиях, являющихся историко-культурными объектами федерального значения, эффективно вписываясь в создаваемое интерактивное музейно-театральное пространство, определяемое некоторыми исследователями как феномен современной городской культуры¹².

Деятельность театральных музеев характеризуется их открытостью, что в сочетании с современными формами работы способствует привлечению разных категорий посетителей и росту аудитории, становясь точкой культурного притяжения. Таким образом, очевидно, что в социокультурном пространстве страны и отдельных регионов, театральные музеи занимают важное место и в процессе межкультурного взаимодействия, интерпретация их статуса неприменима к другим учреждениям музейного и околмузейного типа. Несмотря на схожесть форм и методов работы, театральные музеи в едином общероссийском музейно-театральном поле, являются уникальными структурами. Попытки подмены понятий, перенос или объединение деятельностных смыслов, слияния культурных сознаний элементов общего культурного поля недопустимы.

Сегодня в фондах театральных музеев сконцентрированы сотни тысяч предметов, пред-

11 Андреев Е.С. История становления театральных музеев в России // Державинский форум. 2024. Т. 8. № 4 (32). С. 474-480.

12 Портнова Т.В. Музеи театрального профиля в системе использования экскурсионных программ // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2019. № 4. С. 3.

ставляющих огромную культурно-историческую ценность и отражающих историю всех видов театрального искусства. Среди них — афиши и программы спектаклей; портреты выдающихся актёров, режиссёров, драматургов, балетмейстеров, артистов балета, композиторов, художников; реквизит, предметы театрального быта, эскизы костюмов и декораций, выполненные знаменитыми художниками; сценические костюмы великих актёров, редкие издания по театральному искусству, видео- и киноматериалы, фотографии и негативы; документальные материалы — архивы театральных деятелей, материалы по истории театра; личные вещи видных представителей отечественного театрального искусства.

Список литературы

1. Андреев Е.С. История становления театральных музеев в России // Державинский форум. 2024. Т. 8. № 4 (32). С. 474-480.
2. Бахрушинский музей. Официальный сайт Государственный центральный музей им. А. А. Бахрушина Режим доступа: <https://www.bakhrushin-museum.ru/> (дата обращения: 12.04.2026)
3. Большой театр Официальный сайт Режим доступа: <https://2011.bolshoi.ru/museum/intro/> (дата обращения: 25.04.2026)
4. Бубенчиков А. В., Лушникова А. В. Музеефикация театрального пространства как одна из форм сохранения регионального культурного наследия // KANT: Social science & Humanities. – 2025. – № 4 (24). – С. 68 – 74
5. Гальчук О.В. Театральный музей: диалог искусств и диалог с искусством // В сборнике: Артпедагогика и артпсихология в век инноваций. Сборник статей по материалам VI Международной научно-практической конференции, проводимой в рамках Всероссийского фестиваля науки НАУКА 0+. Химки, 2025. С. 85-91.
6. Иркутский областной музыкальный театр им. Н. М. Загурского Официальный сайт Режим доступа: <https://imt38.ru/> (дата обращения 27.04.2026)
7. Макарова Е.В. Театральный музей: современные тенденции в работе с городским сообществом. // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения: Гуманитарные исследования. 2024. № 4 (23). С. 61-66.
8. Музей МХАТ Официальный сайт. Режим доступа: <https://museummhat.ru/> (дата обращения: 15.04.2026)
9. Портнова Т.В. Музеи театрального профиля в системе использования экскурсионных программ // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2019. № 4. С. 3.
10. Псковский академический театр драмы им. А. с. Пушкина. Официальный сайт Режим доступа: <https://drampush.ru/about/museum> (дата обращения: 29.04.2026)
11. Театр кукол С. В. Образцова режим доступа: <https://puppet.ru/museum/eksproziciya> (дата обращения: 17.04.2026)
12. Театральные музеи и архивы России. Справочник-путеводитель. Под ред. Д. В. Родионова – М. : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. – 152 с., 131 ил.

THEATRE MUSEUMS IN THE SOCIO-CULTURAL SPACE OF RUSSIA

Sayaparova Ekaterina Vladimirovna,

Candidate of Historical Sciences

Associate Professor of the Department of Philosophy, Sociology and History

Irkutsk State Agrarian University named after A. A. Ezhevsky,

Irkutsk region, p. Molodezhny 1/1, 664038,

morok_vv.ev@mail.ru

Abstract

This article examines museum definitions, analyzes statistical data, and provides brief information on the history and activities of theater museums. Particular attention is given to the national project to create a unified all-Russian museum and theater space.

Keywords

Theatre museums, culture, art, socio-cultural space, historical and cultural heritage.

RAR
УДК- 069
ББК- 71
DOI

СОЗДАНИЕ ГОРОДСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА В БАЛАКЛАВЕ (Г. СЕВАСТОПОЛЬ) КАК СПОСОБ СОХРАНЕНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ.

Норманская Анжела Викторовна,
кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедры
философии, культурологии и гуманитарных дисциплин
Крымского университета культуры, искусств и туризма,
ул. Киевская, д. 39, г. Симферополь, Россия, 295017,

anzelanormansky@gmail.com
Швецова Антонина Викторовна,
доктор философских наук, профессор,
декан факультета социокультурной деятельности,
Крымский университет культуры, искусств и туризма,
ул. Киевская, д. 39, г. Симферополь, Россия, 295017,
voljaton@rambler.ru

Шелягова Анна Александровна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии,
культурологии и гуманитарных дисциплин,
Крымский университет культуры, искусств и туризма
ул. Киевская, д. 39, г. Симферополь, Россия, 295017,
shelyagova-anna@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена выявлению и практическому обоснованию перспектив и возможностей организации городского музея-заповедника в Балаклаве, что позволит максимально эффективно сохранить памятники отечественного культурного наследия и актуализировать их для использования в научной, просветительской, туристской деятельности. Основой музея может выступать историко-архитектурное наследие поселения, представленное в комплексе сохранившейся городской застройки конца XIX – начала XX вв. В статье рассмотрены конкретные архитектурные объекты, определяющие уникальный исторический облик Балаклавы – в настоящее время известного района Севастополя, а также связанная с ними деятельность выдающихся представителей отечественной культуры. Также намечены основные мероприятия по восстановлению соответствующих памятников архитектуры и их задействию в качестве экскурсионных объектов.

Ключевые слова

Балаклава, культурное наследие, историко-архитектурное наследие, городской музей-заповедник, историко-культурная среда, историко-архитектурный объект.

Идея организации городского музея-заповедника в Балаклаве не случайна — этот город на юго-западном побережье Крыма, являющийся городом-спутником Севастополя, отличается уникальным историко-архитектурным обликом, связанным с историей его социокультурного, экономического и военно-политического развития.

История самой Балаклавы необычна и достаточно изучена: территорию последовательно освоили тавры (раннетаврское поселение было основано ещё в VIII веке до н.э.), затем греки, давшие поселению первое название — Символон («Гавань символов» — «Бухта предзнаменований», греч.). В начале первого тысячелетия солдаты I Итальянского легиона разместили здесь свою базу, одну из немногих римских на Крымском полуострове. Формирование на постоянной основе городского поселения относится к X–XIII векам. Известная генуэзская крепость на горе Кастрон функционировала в XIV–XV веках⁰¹.

В 1475 году Таврика была захвачена турками-османами, давшими название крепости Балык-юве («Рыбье гнездо», тюрк.) или Балык-кая («Рыбная скала», тюрк.). Во второй половине XVIII века поселение пришло в полное запустение, оставалось только десять жилых дворов⁰². Его возрождение связано с приходом подразделений греческих стрелков, уроженцев островов Архипелага, которые под командованием С. Мавромихали сражались с турками во время войны 1768–1774 годов (были участниками Чесменского сражения). Российская империя приняла представителей союзников в подданство, их поселили в Одессе и Балаклаве, где создавались батальоны для охраны побережья⁰³.

Традиционными занятиями горожан на рубеже XIX–XX веков являлись виноградарство, табаководство («высокие» сорта), добыча строительного камня и извести⁰⁴. Балаклава расположена всего в 15 км от Севастополя, который интенсивно развивался, и надобность в местном камне (как и инкерманском) была велика: за короткий

срок открылось 15 каменоломен. На постоянной основе развивалось рыболовство, и в начале XX века в городе и трёх окрестных сёлах насчитывалось около 100 профессиональных рыбаков, которые использовали приблизительно 700 сетей и 9 моторных лодок. В 1892 году открылись консервная фабрика И.С. Кефели, а почётный горожанин и меценат А.Н. Витмер основал в Севастополе первый в России устричный завод «Новая Голландия» (артель по разведению располагалась в Балаклаве); он же финансировал строительство городской управы и начальной школы, для преподавания в которой пригласили севастопольских учителей. Потому не случайно, что первая устроенная улица в Севастополе именовалась «Балаклавское шоссе» (ныне ул. Хрусталёва). Все эти события отражают не только уникальную историю Балаклавы и Севастополя, но и Крыма, и России в целом, а потому определяют необходимость создания музея-заповедника на балаклавской территории с целью сохранения уникальных памятников культуры и их задействия в научной, просветительской и экскурсионной деятельности.

Балаклава, по сути, является сама по себе городом-музеем, и идея создания комплексного музея на её территории представляется весьма актуальной и практически значимой. При этом следует отметить, что в начале XXI века предпринимались попытки объявить центр Балаклавы комплексным памятником архитектуры и создать город-музей, однако проект не был реализован⁰⁵.

В настоящее же время в городе функционирует лишь частный музей истории города и военно-патриотический музей, связанный с единственной в мире подводной гаванью: в 1957 году в горе Псилерах («Горный хребет», греч.) был создан подземный комплекс для ремонта и укрытия субмарин (закрыт в 1984 г.). Строительство подземного завода по ремонту подводных лодок завершилось в 1961 году. С июня 2003 года подземный комплекс работал как филиал Центрального музея Вооружённых сил Украины. 1 апреля 2014 года подземный комплекс стал площадкой Военно-исторического музея фортификационных сооружений Российской Федерации.

01 Когонашвили К. К. Краткий словарь истории Крыма. — Симферополь: Бизнес-Информ, 1995. С. 310.

02 Шавшин В. Г. Балаклава. Исторические очерки. — Симферополь: Бизнес-Информ, 2016. С. 28.

03 Там же. С. 32–33.

04 Головина Н. М., Головин В. В. История Севастополя и окрестностей. Севастополь: Альбатрос, 2018. С. 191–192.

05 Венিকেев Е. В. Севастопольские маршруты. Симферополь: Таврия, 1988. С. 115.

Некоторые подвижки в плане восстановления истории и культуры Балаклавы как предмета соответствующих тематических экскурсий были сделаны историко-культурным центром «Севастополь», сотрудники которого разработали тематическую экскурсию «Балаклава. Крепости разных веков», где объектами осмотра являются уникальная фортификация XX века и средневековый замок Чембало XIV–XV веков.

За последние десятилетия Балаклава и её округа превратились в значимый туристский объект. Наличие исторических памятников, живописная бухта, Байдарская долина, расположенный поблизости Свято-Георгиевский монастырь, а также «литературная карта» — здесь бывали Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, А.И. Куприн, М.А. Волошин, А.С. Грин, К.Г. Паустовский (многие из них написали о городе в своих произведениях и воспоминаниях) — всё это делает город привлекательным для российских и зарубежных туристов. К сожалению, несколько десятилетий город имел «закрытый» статус, был засекречен, и потому на его территории не велись должные археологические раскопки, а музейные коллекции, имеющие отношение к различным периодам его истории (например, Балаклавскому сражению Крымской войны), хранятся в музеях Севастополя. Безусловно, эта ситуация требует исправления. В настоящее время важно начать работу по созданию уникальной исторической территории с целью вернуть сохранившимся строениям их первоначальный облик и сохранить как уникальные историко-культурные объекты. Это возможно при условии музеефикации объектов и планового проведения специальных комплексных реставрационных мероприятий (обычный ремонт, как известно, не предусматривает восстановление лепных украшений, изготовление деталей для оконных и дверных проёмов, укладки на крыше старой черепицы, отлива фигурных решёток балконов и пр.).

Профиль такого музея очевиден: долгая и необычная история поселения и наличие комплекса сохранившейся городской застройки к XIX — началу XX веков обуславливают его историко-культурную направленность и получение статуса «музея-заповедника», что, безусловно, требует соответствующего научно обоснованного подхода к его обустройству.

Следует отметить, что в современной музеев-логической науке вопрос об использовании исто-

рических центров и районов старинных городов в музейных целях требует повышенного внимания. В частности, С.И. Сотникова отмечает, что общей концепции либо удачных прецедентов, которые можно было бы использовать для разработки эталона обособления исторического центра или района города как особой исторической территории, пока не разработано⁰⁶.

Она приводит немногочисленные примеры районов крупных городов, сохранивших уникальную историческую архитектурную планировку и застройку: пешеходную улицу Арбат, район Лефортово и Немецкой слободы в Москве, используемых в музейных экскурсиях. При этом исследователи отмечают важность создания именно такого рода территориальных музейных комплексов как наиболее востребованных в настоящее время.

В частности, Ю.Н. Воронина отмечает, что «в настоящее время уже стало очевидным, что охрана и использование единичных объектов наследия не являются эффективными без включения в пространство заповедников окружающей их природной и историко-культурной среды»⁰⁷. Учёные обращают внимание на то, что «сегодня музеи-заповедники — это самая динамичная, активно развивающаяся группа музеев, удельный вес которой в музейном мире неуклонно возрастает, и ещё более значимым становится их влияние и востребованность музейной аудиторией», так как соединение подлинного предмета с подлинным пространством порождает уникальную ситуацию «погружения» в соответствующие время и культуру, позволяет ощутить и понять связь между представленными объектами и историческими событиями⁰⁸. Поэтому, как отмечает М.Ю. Каулен, «важнейшим фактором развития музейного мира России сегодня является мас-

06 Сотникова С.И. Музеология: пособие для вузов. Москва: Дрофа, 2004. С. 160.

07 Воронина Ю. Н. О роли музеев-заповедников в сохранении и актуализации природного и культурного наследия // Музеи-заповедники – музеи будущего: Международная научно-практическая конференция. Елабуга, 18–22 нояб. 2014 г.: материалы и доклады. Елабуга: ООО «ЕлТИК», 2015. С. 89.

08 Музеи-заповедники – музеи будущего: Международная научно-практическая конференция. Елабуга, 18–22 нояб. 2014 г.: материалы и доклады. Елабуга: ООО «ЕлТИК», 2015. С. 3.

штабный переход от музеефикации отдельных памятников и объектов к освоению через музеефикацию целых территорий со всем содержащимся на них культурным и природным наследием в его целостности»⁰⁹.

В Крыму можем привести вполне успешный пример музеефикации исторического района в Евпатории, получившего общероссийскую известность благодаря уникальному историко-культурному проекту «Малый Иерусалим», представляющему собой главный туристский маршрут в старой части города¹⁰.

Полагаем, что в ближайшее время возможно будет создать городской музей-заповедник и в Ялте, где на улице Екатерининской компактно расположены архитектурные памятники — особняки А.А. Спендиарова (в неогреческом стиле, архитектор Н.П. Краснов), Е.Ф. Лищинской (в восточном стиле, архитектор П.К. Тербенев) и иные, представляющие собой образцы в избранной стилистике¹¹.

Что касается возможностей создания городского музея-заповедника в Балаклаве на основе имеющегося историко-архитектурного наследия, следует отметить необходимость разработки научной концепции реализуемого проекта, и затем рассматривать перспективы организации городской музейной среды. Модель городского историко-архитектурного музея-заповедника, как это принято в отечественной практике¹², следует разрабатывать на известном пространстве при наличии привлекательных памятников, а расположение такого музейного комплекса в местах популярных туристских маршрутов позволит привлекать значительное количество посетителей и проводить различные культурные меропри-

ятия.

Условно территорию современной Балаклавы можно разделить на три части — две набережные (Восточная и Западная) и старая часть города, состоящая из нескольких улиц, одна из которых (ул. Калича, бывшая Базарная) и составит основу будущего заповедника. На улице расположены восемь объектов, представляющих значительный историко-архитектурный интерес, чтобы быть включёнными в самые разнообразные туристские маршруты и культурные события.

Создание музея-заповедника требует решения ряда сложных градостроительных задач, к которым относятся прежде всего такие как: 1) сохранение планировки и застройки, обладающей исторической ценностью и являющейся объектом культурного наследия; 2) установка режима регенерации избранных объектов на заповедной территории, ограничений градостроительной деятельности, связанных с обеспечением сохранности оставшихся элементов культурно-исторической среды; 3) ограничения утилитарного характера использования объектов культурно-исторического наследия, исходящего из их инвестиционной и хозяйственно-экономической привлекательности и недооценивающего роль гуманитарной составляющей¹³.

В данном случае на сравнительно небольшой территории в старой части Балаклавы уже проложены долговременные коммуникации, ведётся жилое и промышленное строительство, основные здания в удовлетворительном состоянии, территория освещена, т. е. обстоятельства для реализации проекта в целом благоприятны.

Так как подобные музейные территории создаются с целью сохранения и восстановления исторически сложившегося индивидуального облика с характерной или оригинальной планировкой и прилегающим ландшафтом, в перспективе возможно продолжить работу по созданию музейных архитектурных ансамблей на Восточной и Западной набережных, а также старой улице Рубцова (бывшая Третья, проложенная параллельно с улицей Калича), что и приведёт в конечном результате к выделению сложившегося комплекса городских заповедных территорий. Это

09 Каулен М. Е. Музеи под открытым небом: многообразие моделей и проблема выбора // Музеи-заповедники – музеи будущего: Международная научно-практическая конференция. Елабуга, 18-22 нояб. 2014 г.: материалы и доклады. Елабуга: ООО «ЕЛТИК», 2015. С. 32.

10 Малый Иерусалим. URL: <https://little-jerusalem.ru/3dtour/> (дата обращения 10.02.2026).

11 Калинин Н. Н., Кадиевич А., Земляниченко М. А. Архитектор Высочайшего двора. Симферополь: Бизнес-Информ, 2005. 200 с.

12 См., например: Дворецкая А., Мариловцев Д. Историко-архитектурный музей-заповедник малого города как инструмент развития территории // Творчество и современность. 2023. № 3(21). С. 52-57.

13 Маркова О. Н. Исторические поселения как категория наследия: проблема выявления и сохранения ценности в контексте градостроительной деятельности // Культурологический журнал. 2025. № 3 С. 83–90.

представляется крайне важным, если учесть, что в XX веке Балаклава утратила ряд неординарных архитектурных объектов (некоторые из них попросту бессмысленно сносились в 30-е годы, как, например, дворец Н.Н. Романова, возведённый для Великого князя архитектором Н.П. Красновым). Поэтому одним из условий, что подобное не повторится, и является организация музея-заповедника.

Исторический облик нынешней Балаклавы сложился в короткий период с 90-х годов XIX века до 20-х годов XX века. Прежде всего этому способствовала инициатива городской управы устроить новый крымский курорт. С этой целью на Восточной набережной строятся комфортабельные гостиницы «Гранд-отель» (первая в городе, К.С. Гинали), «Россия» (Л.Г. Бисти), пансионат «Монплеизир»; возводятся городские купальни, рестораны и кофейни; появляются грязелечебницы, аптека, телефонная и почтово-конная станции, а также библиотека, драматический театр и кинотеатр (в стиле модерн, ныне кинотеатр «Родина»). К 1911 году в городе функционировали 4 церкви и 3 училища¹⁴.

Местные жители (на тот период проживало около 2 500 человек) с уважением относились не только к своим традициям, но и к истории, и культуре средневекового периода поселения — генуэзскому наследию XIV–XV веков, что нашло отражение в архитектурном облике города. Это особенно заметно на примере особняка Н.П. Зусмана, выстроенного у подножия крепости Чембало. Особняк в готическом стиле (миниатюрная крепость Северной Италии) расположен на крутом рельефе: подпорные стены из дикого камня поддерживают соединённые лестницами террасы. Живописные руины Чембало (такое название зафиксировано в 1980 г.) безусловно повлияли на выбор образного решения постройки особняка в виде замка, хотя при этом декор стен и ворот носит отпечаток раннего модерна (случай редкий для Таврической губернии). Следует отметить, что архитектура Чембало значительно отличалась от известных генуэзских крепостей в Кафе (Феодосия) и Солдае (Судаке): формой (неправильный четырёхугольник); размерами; устройством донжона, ратуши, храма, башен; организацией

Верхнего города и Нижнего. Будучи передовым форпостом Генуэзской Республики (и торговой факторией) более двухсот лет крепость успешно выполняла свои задачи по контролю западного побережья Таврики и пограничной северной части княжества Феодоро¹⁵.

Ещё одна достопримечательность города — храм Николая Чудотворца (1791 г.), построенный на фундаменте более древней церкви (здесь хранились исторические знамёна и реликвии Балаклавского греческого батальона). Храм восстановлен в 1990 году и является подворьем Инкерманского Свято-Климентовского монастыря. Уникальна архитектура храма, где вход оформлен четырёхколонным орденом; храм имеет крестово-купольное решение, колонны портика и интерьеры исполнены в форме тосканского ордера, а осевая композиция симметрична. Это единственный в Российской Федерации православный храм подобного типа¹⁶. От храма по старой генуэзской дороге через балку можно подняться на Крепостную гору (Утёс), с которой открывается панорама Балаклавы.

Город в начале XX столетия становится привлекательным не только для представителей среднего класса, но и аристократии. Постепенно начинается освоение восточной стороны бухты: между старой частью Балаклавы и селением «Кады-Кой» («деревня судьбы», тюрк.) создаётся т. н. «Новый» город, насчитывающий не менее 100 дачных участков. Архитектурным украшением становится вила Марецкой (архитектор В.А. Мазырин, ныне в вилле расположена библиотека им. А.И. Куприна). Особняк представляет собой одноэтажное здание, имеет ризалит в виде полукруглой башни, увенчанной ярусом карнизов; фасады решены в формах романтизированной эклектики с использованием мотивов испанского ренессанса¹⁷.

Напротив крепости в краткие сроки устроили Западную набережную, где проектировали дачи-дворцы известные архитекторы А.И. Гребенюк

14 Веникеев Е. В. Севастопольские маршруты. Симферополь: Таврия, 1988. 144 с.

15 Иванов А. В. Крепости и замки Южного берега Крыма. Мир средневековья. Севастополь: Библекс, 2010. 288 с.

16 Литвинова Е. М. Крым: православные святыни. – Симферополь: Рубин, 2019. 416 с.

17 Проект зон охраны историко-культурного наследия г. Балаклавы. Киев: Институт теории и истории архитектуры и градостроительства, 1994. 120 с.

и Н.П. Краснов. Дворец «Фата-Моргана» создан в образе «мудехар» (мавританский стиль с элементами готики и ренессанса) для А.М. Завадского. В стиле «неогреческий» Н. Краснов строит ансамбль «Прибой» для графа А.М. Апраксина и в том же стиле — дачу для своего постоянного клиента, Ф.Ф. Юсупова-мл. Эти проекты — образец сочетания классической и рационалистической архитектуры. Примечательно, что в окрестных сёлах (Камары, Карань), где проживали потомки островных греков, архитектурные изыски в оформлении строений отсутствуют. Здесь возводились добротные дома в духе традиционного греческого зодчества, усадьбы с хозяйственными постройками, виноградниками и фруктовыми садами на террасах и обязательным фонтаном на церковной площади. Таким образом, набережные стали витриной города-курорта на рубеже веков, а старый город и округа — основным местом проживания населения Балаклавы.

Следует отметить, что на архитектурный облик строений соответствующей территории (где предполагается устройство музея-заповедника) повлияли два решающих фактора: рельеф местности и очевидное влияние соседнего города — Севастополя. Своеобразный рельеф из горных склонов, лощины и балки, необычная бухта (узкая, извилистая), которая глубоко врежется в сушу (длина около 2 км, ширина — 128–425 м, глубина от 17 до 38 м)¹⁸ определяет устройство первых пяти улиц.

На ул. Калича компактно, на сравнительно небольшой территории расположены восемь архитектурных объектов, которые дают представление о принципах российского градостроительства на рубеже XIX — XX веков.

Одним из типовых решений на сложном рельефе того времени становится одно-двухэтажное строение, причём архитектура зданий в большинстве своём эклектична, т. е. в пределах одной постройки соединяются разнородные художественные элементы, свойственные различным стилям. В оформлении фасадов используются неогреческие и ренессансные формы, образцы не-

оготики¹⁹.

В отличие от Севастополя, в Балаклаве заметно меньшее использование модернизма, в противовес которому отразилось ещё одно модное течение — ретроспективизм (неоклассика), тяготеющее к русскому классицизму. Подобное рассмотрение каждого из восьми предложенных объектов (все расположены на ул. Калича) позволит определить основные особенности местной архитектуры: функциональность, стремление к эстетике и комфорту.

Именно эти особенности присущи первому объекту заповедника — городской электростанции постройки 1910 года. В тот период очень часто различные промышленные объекты строились почти в центре (вспомним московские восточные набережные), причём экстерьеры удачно вписывались в городской пейзаж, не выдавая практически ничем своей основной производственной функции — таковыми были электростанции, трамвайные депо-парки, мелкие фабрики и мастерские, телефонные станции и т. п. В этом ключе решён и дизайн местной электростанции: стилизованная крепостная форма с романскими мотивами представляет яркий пример рационального комплексного архитектурного решения. Состоит объект из трёх объектов (контра, производственные павильоны) — это одноэтажные здания из обожжённого окрашенного кирпича прямоугольные в плане. Машинный зал, в частности, декорирован стрельчатыми арками, аркатурным поясом и декоративным бруствером с карнизом²⁰, т.е. совершенно очевидно влияние европейской крепостной архитектуры.

Следующие семь объектов являются частными и доходными домами. Строения имеют характерные черты: обычно в два этажа, с небольшим двором, в два уровня по рельефу, прямоугольные в плане, с деревянными террасами-галереями, обычно с наружной лестницей в провинциальном средиземноморском стиле.

В историческую среду города удачно вписаны строения под номерами 8 и 12. Доходный дом Ватикюти (ул. Калича, 12; 1890-е — начало

18 Ена В. Г. Краткий географический словарь Крыма / В. Г. Ена, Ал. В. Ена, Ан. Ена. Симферополь: Бизнес-Информ, 2011. С. 32.

19 Кириченко Е. Н. Русская архитектура 1830-1910 годов. Москва: Искусство, 1978. 399 с.

20 Проект зон охраны историко-культурного наследия г. Балаклавы. Киев: Институт теории и истории архитектуры и градостроительства, 1994. С. 84.

1900 г.) оформлен в неоренессансных формах: фасад — асимметрия, вход — с краю, выделен фланкирующими пилястрами. Неоренессансные формы подчёркнуто отражены различным декором окон первого/второго этажей, с сандриками в виде карнизов, а также очевидно насыщенным решением ризалита. Первый ярус имеет две ионические колонны, поддерживающие балкон; стены рустованы²¹. На первом этаже обычно располагался магазин, на втором — квартиры, в том числе и владельца. Так как здание венчает стилизованный орнамент, этот образец жилой архитектуры и сейчас является украшением старой части города: Рядом с этим зданием расположено одноэтажное здание начала XX века, архитектурно решённое в стилизованных классических формах. Продолжением этой традиции является двухэтажное здание в стиле рафинированной интерпретации форм неоклассицизма, предназначенное для полицейского участка (1900-е гг.): здание представляет собой прямоугольник, имеет два этажа, отличается симметрией главного фасада с угловыми ризалитами (увенчаны треугольными фронтонами на пилястрах), с аттиками над ними. Это же решение мы наблюдаем ещё дважды: в даче Соколовой и проекте дворца Апраксина.

Бывший особняк М.А. Врангеля (архитектора Балаклавы, затем Севастополя) был спроектирован и сооружён хозяином в самом конце XIX века (ул. Калича, 19). Особняк состоит из главного здания в три этажа с пристроенным флигелем. Вследствие того, что строения расположены на склоне, то имеются подпорные стены (зубчатые), при этом ограда и лестница стилизованы под средневековые генуэзские стены. Двор расположен на террасах, объединённых лестницами. Главный фасад на цоколе симметричен, по центру находится пятичастное широкое окно с характерным для модерна рисунком²². Здесь просматривается стремление автора проекта частично внедрить современный стиль, реализовать программу обновления зодчества.

В противовес модернизму комплекс из двухэтажных зданий (ул. Калича, дома под номерами 39 и 41) представляет картину применения строго

классических форм без вводных мотивов. Собственный дом Капитанаки (с кофейней на первом этаже) и дом К.С. Гинали (хозяина городских купален) соединены дворами с одинаковыми палисадами и декоративной оградой. Комплекс весьма схож с объектом под номером 17, они дополняют друг друга, при том, что не являются типовыми.

Последним объектом предполагаемого музея-заповедника является дом Н.П. Костанди (ул. Калича, 45). Это самое старое здание по улице Калича (середина XIX в.), одно-двухэтажное по рельефу, традиционно прямоугольное. Фасад имеет сплошные застеклённые галереи, связанные наружной лестницей, что характерно для подобных построек того времени в приморских городах Крыма — Ялте, Алуште, Алушке. Дом известен тем, что здесь неоднократно бывал у своего друга Н.П. Костанди известный русский писатель А.И. Куприн. На здании размещена памятная доска с надписью: «Здесь жил и работал, осваивал рыбацкое ремесло в 1904–1905 гг. русский писатель А.И. Куприн».

Памятник на Восточной набережной (2009 г., архитектор Г. Григорянц, скульпторы С. Чиж, В. Гордеев, К. Цихиев) — это благодарность горожан А.И. Куприну, автору очерков «Листригоны», посвящённых местным рыбакам. Бронзовая фигура писателя выполнена в полный рост, располагается на набережной Балаклавы, у его ног находится стопка книг. Известно, что писатель полагал осесть в Балаклаве, приобрёл участок на склоне балки Кефало-Вриси («источник», греч.), составил план дома, но события первой русской революции изменили ситуацию и его намерения²³. Столь же символично наличие неподалёку памятника Лесе Украинке. В 1907 году поэтесса жила в Балаклаве на вилле актрисы Соколовой, где написала несколько произведений²⁴.

Таковы основные объекты, составляющие «музейный квартал». Стоит отметить, что на этой территории ранее располагалась также старинная церковь во имя Святых апостолов Петра и Павла (остались лишь склеп и часть апсиды по адресу: ул. Калича, 67)²⁵. Поэтому экскурсионный маршрут

21 Шавшин В.Г. Балаклава. Исторические очерки. Симферополь: Бизнес-Информ, 2016. С. 228.

22 Шавшин В.Г. Балаклава. Исторические очерки. — Симферополь: Бизнес-Информ, 2016. — 238-239.

23 Сухоруков В.Н. Крым в лицах и биографиях. имферополь: Атлас-Компакт, 2008. С. 218–221.

24 Шавшин В.Г. Балаклава. Исторические очерки. Симферополь: Бизнес-Информ, 2016. 246 с.

25 Там же.

рут может начинаться от рыночной площади и продолжаться до руин одного из самых ранних православных храмов Таврики. Проложенный по небольшой старой улице, он позволяет ознакомиться со строениями, выполненными в различной архитектурной стилистике, характерной для конца XIX — начала XX веков. Ещё четыре улицы (соседние) подтверждают своими строениями главный принцип зодчества этого периода — творческое использование эклектики. В рамках этого направления умело воспроизводились внешние формы различных стилей. Причины, по которым архитекторы возвращались к традициям прошлого, могли быть разными, но отметим, что в основе всегда лежало вдохновение и поиск гармоничного сочетания создаваемой архитектуры с окружающей историко-культурной и природной средой, желание изучить возможности достижений коллег-предшественников и применить их опыт в строительстве того времени.

В целом следует отметить, что при реализации предложенного проекта по созданию городского музея-заповедника на основе восстановления и задействования в социокультурной практике историко-архитектурного и культурного наследия должен быть активно использован отечественный опыт организации городских заповедных территорий, учитывающий историко-культурные традиции в данной области и возможности применения современных технологий. Составной частью данного проекта также должно стать поэтапное создание тематической экспозиции в музее истории Балаклавы, посвящённой исторической архитектуре старого города, что расширит возможности привлечения туристов в данный район и углубит знания по его истории. Реализация данного проекта необходима для целенаправленного сохранения и актуализации отечественного культурного наследия, его популяризации и изучения как воплощения достижений и успехов выдающихся деятелей отечественной культуры.

Список литературы

1. Воронина Ю. Н. О роли музеев-заповедников в сохранении и актуализации природного и культурного наследия / Ю. Н. Воронина // Музеи-заповедники – музеи будущего: Международная научно-практическая конференция. Елабуга, 18-

22 нояб. 2014 г.: материалы и доклады / отв. ред. М. Е. Каулен, Г. Р. Руденко, И. В. Чувилова. Елабуга: ООО «ЕлТИК», 2015. С. 87–97.

2. Головина Н. М. История Севастополя и окрестностей / Н. М. Головина, В. В. Головин. Севастополь: Альбатрос, 2018. 392 с.

3. Дворецкая А., Мариловцев Д. Историко-архитектурный музей-заповедник малого города как инструмент развития территории / А. Дворецкая, Д. Мариловцев // Творчество и современность. 2023. № 3(21). С. 52–57.

4. Ена В. Г. Краткий географический словарь Крыма / В. Г. Ена, Ал. В. Ена, Ан. В. Ена. Симферополь: Бизнес-Информ, 2011. 264 с.

5. Иванов А. В. Крепости и замки Южного берега Крыма. Мир средневековья / А. В. Иванов. Севастополь: Библекс, 2010. 288 с.

6. Калинин Н. Н. Архитектор Высочайшего двора / Н. Н. Калинин, А. Кадиевич, М. А. Земляниченко. Симферополь: Бизнес-Информ, 2005. 200 с.

7. Каулен М. Е. Музеи под открытым небом: многообразие моделей и проблема выбора / М. Е. Каулен // Музеи-заповедники – музеи будущего: Международная научно-практическая конференция. Елабуга, 18-22 нояб. 2014 г.: материалы и доклады / отв. ред. М. Е. Каулен, Г. Р. Руденко, И. В. Чувилова. Елабуга: ООО «ЕлТИК», 2015. С. 10–33.

8. Кириченко Е. Н. Русская архитектура 1830–1910 годов / Е. Н. Кириченко. Москва: Искусство, 1978. 399 с.

8. Литвинова Е. М. Крым: православные святыни / Е. М. Литвинова. Симферополь: Рубин, 2019. 416 с.

9. Маркова О. Н. Исторические поселения как категория наследия: проблема выявления и сохранения ценности в контексте градостроительной деятельности / О. Н. Маркова // Культурологический журнал. 2025. № 3. С. 83–90.

10. Сотникова С. И. Музеология: пособие для вузов / С. И. Сотникова. 2-е изд., стереотип. Москва: Дрофа, 2004. 190 с.

11. Сухоруков В. Н. Крым в лицах и биографиях / В. Н. Сухоруков. Симферополь: Атлас-Компакт, 2008. 462 с.

12. Шавшин В. Г. Балаклава. Исторические очерки / В. Г. Шавшин. Симферополь: Бизнес-Информ, 2016. 246 с.

CREATION OF THE CITY MUSEUM-RESERVE IN BALAKLAVA (SEVASTOPOL) AS A WAY TO PRESERVE THE NATIONAL CULTURAL HERITAGE

Normanskaya Anzhela Viktorovna,

PhD in Culturology, Associate Professor,

Head of the Department of Philosophy,

Cultural Studies and Humanities,

Crimean University of Culture, Arts and Tourism,

Kievskaya str., 39, 295017 Simferopol, Russia,

anzelanormansky@gmail.com

Shvetsova Antonina Viktorovna,

DSc in Philosophy,

Professor, The Dean of the Faculty of Socio-Cultural

Activities, Crimean University of Culture, Arts

and Tourism, Kievskaya str., 39, 295017 Simferopol, Russia,

voljaton@rambler.ru

Shelyagova Anna Alexandrovna,

PhD in Pedagogy, Associate

Professor of the Department of Philosophy,

Cultural Studies and Humanities,

Crimean University of Culture, Arts and Tourism,

Kievskaya str., 39, 295017 Simferopol, Russia,

shelyagova-anna@yandex.ru

Abstract

This article explores the potential and practical justification for establishing a city museum-reserve in Balaklava, which will allow for the most effective preservation of national cultural heritage sites and their updating for use in scientific, educational, and tourism activities. The historical and architectural heritage of the settlement, represented in the complex of preserved urban buildings, can serve as the basis of the museum. XIX – present XX centuries. The article examines specific architectural objects that define the unique historical appearance of Balaklava, currently a well-known area of Sevastopol, as well as the activities of prominent representatives of Russian culture associated with them. The main measures for the restoration of the relevant architectural monuments and their use as sightseeing sites are also planned.

Keywords

Balaclava, cultural heritage, historical and architectural heritage, city museum-reserve, historical and cultural environment, historical and architectural object.

RAR
УДК 069
ББК 63.5
DOI

ВЕЩНО-ПРЕДМЕТНОЕ ОКРУЖЕНИЕ А.Т.УЗДЕНОВОЙ (1960–1980 гг.).

Хаджиева Мадина Хамитовна,
кандидат исторических наук, доцент,
ведущий научный сотрудник отдела этнологии
народов Карачаево-Черкесии института
гуманитарных исследований им. Х.Х. Хапсирокова,
ул. Горького, 1, г. Черкесск, Россия, 369000,
b.madina73@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена вещно-предметному окружению Амины Танаевны Узденовой, бережно сохранившей духовно-материальные вещи и предметы для последующих поколений. Автором рассмотрены типичные детали обстановки советского времени, проанализировано наследие карачаевского народа на примере аутентичных предметов и аксессуаров А.Т. Узденовой. Анализ позволил раскрыть духовно-ценностные смыслы и аспекты вещей, а также формы их бытования внутри карачаевского общества. В качестве фактического материала нами представлены предметы и вещи А.Т. Узденовой, а также воспоминания информантов.

Ключевые слова

А.Т. Узденова, этнокультурное наследие, вещи и предметы, объекты коллекционирования.

Амина Танаевна Узденова, по словам старшей, дочери «родилась в 1915 году в старинном карачаевском селении Карт-Джурт, основанном в XIII веке на р. Кубани. С 1930 года она проживала в городе Микоян-Шахаре Баталпашинского отдела Кубанской области⁰¹. По воспоминаниям двоюродной сестры Галины Гитчеевны Узденовой, «Амина получила от родителей добротное приданое, в которое входили традиционный карачаево-балкарский костюм, золотые украшения, золочёная серебряная посуда и приборы, фарфоровый чайный и столовый сервизы, сундук с постельными принадлежностями, дефицитные от-

резы тканей — шёлковых и шерстяных, зеркало, а также крупнорогатый и мелкий скот. Из верхней одежды — престижная каракулевая шуба цвета старого золота, темно-синее шерстяное пальто с кудрявым каракулевым воротником угольного цвета, а также платья и костюмы»⁰².

Отметим, что наиболее информативным для этнографов является традиционный карачаево-балкарский костюм тёмно-бордового цвета. Его шили из самых лучших тканей: тиснёного двукворсного и шёлкового бархата, плотной парчи, атласа или плотного шёлка. Бордо, достаточно сложный цвет, основой его является красный от-

01 Полевой материал автора. Информант Информант Халилова С.К. 1937 г.р. Записано в г. Карачаевск, Карачаево-Черкесской республики 2013 г.

02 Полевой материал автора. Информант Узденова Г.Г. 1919 г.р. Записано в ст. Красногорской, Карачаево-Черкесской республики 2020 г.

тенок. Следует подчеркнуть, что «доминирующая роль «архаичного» «красного» наблюдалась с самой древности, он обладал сверхъестественной силой, его палитра, начиная от классического красного *къызыл*, багряного *мутхус къызыл*, червлёного *ачы къызыл*, алого *ала къызыл*, ярко-красного *ачы терк онгар*, красноватого до тёмно-красного, *къызгылдым/къызылман*, (раскалённый, огненный) вишнёвого *балий бетли*, тёмно-бордового *баур бетли*, до охристо-золотистого *мор*, превалировала и в традиционных платьях советского времени». Все цвета и оттенки красного ассоциировались с солнцем, огнём и кровью»⁰³, как символы богатства и жизнеспособности.

Черты архаизма в материальной и духовной культуре карачаевцев представлены в полной мере в костюме А.Т. Узденовой. Это позолоченные нагрудные и шейные застёжки в виде двух птиц, пояса, астрально-солярные нашивные бляшки и пластинки, а также золотое шитьё в виде рогов, стилизованных под растительные завитки (Илл. 1).

Также мы уделили внимание металлам. Как подчёркивал М. Элиаде, металлы не входили в число «профанных вещей» человеческого быта, но принадлежали внеземным сферам»⁰⁴. Так у тюрков золоту всегда отводилось особое место, «всё что покрыто золотом приобретало иное звучание...»⁰⁵. Вероятно, по этой причине дочь, демонстрируя украшения своей матери, отдельно отметила, что серебряный пояс и нагрудник позолоченные «*алтын суугъа алынган кямар бла тьюме*»⁰⁶. Обработка металла и создание предметов из него соотносилась с преобразованием вселенной с помощью особых скрытых магических знаний.

Что касается нагрудника *тьюме* с узкими планками-застёжками, они уже не несут утилитарную функцию, но ритуально-магические свойства сохранились. А вот шейная застёжка *боюнлукъ* в виде двух хищных птиц с раскрытыми клювами и приподнятыми вверх крыльями, рабочая. Главная функция застёжек с хохолками, смотрящих друг на друга или повернутых в разные стороны, профилактическая и отпугивающая, а в особых случаях — оборонительная. Застёжка являлась отражением прежних языческих и тенгрианских верований карачаево-балкарского народа «совсем иного пространства — не материально-вещественного, но идеально-духовного»⁰⁷.

Зооморфные застёжки «связаны с идеологическими представлениями предков карачаево-балкарского народа, уходящими в архаику — драконы, змеи, рыбы, птицы и конь являлись символами плодородия»⁰⁸. С принятием ислама воспроизведение «зооморфного кода» в изделиях не приветствовалось. Однако, и в настоящее время шейный аксессуар всё ещё используется на мероприятиях.

Традиционный серебряный пояс *кюмиш кямар*, служил защитой от *внешних воздействий*, а также он указывал на принадлежность человека к миру людей. Девушки, *надевшие пояс*, становились недоступными тёмным силам. Но в период *зимнего солнцестояния* Къыш-Нартур молодые девушки после захода солнца готовились к гаданию на суженого-ряженого⁰⁹. *Сняв пояс и распустив волосы*, они осознанно *настраивались* на частоту иных миров, желая получить подсказки и знаки. В это же время «выбираются поприветствовать Новое Солнце и представители «тмы» — хтонические существа, хозяева и духи в «отставке», проигравшие некогда борьбу с новой идеологией. ...они могли и умели приоткрывать завесу будущих событий и даже менять

03 Хаджиева М.Х. Традиционное платье чепкен: знаковая и символика. Интеграционный потенциал гуманитарной науки как фактор укрепления общероссийской идентичности. Материалы Всероссийской научной конференции с международным участием. 20–23 октября 2022 г. – Черкесск: КЧИГИ, 2022. С.514.

04 Элиаде М. Азиатская алхимия: сб. эссе. М.: Янус-К. 1998. С.108.

05 Хаджиева М.Х. Традиционное платье чепкен: знаковая и символика С.515

06 Полевой материал автора. Информант Ортабаева Р.К. 1943 г.р. Записано в г. Черкесск Карачаево-Черкесской республики. 2010 г.

07 Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М.: Прогресс, 1995 – С.11.

08 Хаджиева М.Х. Одежда, амулеты и аксессуары карачаевского и балкарского народа сквозь призму этногенетических процессов... С.303–312

09 Хаджиева М.Х. Традиционная пища в обрядово-ритуальной культуре карачаевцев в конце XIX– начале – XX вв Черкесск: КЧИГИ; Пятигорск: Рекламно-информационное агентство на Кавминводах, – 2023. С.57.

судьбу. Вот к ним-то и обращались раз в год особо заинтересованные лица»¹⁰.

Также в комплект традиционного костюма Амины входил головной убор *окъа бёрк* и крепдешиновый платок *крымдешил джаулукъ* чёрного, бордового и белого цветов с длинной шёлковой бахромой. «...на шёлке вышивали парящих птиц, как символ вечного противоборства Верхнего и Нижнего мира»¹¹. Орнитаморфная символика транслирует информацию давно известную, проблему борьбы Тьмы и Света, Зла и Добра, Вечной Жизни и Забвения.

Костюм обладал мощными защитными и преобразующими свойствами. В настоящее время традиционный костюм Амины Танаевны «живёт» в мегаполисе, вне породившего его контекста, он существует как хранитель коллективной памяти, а также как милый артефакт. Несмотря на то, что костюм перешёл в режим сна, он не растерял свои оберегающие, скрывающие, отпугивающие и оборонительные функции. Однако раскрыть свои «запрятанные» способности он может только в контакте с человеком.

Карачаево-балкарский костюм и шёлковые платки Амины Танаевны имеют важное этнокультурное измерение для народа. В настоящее время большие крепдешиновые платки с длинной бахромой, золотые и серебряные с позолотой украшения и столовые приборы выступают как объекты коллекционирования.

Информант отметила бережное отношение Амины к вещам и предметам. Амина Танаевна трепетно относилась к содержимому своего сундука¹² *кюбюра* и открывала «богатства» не всем и не всегда. «Так в сшитых собственноручно льняных мешках Амина Танаевна хранила добротные шерстяные одеяла «Лебедь» китайского производства. Края одеял вишнёвого, зелёного и коричнево-охристого цветов были окантованы с двух сторон шёлковой в тон одеяла тесьмой. На все одеяла были пришиты завернутые в марлю таблетки нафталина. Также для сохранности

вещей Амина использовала бутоны гвоздики и ореховые листья, они стояли на страже, защищая шерстяные ковры, ткани, шали и платки от моли»¹³.

Отдельно следует отметить невероятной красоты шёлковые китайские покрывала сочного вишнёвого, лилового и небесно-голубого цветов с кручёной атласной бахромой. В комплекте покрывало и две наволочки, сшитые из плотного шёлка. На нежной и податливой ткани шёлка вышиты цветными шёлковыми нитями райские птицы и невиданные в нашем климате роскошные экзотические цветы, бутоны, соцветия и листья. Дефицитные узорчатые бархатные покрывала *къурт-чачакъ джабуула* с шелковистой бахромой в обязательном порядке покупали для девушек на выданье у спекулянтов. Покрывала *«къурт-чачакъ»*, полотенца раннего Китая и японские платки с люреksom, пролежавшие в сундуках более пятидесяти лет, и сегодня скупают у карачаевцев и балкарцев¹⁴. Шёлковая и шерстяная бахрома на платках, и шалях, покрывалах, скатертях и пледах являлась продуцирующим и скрывающим оберегом. Также как шерсть, мех, ткани, кожа и войлок ассоциировались с особыми приумножающими функциями.

Достаточно информативны уникальные вещи и изделия из драгметалла, хрусталь, фарфоровые чайные и столовые сервизы. «На самом дне сундука лежали завернутые в кусок плюша раритетные ножи, ложки (мельхиор) (Илл. 2), ложка (серебро с чернением, Илл. 3), вилки (Илл. 4), а также старинный серебряный с позолотой половник, покрытый васильковой эмалью с изображением птицы (Илл. 5). Там же в сундуке хранились чётки *кюмюш мынчакла*, собранные собственноручно Аминой из серебряных гранёных в виде бочонков *токъмакъ* (Илл. 5) украшений для бахромы платка.

Знаковой вещью во времена Советского Союза выступал костяной фарфор и хрусталь. Маркером эпохи были фарфоровые сервизы (ЛФЗ и Дулево), украшенные ручной росписью и золочением. «Амина Танаевна держала ценные для неё

10 Там же.

11 Полевой материал автора. Информант Узденова Армида Танаевна. 1927 г.р. Записано в с. Сары-Тюз, Карачаево-Черкесской республики 2011 г.

12 В тюркских языках «сандыкъ» Сан - тело. это погребальная колода (гроб). А для хранения вещей использовали кюбюр (сундук).

13 Полевой материал автора. Информант Текеева З.Х. 1961 г.р. Записано ст. Красногорская, Карачаево-Черкесской республики 2019 г.

14 Полевой материал автора. Информант Халкечева З.Х. 1951 г.р. г. Записано в г. Карачаевск, Карачаево-Черкесской республики 2022.

сервизы в пожелтевшем от времени деревянном буфете с зеркалом. Рядом с ярким фарфоровым сервизом «Красавица» и нежно-голубым столовым чехословацкого производства набором. На второй полке располагался чайник-великан «Птица» из лимитированной серии, а также чехословацкие массивные хрустальные вазы, бокалы с ножками тёмно-бордового цвета»¹⁵.

В памяти сестры Армиды Танаевны сохранился весь ассортимент вещей и предметов быта, купленных Аминой Танаевной для ритуального обмена дарами. Это «общепринятые в карачаево-балкарском обществе статусные вещи, включающие советского производства престижные бархатные ткани: шелковистый бархат — *джибекъ къатана*, набивной бархат — *тума къатана*; плотные шёлковые ткани с жаккардовым узором *дари чепкенлик*, а также узорчатая парча фабрики «Красная Роза» — шёлковая и вискозная, хлопковая и синтетическая. А ещё *драгоценная* парча *сау пай-герхана*, затканная золотыми и серебряными нитями, Амина купила её в депортации в Средней Азии и Казахстане и привезла на родину. Бархат, панбархат, крепдешин, вельвет, дефицитные шерстяные, отрезы бостона и твида хранились отдельно в сундуке, обёрнутые простыней. Дорогие ткани сулили семейное счастье, изобилие и достаток в хозяйстве»¹⁶.

По воспоминаниям племянницы З.Х. Текеевой «в сундуке тёти Амины, хранились для дарообмена связанные хлопковой тесьмой винтажные мужские нейлоновые рубашки, а также знаковые японские шерстяные платки с металлизированной нитью и бахромой. Особую роль в обрядово-ритуальном дарообмене играл пуховый платок, благородного серого цвета, с густым длинным ворсом. Амина держала его в трёхлитровой банке, оберегая от моли»¹⁷. Шерсть, пух и бахрома и по сей день в карачаевском обществе символизируют богатство и изобилие.

Карачаевские женщины привязаны к вещам и, в том числе к давно «растерявшим» былой высокий статус и часть функционала, но для родных и близких они всегда остаются большой ценностью с особым неотчуждаемым смыслом. Это мог быть элемент традиционной шапочки с зооморфной вышивкой, а также серебряные с *чернением и позолотой* элементы платья: бубенчики, футлярчики для оберегов, подвески, цепочки, гранёные бусы, а также золочёные бляшки, золотые пластины и аппликации. Одни из этих вещей служили защитой от *внешних воздействий*, другие способствовали *расположению добрых сил, дарующих счастье, здоровье, благоденствие и изобилие*.

Традиционно в сундуках карачаевских женщин умещалось множество вещей, одни, как вместилище *жизненной энергии*, другие же, как память по дорогому человеку. Как отметила старшая дочь Амины «мы с сёстрами сохранили посуду, украшения и столовые приборы мамы. От некоторых вещей уже давно пора избавиться, а выбросить рука не поднимается. Но, пока я жива, вещи мамы буду хранить, а потом как получится»¹⁸, отметила С.К. Халилова. К сожалению, наступает время, когда вещи уходят навсегда, со всеми своими подробностями, оставляя невидимый глазом информационный след. Это случается, когда хозяева вещи уже перешли в подлунный мир, и все эти «дорогие», а иногда и «бесценные» предметы безжалостно уничтожаются родственниками.

Карачаевские женщины — рачительные хозяйки, а уж если в семье были девочки, мамы и бабушки собирали приданое *берне*, начиная с самого рождения. По словам дочери, у Амины «было собрано для троих девочек отменное приданое, которое полностью закрывало тему брать/давать *алган-берген*. Это — золото, мужские и женские ткани, рубашки, пуховые и крепдешинные, японские и Павлово-Посадские платки, а также дефицитные шерстяные ковры. Все вышеперечисленное проходило через обрядово-ритуальные мероприятия»¹⁹.

«Этнограф вещи интересуют не сами по себе, а в их отношении к людям», — отмечал классик

15 Полевой материал автора. Информант Халилова Р.А.-К. 1941 г.р. Записано в г. Карачаевск, Карачаево-Черкесской республики 2013 г.

16 Полевой материал автора. Информант Узденова Армида Т. 1927 г.р. Записано в с. Сары-Тюз, Карачаево-Черкесской республики 2011 г.

17 Полевая материал автора. Информант Текеева З.Х. 1961 г.р. Записано ст. Красногорская, Карачаево-Черкесской республики 2019 г.

18 Полевой материал автора. Информант Халилова С.К. 1937 г.р. Записано в г. Карачаевск, Карачаево-Черкесской республики 2013 г.

19 Полевой материал автора. Информант Узденова Армида Т. 1927 г.р. Записано в с. Сары-Тюз, Карачаево-Черкесской республики 2011 г.

отечественной этнографии С.А. Токарев и добавлял: «для нас не столько даже важно знать отношение вещи к человеку или отношение человека к вещи, сколько отношения между людьми по поводу данной вещи»²⁰. Вещи посредством обрядово-ритуального обмена и дарения брали на себя важные функции в деле налаживания и упрочения связей между родственниками, соседями и гостями. Как отметил Э.А. Рикман, «Дар (подношение, подарок) или жертва — это предмет, который один субъект своим волеизъявлением, обусловленным исторически и социально, передаёт навсегда другому»²¹.

Исследователь З.К. Сураганова тщательно и детально описала функции дарения. «Дар — это субстанция природная. Обмен дарами — это, прежде всего, обмен сущностный, энергетический. Вербальное благословение отдаривается вполне зримой реальной вещью. Дар материален, ... он — частица Мироздания»²². Дарение и обмен дарами *алган-берген* / давать-брать, эта широкая контактная зона — сложная и многоэтапная. В европейской этнологии также существует общий принцип: «даю тебе, чтобы ты дал мне», «дар должен быть вознаграждён»²³, «...дарообмен должен быть симметричным, дар требовал одаривания и в норме предполагал равное возмещение»²⁴.

Дарообмен включает следующие обязательства для всего общества:

- 1) обязанность дать;
- 2) обязанность получить;
- 3) обязанность ответить взаимностью²⁵.

Вышесказанное созвучно с тенгрианским по-

ниманием дара. «В карачаево-балкарском народе говорят: «Бергенге Аллах да береди» / Дающему — Бог даёт. Принцип дай и возьми актуален и сегодня. Эту мудрёную систему способны распознать только те, кто объединён многолетним опытом дарения и получения. Также существовал дарообмен с подтекстом, когда подаренная вещь не всегда использовалась человеком, она снова проходила через ритуально-обрядовые мероприятия, но от повторного прохождения она нисколько не теряла своей ценности. Вещи и предметы посредством ритуального обмена и дарения берут на себя важные функции в деле налаживания и упрочения связей в рамках традиционно-бытовой культуры народа. Как отметил Ж. Бодрийяр, «обстановка целиком включается в знаковую систему «среды»²⁶. Надо отметить, что выявление смысла вещи позволяет выстраивать отношения не только между человеком и предметной средой, а также между человеком и обществом.

Автором рассмотрены типичные духовно-материальные объекты советского времени. В исследуемый период, вещи и предметы по-прежнему остаются устойчивой формой существования в рамках повседневной и обрядово-ритуальной культуры карачаевского народа.

Мы постарались рассмотреть материально-вещное окружение А.Т. Узденовой. Большое внимание уделено духовно-материальным объектам, которые вплетались в сложный поток символических связей между людьми. Престижные и ценностно окрашенные карачаевским народом почитаемые реликвии и произведения искусства, сохранились как часть культуры народа. Исследование вещного пространства и предметного окружения А.Т. Узденовой связано с выявлением значимых для карачаевского народа ценностных смыслов, посредством которых вещи становятся одним из наиболее информативных носителей.

В депортации в Средней Азии и Казахстане (1943–1957 г.) часть коллекции Амина Танаевна вынужденно обменивала на пищу. Вся семья выжила. Амина дорожила своей коллекцией, большую часть предметов и вещей — сакральных, престижных и дорогих сердцу она сохранила.

Проанализировав характеристики вещей и предметов Амины Танаевны, были выявлены

20 Токарев С. А. К методике этнографического изучения материальной культуры // Советская этнография. 1970. № 4. С. 3

21 Рикман, Э.А. Место даров и жертв в календарной обрядности // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. М.: 1983. С. 173.

22 Сураганова З. К. Обмен дарами в казахской традиционной культуре. – Астана: 2009 – 192 с. С. 4

23 Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. – М.: Атеист, 1930. С.28

24 Мосс М. Очерк о даре // Форма и основание обмена в архаических обществах. В кн.: Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. – М.: КДУ, 1996. С. 137.

25 Там же. С. 54-56.

26 Бодрийяр Ж. Система вещей / Пер. С. Н. Зенкина. – М.: Рудомино, 2001. – С.45.

способы их использования, а также раскрыты особенности предметов и вещей, как инструмента регулирования социальных связей между людьми. Традиционное мировоззрение карачаевского народа способствовало устойчивости отношений с окружающими, а это те скрепы, которые существуют с незапамятных времён.

Полученные результаты свидетельствуют о перспективности дальнейшего исследования материально-вещной культуры карачаевского народа, в частности.

Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Система вещей / Пер. С. Н. Зенкина. – М.: Рудомино, 2001. — 95 с.
2. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. – М.: Атеист, 1930. — 337 с.
3. Мосс М. Очерк о даре // Форма и основание обмена в архаических обществах. В кн.: Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. – М.: КДУ, 1996. — 416 с.
4. Рикман, Э.А. Место даров и жертв в календарной обрядности // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. М.: 1983. С. 173-185.
5. Сураганова З. К. Обмен дарами в казахской традиционной культуре. – Астана: 2009. — 192 с.
6. Токарев С. А. К методике этнографического изучения материальной культуры // Советская этнография. 1970. № 4. С. 3
7. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М.: Прогресс, 1995 — 624 с.
8. Хаджиева М.Х. Одежда, амулеты и аксессуары карачаевского и балкарского народа сквозь призму этногенетических процессов. Материалы Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) «Роль государственной политики в создании ингушской письменности» (к 100-летию ингушской письменности и газеты «Сердало»). Назрань: ООО «Кеп», 2023 – С.303-312.
9. Хаджиева М.Х. Традиционное платье чепкен: знаковость и символизм. Интеграционный потенциал гуманитарной науки как фактор укрепления общероссийской идентичности. Материалы Всероссийской научной конференции с международным участием. 20-23 октября 2022 г. – Черкесск: КЧИГИ. — С.512-520.
10. Хаджиева М.Х. Традиционная пища в обрядово-ритуальной культуре карачаевцев в конце XIX- начале - XX вв. Черкесск: КЧИГИ. Пятигорск: Рекламно-информационное агентство на Кавминводах, 2023. — 256 с.
11. Элиаде М. Азиатская алхимия: сб. эссе. М.: Янус-К. 1998. — 605 с.

OBJECT ENVIRONMENT A.T. UZDENOVA (1960 – 1980)

Hadzhieva Madina Khamitovna,
Candidate of Historical Sciences, Associate
Professor, Lead Scientist Department of Ethnology of Peoples
of Karachay-Cherkessia Institute
humanitarian studies named after H.H. Khapsirokov,
1 Gorky Street, Cherkessk, Russia, 369000,
b.madina73@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the material and object environment of Amina Tanaevna Uzdenova, who carefully preserved spiritual and material objects for future generations. The author examines typical details of the Soviet-era environment and analyzes the legacy of the Karachai people, using the example of authentic objects and accessories owned by A.T. Uzdenova. This analysis reveals the spiritual and value aspects of these objects, as well as their role within the Karachai society. The article provides a detailed description of the objects and belongings owned by A.T. Uzdenova, as well as the memories of the informants.

Keywords

A.T. Uzdenova, ethnocultural heritage, things and objects, and objects of collection.

RAR
УДК 069
ББК 71
DOI

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ КРЫМЧАКОВ В МУЗЕЯХ КРЫМА

Акоева Наталья Борисовна,
доктор исторических наук, профессор,
профессор кафедры истории, культурологии и музееведения,
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»,
ул. 40 лет Победы 33, Краснодар, РФ
akoeva_nata@mail.ru

Пономаренко Галина Дмитриевна,
специалист по учёту музейных предметов,
ГБУРК «Центральный музей Тавриды»,
ул. Гоголя 14, Симферополь, РФ,
ponomarenko.g.12@gmail.com

Аннотация

В статье отмечается, что по мере своего развития музей становится социокультурным институтом, не только хранящим материальное и нематериальное наследие стран и народов, но и создающим особую культурную среду в своём регионе, реализующим культурную политику, способствующую сохранению языка, традиций, идентичности народов. Цель исследования состоит в том, чтобы показать процесс сбора из среды бытования артефактов, связанных с историей, культурой крымчаков и создания на их основе музейных коллекций.

Ключевые слова

Крымчаки, традиции, культурное материальное и нематериальное наследие, культурная политика, музей, коллекция, экспозиция.

Музеи являются хранителями материальной и нематериальной культуры стран и народов, в том числе и малых народов. Сохранение объектов культурного наследия музейными средствами подразумевает сохранение их целостности, которая включает в себя и сам объект, его этнокультурную и природную среду бытования и человека, как его носителя. Наиболее соответствующим при этом является семиотический подход, при котором объекты традиционной культуры рассматриваются через заложенное в них символическое содержание.

Этнографические и краеведческие музеи, музеи-заповедники России и зарубежья демон-

стрируют посетителям предметы традиционной культуры на постоянных экспозициях, на международных и региональных выставках. Можно выделить ряд выставочных проектов.

В 2003 году Государственным музеем народного творчества г. Ереван по инициативе Совета национальных меньшинств проходила выставка работ представителей национальных меньшинств Армении. Среди экспонатов были представлены предметы живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и другие. В 2017 году в Национальном музее Китая (г. Пекин) проходила выставка «Книжные сокровища малых народностей — Древняя литература национальных мень-

шинств Китая», организатором которой выступила Всекитайская исследовательская лаборатория древней литературы национальных меньшинств при Государственном комитете по этническим вопросам. На выставке были представлены рукописи, являющиеся образцами письменности различных малых народов, проживавших на территории Китая в разные эпохи⁰¹.

5 сентября 2008 года в г. Нягань Ханты-Мансийского Автономного округа был открыт музейно-культурный «Центр малочисленных народов Севера». Работа центра направлена на возрождение, развитие и сохранение традиционных народных промыслов и различных видов декоративно-прикладного искусства малых народов Севера России. В музейно-культурном центре организовываются мероприятия и выставки культуры коренных народов Севера, а также других этносов, представители которых проживают в многонациональном городе Нягань. Также работают мастерские керамики, бисероплетения, по деревообработке, по работе с тканью, кожей, берестой и другими природными материалами. В Музейно-культурном центре проводятся занятия по хантыйскому языку. Постоянная экспозиция музея «Обские угры» посвящена культуре коренного народа Севера обских угров⁰².

В июле 2019 года в Центре документов международных организаций проходила тематическая выставка «Уникальный лингвистический фонд коренных народов Северных территорий — мировая сокровищница культуры», приуроченная к Международному году языков коренных народов⁰³.

Уникальные женские костюмы и предметы традиционного быта кумыков, ногайцев и терских казаков из музейных фондов Республики Дагестан можно было увидеть на выставке в этнопарке «Моя Россия» в Роза хутор Краснодарского

края в 2024 году⁰⁴.

В апреле-мае 2025 года на ВДНХ в Москве прошла XX юбилейная Международная выставка-ярмарка «Сокровища Севера. Мастера и художники России 2025». Выставка состояла из нескольких разделов: Национальные художественные промыслы коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации; Авторские работы мастеров и художников России; Традиционная национальная одежда народов крайнего Севера и других⁰⁵.

В Российском этнографическом музее ещё в 30-е годы XX века начала формироваться интересная коллекция предметов крымчаков, являющихся малой этнической группой, проживающей в основном на Крымском полуострове и исповедующей иудаизм. Большой вклад в формирование коллекции внёс Исаак Самуилович Кая (1887–1956) — крымчакский этнограф, историк, лингвист. В письме к Каю от И. Пульнера, сотрудника Музея этнографии народов СССР (совр. Российский Этнографический музей), от 27 октября 1939 года выражается благодарность за присланные в дар музею кетуба («кесубалар») — брачные договоры крымчаков. В письме чётко формулируется задача по сбору этнографической коллекции: собрать всё уцелевшее из прошлой этнографической жизни крымчаков, что станет ценным приобретением для науки и истории крымчаков. В начале 1940 года Кая передаёт музею материалы крымчакской национальной переписи 1913 года — один из важнейших источников по истории и этнографии крымчаков начала XX века. Перепись была проведена самим И.С. Кая, его женой и группой добровольцев. В переписи участвовали жители 19 населённых пунктов, кроме Симферополя, где идея переписи не была одобрена религиозным правлением. В Симферополе спустя 13 лет была проведена отдельная перепись, но её материалы утеряны.

Продолжил дело И.С. Кая его ученик Евсей Исаакович Пейсах — этнограф и крымчакский

01 Gallerix, Giant Online Museum. – URL: <https://es.gallerix.ru/> (дата обращения: 05.02.2026)
02 Музейно-культурный центр малочисленных народов Севера. URL: <https://www.culture.ru/institutes/26962/muzeino-kulturnyi-centr-centr-malochislennykh-narodov-severa> (дата обращения: 05.02.2026)
03 Российская Государственная библиотека. URL: <https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/vistavki/fond-korenniy-narodov-severnoyix-territorij> (дата обращения: 05.02.2026)

04 Культуру и быт народов равнинного Дагестана представили на «Роза Хутор» – Коммерсантъ Краснодар. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6892680?erid=F7NfYUJCUneLtWnAf2av> (дата обращения: 05.02.2026)
05 XX Юбилейная Международная выставка ярмарка «СОКРОВИЩА СЕВЕРА. Мастера и художники России 2025». URL: <https://www.aborigenexpo.ru/xx-yubiley-naya-mezhduнародnaya-vystavka-яр/> (дата обращения: 10.04.2025)

просветитель, один из наиболее активных членов Совета содействия Государственному музею Этнографии народов СССР (ГМЭ). Е.И. Пейсах занялся изучением литературы о крымчаках и фольклорного наследия. Уже в декабре 1963 года после первой поездки Е.И. Пейсаха в Крым и на Северный Кавказ в фондах ГМЭ появились первые 28 предметов, положившие основу коллекции предметов культуры и быта крымчаков⁰⁶.

Основу современной коллекции по крымчакам Российского этнографического музея составляют предметы, поступившие в 1965 году. О формировании этой коллекции и первой выставке предметов крымчакского быта рассказано в альбоме «Крымчаки», подготовленном Е.И. Пейсахом по материалам выставки 1968 года. Альбом «Выставка «Крымчаки» с подзаголовком «Коллекция собрана членами Совета содействия ГМЭ. Ленинград, 1968 г.» предваряет небольшая справка о работе Совета содействия ГМЭ, представлены фотографии выставки «Крымчаки» и «Перечень экспонатов по этнографии крымчаков, хранившихся в ГМЭ СССР (Ленинград)» — 55 номеров. На последней странице имеется ещё одна небольшая справка: «Указанная коллекция предметов быта и культуры крымчаков собрана членами Совета содействия ГМЭ в городах: Симферополь, Севастополе, Керчи, Феодосии, Сухуми, Новороссийске, Ростове-на-Дону и других».

В архивных фондах музея имеются также описания обрядов (свадьба, рождение ребёнка, похороны и т.д.), быта крымчаков, убранства жилищ, приготовления национальных блюд, песни, пословицы, поговорки и другой фольклорный материал крымчаков; материалы переписи крымчаков 1913 года, переданные в музей в 1940 году И.С. Кая; старинные фотографии крымчаков и др.

При подготовке выставки «Народы Крыма», открывшейся в мае 1990 года в Крымском краеведческом музее И.В. Ачкинази, была переписана картотека крымчакской коллекции ГМЭ и исследована большая часть материалов. Всего в коллекции значилось 134 предмета. Ряд экспонатов был

предоставлен руководством ГМЭ на выставку в Симферополе.

Эта коллекция пополнялась до начала 1970-х гг. и практически исчерпала все имевшиеся и хранящиеся среди крымчаков уцелевшие предметы культуры и быта. В 1967–1959 годах наиболее представительно предметы крымчакской коллекции экспонировались на временной выставке «Крымчаки» ГМЭ Н СССР. В 1990 году часть предметов была представлена на выставке «Народы Крыма» в Симферополе, а в 2001 — на выставке, посвящённой народам Крыма и Кавказа в Бельгии. В результате деятельности Совета Содействия коллекция музея пополнилась более 200 предметами по этнографии крымчаков. По состоянию на 2002 год в собрании Российского этнографического музея находится 163 экспоната культуры и быта крымчаков⁰⁷.

Этнографическое изучение крымчаков началось ещё во второй половине XIX века, однако должное внимание получило только в начале XX века. В 1930 году Обществом по изучению Крыма, Крымским обществом Истории, Археологии и Этнографии и Центральным музеем Тавриды была организована экономико-этнографическая экспедиция, целью которой было изучение «хозяйства, быта и культуры татарской, греческой, крымчакской, караимской, болгарской и еврейско-переселенческой народностей». Одним из участников экспедиции был крымчакский историк и филолог И.С. Кая. В ходе экспедиции им была выявлена «Книга больших и малых пророков» середины IX века, а также ряд других рукописей, переданных в институт Востоковедения Академии Наук СССР.

Важную роль в сохранении и популяризации нематериального культурного наследия крымчаков сыграл созданный в 1923 году клуб крымчаков Симферополя. Одним из направлений работы клуба было возрождение родного языка. Была организована театральная секция, где ставились пьесы на крымчакском языке, а членами секции М. Дондо, А.Х. Хондо и И. Чахир были написаны собственные пьесы на родном языке⁰⁸.

06 Ачкинази И.В. Сборы этнографических коллекций по крымчакам: от зарождения идеи до ее реализации в XX в. // Этнография Крыма XIX – XX вв. и современные этнокультурные процессы: материалы и исследования / Отв. Ред. М.А. Араджиони, Ю. Н. Лаптев. – Симферополь, 2002. – 441 с.

07 Российский этнографический музей, 1902–2002 [альбом / авт.-сост. Л. К. Александрова [и др.]. – Санкт-Петербург: Славия, 2001. – С. 224.

08 История национальных организаций Крыма / Составитель Б.С. Балаян. – Симферополь, 2020. С. 78.

В 1997 году бывшим председателем национально-культурного общества крымчаков «Кърымчахлар» В.М. Ломброзе была сделана попытка открыть музей крымчакской истории и культуры в Симферополе. Член общества А. Фишер привёз удобные витрины, куда были помещены выставочные экспонаты, хотя сопроводительного текстового материала, рассказывающего об истории крымчаков, подготовлено не было. Но уже тогда были размещены фотографии участников концерта первого крымчакского клуба культуры 1926 года, которые воссоздавали крымчакские обряды, а также фотографии детей и заведующей первым крымчакским детским садом. К сожалению, эта выставка просуществовала недолго. Из-за аварийного состояния помещения выставка была демонтирована.

В 2003 году Правлением общества «Кърымчахлар» было принято решение о создании Музея крымчакского народа с постоянно действующей экспозицией. Провели капитальный ремонт помещения, изготовили стенды, планшеты, сшили национальные костюмы (платье невесты и костюм жениха). Активное участие в создании музея приняли члены общества И. Ачкинази, И. Борохов, А. Ачкинази, Д. Пиркова, Л. Ломброзо, дизайнер А. Буравлев и др. 24 июня 2004 года состоялось торжественное открытие музея. Председатель правления Ю.М. Пурим в своей вступительной речи подчеркнул большое значение этого события для крымчакского народа.

Народный историко-этнографический музей крымчаков им. И.В. Ачкинази включён в список достопримечательных мест города Симферополя для посещения и экскурсий. Он является общественным и существует на средства этнокультурного общества «Кърымчахлар»⁰⁹. Учреждение носит имя выдающегося крымчакского историка и археолога, внёсшего большой вклад в изучение и популяризацию истории и культуры своего народа.

Экспозиция музея размещается в 3 небольших залах. Первый зал посвящён Великой Отечественной войне, крымчакам участникам боевых действий и партизанского движения, и жертвам геноцида иудейского населения в годы оккупации. Представлены личные вещи, фотографии

людей, памятных мест и мемориалов, стилизованный вечный огонь. Также представлены фото, посвящённые созданию общества, его первому съезду. Второй зал представляет собой портретную галерею крымчаков — деятелей науки и искусства, которые сегодня являются гордостью своего народа. Здесь размещён триптих художника Ильи Борохова «Традиции и обычаи крымчаков», специально созданный для музея. На триптихе изображены различные ритуалы и обряды, такие как свадебный обряд, лечение сорока ключами, посвящение в деды, похороны и др. Экспозиция третьего зала посвящена быту, ремёслам и культурному наследию крымчаков, представлены народные костюмы, утварь. Всего в экспозиции музея представлено почти 3 000 экспонатов.

В музее находится ряд предметов, отражающих религиозную культуру крымчаков, например, Тасур (ивр. Сидур) — традиционный иудейский молитвенник. Само слово «сидур» дословно переводится как «порядок», так как молитвы в сборнике расположены согласно порядку их произношения в течение каждого дня и отдельные молитвы на Шаббат (субботу), Рош-Ходеш (начало месяца) и праздники (Песах, Шавуот, Суккот). Также в Сидуре приведены молитвы и благословения на разные случаи жизни. Тасуры, представленные в музее содержат традиционные иудейские молитвы, переведённые на крымчакский язык. Это тасуры дореволюционного периода как рукописные, так и печатные. Текст молитв написан на иврите.

В фондах музея хранится джонка из личного архива Давида Ильича Реби (1922–2019) — крымчакского общественного деятеля и филолога, составителя крымчакского словаря. После его смерти джонка была передана в дар музею. Джонки — это рукописные сборники фольклора (песен, сказок, притч, загадок, пословиц и поговорок), которые бытовали в крымчакских семьях. К джонкам также могли прилагаться семейные портреты и зарисовки из жизни.

Первые джонки составлены во второй половине XIX века и были написаны еврейским алфавитом. Более поздние джонки писались также на крымчакском и русском языках, в основном кириллицей. Среди известных джонок Е.И. Пейсах выделяет джонки семьи Пурим из Феодосии, Бохора Чаличо из Симферополя, К. Мизрахи и Э. Зингина из Карасубазара.

⁰⁹ Кърымчахлар. Альманах. № 1. – Симферополь: Издательство «ДОЛЯ», 2005. С. 41–43.

Некоторые из них сохранились до наших дней и находятся в государственных архивах России и в частных коллекциях¹⁰.

А. Эмирова выделяет также джонки М. Бермана и М.И. Манто, хранящиеся в Еврейском фонде Института восточных рукописей РАН в Санкт-Петербурге и в личном фонде Е.И. Пейсаха в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки.

В музее им. Ачкинази представлена джонка, составленная Шаломом (Соломоном) Хаимовичем Бакши в 1895 году. Это рукописная книга небольшого формата, в плотном картонном переплёте коричневого цвета, объёмом 436 страниц. На страницах сборника несколько раз встречается имя составителя русскими буквами. Текст сборника написан частично на иврите, частично, на крымско-татарском русским алфавитом. Некоторые примечания на русском языке.

В сборнике записаны песни на крымско-татарском языке — текерлеме, сказка об Ашике Гарибе, древнееврейские песнопения (пизмоним), ритуальные тексты для проведения семейной трапезы на Песах, вопросы и ответы о значении яств Седера, часть Пасхальной Агады, указания для проведения Седера на крымско-татарском языке. Отдельно из произведений джонки можно выделить траурную песню, написанную в память о расстреле крымчаков 11 декабря 1941 года у противотанкового рва на 10-м километре шоссе Симферополь — Феодосия. Песня была написана Абрамом Пейсахом в 1942 (1947?) году, записана кириллицей на крымско-татарском языке¹¹.

Среди традиционных музыкальных инструментов в экспозиции музея представлены дарэ. Дарэ — это ударный музыкальный инструмент, бубен, у которого с одной стороны натянута мембрана из бараньей, козьей или рыбьей кожи. На узкой, круглой обечайке выдолблены (вырезаны) четыре пары полосок, к которым прикрепляют четыре пары бряцающих медных тарелочек; обечайка гнутая и изготавливается из древесины дуба. Дарэ встречается не только среди крымчаков, но и среди крымских ногайцев, а за пределами

Крыма у ногайцев Карачаево-Черкесии, Дагестана и Астраханской области¹². Один из представленных в экспозиции дарэ принадлежал знатоку крымчакских народных песен Иллазару Шамильевичу Леви (1908–1979).

Обществом «Кърымчахлар» был выпущен диск национальных фольклорных песен в аранжировке композитора Валерия Слуцкого, снято 7 документальных фильмов, среди которых фильм «Свадебные обряды крымчаков», переиздана книга «Секреты крымчакской кухни». В 2015 году прошло мероприятие, посвящённое переизданию данной книги, где проводилась дегустация национальных блюд.

В 2024 году крымчакское общество торжественно отметило три знаменательные даты: 20-летие создания «Народного историко-этнографического музея крымчаков», 70-летие со дня рождения его основателя — Игоря Вениаминовича Ачкинази, а также 30 лет образования собственно крымчакского общества¹³.

Научная библиотека КРУ «Центрального музея Тавриды» «Таврика» им. А.Х. Стевена в 2010 году получила в свои фонды архив Шемеля Евсеевича Ачкинази (1911–1992) — крымчакского языковеда, лексикографа и грамматиста, собирателя крымчакского фольклора. Шемель Евсеевич работал в симферопольском отделении Всесоюзного Центрального комитета нового алфавита — научно-организационного центра разработки алфавитов для народов СССР, занимался внедрением в образовательную практику и популяризацией нового алфавита на латинице для тюркоязычных народов Крыма. Архив состоит из 30 единиц, куда входят рукописи и магнитофонные плёнки. В состав архива также входят статьи И.Б. Котлера «Фамилии крымчаков как источник их этнической истории», Е. Пейсаха «О крымчакском языке и письменности» (рукопись 1973 г.)¹⁴.

10 Казаченко Б. Рукописное наследие крымчаков. «Кърымчахлар» (Крымчаки): научно-популярный, литературно-художественный Альманах. 2019. № 9.

11 Эмирова А. Песня о расстреле крымчаков. // Голокост і сучасність. 2011. № 2 (10).

12 Карданова Б. Б. Музыкальный инструментарий крымских ногайцев (по материалам фольклорного сборника «Звучит кайтарма») // Манускрипт. 2017. № 12–5 (86). С. 106–108.

13 Музей крымчаков в Симферополе отпраздновал 20-летие | Правительство Республики Крым. URL: <https://simf.rk.gov.ru/articles/9b5dfdfd-9001-4dbd-a06a-5d65b795d045> (дата обращения: 15.07.2025)

14 Центральный музей Тавриды. URL: <https://tavrida-museum.ru/news/item/300-arkhiv-sh-e-achkinazi> (дата обращения: 10.01.2026)

Помимо архива Шемеле Евсеевича в библиотеке «Центрального музея Тавриды» также находится рукописная книга Малых пророков, которая была написана в Византии предположительно около XII века и является древнейшей еврейской рукописью на территории Крыма. В книге имеется чернильная пометка ле-кримчакам (ивр. «крымчакам»), по которой можно предположить, что книга хранилась в генизе карасубазарской или каффинской синагоги¹⁵.

В 20-е — 30-е годы XX века многие культовые и молитвенные здания по всему Советскому Союзу были закрыты, а их ценности были изъяты. В этот период коллекция ГБУРК «Центральный музей Тавриды» пополнилась рядом предметов из закрытых каалов (крымчацкие молитвенные дома). Среди них свиток Торы в деревянном футляре с серебряными застёжками из Карасубазара XIX–XX веков, футляр для хранения Торы, вышитый парохет (занавес для «ковчега Торы»), мантия (мантл) Торы и другие. В 1970-е годы симферопольский художник Лев Григорьевич Бекетов передал в музей коллекцию фрагментированных свитков Торы без футляров, датируемых XIV–XV и XIX веками. Происхождение этих свитков доподлинно неизвестно. М.Б. Кизилев высказал предположение, что свитки ранее находились в симферопольской синагоге, разрушенной в 70-е годы XX века. Изначально они хранились в каффинской генизе. В 2011 году в Центральный музей Тавриды заведующей Историко-этнографического музея крымчаков им. И.В. Ачкинази Н.Ю. Бакши был передан дарэ конца XIX — начала XX века¹⁶.

Один из разделов экспозиции «Мозаика культур Крыма» Крымского этнографического музея посвящена крымчакам. Ряд предметов отражает нематериальную культуру крымчаков. К ним можно отнести музыкальный инструмент — бубен дарэ. Представлены предметы религиозного культа. Талит — ритуальное облачение, представляющее собой прямоугольную накидку из белой материи с вытканными по сторонам полосами, по углам накидки прикрепле-

ны нити цицит. Талит надевался мужчинами во время совершения утренней молитвы Шахарит и во время совершения других религиозных обрядов. Тфилин (филактерии) — две коробочки чёрного цвета, к которым прикреплены чёрные кожаные ремешки. В коробочках находятся отрывки из Торы. Мужчины повязывают тфилин на правую руку и на лоб раз в день во время чтения молитвы.

В экспозиции также представлены два молитвенника на библейском иврите и сумка для хранения талита и Торы. В экспозиции представлены таз «лекен», два кувшина-кугума и 7 ключей. Эти предметы отражают интересный крымчацкий знахарский обряд — «Семь ключей из семи колодцев». Воду для обряда брали из семи колодцев, к которым идти нужно было в тишине. Вода из каждого колодца наливалась в отдельную посуду, затем в каждую клали ключ. Воду нагревали, смешивали и купали в ней больного. Обряд являлся языческим пережитком, с ним на протяжении долгого времени боролись лидеры религиозной общины¹⁷.

Отдельно можно также выделить Музей евреев и крымчаков Керчи, расположенный в синагоге прогрессивного иудаизма г. Керчи. Здание было построено в 1869 году для ремесленной синагоги и сегодня является единственным уцелевшим довоенным еврейским зданием в Керчи. Музей был открыт в 2001 году, его экспозиция отражает историю керченской иудейской общины. Помимо экспозиции музея и лапидария при синагоге существует также библиотека, театральные, танцевальные и вокальные народные студии, кукольный театр, клуб любителей истории, ветеранская организация. Проводятся литературно-музыкальные гостиные, лектории, кружки.

Предметы, отражающие крымчацкую культуру, находятся в Евпаторийском краеведческом музее, Белогорском краеведческом музее им. Н. Г. Ельченинова.

По переписи населения 1959 года в Советском Союзе насчитывалось 2 000 крымчаков, в 1989–1 448 человек, из них в Крыму — 604.

15 Научная библиотека «Таврика» им. А.Х. Стевена — Музей Тавриды. URL: <https://tavrida-museum.ru/branches/biblioteka-tavrika/> (дата обращения: 15.012.2025)

16 Кизилев М.Б. Крымская Иудея: очерки истории евреев, хазар, караимов и крымчаков в Крыму с античных времен и до наших дней — Симферополь: Доля, 2011.

17 Мозаика культур Крыма. URL: <https://ethnocrimea.ru/postojannaja-ekspozitsija/mozaika-kultur-kryma.html> (дата обращения: 05.12.2025)

По данным Росстата в 2014 году насчитывалось всего 228 крымчаков¹⁸.

В целом следует отметить, что современные музеи выполняют очень важную социально-культурную функцию — охрану материального и нематериального культурного наследия России. Музеи Крыма совместно с крымчаками способствуют возрождению и сохранению их родного языка, традиций, национальной идентичности.

Список литературы

1. Ачкинази И.В. Сборы этнографических коллекций по крымчакам: от зарождения идеи до ее реализации в XX в. // Этнография Крыма XIX – XX вв. и современные этно-культурные процессы: материалы и исследования / Отв. ред. М.А. Араджиони, Ю. Н. Лаптев. – Симферополь, 2002. – 441 с.

2. История национальных организаций Крыма / Составитель Б.С. Балаян. – Симферополь, 2020. – 448 с.: фото

3. Казаченко Б. Рукописное наследие крымчаков. «Кърымчахлар» (Крымчаки): научно-по-

пулярный, литературно-художественный Альманах. 2019. № 9

4. Карданова Б.Б. Музыкальный инструментарий крымских ногайцев (по материалам фольклорного сборника «Звучит кайтарма») // Манускрипт. 2017. № 12–5 (86). С. 106–108.

5. Кизилов М.Б. Крымская Иудея: очерки истории евреев, хазар, караимов и крымчаков в Крыму с античных времен и до наших дней – Симферополь: Доля, 2011. – 335 с.

6. Культуру и быт народов равнинного Дагестана представили на «Роза Хутор» – Коммерсантъ Краснодар. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6892680?erid=F7NfYUJCUnelWnAf2av>.

7. Кърымчахлар. Альманах. № 1. – Симферополь: Издательство «ДОЛЯ», 2005. – 96 с.

8. Локшин А.Е. Из истории изучения культуры крымчаков // Восточный архив. 2023. № 1. С. 71-72.

9. Эмирова А. Песня о расстреле крымчаков. // Голокост і сучасність. 2011. № 2 (10)

10. Gallerix, Giant Online Museum. – URL: <https://es.gallerix.ru/>

18 Локшин А.Е. Из истории изучения культуры крымчаков // Восточный архив. 2023. № 1. С. 71-72

REPRESENTATION OF TRADITIONAL CRIMEAN CULTURE IN CRIMEAN MUSEUMS

Akoeva Natalia Borisovna,

Doctor of Historical Sciences,
Professor of the Department of History,
Cultural Studies and Museology, Krasnodar State Institute of Culture
Krasnodar, Russian Federation.
akoeva_nata@mail.ru

Ponomarenko Galina Dmitrievna,

specialist in accounting of museum objects,
GBU RK «Central Museum of Taurida»
Simferopol, Russian Federation.
ponomarenko.g.12@gmail.com

Abstract

The article notes that as the museum develops, it becomes a socio-cultural institution that not only preserves the material and intangible heritage of countries and peoples, but also creates a special cultural environment in its region, implements cultural policies that contribute to the preservation of the language, traditions, and identity of peoples. The purpose of the study is to show the process of collecting artifacts related to the history and culture of the Krymchaks from the living environment and creating museum collections based on them

Keywords

Krymchaks, traditions, cultural tangible and intangible heritage, cultural policy, museum, collection, exposition.

RAR
УДК- 069.5
ББК- 71
DOI

ПРИРОДНОЕ НАСЛЕДИЕ В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ: СЦЕНАРНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВЫСТАВОЧНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ «ЛОШАДИ, ИЛИ ПУТЕШЕСТВИЕ В СТРАНЕ ГУИНГМОВ»

Поляков Тарас Пантелеймонович

кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник – руководитель Центра экспозиционно-выставочной деятельности музеев, ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва»,
polyakov_t@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена одной из проблем плановой НИР «Природное наследие в культурном контексте: оригинальные проекты музейных и парковых экспозиций с природной тематикой в современной России и проблемы их реализации», проводимой Центром экспозиционно-выставочной деятельности музеев (Институт Наследия). На примере сценария экспозиции «Лошади, или путешествие в стране гуингмов», автор рассматривает перспективные возможности музейных экспозиций, соединяющих в своём сюжете темы и экспонаты естественно-научных и гуманитарных музеев.

Ключевые слова

музейная экспозиция, природное наследие, культурный контекст, сценарий экспозиции, драматический сюжет, естественно-научный музей, страна гуингмов, год Лошади.

Лет пятнадцать назад дирекция Государственного Дарвиновского музея попросила автора данной статьи помочь в создании оригинальной экспозиции под условным названием «Лошади». Дело в том, что незадолго до этого в пространстве музея успешно работала выставка «Обезьяны», созданная при участии Государственного музея А. С. Пушкина. Здесь, наряду с естественно-научными предметами, демонстрировались артефакты на тему известного прозвища великого русского поэта, на которое, кстати, он никогда не обижался. В общем, руководство музея решило продолжить эксперимент

и создать теперь уже «лошадиную» экспозицию, используя свои палеонтологические и естественно-научные коллекции, а также уникальные картины и скульптуры из Музей коневодства⁰¹, объявленного основным партнёром в данном проекте.

В результате был разработан сценарий экспозиции на тему «Лошади, или Путешествие в стра-

01 В настоящее время – Научно-художественный музей коневодства (Москва).

ну Гуингмов»⁰², развивающую мотив известного поэтического образа «все мы немножко лошади...»⁰³. В его основе лежали принципиальные характеристики образно-сюжетного метода, часто называемого «художественно-мифологическим»⁰⁴. То есть — осуществляющим, познание метафизической и трансцендентной реальности через земные или, точнее, физические реалии (предметы, объекты), превращающиеся в художественные символы⁰⁵. В данном контексте физическая реальность — это музейные предметы, напрямую или косвенно связанные с земными проблемами Лошади. Например, портреты или чучела известных и неизвестных лошадей, атрибуты коневодства, конного спорта и военной конницы, мелкая пластика на лошадиную тему и т.п. Под метафизической реальностью подразумевается та сторона человеческой Души, которая была описана, например, Л. Н. Толстым в повести «Холстомер». Под трансцендентной реальностью — высшая жизненная сила, называемая то Природой, то Богом, то Гиперструктурой, которая в традиционных мифологиях довольно часто воплощалась в образе Коня или его Всадника.

Напомним читателю, что в традиционной символике Лошадь — символ циклического развития мира явлений. В «Упанишадах» конь олицетворяет Космос. В скандинавской мифологии Иггдрасиль или, иначе, «Конь Одина» воплощает Мировое Древо. В мифе о Близнецах часто встречается изображение пары коней — белого и чёрного, олицетворение Жизни и Смерти. В «Апокалипсисе» эта тема получает новое, трагическое развитие, касающееся будущего Человечества. Философ К. Юнг попытался сгладить трагические ассоциации и доказать, что Конь выражает всего лишь магическую сторону человека, «мать внутри нас», т.е. интуитивное познание Мира. Но наибольший контакт между миром коней и миром

людей обнаружили китайские философы, создав легендарный «восточный календарь»⁰⁶.

Согласно этому календарю и простейшим исследованиям, проведённым автором статьи, люди, родившиеся, умершие или совершившие нечто творческое в год Лошади, почти всегда как-то связаны в своей жизни и деятельности с миром Коней. Человек-Лошадь, как правило, участлив и капризен, талантлив и прагматичен, трудолюбив и недобросовестен, щедр и корыстен. В любви и в политике он склонен к авантюрам. В науке — к открытиям, а в искусстве — к созданию шедевров. Словом, чтобы понять творческого Человека, необходимо изучать Лошадей и наоборот. Эти идеи лежали в основе поэтической концепции будущей экспозиции, а её сюжет строился на творческом синтезе известных произведений на тему Лошади.

Прежде всего, речь идёт о четвёртой части легендарной эпопеи Дж. Свифта о Гулливере, названной «Путешествие в страну Гуингмов». Слово «гуингм», которое мы для простоты произношения сократим до «гуингма», в буквальном переводе с местного языка означает «совершенство природы». Таково название Лошадей, не только обладающих разумом, но и способных управлять местными человекообразными дикарями, называемыми «йеху». Нетрудно заметить, кого имел в виду Свифт, растворившийся в своём герое. Кстати, его герой хоть и похож внешне на «йеху», но обладал всеми данными, чтобы эволюционировать и превратиться в добропорядочного гуингма: Гуливер путешествовал по чудесной стране, набираясь лошадиного разума и меняя свои представления о жизни и человеческих ценностях.

В этой связи сложное экспозиционное пространство, выделенное для выставки в центральном здании музея, было условно разделено сценаристом на две части. Нижняя часть, представляющее собой двусветный зал-партер, было отведено для основного сюжетного рассказа. Здесь, развивая традиции «Путешествий Гулливера» Дж. Свифта, а также используя мотивы сказки «Коняга» М. Е. Салтыкова-Щедрина, повести «Холстомер» Л. Н. Толстого и некоторых других произведений, предполагалось рассказать

02 Личный архив Т. П. Полякова. Поляков Т. П. «Лошади, или Путешествие в страну Гуингмов»: Сценарий выставочной экспозиции в Государственном Дарвиновском музее. М., 2010. Рукопись.

03 Строчка из известного стихотворения В. В. Маяковского «Хорошее отношение к лошадям» (1918).

04 См. Поляков Т. П. Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия. М.: Институт Наследия, 2019. С. 47–58.

05 Там же. С. 49.

06 Данные и все ниже приведенные цитаты взяты из указанного сценария «Лошади, или Путешествие в страну Гуингмов».

о лошадях и о загадочной «Стране Гуингмов». На антресолях — об известных людях, которые родились или умерли в год Лошади, создали художественные произведения на данную тему или были способны понять душу этого загадочного и таинственного феномена. Оставалось только обозначить «мировую ось», соединяющую два мира, или, иначе, два экспозиционных зала, решив, тем самым, архитектурно-пространственную задачу.

В основе этой «мировой оси», объединяющей мир Людей и мир Лошадей, предполагалось использовать образ легендарного «Коня Одина» или, иначе, «Иггдрасиля». Как известно, главный скандинавский бог, уже имевший восьминогую Лошадь, озабочен гносеологическими проблемами, пригвоздил сам себя копьём к сакральному Древу и девять ночей висел меж ветвей того древа, постигая мир. В какой-то момент «ужасный» Один увидел на земле руны — магические знаки для передачи тайного знания. Он потянулся за ними и упал с Древа-Коня, обретя, тем самым, это знание. То есть «Конь Одина», в данном случае, это — посредник для перехода, для «скачка» в иной, сакральный мир, и, одновременно, образ, воплощение этого мира. Недаром у многих народов Сибири, ведущих свою родословную от «лошади», на шаманских бубнах, являвшихся, по сути, аналогом скандинавского «коня», изображалось Мировое Древо, открывающее путь к познанию Вселенной. Нечто подобное мы найдём в древних «Упанишадах». Наконец, в башкирской мифологии, где сакрализация Лошади была доведена до максимального уровня, конь мог превращаться в священное родовое дерево, ветви которого поднимали героя наверх и спасали от врага. Кроме того, сценарист предполагал, что если добавить к этому «Мировому Древу» внешний облик деревянной лошади в стиле «Троянского коня», наполненный, например, музейной электроникой, то планируемый образ приобретёт нужный постмодернистский характер, органично соединяя трагическое и ироническое в экспозиционно-художественном исследовании на обозначенную тему⁰⁷.

Итак, в нижнем зале предстояло развернуть серию экспозиционно-художественных

образов или, иначе, музейных инсталляций, связанных с сюжетными мотивами из произведений Дж. Свифта, М. Е. Салтыкова-Щедрина и Л. Н. Толстого, скреплённых драматическим сюжетом о трансформациях Лошади, начиная с её прародителей и заканчивая биологическими разновидностями лошадиных пород. Центральный образ мирового «Коня», точнее — «Троянского Иггдрасиля» порождал два направления движения или действия, состоящие из локальных экспозиционных сцен. В основе этих двух направлений лежали как мифопоэтические, так и естественно-исторические прообразы, известные науке. Например, в сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина «Коняга» рассказывалось о том, как в доисторические времена Старый Конь родил двух сыновей — Пустопляса и Конягу: один был изящный и чувствительный, другой — коренастый, неотёсанный и, на первый взгляд, бесчувственный, одному сыну светила, казалось бы, лёгкая, весёлая жизнь, тёплое стойло, овёс и пшено, а другому сыну — вечная, почти каторжная работа, хлев и прелея солома.

Теперь обратимся к научным источникам. Как предполагают некоторые исследователи, от доисторического Эквуса тянутся нити к двум предшественникам современной лошади. Один предок — изящный, резвый и смелый Тарпан, населявший когда-то европейские и скифские степи. Другой предок — малоподвижная, тяжелая и медлительная Лесная Лошадь, обитавшая в североевропейских болотах. От Тарпана, по версии ряда учёных-иппологов, пошли в большей степени «европейские породы», от Лесной Лошади — современные породы «рабочих лошадей». Кроме того, в сценарии также косвенно учитывался образ «Лошади Пржевальского», считавшейся сначала прародительницей всех современных лошадей, но позже, в связи с обнаружением у этого реликта 66, а не 64 хромосом, какие были и есть у двух старших «сыновей», попавшей в разряд тупикового пути развития.

В общем, объединив поэтическую мифологию и популярное естествознание, мы получаем исходный образ или, точнее исходную сцену для дальнейшего развития экспозиционного сюжета, названную «Дикие Лошади». Героями данного образа, основной пафос которого нужно искать в интонациях и стилистике рассказа Э. Сетона-Томпсона «Мустанг-иноходец», становятся два диких предка современной Лошади и один её не со-

07 Поляков Т. П. «Лошади, или Путешествие в страну Гуингмов»...

стоявшийся прародитель. Предполагалось создать условный образ девственной Природы, чередующей вольную степь или прерию с таинственным лесом или зовущими горами. Здесь, в свободном от человека пространстве, обитали предки домашней Лошади, известные по картинам К. К. Флёрова «Тарпаны» и др., а также полотну А. Н. Комарова «Охота неандертальцев на лошадей» и другим экспонатам. Словом, два сородича «пржевальской» лошади — Тарпан и Лесная Лошадь, точнее — их потомки были готовы шагать, бежать или галопировать в нашей экспозиции по двум параллельным направлениям⁰⁸.

Начнём с первого направления — с потомков Тарпана, с четырёх сцен под общим названием «История Пустопляса», создаваемых на основе природных и историко-культурных экспонатов по мотивам повести Л. Н. Толстого «Холстомер», рассказу А. И. Куприна «Изумруд», а также ряда аналогичных произведений, посвящённых нелёгкой судьбе рысистых и скаковых лошадей.

В первой сцене, названной «Птица-тройка» и опирающейся на известный гоголевский образ, предстояло показать его причинно-следственную связь с предыдущей «природной» инсталляцией: потомки диких лошадей, ещё не забывшие свободный полёт в пространстве степей, полей и прерий, получают упряжку, созданную и удерживаемую чей-то могучей рукой. На первый взгляд, это рука Бога или Пророка, не важно, античного Посейдона, славянского Перуна или библейского Ильи-пророка, несущего свою колесницу в пространстве и времени мировой культуры. Напомним, что колесницу Посейдона возили кони с медными копытами и золотыми гривами, а колесницы Перуна и Ильи-пророка бороздили небесное пространство, сопровождаемые громом и молниями.

Но уж больно необычна наша упряжка, да и количество резвых коней иное: не квадрига, не двойка, а именно тройка. Три несущихся в даль коня. Центральный конь или, иначе, коренник, запряжённый в оглобли, бежит под дугой резвой рысью. Две другие лошади, пристёгнутые по бокам, скачут галопом, как бы «неся на себе» этого вечного рысака. Здесь предстояло рассказать об особенностях хода легендарной орловской

породы, ведь после появления орловцев с их уникальной рысью, они прочно заняли место коренника, по-другому ездить в тройках уже не мыслили. Напомним, как идентифицировал себя пегий рысак Холстомер в контексте собратьев, ведущих свой род «от знаменитого Сметанки»: «По происхождению нет в мире лошади выше меня по крови». Здесь же планировался рассказ и о русских пристяжных, в которых отбирали лошадей верховых пород — стрелецких, донских и так называемых «чистокровных верховых». Чем быстрее несётся тройка, тем ниже стелются к земле пристяжные лошади — «едят снег», по выражению лошадиников. Как пишут последние, «тут уж только держись, коренной, милый, да успевай переставлять ноги».

В экспозиции предстояло подчеркнуть, что, хотя на тройках развозили почту и ездили курьеры, в русской традиции тройка — это, прежде всего, символ праздника, который всегда с тобой, и зимой в санях, и летом в коляске. Подчеркнём — праздника со звоном почтовых и курьерских поддужных колокольчиков или подшейных бубенцов для народных упряжек. Перед посетителем возникал образ «птицы-тройки», вбирающий в себя мифопоэтические мотивы, но строящийся на основе реальных предметов — произведений искусства на данную тему, а также элементов упряжи — оглобель, расписных дуг, хомутов, уздечек, колокольчиков и бубенчиков, работающих по принципам «живого музея». Словом, всё по Гоголю: «Русь, куда ж несёшься ты? Дай ответ. Не даёт ответа...».

Во второй сцене «Под Всадником», драматически развивающей основной пафос предыдущего образа, предстояло показать, что за кажущейся лошадиной свободой просматривалось неизбежное насилие. Сначала человек запряг Лошадь в колесницу, а затем сел на неё верхом. У древних греков появился образ человека-коня Кентавра, затем — Пегаса и Беллерофонта, летящего к Олимпу, а у скандинавов появился Слейпнир, т.е. «скользящий» — восьминогий жеребец Одина, воплощённая мечта любого всадника. Управляемый божеством, он состязался в скачке с великанами, неизменно одерживая победу на земле, на волнах и в воздухе.

Отметим, что, планируя обобщённый образ верховой Лошади, проходящей сквозь классическую выездку, конногвардейские парады, спортивные скачки, конкуры и троеборье, сценарист

08 Поляков Т. П. «Лошади, или Путешествие в страну Гунгмов» ...

не затрагивал здесь тему войны в её страшных реальностях. Всё это — дальше, в другом рассказе. Здесь же, говоря о коннице, предполагалось не пересекать границы её декоративной, мирной, торжественно-парадной и спортивной жизни. Примером для сценариста служили древние викинги. Эти поклонники Одина были не прочь покрасоваться на конях, но в бой на них они не ходили никогда (!). Наоборот, воины прибывали к месту сражения верхом, спешивались, привязывали коней и начинали битву в пешем строю⁰⁹.

Проектируя многоплановую инсталляцию «Под Всадником», сценарист предлагал разместить в центральной витрине, созданной по технологиям «витрины-образа»¹⁰, скульптурную пластику, изображающую верховых лошадей. Здесь и сказочные лошади, несущие сказочных героев. Здесь и толстовские «фру-фру», оседланные бравыми офицерами. Здесь и спортивные лошадки, терпящие скачки и стипль-чезы, конкуры и троеборье, пробеги и конную охоту. Кони фарфоровые, бронзовые, чугунные и деревянные, на любой вкус. Рядом — кубки и иные награды за достижения в спорте. Но особое место в этой образной витрине должны были занять средства, с помощью которых достигалась грациозность выездки и обеспечивались спортивные победы. Речь идёт о насильственном «лошадином железе», воплощённом в различных вариантах уздечек, а также о хлыстах, шпорах, стремянах и разных видах сёдел, причинявших невероятные страдания верховым лошадам.

Тем самым основная идея будущей инсталляции выражалась в коллизии внешней красоты и внутренней боли. Этот конфликт в мифопоэтической форме, как известно, разрешался в опредмеченной истории Пегаса и античного героя Беллерофонта. Напомним, что «герой» поймал Пегаса с помощью золотой уздечки, подаренной Афиной. Оседлав крылатого коня, всадник совер-

шил с его помощью много подвигов. Но в какой-то момент возгордился и решил верхом подняться на Олимп. Разгневанные боги послали овода, ужалившего Пегаса, который сбросил героя на землю. Покалеченный всадник блуждал и надеялся, что крылатый конь вернётся к нему...

В третьей сцене «Бега», являвшейся кульминацией данного сюжетного направления, предстояло раскрыть внутренний конфликт коня и наездника, точнее — трагедию коренника-одиночки, лошади рысистой породы в целом и орловских рысаков в частности. В основе инсталляции предполагалось использовать образ легендарного Холстомера, трагическая история которого была связана с судьбой многих представителей этой породы. Наш, экспозиционный «Холстомер» — это гармонично сложенная упряжная лошадь, с небольшой сухой головой, высоко поставленной шеей с лебединым изгибом, крепкой мускулистой спиной и прочными ногами. Словом, это, одновременно, темпераментный и добронравный конь, в одиночестве несущий упряжку.

Отметим, что сюжетная связь с предыдущей сценой заключается в том, что, согласно мифологии древних ирландцев, «настоящему герою» не пристало скакать верхом — он должен был ездить только на колеснице. По их мнению, сесть верхом — значит расписаться в отсутствии смелости. Ибо считалось, что на лошадь садятся только трусы, потерявшие колесницу на поле брани. Как бы там ни было, перед посетителем должен был возникнуть аттрактивный образ обобщённого Холстомера: «Я был пегий, я был мерин, и люди вообразили себе обо мне, что я принадлежал не Богу и себе, как это свойственно всему живому, а что я принадлежал конюшему... Они скрячили мне губу. Они обвили меня верёвками, заводя в оглобли; они надели мне на спину широкий ременный крест и привязали его к оглоблям <...> Сани были камышовые, плетёные, бархатные, сбруя с маленькими серебряными пряжечками, вожжи шёлковые. <...> Запряжка была такая, что, когда все поводки, ремешки были прилажены и застёгнуты, нельзя было разобрать, где кончается запряжка и начинается лошадь...».

Образ хрестоматийного «пегого мерина» предполагалось наполнить не только рисунками, но и мелкой скульптурной пластикой, изображающей реальных и выдуманных беговых лошадей. В том числе — легендарного и неповторимого Барса I, признанного одним из родоначальников

09 Зато уходить в мир иной, в Обитель Богов, они должны были на коне. Согласно мифам, за наиболее отличившимися воителями Один присылал своего восьминогго Слейпнира.

10 О технологии «витрины-образа» см.: Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» / Т. П. Поляков, Т. А. Зотова, Ю. В. Пустовойт, О. Ю. Нельзина, А. А. Корнеева. М.: Институт Наследия, 2021. С. 216–260.

орловской рысистой породы, а также его знаменитых потомков — Горностая, Кролика, Бычка, Булата и Богача, отмеченных кистью художника Н. Е. Сверчкова, и других, более поздних представителей данной породы.

В целом до посетителя предполагалось донести, что бега — это не только противоречивое царство лошадиной грации и боли, человеческих страстей и денежных купюр, но и, в конечном итоге, царство обоюдных, лошадиных и человеческих страданий. Ведь на ипподроме, на бегах было загублено не только масса лошадиных тел, но и человеческих душ. Об этом, например, размышлял в итоге яснополянский писатель, переселившийся, на время, свою беспокойную душу в лошадиное тело:

«Я задумывался над свойствами той странной породы животных, с которыми мы так тесно связаны и которых мы называем людьми... Мы стоим в лестнице живых существ выше, чем люди: деятельность людей — по крайней мере тех, с которыми я был в сношениях, руководима словами, наша же делом». Напомним, что после смерти Холстомера его останки, от кожи до костей, все пошли в дело. После смерти хозяина-седока, загнавшего когда-то уникального рысака, не осталось даже души... Перейдём к заключительной сцене печальной «Истории Пустопляса».

Это — четвёртая сцена, названная «Лошадиный Цирк». Начнём с того, что сам цирк был порождён лошадиным жанром, в частности — конной акробатикой. Планируя экспозиционно-художественную инсталляцию на заданную тему, сценарист учитывал, что человеческая и лошадиная жизнь изначально подчинены кругу. Что солнце — круг, что земля — круг, что колесо — круг. Что цирк и круг — понятия, слитые в один неразрывный образ. Наконец, что ширина круглого манежа, напоминающего блюдце, соответствовала оптимальному числу метров, необходимых для акробатических номеров. Ведь именно тринадцатиметровая окружность под воздействием центробежной силы сообщала корпусу лошади необходимый наклон к центру, наиболее благоприятный для равновесия акробата, стоящего на её крупе. Более того. Барьер манежа также имел постоянную высоту около полуметра. То есть был рассчитан так, чтобы лошадь могла встать на него передними ногами, а задними свободно передвигаться по манежу. Наконец, на «блюдце», образ которого несомненно должен присутствовать

в экспозиции, манеж похож потому, что «пегим» артистам, скачущим по закруглённому барьеру тяжёлыми копытами, необходим был определённый упор.

Проектируя в экспозиции условную модель циркового круга, выполняющего функции обрванной витрины, сценарист предполагал показать особенности лошадиной дрессуры, не похожей ни на какую другую. Как утверждают специалисты, дрессировщику хищников никогда не справиться с лошадами. Правда, достигается цирковая гармония самыми изощрёнными средствами. Посетитель увидел бы наиболее популярные — шамбольер и фарпайч, длинный и короткий хлысты, заставляющие лошадей выполнять все установки дрессировщика. Наконец, в структуре экспозиционного образа особое место должен был занять стальной трос с крючком на конце, на котором висят цирковые трензеля, позволяющие поставить лошадку на псаду или, по-русски, на свечку, особо ценимую зрителями, её цепляют длинным тросом за «железо» во рту, затем перекидывают трос через купольный блок, а дальше начинают тянуть трос на себя, до полной «победы». Драматическая коллизия данной «сцены» понятна: за внешним блеском и цирковым чудом скрывается боль и унижение цирковых лошадей. Посетителю предлагалось посмотреть на цирковую арену глазами её обитателя. Ведь чтобы понять цирк, цирковых лошадей и их дрессировщиков, нужно пройти некое перевоплощение, стать частью цирка, по крайней мере — частью создаваемого экспозиционного образа. Ну а дальше — финальная сцена для двух историй, которую сценарист обозначил как «Лошадиный Дом».

Прежде чем перейти к этому Дому, опишем второе направление сюжета, названное «История Коняги» и интерпретирующее экспозиционные приключения потомков Лесной лошади¹¹. На первый взгляд, эта история, согласно концепции Н. Е. Салтыкова-Щедрина, должна быть более драматичной. Если в «Истории Пустопляса» довлеет внешняя мишура и праздничный пафос от несущейся «птицы-тройки», от азарта скаковых и беговых лошадей, наконец, от ярких цирковых огней, то в «Истории Коняги» либо всё предельно буднично, либо всё откровен-

11 Поляков Т. П. «Лошади, или Путешествие в страну Гунгмов» ...

но кроваво. Но вот в чём парадокс. Изображая основные ипостаси жизни рабочей или военной лошади, мы видим в сей будничной откровенности гораздо больше смысла, чем в предыдущих образах. В этой адской жизни нет латентного издевательства и лицемерия. Здесь всё открыто — и боль, и пот, и кровь. Здесь Человек и Лошадь пополам делят тяжесть мирского и воинского труда. Они оба на равных служат какой-то таинственной силе, от которой зародилась эта странная Жизнь. Она кормит, поддерживает и, смеем надеяться, ещё долгие годы позволит идти рядом двум её главным феноменам.

В «Истории Коняги» необходимо было найти своеобразные «рифмы», ассоциативные параллели с предыдущими сценами. Сценарист пытался создать своего рода контрастные пары на тему «Праздник» и «Работа». Например, праздничная дуга «птицы-тройки» и brutальная упряжка «лошади на пашне», гармония лошади «под всадником» и смешение их тел «на войне», внешняя лёгкость спортивного «бега» и тяжёлая ноша «тяжеловозов», волшебный круг «цирка» и будничные круги «строительной лошади».

Предполагалось, что первая сцена — «На пашне» — должна рифмоваться с аналогичной сценой из «Истории Пустопляса»: праздничная «Птица-Тройка», радостно несущаяся по жизни, становится контрастным символом для метафорического образа пахаря и его коня. Подобная коллизия известна в народной мифологии, достаточно вспомнить былинку о Вольге и Микуле Селяниновиче. Причём легендарный образ богатырского Пахаря и его могучего Коня мог бы стать художественной основой для планируемой инсталляции. Как отмечали культурологи, перед нами — тот же языческий Бог, только не грозный и решительный, а свой, крестьянский, лошадиный. Ведь в образе Микулы и его Коня, скрывалось божество, заправляющее земледельческим бытом. По задумке сценариста в экспозиции важно было подчеркнуть, что у Салтыкова-Щедрина подобный образ Коня-Пахаря получает новое звучание, создающее контраст для параллельной «Птицы-Тройки», мчащейся по полям России: «Для всех поле — раздолье, поэзия, простор, для Коняги оно — кабала. Поле давит его, отнимает у него последние силы и всё-таки не признаёт себя сытым. Ходит Коняга от зари до зари, а впереди его идёт колышущееся чёрное пятно и тянет,

и тянет за собой. Вот теперь оно колышется перед ним, и теперь ему, сквозь дремоту, слышится окрик: «Ну, милый! Ну, каторжный! Ну...».

Предполагалось, что в экспозиции из мифобилинных, приукрашенных образов, из мистического «чёрного пятна», воплощающего собственную тень, возникают реальные атрибуты мучительной пахоты — камни, коренья, оглобельная упряжка, вечный хомут, соха и плуг. Причём фоном для потенциальной предметной композиции должно было послужить легендарное и ненасытное «русское поле». Как в реальной «сказке»: «Из века в век цепенеет грозная, неподвижная громада полей, словно силу сказочную в плену у себя сторожит. Кто освободит эту силу из плена? Кто вызовет ее на свет? Двум существам выпала на долю эта задача: мужику да Коняге. И оба от рождения до могилы над этой задачей бьются, пот проливают кровавый, а поле и поднесь своей сказочной силой не выдало, — той силы, которая разрешила бы узы мужику, а Коняге бы исцелила наболевшие плечи».

В итоге сценаристу важно было вызвать у посетителя один риторический вопрос и тут же дать на него спорный ответ: в чём же заключается тайная сила Коняги, импульсивно бредущего за собственной тенью? Процитируем еще раз Салтыкова-Щедрина: не здравый смысл «поддерживает в Коняге несокрушимость, а то, что он в себе жизнь духа и дух жизни носит!». От духа жизни перейдём к духу войны.

Во второй сцене — «На войне» — предполагалось использовать два взаимосвязанных и контрастных художественных архетипа. Первый — хрестоматийная картина «Богатыри», которых трудно назвать «всадниками», поскольку кони и витязи предстают в васнецовской интерпретации как единое целое, как мощный инструмент защиты от любого врага: ещё мгновение, и он, этот мифический враг будет замечен, достигнут и растоптан копытами богатырских «сивок-бурок». Второй, менее известный архетип — картина художника П. Учелло «Битва при Сан-Романо», где гениально воплощён батальный образ «смешались в кучу кони, люди...»¹². Интерпретируя этот образ в контексте экспозиционной «Страны Гунгмов», сценарист предполагал использо-

12 «Смешались в кучу кони, люди...» — строчка из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Бородино» (1837 г.).

вать сцену воображаемого боя, который описал Дж. Свифт: «Представьте себе двадцать тысяч гуингмов, врезавшихся в середину европейской армии, смешавших строй, опрокинувших обозы, превращающих в котлету лица солдат страшными ударами своих задних копыт». Однако, в проектировании данной сцены можно пойти ещё дальше и представить себе, что могло бы произойти, если по этой двадцатитысячной массе коней ударит артиллерия из сотни пушечных стволов. Напомним читателю, что нечто подобное случилось с кавалерией Мюрата в битве под Лейпцигом и битве при Ватерлоо: поле было усеяно людскими и конскими головами, а также руками, ногами и копытами вперемешку с огромными кусками земли и осколками чугунных ядер.

Но — не будем пугать посетителя. В центре инсталляции планировалось представить образную витрину, наполненную символическими предметами, связанными с историей кавалерии. Посетитель увидел бы десятки скульптурных портретов коней и их всадников, застывших в разные моменты их боевой жизни. В экспозицию органично вошли бы фарфоровые гусары, фаянсовые драгуны, бронзовые конногвардейцы, оловянные кавалергарды и, конечно же, чугунные конармейцы-буденовцы. Причем — фигурки и скульптуры самой разной величины, ведь учёные-кавалеристы до сих пор утверждают, что именно применению на войне лошади обязаны тем, что выросли до современных размеров.

В третьей сцене — «Ломовая лошадь», рифмующейся с параллельной сценой из истории «пустоплясов», предполагалось использовать в качестве витрины-образа уже не спортивную упряжку, а простую телегу, в которую сценарист планировал запрячь условную рабочую лошадку. Как правило, подобные «сивки-бурки» — беспородны, но в большинстве своём они были улучшены племенными тяжеловозами. Так что в экспозиции предполагалось создать обобщенный образ лошади-работяги, способной впрягаться в любую упряжку и тянуть на себе разные грузы. Нетрудно представить мифического деревенского «Конягу», на котором летом перевозят корма, осенью увозят с полей урожай, а зимой везут дрова и хворост. В целом, как у Некрасова: «Гляжу, поднимается медленно в гору...». Это — в деревне. Ну а в городе — ломовые «коняги» нагружены тащат строительные грузы, телеги с бархлом, экипажи с людьми — по булыжникам

или по рельсам. Всё это запечатлено в картинах, рисунках, фотографиях и литературных рассказах писателей и очевидцев. Кроме того, посетитель увидел бы в образной витрине скульптурную пластику, изображающую различные виды лошадиной упряжи и экипажей: фарфоровые телеги, бронзовые кареты, чугунные сани, а также повозки, фургоны, дилижансы, omnibusы, кибитки, возки и, даже экзотические арбы, предназначенные для горных дорог. Особо выделим легендарные конки — предшественников электрических трамваев.

Наконец, к образу коняги-тяжеловоза предполагалось добавить целую серию разновидностей данной породы. Посетитель увидел бы скульптурные образцы литовских тяжеловозов с мощным костяком и хорошо развитой мускулатурой, а также их русских собратьев — некрупных, широкотелых, с уравновешенным темпераментом, не уступающим небольшим тракторам и способные, порой, обходиться одной соломой. Здесь же — так называемая «советская тяжеловозная порода», представляющая крупных, сильных и выносливых «коняг», рядом — легендарные владимирские тяжеловозы, выведенные путём скрещивания местных «мамок» с английскими жеребцами, ставшие основой раннего советского хозяйства и находящиеся сегодня на грани уничтожения. В целом лейтмотив проектируемой инсталляции выражен в своеобразном гимне рабочей лошади, пропетом в знакомой сказке о Коняге: «Нет конца работе! Работой исчерпывается весь смысл его существования; для неё он зачат и рождён, и вне её он не только никому не нужен, но, как говорят расчётливые хозяева, представляет ущерб».

Заключительная, четвертая сцена — «Последний круг» — пересекается с цирковой ареной в предыдущей сюжетной истории. В основе данного образа — всё тот же круг, играющий в лошадином мире одну из ведущих ролей: как утверждают иппологи-практики, в момент наивысшей опасности, когда табуну грозит смерть от голодных хищников, взрослые лошади организуют круговое «каре». Причём в центр этого круга они ставят жеребят, а сами становятся плотно друг к другу задними ногами наружу. Подобную стойку называют «последним кругом». Это — лейтмотив планируемого образа.

В новой сцене замкнутый круг, рифмующийся с цирковой ареной и воплощённый в образе

«конной мельницы», откровенно предопределяет дорогу в лошадиный «ад». Посетитель узнал бы, что конные мельницы изобретали и устанавливали везде — в Европе, в Азии, в Америке. Что жерновые камни, перетирающих лошадиную жизнь, точнее — стирающих её в пыль, являлись, на первый взгляд, безобидным атрибутом городских и сельских мельниц. В экспозиции предполагалось создать многоплановую инсталляцию, вбирающую черты самых разных конных мельниц: мукомольных в средневековом Таллинне и в освоенной Сибири, золотоносных в старой Мексике и др.

Сценарист планировал выразить в однообразном движении мельничной лошади полную безысходность, показать своего рода воронку, затягивающую «Конягу» в лошадиную бездну, придуманную не лошадиным богом, а человеком. В качестве архетипа предлагалось использовать образ Коногона, понукавшего лошадиным подземельем. Посетитель узнал бы, что в этом каменном мешке рабочие лошади практически никогда не видели белого света, что до конца жизни они служили тягачами на самых взрывоопасных шахтах. Что одна такая лошадка, быстро слепшая от тотальной темноты, могла тянуть груз из восьми вагонеток весом полторы тонны каждая, что несчастные лошади узнавали хозяев по голосу, знали свою норму и часто отказывались от её перевыполнения, рвали постромки и бежали по подземной бездне, пытаясь спрятаться в холодных и мокрых, каменных «конюшнях». Наконец, что в начале нового века рядом с одной из шахт Кузбасса, в музее-заповеднике «Красная Горка» был открыт памятник коногону и его бедной лошадке.

Сценарист предполагал, что развязка экспозиционного действия произойдёт в финальной сцене — «Лошадиный Дом», объединяющей, как и стартовый образ «Дикие Лошади», два направления сюжетного развития. Уже в названии скрыт намёк на образ реальной и утопической конюшни из «страны Гуингмов», простой, конструктивной и удобной. В экспозиционной реальности — это образная витрина, способная собрать музейные «натюрморты» на данную тему. Предполагалось, что в трёхчастных конюшнях «стойлах», помимо лошадиных чучел, будут находиться художественные полотна, способные выдвигаться из стойл-ячеек с помощью роликовых механизмов. В общем, как в хранилищах изобразитель-

ного фонда, только выдвигать этих «лошадок», должны сами посетители, за условный поводок с реальной уздечкой или недоуздом. В целом — своеобразный тактильный «интерактив» для семейных посетителей. В левой части предполагалось показать выдвигные картины и иные экспонаты, характеризующие практически все породы «пустоплясов», в правой части — основные разновидности «коняг». Здесь же, в общем лошадином Доме посетитель увидел бы предметы для чистки героев экспозиции: волосяные щетки, металлические и резиновые скребницы, шершавые и бархатные рукавицы, деревянные гребни для челки, гривы и хвоста, а также образцы лошадиной одежды — попоны и капоры, ну и конечно же — разные виды кормёжки. Словом, не жизнь, а лошадиный рай...

Однако предполагалось, что центральный образ трёхчастной инсталляции должен был внести явный диссонанс в райские мотивы «Лошадиного Дома». Здесь планировалось разместить чучело знаменитого Улова, хранящееся ныне в фондах Дарвиновского музея и напоминающее нам о бренности всего живого. В этой печальной фигуре максимально слились судьбы когда-то резвых «пустоплясов» и работающих «коняг». Ведь, как мельком описал Л. Н. Толстой, история престарелого Холстомера пересеклась с судьбой рабочей лошади: больному рысаку пришлось и землю пахать, и тяжёлые грузы возить. В общем, «бывает старость величественная, бывает гадкая, бывает жалкая старость», но «не смотря на отвратительную старость этой лошади, знаток сразу бы сказал, что это была в своё время замечательно хорошая лошадь». «Как живая развалина, он стоял одиноко... а недалеко от него слышались топот, фырканье, молодое ржанье...».

На этом можно было бы и закончить предполагаемый экспозиционный рассказ о судьбе Лошади, но в сценарии, как уже отмечалось, его дополнял многоплановый образ Человеко-Лошади, призванный опровергнуть или хотя бы поставить под сомнение категорическое утверждение Свифта о тотальном превращении людей в отвратительных «йеху» — угнетателей лошадей. Предполагалось, что во второй части экспозиционного спектакля, на балконе, в «Стойле Пегаса» появится целая группа писателей, художников, политиков, учёных, спортсменов и просто хороших Людей, так или иначе связанных со знаком

Лошади и посвятивших ей свои труды и заботы¹³. Среди них, конечно же, выделим писателей и поэтов — Дж. Свифта, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. И. Куприна, В. В. Маяковского, И. Э. Бабеля, С. А. Есенина, В. В. Высоцкого и многих, многих других¹⁴. Одно небольшое дополнение. В процессе работы сценарист поначалу не мог найти конкретных точек соприкосновения жизни и творчества Ф. М. Достоевского, создавшего трагический образ городской лошади в романе «Преступление и наказание», с годом Лошади. Однако в финале обнаружил, что его молодая и любимая супруга, А. Г. Сниткина — образец идеальной писательской жены — родилась и умерла в год Лошади.

Итак, основная идея проектируемой экспозиции заключалась в том, чтобы не только ввести животный объект в оригинальный культурный контекст, не только показать драматизм взаимоотношений двух уникальных феноменов нашей Жизни, но и продемонстрировать духовное и нравственное преображение Человека-Лошади.

Ведь великий провокатор обозначенной темы, Дж. Свифт, мечтал о том, чтобы человечество, подражая гуингмам, постепенно научилось бы «первоосновам чести, справедливости, воздержности, солидарности, мужества, целомудрия, дружбы, доброжелательства и верности». На том и закончим.

Список литературы и источников

1. Личный архив Т. П. Полякова. Поляков Т. П. «Лошади, или Путешествие в страну Гуингмов»: Сценарий выставочной экспозиции в Государственном Дарвиновском музее. М., 2010. Рукопись.

2. Поляков Т. П. Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия. М.: Институт Наследия, 2019. 588 с.

3. Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» / Т. П. Поляков, Т. А. Зотова, Ю. В. Пустовойт, О. Ю. Нельзина, А. А. Корнеева. М.: Институт Наследия, 2021. 438 с. DOI 10.34685/НИ.2020.11.84.020.

13 Поляков Т. П. Сценарий экспозиции «Лошади, или Путешествие в страну Гуингмов».

14 Рамки статьи, к сожалению, не позволяют нам раскрыть тесные связи жизни и творчества названных поэтов и писателей с годом Лошади, которые подробно были описаны в сценарии данной экспозиции.

**NATURAL HERITAGE IN A CULTURAL CONTEXT:
SCENARIO CONCEPT OF THE EXHIBITION
“HORSES, OR TRAVEL IN THE COUNTRY
OF HOUYHNNHMS”**

Polyakov Taras Panteleimonovich

Candidate of Historical Sciences, Leading Researcher –
Head of the Development of museum expositions,
Likhachev Russian Research Institute
for Cultural and Natural Heritage,
polyakov_t@mail.ru

Abstract

The article is devoted to one of the problems of the planned research “Natural Heritage in a Cultural Context: Original Projects of Museum and Park Expositions with Natural Themes in Modern Russia and the Problems of Their Implementation”, conducted by the Development of museum expositions (Russian Heritage Institute). Using the example of the unrealized exhibition scenario “Horses, or a journey in the country of Houyhnhnms”, the author considers the promising possibilities of museum expositions that combine themes and exhibits of natural science and humanitarian museums in their plot.

Keywords

museum exposition, museum exhibition, natural heritage, cultural context, exposition script, dramatic plot, natural science museum, country of Houyhnhnms, year of the Horse.

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

RAR
УДК 930.5
ББК 63.3
DOI

ИСТОРИЯ СРЕДНЕВЕКОВОГО ПАМЯТНИКА ОБОРОННОГО ЗОДЧЕСТВА КОПОРЬЯ В КОНТЕКСТЕ ОБОСТРЕНИЯ ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНЫХ И ПОЛИТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ НОВГОРОДОМ И ЛИВОНСКИМ ОРДЕНОМ

Абрамов Дмитрий Михайлович,

Кандидат культурологии (по историческим наукам), доцент,
директор УНЦ Региональной истории, краеведения и москвоведения,
Историко-архивный институт
Российского государственного гуманитарного Университета,
улица Никольская, дом №15/1, Москва, Россия, 109012,
abramov_dmitriy@mail.ru

Аннотация

Копорская крепость — западный русский форпост на границе с владениями Ливонского Ордена, стала местом этноконфессионального и межэтнического противостояния народов Балтии, католических государств Северной и Северо-Восточной Европы с Новгородской республикой. Копорье — средневековый объект русского оборонного зодчества — памятник той грозной эпохи XIII — XV вв.

Ключевые слова

Немцы (ливонцы). Князь Александр, Водская земля. Копорье. Чудь (эсты). Вожане. Перестройка крепости.

Зимой-весной 1238 года Владимиро-Суздальская земля была сильно разорена нашествием Батыя. Мало того, монголо-татары взяли приступом крупные торговые города Новгородской республики — Торжок и Волок-Ламский. Монгольским

нашествием был разорён и весь Юго-Восток Новгородской земли. Эти события не могли не повлиять и на активизацию Ливонского Ордена в Прибалтике. Быстро собрать силы и оказать помощь Северо-Западным Русским землям Вла-

димиро-Суздальские князья уже не могли. Для этого нужно было время. Кроме того, во второй половине 1240 года Новгород Великий лишился поддержки со стороны Великого князя Владимиро-Суздальского Ярослава и его сына Александра по причине ряда политических противоречий. Т. о. у руководства Ливонского Ордена, епископов Риги и Дерпта, а также у датского короля были развязаны руки для войны против «еретиков-русских». В истории крестового похода, объявленного римским папой в начале 1240 года и направленного против православных русских и язычников Балтии, начался новый виток событий.

Зимой в конце 1240 — начале 1241 года «Немцы с Чудью... повоеваша Водь и дань на нихъ възложиша, възградиша градъ в Копоре погосте», — записал новгородский летописец⁰¹. Этим сообщением засвидетельствовано о появлении первой крепости (града) на территории Копорского погоста. Войска Ордена с отрядами эстов вторглись на территорию Новгородской земли по побережью Финского залива. Земли эти принадлежали племени вожан — подданным Новгорода. *Вожане («Водь»)* уже давно были крещены новгородцами. Флагом миссионерства и крещения язычников здесь было уже не прикрыться⁰². Орден приступил к прямому захвату Новгородской земли. Уже в раннем средневековье этот край принадлежал Новгороду Великому, владения которого делилось на «пятинь». Копорье было центром «Водской пятинь», здесь жили славяне и финское племя «водь». Летописи свидетельствуют, что «вожане» издревле были хорошими воинами и защищали Новгород от вторжений чуди (эстов). Археологические раскопки в Водской пятине подтверждают этот факт. В здешних курганах было найдено большое количество оружия⁰³.

В двенадцати верстах от морского побережья на месте захваченного новгородского погоста в конце 1240 — начале 1241 года крестоносцы заложили град-замок Копорье. Вожан согнали на его строительство. Рубленые стены замка вознесены были на вершину высокой известняковой скалы в долине реки Копорки. Со всех сторон эта скала окружена природными оврагами. Особенно крут и обрывист её юго-западный склон. Верхняя площадка скалы, на которой начали класть стены, с южной и с западной стороны возвышалась более чем на двадцать пять саженей (более 50 метров) над уровнем дна оврага. Только узкий перешеек соединял скалу с napольной стороной. Его перекопали рвом и поставили над ним мощную воротную систему. В Копорье обосновался большой гарнизон, в составе которого, как и в захваченном крестоносцами ранее Пскове, был немалый отряд эстов. Ливонцы решили прочно закрепиться на завоёванной территории. Водская земля была полностью покорена ими. Но это было только начало военных действий.

Одновременно небольшие конные отряды литовцев тоже начали совершать набеги на южные земли Новгорода. К весне войска Ордена и отряды эстов овладели городком Тёсово. Затем они вышли в долину реки Луги, разграбили все окрестные селения, увозя лошадей и скот, избивая мирное население и торговый люд. К лету авангард ливонского войска вёл разведку и грабил русские вёси уже в 30 верстах от Новгорода. «И Тёсово взяша, и по Лоузе и до Сабля вси кони и скоть поимаше, и гнашася за 30 версть до Новагорода, гость бьющи», — свидетельствовал новгородский летописец о тех событиях⁰⁴.

Летом 1241 года новгородцы отправили посольство к Великому князю Ярославу во главе с самим владыкой Спиридоном. То, что посольство возглавлял новгородский архиепископ, свидетельствовало о его особой важности. Просьба новгородцев заключалась в том, чтобы Великий князь Ярослав направил к ним сына на княжение. По сути, это означало признание вассальной зависимости Новгородской республики от власти Великого князя Владимирского и оказание военной помощи новгородцам. То есть князь-

01 ПСРЛ. Т. IV. Часть 1-я. Новгородская 4-я летопись. М., 2000. С. 227.

02 Абрамов Д. М. К историографии вопроса XIX - первой половины XX о христианизации народов Прибалтики и их отношениях с восточными и западными христианами в эпоху средневековья. // История и архивы. РГГУ. 2025. № 2 (Том 7). С. 100 – 103.

03 Эти курганы – воинские захоронения IX – XI вв. на западе территории Древнерусского государства, где наиболее ярко представлены различные виды вооружения. Излюбленным оружием местного населения был боевой топор на длинной рукоятке, хотя вожанские воины не пренебрегали также мечами, луками и копьями.

04 ПСРЛ. Т. IV. Часть 1-я. Новгородская 4-я летопись. М., 2000. С. 228.

ставленник должен был прийти в Новгород со своей дружиной и полками.

Выслушав просьбу новгородцев, Ярослав Всеволодович пошёл им навстречу и первоначально хотел направить в Новгород одного из младших сыновей — Андрея. Но посольство однозначно просило на княжение старшего — Александра (прославившегося победой над шведами на Неве). «Яко же не правы, — рече, — сотворив крамолу велию и размолвише с сыномъ твоимъ, с Великимъ княземъ Александромъ, и в томъ бы еси нелюбие Великому Новгороду отдалъ во славу Божию, а сына своего князя Александра опять даль княжити», — свидетельствует Никоновская летопись⁰⁵. Ярослав Всеволодович внял просьбе владыки и новгородцев. О возвращении князя Александра новгородскими летописцами было сказано довольно кратко. Новгородская 1-я летопись отмечает лишь то, что новгородцы были рады этому. Но слухи о казнях в Новгороде дошли до Залесской земли. И один из авторов протографа будущей Никоновской летописи спустя время записал, что князь Александр, возвратившись в Новгород «многих крамольников перевеша»⁰⁶. Так, впервые, Александр показал свой крутой нрав новгородской вольнице. Владыка не препятствовал тому. И новгородцы приняли это и смирились. Было ради чего жертвовать и смиряться.

Не теряя времени, Александр Ярославич стал готовиться к походу на Копорье. По его призыву на помощь новгородцам, переславцам и ладожанам выступили отряды *корелян и ижорян*. Князь решил использовать боевой опыт и традицию совместного выступления новгородцев с подданными, союзными Новгороду этносами против общего врага. Начался первый этап войны Русских княжеств и земель против коалиции западных латинских завоевателей на северо-западных рубежах.

В августе-сентябре 1241 года полки и отряды русских, корелян и ижорян собрались близ Копорья. Вожане явно подсказали русским, как лучше овладеть хорошо укреплённым замком. Видится, что русские брали Копорье «копъём». Скорее всего, приступ был ночным и проводился сразу с не-

скольких сторон. Кроме того, подготовка к нему велась на скрытой лесом местности, т.е. нападение стало неожиданным для врага. Видится, что одна штурмовая группа русского войска с длинными лестницами и верёвками с крюками-«кошками» без шума подобралась вплотную к северному склону копорской скалы и полезла наверх стен. Здесь высота скалы была ниже, чем с южной стороны. Другая группа штурмующих перекрыла «примётом» (ветвями деревьев, настилем из брёвен) ров через перешеек в восточной части крепости и стала бить тараном в ворота. Не исключено, что князь Александр использовал и какие-то другие «градобитные» хитрости и средства взятия оборонительных укреплений⁰⁷. Явно и то, что гарнизон оказал ожесточённое сопротивление, ибо после кровопролитного взятия Копорья русские и их союзники провели *карательную акцию*. Как свидетельствует Новгородская 4-я летопись: «Приеха князь Александръ въ Новѣгородъ; и взяша с Новгородци Копорью, а Немецъ изби, а иныхъ приведе в Новгородъ, а Чюдъ всю переветникъ избиша»⁰⁸. Правда, часть пленных немцев была отпущена: «а Немце приведе въ городъ, а иных пусти по своей воли»⁰⁹. Часть пленных немцев была угнана в Новгород. Кого из пленников мог отпустить князь Александр? Скорее всего, это были малоимущие воины-кнехты, а также люди Дерптского и Рижского епископов (т.е. гвельфы, отличавшиеся меньшей враждебностью в отношении к русским и православным). Здесь нельзя не учесть и относительную веротерпимость, *характерную для воинов православного мировоззрения*. Что же касается рыцарей, воинов и военных слуг Ордена, то пленные из их среды подлежали обмену на русских пленных и других подданных Новгорода. Здесь же в Копорье князь Александр второй раз проявил свой жёсткий властный характер. По его приказу близ замка вместе с пленными эстами были повешены вожане, отрёкшиеся от православия и *принявшие латинство*. Обвинять малый приграничный эт-

05 ПСРЛ. Т. X. Часть 2-я. Патриаршая или Никоновская летопись. М., 2000. С 124 – 125.

06 ПСРЛ. Т. X. Часть 2-я. Патриаршая или Никоновская летопись. М., 2000. С 124.

07 Абрамов Д. М. Князь Александр Невский. Становление полководца и дипломата. // История и архивы. РГГУ. 2021. № 4. С.13 – 23.

08 ПСРЛ. Т. IV. Часть 1-я. Новгородская 4-я летопись. М., 2000. С. 228.

09 ПСРЛ. Т. III. Новгородская 1-я летопись старшего и младшего изводов. М., 2000. С.295.

нос в коллаборационизме и сотрудничестве с завоевателями — тенденция Новейшего времени. Но для той эпохи это скорее нехарактерно. *Новгородцы дорожили своими нерусскими православными подданными.* Скорее, здесь скрыта причина ещё одного *межэтнического и межконфессионального конфликта.* Дело в том, что князь приказал повесить всех пленных эстов — «Чудь». Почему же немецкие воины были частично отпущены на волю, а воины из чуди казнены?

Вероятно потому, что Орден руками эстов, собирав дань и грабил вожан, используя давние противоречия между «Чудью» и «Водью». Часть вожан, изменив Новгороду и православия, стала помогать эстам и угнетать своих же соплеменников. Так, во время войны за Чудскую землю в 1219 году, эсты западных волостей Чудской земли — Саккалы и Унгаунии перешли на сторону ливонцев, приняли христианство по западному обряду и стали участвовать в походах на север Эстонии. Проблема межэтнических и внутриэтнических противоречий тогда остро стояла в Балтии и на сопредельных территориях. Кроме того, при обороне Копорья именно эсты оказали русским войскам ожесточённое сопротивление, так как им не приходилось рассчитывать на пощаду. Так или иначе, но власть Ливонского Ордена над Водской землёй была ликвидирована. Копорская крепость была тогда же разрушена. А именитых рыцарей выкупали или обменивали на русских пленников.

В 1279 году сын Александра Невского, князь Дмитрий, получил у новгородцев разрешение вновь построить в Копорье бревенчатую крепость, которую уже в 1280 году перестроили в камень¹⁰. Это было время очередного осложнения отношений с Ливонским Орденом. В крепости обосновалась часть дружины — «мужи» князя Димитрия и Копорье превратилось в город-замок, принадлежавший только князю. Правда, через два года, когда осложнились новгородско-шведские отношения, и новгородцы поссорились с князем Дмитрием и изгнали его, крепость вновь была разрушена. Но и отношения с Орденом тогда временно наладились.

В 1294 году *датские крестоносцы* вторглись в новгородские земли и попытались основать

крепость-форпост на реке Нарове (совр. Нарва). Тогда новгородцы сами в 1297 году построили в Копорье каменную крепость. Стратегическое значение Копорской крепости в XIV веке было столь велико, что Копорье вновь сыграло важную роль, когда началось новое военное противостояние с Орденом. В 1338 году, когда ливонцы из Нарвы двинулись в Вотскую землю, то были разбиты новгородским войском, базировавшимся в Копорской крепости. В середине XIV века шведский король Магнус пытался взять приступом крепость, но был отбит от её стен. Одновременно Копорье стало и административным центром Вотской пятины.

В конце XIV века положение Копорья изменилось. Неподалёку от него была построена новгородская крепость Ям, ставшая новым административным центром Вотской пятины. Копорье же превратилось в центр Каргальского погоста Вотской земли и стало замком новгородских князей.

В 1447 году Ливонский Орден выступил организатором нового крестоносного союза с датским королём Христофом III (являвшимся одновременно королём Швеции и Норвегии). Тогда против новгородцев одновременно выступило войско 3-х союзных католических государств: Ливонского Ордена, Швеции и Пруссии. Союзники намеревались овладеть Вотской пятиной, Копорьем и Ямом. В первой половине 1448 года крестоносное войско пыталось захватить Ям и долго, но безрезультатно осаждало его. Тогда же союзники, вели боевые действия в Вотской Пятине и подходили к Копорью, но крепость устояла. В июле 1448 года боевые действия прекратились из-за больших потерь с обеих сторон. Был заключён 25-летний мирный договор. Так завершилась последняя попытка католиков-крестоносцев овладеть Копорьем. После этого уже в 1448 году по приказу Новгородского архиепископа Евфимия II крепости Ям и Копорье перестраивались и модернизировались новгородцами в соответствии с новыми требованиями фортификационного искусства. Боевые окна (бойницы) оборонительных сооружений приспособлялись для широкого применения огнестрельного оружия.

Как и большинство объектов средневекового оборонного зодчества Русского Северо-Запада, Копорская крепость сложена из местного камня-плитняка на известковом растворе. В плане она имеет вид сильно вытянутого в основании с юго-

10 Косточкин В.В. Древние русские крепости. М., 1964. С. 83 – 84.

востока на северо-запад скруглённого у вершины треугольника, т.к. повторяет конфигурацию довольно ровной площадки копорской скалы. Прясла стен достигают толщины 3,2 м. По верху стены ранее шёл широкий боевой ход, защищённый снаружи высоким парапетом с бойницами. Четыре круглых пятиярусных башни располагаются с северной и с восточной стороны — наиболее удобной для приступа, т.к. здесь перед скалой располагается небольшая низина. С южной, юго-восточной и с западной стороны, где низина превращается в глубокий овраг, скала сильно возвышается над округой и является почти неприступной. Здесь башен нет, но стена всё рано выглядит очень внушительно.

Расположение на юго-востоке крепости широкой проездной арки в короткой стене, зажатой между двумя массивными, прикрывающими проезд башнями, — приём очень характерный для западноевропейского средневекового оборонного зодчества. За аркой расположен слегка изогнутый сводчатый коридор. По своему характеру он является видоизменённым «рукавчатым захабом»¹¹. Это позволяет считать, что в строительстве Копорской крепости в 1448 году принимали участие и иноземные мастера из Центральной Европы, работавшие вместе с новгородскими мастерами.



Илл.1. Вид Копорской крепости с высоты птичьего полёта. Источник – Копорская крепость. С земли и с воздуха. Телеканал Моя Планета. *toya-planet*. Фото 2010–2020 гг.



Илл.2. Вид Копорской крепости после реставрации. Фото начала 2020-х гг.

Источник – Музей Копорская крепость ГБУК. *lenoblmus.ru*

Уже на исходе XV века, когда Новгородская земля вошла в состав централизованного Русского государства стратегическое значение каменной Копорской крепости снизилось. Московское правительство оставило эту крепость в том виде, какой она приобрела ещё в середине XV века¹².

Ценность этого исторического объекта выражается и в том, что в 1448 году «городовых дел мастера», перестраивающие крепость по указу новгородского владыки Евфимия II, не полностью уничтожили кладку конца XIII века. Остатки памятника той ранней эпохи можно видеть в наше время на южном крае копорской скалы. Она представлена кладкой нижних рядов в составе стены XV века. В других местах следов крепости конца XIII века специалистами не обнаружено. Таким образом был сохранён редкий исторический объект — памятник острого межэтнического и межконфессионального противостояния народов Балтии, католических государств Северной и Северо-Восточной Европы с Новгородской республикой. Но в то же время это — редкий памятник отечественной архитектуры и оборонного зодчества XIII–XV веков. Нечто подобное можно наблюдать на примере белокаменной кладки Коромысловой и Никольской башен южного и юго-западного сек-

11 Такой же вариант каменной кладки известен по псковской крепости Изборск и новгородской крепости Порхов. См.: Косточкин В.В. Древние русские крепости. М.,1964. С. 84.

12 Михайлова И. Б. Укрепление обороноспособности Северо-Запада России в первой трети XVI века. // Проблемы исторического регионоведения: Сборник научных статей. Вып. III. Кафедра исторического регионоведения (Отв. ред. Ю.В. Кривошеев). СПб., 2012. С. 138 – 148.

тора Нижегородского Кремля¹³, а также нижней части стены Московского Кремля у Васильевского спуска. Это редкие, уникальные фрагменты древних белокаменных стен 60-х годов XIV столетия, которые свидетельствуют нам о грозных и важных для обороны России событиях XIII–XV веков.

Список литературы

1. ПСРЛ. Т. III. Новгородская 1-я летопись старшего и младшего изводов. М., 2000.
2. ПСРЛ. Т. IV. Часть 1-я. Новгородская 4-я летопись. М., 2000.
3. ПСРЛ. Т. X. Часть 2-я. Патриаршая или Никоновская летопись. М., 2000.
4. Абрамов Д. М. Князь Александр Невский. Становление полководца и дипломата. // История и архивы. РГГУ. 2021. № 4. С.13 – 23.
5. Абрамов Д. М. К историографии вопроса XIX — первой половины XX о христианизации народов Прибалтики и их отношениях с восточными и западными христианами в эпоху средневековья. // История и архивы. РГГУ. 2025. № 2 (Том 7). С.84 — 103.
6. Косточкин В.В. Древние русские крепости. М., 1964. 143 с.
7. Кирьянов И. А., Трофимов И. В. Материалы и исследования Нижегородского кремля. // Материалы и исследования по археологии СССР. № 31. М., 1952. С.318 – 346.
8. Михайлова И. Б. Укрепление обороноспособности Северо-Запада России в первой трети XVI века. // Проблемы исторического регионоведения: Сборник научных статей. Вып. III. Кафедра исторического регионоведения (Отв. ред. Ю.В. Кривошеев). СПб., 2012. С. 138 — 148.

13 Кирьянов, Трофимов 1952 – Кирьянов И. А., Трофимов И. В. Материалы и исследования Нижегородского кремля. // Материалы и исследования по археологии СССР. № 31. М., 1952. С.318 – 346.

THE HISTORY OF THE MEDIEVAL MONUMENT
OF DEFENSE ARCHITECTURE OF KOPORYE
IN THE CONTEXT OF THE AGGRAVATION
OF ETHNOCONFESSIONAL AND POLITICAL
RELATIONS BETWEEN NOVGOROD
AND THE LIVONIAN ORDER

Abramov Dmitry Mikhailovich,
Candidate of Cultural Studies (in Historical Sciences),
Associate Professor,
Director of the Research Center for Regional History,
Local History, and Moscow Studies,
Historical and Archival Institute
of the Russian State University for the Humanities,
15/1 Nikolskaya Street, Moscow, 109012,
abramov_dmitriy@mail.ru

Abstract

Kopor fortress is the Western Russian Outpost on the border with the possessions of the Livonian Order, has become the place of ethnoconfessional and interethnic confrontation between the ethnic groups of the Baltic, and between the Catholic Baltic States with the Novgorod Republic. Koporye is a medieval object of Russian defense architecture - a monument of that severe epoch of XIII-XV centuries.

Keywords

The Germans (Livonians). Prince Alexander. Vodskaya land. Koporje. Chud (esty). Vozhane. Reconstruction of the fortress.

ИМЕНА И СОБЫТИЯ ПРОШЛОГО

RAR
УДК- 7.06
ББК- 71
DOI

НАСЛЕДИЕ В. М. ЗАХАРОВА: ВЕРНОСТЬ ТРАДИЦИЯМ И НОВАТОРСТВО ХУДОЖНИКА

Лапина Богдана Михайловна

Аспирант,
Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва,
Почётный работник культуры г. Москвы,
Преподаватель классического танца высшей категории,
Московское Хореографическое Училище при Московском
Государственном Академическом Театре Танца «Гжель»,
ул. Митинская 40, к.2, Москва, Россия,
barabusha@mail.ru

Аннотация

В статье проанализированы важные составляющие концепции В.М. Захарова, соответствующие общенациональной стратегии хореографического образования: традиции и новаторство маэстро на примере анализа спектакля «России светлая душа».

Ключевые слова

Традиции, новаторство, хореография, фольклор, театр танца «Гжель», Владимир Захаров, народные промыслы.

Наследие выдающегося хореографа современности профессора Владимира Михайловича Захарова настолько многогранно, что является бесценным материалом для исследователей и всех, кто прикасается к этому неисчерпаемому источнику. И в этой связи важно определить то, что особенно необходимо иметь в виду культурологам, историкам культуры, искусствоведам и хореографам, изучающим его творчество. Культурно-образовательный комплекс «Школа-ВУЗ-

Театр», высоко оценён Правительством Российской Федерации и номинирован государственной премией Российской Федерации, являясь примером реализации непрерывного хореографического образования, сохранения и развития социокультурного опыта в контексте преемственности поколений в современном образовании. Система, созданная В.М. Захаровым, соответствует общенациональной стратегии образования и в практической деятельности выявляет ключевые про-

блемы, определяя их иерархию в реализуемых им проектах. Региональная культура, включая всю полноту этого понятия, в контексте концепции В.М. Захарова направлена на развитие представлений о национальных традициях и истории, на накопление знаний в области культуры и её региональной специфики в фольклоре, народных промыслах, обычаях и обрядах, поэтики танца. Традиции и новаторство здесь взаимосвязаны и синергичны.

Рассмотрим сказанное, обращаясь к спектаклю В. М. Захарова «России светлая душа», премьера которого состоялась в 2008 году в концертном зале имени П.И. Чайковского. Патриотический и духовно-нравственный потенциал постановки трудно переоценить, поэтому приобщение к его наследию имеет большое значение и требует тщательного и всестороннего изучения. При постановке танцев хореограф использовал классическую, церковную, современную музыку, наиболее соответствующую сюжету и рисунку танца. Для реализации замысла В.М. Захарову потребовалось иметь в штате театра танца «Гжель» два оркестра, в том числе оркестр народных инструментов. Поэтому у него была возможность записать качественную профессиональную фонограмму для этой постановки.

Спектакль начинается самым необыкновенным сочинением Владимира Захарова — хореографической композицией «Дорога к храму», поставленной на музыку К. Волкова. Дорога к храму, как известно, у каждого человека своя. Это глубоко личная и сокровенная история, которая может быть как лёгкой и светлой, так и сложной, тернистой и даже трагичной. Это новелла о глубокой вере, о чистоте помыслов, о защите самого дорогого и святого для человека — своей семьи, своего дома, рода и Родины. Сюжет — история одной семьи, на примере которой показан путь длиною в жизнь. Центральными персонажами являются Князь и Княгиня, их сын, мученицы Вера, Надежда, Любовь и мать их София, некоторые православные святые покровители, фигуры и лики которых мы видим на фресках и иконах. Как не побояться и дерзнуть прикоснуться к столь тонкой и трепетной теме — вере в Бога? Как инструментарием классической хореографии изобразить православный храм и святых угодников Божьих? В.М. Захаров не испугался и настолько поразил своей идеей московское духовенство, что премьера «Дороги к храму» состоялась в Зале

Церковных Соборов Храма Христа Спасителя по личному приглашению Патриарха. Для реализации замысла В.М. Захаровым был найден неожиданный приём. Он расположил купола церквей и иконостас с ликами святых вдоль заднего плана сцены. Таким образом святые угодники создавали невидимый для исполнителей тыл, который поддерживал и помогал им своими молитвами и незримым присутствием. Их двенадцать. Это сакральное для христиан число. Апостолов тоже было двенадцать... Смысл и исторический контекст здесь очень важен и правдоподобен. Через них открываются тайники души хореографа. А зрителя невозможно обмануть, невозможно заставить сопереживать, не открыв ему свою собственную душу.

Действие развивается. Начался пожар. Времена, когда варвары повсеместно жгли храмы, хорошо известны. Тогда было поругано и сожжено множество церквей, но не погибла вера православная. И эту сцену В.М. Захарову удалось решить весьма оригинально. Мы не видим врагов, поджигающих храм. Собирательный образ врага олицетворяет один актёр — Огонь. Иллюзия пожара создаётся длинными полотнами лёгкой красной ткани, которая парит над сценой вслед за танцорами. В этот момент она действительно похожа на огонь! Огонь яростно выталкивает княжеского сына из храма. На сцене царит хаос — мечется в панике народ, мелькают языки пламени-ткани, происходит множество красивых перестроений. Но София премудрая сохраняет спокойствие. Она призывает святых прийти на помощь, снизойдя с икон. Перед зрителем предстают мужчины и женщины в длинных одеждах, подобных тем, которые можно увидеть на иконах византийской школы. На головах девушек кокошники в форме круга, напоминающего нимб, украшенные самоцветами. В левой руке все они держат свечи — это православные святые, защитники и хранители Руси. Они ожили, чтобы спасти семью, церковь и веру. Празднично представлен финал танца, когда абсолютно все герои композиции берут из рук святых зажжённые свечи, олицетворяющие символ молитвы, и поднимают их вверх, освещая огнём надежды зрительный зал. Массовость постановки, проникновенная музыка, красочные костюмы, представляющие произведения искусства и достойные отдельной похвалы. Одни купола чего стоили! Всё это действо вызывало живой отклик

у зрителя, чья культурная идентичность резонировала с происходящим на сцене. В заключительном действе сюжета на сцене в костюме русской царевны появлялась народная артистка Российской Федерации Ирина Егорова и читала проникновенные стихи о Богом любимой России, о её бескрайних просторах, необыкновенной природе, о любви её детей к своей Родине!

Развитие действия в композиции «Русь изначальная» обращает нас к славянским корням и мифологии, к поклонению древним божествам, весенним хороводам. Его открывает танец-метафора, стилизованный под языческую древность. Для его постановки хореографу пришлось изучить множество исторических материалов. Музыкальным сопровождением для этого языческого этюда было выбрано одноимённое произведение «Русь изначальная» Александра Григорьевича Костюка, в котором звучат русские народные музыкальные инструменты: колёсная лира, гусли, а также духовые и перкуссионные. По мере развития сюжета музыка меняется, темп нарастает, появляются сложные групповые комбинации и перестроения. И всё это происходит в процессе динамичного движения танцоров по окружности сцены, где круг предстаёт лейтмотивом хореографической новеллы.

«Вечерняя музыка» В. Гаврилина вдохновила М.В. Захарова на создание миниатюры «Дай нам спасение» (или «Молитва»). Необыкновенно лиричный, берущий за душу женский хоровой вокализ с солирующим проникновенным сопрано. Слов нет, но голос солистки словно парит над сценой и уносится в небеса, красотой и мелодизмом увлекая за собой слушателей и вызывая у них схожие ассоциации: созерцание заката, картины родной природы, дорогие сердцу воспоминания, искреннюю молитву, безмятежность и душевное спокойствие.

Требовательно и трепетно относился В.М. Захаров к сценическому образу своих артистов. Красавицы-исполнительницы отбирались хореографом лично. Глядя на их целомудренный наряд и выразительные одухотворённые лица, можно было подумать, что девушки — это Мадонны эпохи Возрождения, сошедшие с полотен Рафаэля Санти. Этот танец всегда вызывал у зрителя чувство сопричастности с чем-то необыкновенно прекрасным, трогательным и светлым. Его, без слов олицетворяющего молитву, понимали абсолютно все зрители мира как в России, так и за ру-

бежом, когда театр гастролировал в Мексике, Сирии, Катаре, Италии, Египте, где публика являла собой представителей совершенно разных этнических групп, мировых религий и религиозных конфессий... Очень чистым и светлым, искренним и трогательным было исполнение «Молитвы».

Торжественный и радостный перезвон колоколов предваряет следующий эпизод под названием «Пасха», для которого хореографом была подобрана музыка Сергея Рахманинова «Светлый праздник». «Сергей Васильевич очень любил духовную музыку, разбирался в ней, тёмными зимними вечерами приезжал в мрачный Андроньев монастырь, где выстаивал службу, слушая старинные суровые песнопения из Октоиха, исполняемые монахами параллельными квинтами, что производило на него сильное впечатление»⁰¹. Это заключительная часть фантазии для двух фортепиано, написанная композитором в 1893 году. Позже она будет переименована в Сюиту № 1. В ней композитор использовал церковный тропарь «Христос Воскресе», поэтому сразу же становится понятно, про что это произведение. В переключке верхнего и нижнего регистра колоколов слышится и знакомое церковное песнопение, и волнительный момент ожидания чуда — Воскрешения Христова.

Не менее интересно решено и световое оформление: постепенно высвечивая те или иные группы танцоров скользящим светом софитов и сохраняя полумрак, художнику по свету удалось максимально погрузить зрителей в атмосферу православного храма в Пасхальную ночь — в огни свечей, игру теней и полутеней, радость и надежду на лица прихожан. В центре сцены, окружённый группой богатырей, находится главный Звонарь. Его руки ритмично раскачивают ображаемый язык огромного колокола, а взгляд, устремлённый вверх сквозь зрительный зал, уносится по восходящей к небесам дороге. Звучит тропарь «Христос воскрес из мертвых, смертью смертью поправ, и сущим во гробах живот даровав». Под слова хора артисты поворачиваются спиной к зрительному залу и, продолжая семенящими шагами подниматься вверх к заднику сцены, в данном эпизоде олицетворяющему алтарь, осуществляют крестное знамение таким образом,

01 Воспоминания о С. В. Рахманинове / сост. З. А. Апетян. Т. 2. Москва, 1974. С. 13

каким его можно изобразить, используя хореографическую пластику. В.М. Захаров был первым хореографом, который не побоялся иллюстрировать танцем настоящую действующую, уже ставшую канонической, форму церковной соборной молитвы. Здесь присутствует множество жестов, понятных даже неискущённому зрителю — руки, тянущиеся вверх или молитвенно сложенные на груди, глаза, с надеждой устремлённые к небу. Это настоящий молебен, исполняемый артистами очень искренне и по-настоящему.

Звучит бессмертная музыка «Тройки» Георгия Свиридова из его оркестровой сюиты «Метель». Музыка эта необычайно выразительна. В ней присутствуют и перезвон колокольчиков, и солирующий гобой, чудесная мелодичная тема которого перекликается с завываниями метели и с грустной песней ямщика, и ритмичный топот резво скачущих коней, пульсирующий и продолжающийся от начала до конца произведения. «Тройка» написана композитором на 4/4, дополнительно автор указал характеристику темпа — *con moto* (с движением). И это пульсирующее движение задаёт определённое направление работе хореографа. Композиция начинается с ударных: здесь и литавры, и чёткая дробь малых барабанов, и перкуссия бубнов, джинглы которых задают чёткий пульс скачки. Этот хореографический номер поставлен ученицей Владимира Захарова Светланой Кулдышевой под редакцией педагога девушек-исполнительниц Ольги Шаройко. Танец исполняется на пальцах, при этом в нём присутствует множество различных зрелищных, впечатляющих публику прыжков, амплитудных движений, стремительных перемещений, что придаёт хореографии лёгкость и создаёт впечатление парения над сценой.

Следующая миниатюра также была поставлена на музыку Г.В. Свиридова. Это знаменитый романс из сюиты «Метель», названный В.М. Захаровым «И душа замирает, любя». Это грандиозное по своему накалу произведение, которое вышло за рамки традиционного романса и легко может приравниваться к симфонической музыке. Главная партия мелодии отдана солирующей скрипке, поскольку, пожалуй, ни один другой музыкальный инструмент не может так проникновенно и убедительно спеть о любви. Следом вступает альт, а за ним духовые, и их хор звучит под размеренный аккомпанемент рояля. Кульминацией произведения является вступление оркестра,

палитра звучания которого насыщена и колоритна. Это музыкальное произведение называют гимном русской душе, гимном любви. Задействовав совсем юных исполнителей, а не зрелых и опытных мастеров, В.М. Захаров не прогадал. Ему вообще было свойственно опираться на индивидуальность артиста. Он умел правильно расставлять акценты, и зритель явственно видел, как чиста, бесхитростна и бескорыстна юная любовь. Именно в этом спектакле на сцене впервые появился 18-летний Денис Родькин, будущий премьер Большого театра России. Здесь необыкновенно органичны Диана Косырева, Ольга Дёмина и Дмитрий Захаров. Все они выпускники и гордость хореографического училища Гжель.

А далее Захаров вновь возвращается к теме женской красоты и чистоты, к образу белоснежной лебедушки — хрупкому, но сильному созданию, обладающему волей творить добро, быть выше всего мелкого и низменного. Под лиричную мелодию Виктора Голикова «Гуси-лебеди» выплывают девушки-Купола. Это новаторское решение В.М. Захарова. На фоне музыки и танца звучат стихи Людмилы Михеевой, проникая в сердца и души зрителей: «Россия — ты в сердце приняла монашескую строгость и княжескую статью, застенчивость и робость, святую благодать». При этом и визуальное попадание в образ было абсолютным — белые длинные платья, красивые славянские лица, необыкновенные кокошники-купола; проникновенная музыка, исполняемая ансамблем баянов и аккордеонов в сопровождении гуслей, переливы которых добавляли красок в мелкие переборы ног исполнительниц. Интересным режиссёрским решением В.М. Захарова было поставить исполнительницу партии Царевны на пуанты и тем самым приподнять её над миром земным. Проплывает Царевна среди лебедушек-куполов. И перед взором зрителей возникает картинка сказочной Руси. Звучит музыка Валерия Кикты «Царевна-лебедь». В жанровой сцене большой праздник на соборной площади, который можно было увидеть в любом большом русском городе. И вновь звучат стихи, наполненные множеством красочных метафор и ярких образов, в которых облака сравниваются с лебедиными стаями, небо с синей рекой, а Царевна — с красою неземной, затмившей свою красотой луну и солнце.

Хореографическая миниатюра «Светит месяц» осуществлена С. Кулдышевой, ученицей В.М. Захарова. Её исполняют четыре девочки

и четыре мальчика, учащиеся средних классов МХУ при МГАТТ «Гжель». При этом взрослые исполнители-артисты остаются на сцене и подтанцовывают детям. Этим танцем В.М. Захаров стремился показать все ипостаси Руси-России: её веру, её чистоту, её силу, её правду, её семейные ценности и традиции, её пляски, игры и шутки, любовь к детям — в общем всю её многогранную и такую непростую душу.

Смену стилей являет «Колыбельная» в исполнении Пелагеи — замечательной современной исполнительницы русского фольклора. В ней слышны капли льющейся воды и мелодия солирующего ксилофона в сопровождении струнных музыкальных инструментов. Номер исполнялся классическими танцовщицами на пуантах.

Очень впечатляющ был мужской танец под песню «Позови меня тихо по имени», музыка Игоря Матвиенко, слова Виктора Пеленягрэ в исполнении Николая Расторгуева и группы «Любэ». Миниатюра решена языком современной хореографии, где каждый из солистов мог показать свои сильные исполнительские и технические возможности. В.М. Захаров, сделав акцент на этот песенный шлягер, вновь не побоялся сочетать несочетаемое — вечную классику, русскую народную музыку и хиты 2000-х годов.

Контрастом прозвучал замечательный вальс «Сирень» в музыкальной обработке Анатолия Соболева. Солирующий музыкальный инструмент — клавишные гусли, чей звук так напоминает звон хрусталя. Этот номер был поставлен В.М. Захаровым ранее и в своё время прославил театр «Гжель» на многих сценах мира. Двадцать исполнительниц в летящих лиловых платьях в пол с рукавами, имитирующими гроздь царственной махровой сирени. Это очень чувственный и нежный вальс, где костюм выступает наравне с хореографией, превращаясь во время вращения исполнительниц в необычайной красоты цветок с невесомыми парящими лепестками, завораживающий своей красотой. Кульминационным и эффектным моментом танца является так называемая гирлянда — приём, придуманный в начале XX века балетмейстером Касьяном Голейзовским, великим новатором и экспериментатором в хореографии. Подняв две скрещенные руки вверх и взявшись ими со стоящими рядом партнёрами, девушки по очереди опускают руки до пола и снова поднимают их ввысь, не размыкая пальце рук. Перед

публикой во всей красе предстаёт бесконечная волна, сотканная гирляндами гроздей махровой сирени, которая изящно перекачивается от начала до конца, многократно повторяясь.

Хореографическая композиция «Ой, то не вечер» поставлена хореографом на пять пар студентов старших курсов хореографического училища в характере народной стилизации. Считается, что у песни нет автора, но связана она по смыслу с казачьим эпосом, со Степаном Разиным и датируется приблизительно концом XIX века. Из текста песни можно предположить, что казак заснул, но горестные раздумья гонят сон прочь, мешая казачьему безмятежному покою. По мелодике и ритму эта песня напоминает колыбельную, а по популярности — ей нет равных среди народных песен. Ведь тут затрагиваются вечные, волнующие ни одно поколение людей темы: стремление к любви, свободе и воле, чувство поддержки и взаимопомощи, наличие братского плеча, предчувствия злой судьбины, мудрости и широты полёта души русской. Переосмыслив некоторые приёмы в творчестве В.М. Захарова, автор пришёл к выводу, что он как великий педагог не боялся несоответствия исполнителей и произведения, если был абсолютно уверен в харизме и характере своих юных подопечных. Наверное, была какая-то внутренняя пронизательность, интуиция — сколько угодно может быть названий этому так называемому шестому чувству мастера. И печально, что современные поколения студентов могут «не потянуть» столь мощные хореографические произведения мастера. Номер рассказывает о любви, верности, разлуке, вере и надежде, об отношениях мужчины и женщины, о заботе и дружбе, которую они могут предложить друг другу. Стилизация в хореографии, как и во многих других жанрах искусства, предоставляет творцу абсолютную свободу, когда он не связан строгими рамками, условностями и академическими канонами. Достаточно твёрдо понимать определённые произведения рамки, такие как история, время, обстоятельства, стиль, и работать, неукоснительно соблюдая их.

Традиционные русские гуляния всегда привлекали балетмейстеров необычайно широкими возможностями для полёта фантазии. В.М. Захаров не был исключением. Следующая сцена спектакля на народную музыку так и называлась — «Гуляние» (мастер иногда уточнял — «Воронежское гуляние»). Молодые девушки и парни,

ещё не ступившие в брак, подчиняясь исторически выверенным неписанным правилам, могли на законных основаниях повстречаться и пообщаться, побалагурить, потанцевать. Естественно, что каждому хотелось показать себя в наиболее выигрышном свете.

Звучит Рахманиновский «Вокализ» в исполнении симфонического оркестра. Из последней кулисы в полумраке появляется первая классическая пара — на девушке скромный балетный хитон и в руках облако газового шарфа. Народный артист Российской Федерации Вадим Сергеевич Тедеев, будучи преподавателем дуэтно-классического танца, поставил адажио «На крыльях мечты» для своих студентов, и номер получился настолько подходящим по смыслу и по духу школьникам, что В.М. Захаров просто не мог не включить его в спектакль. Шарфы в постановке танца были обыграны одновременно и как крылья, и как облака. А сами артисты несли внутренний свет и что-то очень чистое, нежное и хрупкое, вызывая в зрителях щемящую тоску по юности и первой любви. Потрясающей красоты номер получился.

На визуальном, звуковом и эмоциональном контрасте основан выбор следующего номера, где звучит музыка Игоря Матвиенко на слова Александра Шаганова «Выйду в поле ночью с конём». Автору текста удалось написать такие проникновенные слова, что в исполнении группы «Любэ» эта композиция моментально стала хитом. Многие сегодня считают эту песню народной и безмерно удивляются, узнавая имена её авторов. Десять фактурных парней в белом и солист, Д. Родькин хореографически иллюстрировали песню, проживая на сцене каждую её строку. Такой приём практически всегда обеспечивает стопроцентное попадание и понятен даже самому неподготовленному зрителю.

Знаменитый танец В.М. Захарова «Жостовские узоры» поставлен им на музыку В.И. Темнова. Отличительной особенностью костюмов для этого номера является наличие на них знаменитых и известных на весь мир рисунков с жостовских подносов — блистательная работа художников: Галины Пименовой и Натальи Коковиной. Как известно, эта роспись представляет собой различные цветы и растительные орнаменты, выполненные на чёрном фоне с использованием красного, зелёного, голубого, серебристого и различных пастельных тонов. По центру каждого платья, а на мужских

рубах — на манжетах и вороте, россыпь разноцветных цветов. Любовь В.М. Захарова к русским народным промыслам и воплощению их ярких фрагментов на сцене требует отдельного исследования, и очень хорошо, что одна из этих известнейших постановок была органично вплетена в ткань спектакля и украсила его.

Звучит Рахманинов. Обращение к нему на протяжении всего спектакля не случайно — много по-настоящему великой русской музыки написал этот композитор. Владимир Михайлович назвал следующий эпизод «Любовью мы вовек хранимы» и использовал необычную оркестровку, где Рахманинова исполняет оркестр русских народных инструментов, а основная чарующая мелодия отдана балалайкам.

Для последнего завершающего штриха В.М. Захаровым был выбран очень эффектный номер с говорящим названием — «Россия вечная», поставленный на музыку В.Г. Корнева. В нём воплощён собирательный образ всего, что можно рассказать о русском танце непосредственно в танце. На сцене вся труппа, четыре пары солистов-виртуозов, обладающих всем техническим арсеналом. Яркие и насыщенные рисунки, красочные костюмы, зажигательная музыка — успех был обеспечен со дня премьеры и на веки вечные, пока жив этот танец.

Общий финал совершается под музыку М.П. Мусоргского и М.И. Глинки, когда В.М. Захаров выводит на сцену всех участников спектакля от мала до велика. Перемещаясь бесконечной чередой линий из стороны в сторону, они наглядно демонстрируют собой смену поколений, как много всего прекрасного может быть в нашей стране, как могут уживаться вместе разные народности, разные культуры и всё то, что может и должно их объединять — наша единая для всех Родина. Появляется Царевна-Лебедь — олицетворение прекрасной Руси, России. Нежные взмахи её рук-крыльев обволакивают красотой, укрывают, защищают и благословляют всех присутствующих как на сцене, так и в зрительном зале.

С огромным успехом прошла премьера, в которую В.М. Захаров вложил всю свою душу. Бурные и долгие овации показали, как тепло и трепетно был принят этот объединяющий людей и такой нужный и актуальный сегодня спектакль. Это было его авторское видение и представление о своей стране, где он впервые сочёл различными хореографические стили — народный танец,

классический танец, современный танец и стилизацию. Неординарность подхода В.М. Захарова, по нашему мнению, состоит в том, что в его спектакле сочетаются, казалось бы, несовместимые вещи: церковные картины, народные праздники и современная, не исполняемая ранее в академическом театре музыка группы «Любэ». Синтезировав поэзию и танец, включив в них церковные песнопения, М.В. Захаров сделал всё возможное, чтобы максимально донести до зрителя свою идею — его Родина обладает удивительной чистой и светлой душой, которая любит тебя как мать любит своего ребёнка, которая защищает и оберегает тебя, желает тебе добра и счастья, дарит радость и свет!

Отдавая дань традициям — на протяжении всего спектакля имеются отсылки к тем или иным традиционным русским народным действиям: будь то игрища, обряды, хороводы, гуляния и т.д. — маэстро привнёс в свой спектакль много новаторских трактовок и прочтений. Его новации были поистине удивительными: девушки с куполами на головах; рассказанная и показанная языком хореографической лексики православная молитва и сила настоящей животворной веры; чудесные рисунки

непосредственно танцев, воплотившие на сцене знаменитые на весь мир народные промыслы; сочетание всего этого с популярной современной мелодикой и многое-многое другое. Сила искусства В.М. Захарова — в его подлинности. Искусствоведы, хореографы и все, кто связан с культурой и искусством, призваны исследовать богатое наследие мастера, чтобы зёрна настоящего искусства, возвращённые им, одухотворяли и напитывали всех нас, ещё более упрочивали силу и славу русской культуры и могли бы быть использованы в современном танце, потому что настоящее искусство, сильное своим патриотическим накалом, всегда, а сегодня особенно, актуально.

Список литературы и источников

1. Воспоминания о С. В. Рахманинове / сост. З. А. Апетян. Т. 2. Москва, 1974. С. 13
2. В. М. Захаров «Радуга русского танца», издательство ГАСК, М., 2002 г.
3. В. М. Захаров «Поэтика русского танца», в 5-ти томах, 2004 - 2010 гг.
4. Альбом «Сказочная Гжель Владимира Захарова», М., 2005 г.

LEGACY OF V. M. ZAKHAROV: FIDELITY TO TRADITIONS AND INNOVATION OF THE ARTIST

Lapina Bogdana Mikhailovna

Postgraduate student,
D. S. Likhachev Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage
Honorary Cultural Officer of Moscow
Teacher of classical dance of the highest category,
Moscow Choreographic College
at the Moscow State
Academic Dance Theater "Gzhel",
Mitinskaya St. 40, room 2, Moscow, Russia
barabusha@mail.ru

Abstract

The purpose is to analyze the important components of V. M. Zakharov's concept, which corresponds to the national strategy of choreographic education: traditions and innovation of the maestro using the example of the analysis of the play "Russia's bright soul".

Keywords

traditions, innovation, choreography, folklore, Gzhel Dance Theater, Vladimir Zakharov, folk crafts.

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ МИРА

RAR
УДК- 71
ББК- 85.113
DOI

ПОСТИГАЯ «ВРЕМЯ КУЛЬТУРЫ». ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ОБЛИКА СВЯТОЙ СОФИИ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ АРХИТЕКТОРОМ ГАСПАРОМ ФОССАТИ

Скотникова Галина Викторовна,
доктор культурологии,
профессор кафедры теории и истории культуры,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств,
Исаакиевская площадь, д. 5, г. Санкт-Петербург, Россия, 190121,
galina-skotnikov@mail.ru

Аннотация

Осуществлённый в середине XIX века выдающимся швейцарским архитектором итальянского происхождения Гаспаром Фоссати (1809–1883) широкомасштабный проект реставрации Святой Софии Константинопольской являет собой яркий феномен освоения «времени культуры»: сопряжения в живой современности художественных лучей римского, эллинского, византийского прошлого, православно-русского и турецко-исламского настоящего. Будучи архитектором Русской дипломатической миссии в Константинополе, Фоссати выполнял заказ турецкого султана, внося одновременно вклад в украшение внешнего облика столицы, создав около 50 светских сооружений.

Ключевые слова

Гаспар Фоссати, архитектор, реставрация, святая София Константинопольская, открытие мозаик, исламизация интерьера.

Швейцарский архитектор итальянского происхождения Гаспар Фоссати, член Российской Императорской Академии художеств, в середине XIX века (1847–1849) осуществил первую широкомасштабную реставрацию знаменитого храма VI века — Святой Софии Константинопольской

(Софийской мечети), получив общеевропейскую известность. Помимо основательных инженерных работ по укреплению всего здания Фоссати произвёл капитальную перестройку интерьера мечети, преобразовав и внутренний, и внешний облик собора.



Илл. 1. Гаспар Фоссати
Фото с сайтов: [pinterest.com](https://www.pinterest.com); onedio.com

Гаспар Фоссати (1809–1883) родился в Моркоте, италяязычной части Швейцарии, учился в Венеции и Милане, участвовал в раскопках Помпей. В 1833 году он прибыл в Санкт-Петербург, где уже жили швейцарские архитекторы. Три года спустя был назначен официальным архитектором императорского двора. В 1837 году, женившись на дочери швейцарца Л. Руска, переехал в Константинополь для строительства нового российского посольства, которое было завершено в 1845 году. С 1839 года к нему в Константинополь прибыл родной брат Джузеппе (1822–1891), получивший архитектурное образование в Милане. Более двадцати лет братья в высшей степени плодотворно работали в столице Османской империи периода реформ Танзимата, построив церковь св. Петра и Павла, больницу, университет, посольства Испании, Ирана, Нидерландов, Италии (Венецианский дворец), мавзолей Решид-паши, три итальянских театра, десятки особняков для состоятельных турок, хаммамы, фонтаны — в общей сложности около 50 зданий. В 1858 году братья вернулись в Моркоте.

Одним из самых известных творений швейцарского архитектора в Стамбуле, безусловно, является здание Русской дипломатической миссии, как его ещё называли, «Русский дворец в Кон-

стантинополе», заслуженно вызвавший восторженные отзывы современников, поражая своим величием и грандиозностью. В настоящее время в нём располагается Генеральное консульство России. К архитектурным шедеврам швейцарского архитектора в Стамбуле принадлежит и реставрация собора Святой Софии.

Генеральное консульство Швейцарии в Стамбуле организовало международную конференцию «Братья Фоссати. Швейцарские архитекторы от Моркоте до Стамбула», состоявшуюся 1–2 октября 2021 года в здании Генерального консульства России в Стамбуле, что свидетельствует и значительном историко-культурном резонансе творчества знаменитых зодчих.



Илл. 2. Генеральное консульство России в Стамбуле.
Фото с сайта: <https://istanbul.mid.ru/>

Святая София после 1453 года, постепенно проходя разные периоды расхристианизации, со второй половины XVIII века «полностью приобрела облик традиционной султанской мечети с трибунами для муэдзинов, расставленными по периметру молельного помещения...»⁰¹. К этому времени все фигуративные мозаики так или иначе уже были закрыты. Материалом, позволяющим проследить характер и темпы ометивания Святой Софии, в настоящее время служат работы европейских художников XVII–

01 Якушев М.И. Сакральное пространство Святой Софии в восприятии европейских художников// Исторический вестник. Сакральная география Ближнего Востока. 2024. Т. XLVIII. — С.308.

XIX век, рисовавших инкогнито или имевших специальное разрешение-фирман⁰².

Будучи высокоодарённым профессиональным художником, Г. Фоссати-реставратор действовал смело, увлечённо, творчески осваивая «время культуры», воспринимая его не как бремя, искажающее и стирающее память, а как данность, в которую нужно проникнуть и которую нужно принять в её смысловой сути и многогранной целостности, чтобы найти своё место в современном мире. Он отдал дань и православному художественному наследию, и требованиям исламской традиции.

Г. Фоссати опирался на помощь профессионалов, приглашённых им в Стамбул: близких родственников, друзей и коллег-художников, знакомых по Петербургу. Фоссати были предоставлены восемьсот рабочих, причём в основном греческого происхождения⁰³.

Работая в действующей мечети, он дерзновенно⁰⁴ открыл (приоткрыл на небольшой чудесный период, на краткий миг восхищения) мозаики православной Византии⁰⁵, лик её средневекового, нетленного прошлого.

Приобщиться к византийскому миру позволили, позволяют и сегодня, выполненные Гаспа-

ром Фоссати прекрасные рисунки, изображающие Святую Софию. Собрание рисунков собора, содержащее и мозаичные изображения, в 1848 году было представлено художником в Петербурге совету Академии Художеств и доведено последним до Высочайшего сведения.

Император Николай I принял архитектора, одарив его перстнем со своей руки⁰⁶, но не поддержал идею издания рисунков, руководствуясь, по-видимому, политико-дипломатическими соображениями. Отношения России и Турции обострились накануне Крымской войны. 30 сентября 1848 года Г. Фоссати был сделан «почётным вольным общником» Академии Художеств⁰⁷.

Цветные литографии по оригинальным 25 рисункам были изданы в Англии в 1852 году (альбом «*Айя София в Константинополе, недавно отреставрированная по приказу султана Абдул Меджида / по оригинальным рисункам шевалье Гаспара Фоссати, литографированных Луи Хаге*»)⁰⁸.

В 1853 году Фоссати прислал этот альбом в дар Академии. В России часть рисунков была опубликована в 1915 году («*Храм св. Софии в Царьграде. Айя-София в Константинополе*»)⁰⁹. В настоящее время английский альбом представлен на сайте Библиотеки Конгресса США.

Г. Фоссати изменил раскрас интерьера Софии, вернув вместо мавританского древний византийский, ориентируясь на собор Святого Марка в Ве-

02 Якушев М.И. Сакральное пространство Святой Софии в восприятии европейских художников// Исторический вестник. Сакральная география Ближнего Востока. 2024. Т. XLVIII. — С. 304-327.

03 Там же. С. 309-310.

04 Большинство западных исследователей полагает, что мозаики были открыты случайно (См., например, Teteriatnikova N. *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute*. Dumbarton Oaks: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998. 78 p). Однако, отечественный искусствовед и художник-реставратор академик Ю.Г. Бобров видит в деятельности Г.Фоссати проявление полученного в России задания (Бобров Юрий. Забытая роль России в открытии мозаик собора Святой Софии в Константинополе//Русское искусство, 2021, № 1. С. 128 С.126-133). По крайней мере, будучи членом Императорской Академии Художеств, служа официально русским придворным архитектором, Фоссати не мог не стремиться к открытию художественных сокровищ Софии.

05 В последствии руководитель реставрационных работ, проводившихся в Святой Софии в начале 1930-х годов, Томас Уиттмор (Thomas Whittemore), утверждал, что мозаики Святой Софии сохранились во многом благодаря работе Фоссати.

06 Бобров Ю. Забытая роль России в открытии мозаик собора Святой Софии в Константинополе// Русское искусство. 2021. № 1 (69). С. 129–130.

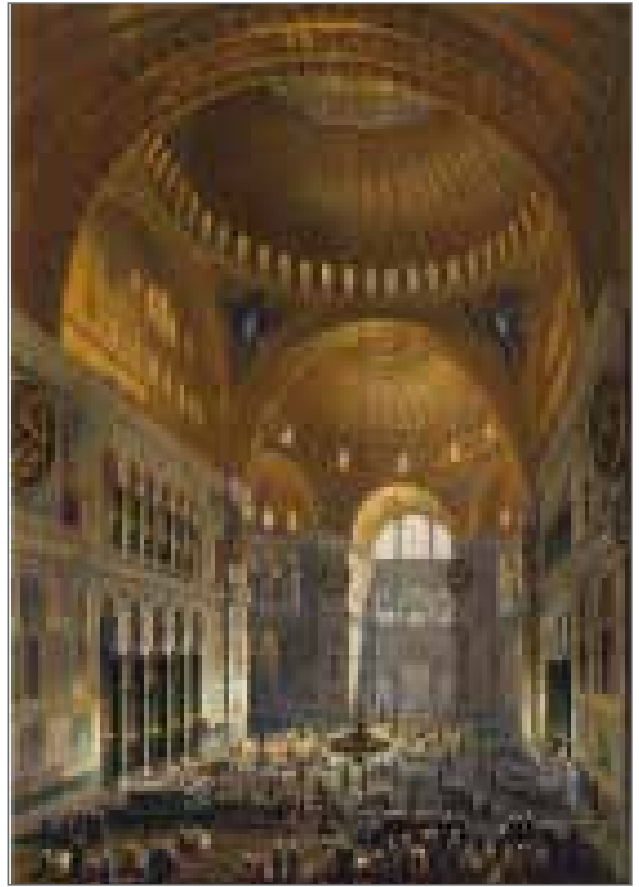
07 Общий архив министерства Имп. двора, дела гоф-интендантской конторы 1838 г., 84/518, № 288. — Архив Имп. Акад. Худ., дело 1849 г., № 15 (по старой нумерации).—«Указатель выстав. в Имп. Акад. Худ.» 1836 г., № 22. — «Сборн. матер. для истор. Имп. Акад. Худ.» П. Н. Петрова, т. II и III, и «Указатель» к нему А. Е. Юндолова.

08 Fossati, Gaspare (1809–1883). *Aya Sofia Constantinople, as recently restored by order of H. M. the Sultan Abdul Medjid. / From the original drawings by Chevalier Caspard Fossati. Lithographed by Louis Haghe esq.; [text by Adalbert de Beaumont].* — London: R. and D. Colnaghi, 1852.

09 Храм св. Софии в Царьграде. Айя-София в Константинополе / [Рис. худож. Каспара Фоссати (Caspard Fossati) из англ. изд. 1852 г., исполн. в лит. Ловиса Хаша в Лондоне; Поясн. текст сост. Адальберт де Бомон (Adalbert de Beaumont)]. - Петроград: АО "Биохром", [1915]. - 11 с., 16 л. ил



Илл.3. Литография из альбома «Айя София в Константинополе, недавно отреставрированная по приказу султана Абдул-Меджида/по оригинальным рисункам шевалье Гаспара Фоссати. литографированных Луи Хаге, эскавайром» 1849 г. (Лондон, 1852)⁰¹



Илл.4. Литография из альбома «Айя София в Константинополе, недавно отреставрированная по приказу султана Абдул-Меджида/по оригинальным рисункам шевалье Гаспара Фоссати. литографированных Луи Хаге, эскавайром» (Лондон, 1852)⁰²

неции, раскрашенный по подобию Святой Софии Константинопольской и храма Святых Апостолов в столице Византии.

Одновременно Г. Фоссати ориентализировал, художественно исламизировал созданное Византией совершенное архитектурное пространство храма, дающее ощущение пребывания в вечности, разместив в нём на уровне галереи 8 круглых

восьмиметровых панно с красивейшими каллиграфическими кораническими надписями¹⁰.

Надписи выполнил османский каллиграф Мустафа Иззет-эфенди, имевший славу превосходного певца и флейтиста, служивший некоторое время *кари* (чтецом Корана), а также бывший *имамом*. На панно написаны первые имена

10 Самые большие каллиграфические мусульманские надписи в мире.

01 Фото с сайта: <https://kp.rusneb.ru/item/material/aya-sofia-constantinople-as-recently-restored-by-order-of-h-m-the-sultan-abdul-medjid-from-the-original-drawings-by-chevalier-caspard-fossati-lithographed-by-louis-haghe-esq-text-by-adalbert-de-beaumont?ysclid=mpjrc2859q783532455>

02 Фото с сайта: <https://kp.rusneb.ru/item/material/aya-sofia-constantinople-as-recently-restored-by-order-of-h-m-the-sultan-abdul-medjid-from-the-original-drawings-by-chevalier-caspard-fossati-lithographed-by-louis-haghe-esq-text-by-adalbert-de-beaumont?ysclid=mpjrc2859q783532455>

в исламе: Аллах, пророк Мухаммад, четыре праведных халифа, а также внуки пророка — Хасан и Хусейн. Мустафа Иззет-эфенди имел и помощников, которые упоминаются в источниках. К 1878 году в Софийской мечети было изменено, без привлечения внимания исламской общности, расположение четырёх больших панно «с именами Османа, Али, Хасана и Хусейна. Это скорректированное расположение сохраняется и поныне»¹¹.

В михрабе, также отреставрированном Гаспаром Фоссати, размещены восемь круглых каллиграфических панно гораздо меньших размеров, имеющих те же надписи, сделанные на них Мустафой Иззет-эфенди. На куполе Святой Софии Гаспаром Фоссати была открыта надпись, авторство которой турецкая историография традиционно приписывает Мустафе Иззет-эфенди. Однако сегодня этот миф развенчан, убедительно доказано благодаря опубликованию переписки Фоссати с Академией Художеств, что кораническая надпись на арабском языке принадлежит руке неизвестного автора¹².

Каллиграфические панно украшали интерьер мечети с 1848 по 1935 годы. В 1935 году их сняли, но вынести не смогли, так как они не проходили в двери. Только в 1949 году панно вернули на место.

13 июля 1849 года мечеть была торжественно открыта после реставрации.

Исследовательские темы имеют, как известно, разный статус. Обращение к храму Святой Софии Константинопольской для наших соотечественников значимо не только в исследовательско-академическом ключе, но и в аспекте развития русского исторического, религиозно-исповедного самосознания, укрепления основ духовного бытия личности и народа.

Великая церковь с 537 по 1453 годы была главным храмом всего православного мира, именно



Илл.5. Литография из альбома «Айя София в Константинополе, недавно отреставрированная по приказу султана Абдул-Меджида/по оригинальным рисункам шевалье Гаспара Фоссати. литографированных Луи Хаге, эсквайром» (Лондон, 1852)⁰³



Илл.6. Святая София. Современный вид.⁰⁴

в нём послы великого князя Владимира выбрали, руководствуясь критерием красоты богослужения, свидетельствующей о высшей Истине¹³, веру для нашего Отечества. «Пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали — на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не

11 Наумкин В. В., Якушев М. И. Что могут поведать настенные панно Свято-Софийской мечети? // Восток. Афро-азиатские общества: история и современность. 2025. Выпуск 6. С. 168-180.

12 Там же.

03 Фото с сайта: <https://kp.rusneb.ru/item/material/aya-sofia-constantinople-as-recently-restored-by-order-of-h-m-the-sultan-abdul-medjid-from-the-original-drawings-by-chevalier-caspar-d-fossati-lithographed-by-louis-haghe-esq-text-by-adalbert-de-beaumont?ysclid=mpjrc2859q783532455>

13 Аверинцев С.С. Красота как святость// Курьер ЮНЕСКО, 1990. — С. 188-190.

знаем, как и рассказать об этом, — знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми, и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмёт потом горького; так и мы не можем уже здесь пребывать»¹⁴.

Никакие трагические ритмы истории не могут перелицевать сущностного значения Великой церкви для русской духовности («...храм оставленный — всё храм», М.Ю. Лермонтов).

Для России «Храм Св. Софии — это сокровище двоякое: это святыня веры и это перл искусства» (К. Н. Леонтьев)¹⁵.

В истории Святой Софии Константинопольской отчётливо выделяются четыре периода: православно-византийский (537–1453), исключая время латинского владычества в Константинополе (1204–1261), мусульmano-османский (1453–1934), музейно-ататюркский (1934–2014)¹⁶ и эрдогановский (2014 — по настоящее время).

Говоря о православно-византийском (537–1453) периоде, важно сосредоточиться на *храмовой идее* Святой Софии, *богословии её архитектурного образа*.

Храм Святой Софии Константинопольской, задуманный и осуществлённый императором Юстинианом Великим, явил собой образ Боговоплощения, Всеобъемлющий образ Православия, свидетельство живой силы веры, которую «не одолеют врата ада» и которая воссияет над всей ойкуменой. «Святая София Константинопольская явилась образом, иконой — Единой, Святой,

Соборной и Апостольской Церкви»¹⁷.

У ведущих отечественных историков архитектуры находим такие характеристики: София оставалась «недостижимой вершиной, от которой вели отсчёт, но к которой нельзя было приблизиться» (В.А. Седов)¹⁸. Архитектурный двойник Святой Софии «практически был не нужен» (Г.К. Вагнер)¹⁹. Профессор МГУ В.М. Полевой пишет: «...все достигнуто. Чего же искать больше, как не того, чтобы движение застыло навечно»²⁰.

Исследователи подчёркивают, что Византия создала самое совершенное архитектурное пространство. Разработка совершенного центрального внутреннего сооружения являлась ключевой проблемой византийского зодчества. *Внутреннее, замкнутое пространство* храма начинает восприниматься как *самостоятельная архитектурная величина*, разработка которой делается центральной проблемой зодчих. Доминанта внимания зодчего переносится на само *пространственное ядро*, архитекторам удаётся освободить внутреннее пространство от господства массы. Материальная оболочка начинает мыслиться только как средство, лишённое самостоятельной выразительности и доведённое в архитектурно-художественном смысле до отрицательной величины. В результате в византийской архитектуре VI века, в хаме Святой Софии Константинопольской масса «превратилась в тонкую эпидерму, в эластичный пузырь, натянутый на пространство»²¹ (Н.И. Брунов), создавая ощущение восприятия храма как *лона благодати*.

Внешний облик Святой Софии также уникален. Он решён на основе *редчайшего* в истории архитектуры принципа осознанного отказа от внешнего благообразия. Этот феномен рассматривает профессор МГУ Валентин Владимирович Седов. «В Софии Константинопольской, — пишет

14 Повесть временных лет//ilibrary.ru/text/4339/p.1/index.html Дата обращения 25.02.2026)

15 Леонтьев К. Н. Храм и Церковь // Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. в двенадцати томах. Т. 7: Публикации 1862-1879 гг. СПб., 2005. С. 512.

16 В 2007 году в США был создан Совет по освобождению Святой Софии» (Free Agia Sophia Council), целью которого было возвращение храму первоначального статуса. Президент международного движения «Совет по освобождению Святой Софии» Крис Спиру (Chris Spiro) в апреле 2009 дал интервью газете «Завтра», сказав: «Мы стремимся, чтобы собор Святой Софии Премудрости Божией снова занял подобающее ему место как храм, священный для всего христианства, как мать всех церквей, как царственный храм православия — чем он и был до захвата турками-османами в 1453 году» /http://www.truechristianity.info/churches/hagia_sophia_istanbul.php

17 Лебедев Л. Патриарх Никон // Богословские труды. Вып. 24. М., 1983. С. 140.

18 Седов В.В. . Килисе Джамии: столичная архитектура Византии. Ииндрик, 2008. С.124.

19 Вагнер Г.К. . Византийский храм как образ мира // Византийская цивилизация в освещении российских ученых. 1947-1991. М., 1999. С. 96-132.

20 Полевой В.М. Искусство Греции: Средние века. М.: Искусство, 1973. С. 73.

21 Брунов Н. И. Византийская архитектура / Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры. Т. 2. М., 2003. С.412.

исследователь, — мы встречаемся с той крайней фазой архитектурной мысли, с тем стилем, который при создании сакрального пространства видит храм *только* изнутри, а его оболочку рассматривает как материализованную *метафору небес*, которые *не имеют обратной, внешней стороны*»²².

Реставрационные работы, проведённые в середине XIX века Гаспаром Фоссати, и в 1930-е годы Византийским американским институтом под руководством Томаса Уиттмора, имели огромное значение в смысле обогащения знаний европейцев о Святой Софии, которые на протяжении длительного времени оставались поверхностными.

Этапы реставрации Святой Софии, следующие:

- реставрационные работы братьев Фоссати, осуществлённые **1847–1849 годах**.

- раскопки А.М. Шнайдера в конце **1920 — начале 1930-х годов**, немецкого археолога, представителя Германского археологического института, ставшего одним из основоположников археологического изучения Стамбула.

- исследование и реставрация храма Томасом Уиттмором (США), являвшимся доверенным лицом Кемаль-паши в **1934–1939 годы**. 9 мая 1937 года Уиттмор сделал доклад о результатах реставрации мозаик в Эрмитаже Ленинграда. Среди его слушателей был и выдающийся русский византист, ученик академика Н.П. Кондакова, Д. В. Айналов.

- научная реставрация **1993–2010 годов**, осуществлявшаяся под эгидой ЮНЕСКО. Этот этап реставрации прошёл в рамках ежегодного проекта «Культурная Столица Европы»²³, каковой в 2010 году был признан Стамбул. «*Айя-София*» стала европейским музеем 2010 года, получив Rotandi award и широкий общественный интерес.

Преобразование в 2020 году Святой Софии в мечеть было актом, задуманным и заранее публично обещанным. «Многочисленные протесты против этого... не возымели желаемого эффек-

та» (протоиерей Вл. Цыпин)²⁴. РПЦ ранее в лице святейшего патриарха Кирилла призвала Турцию не совершать поспешного решения, отметив, что оно может перерасти в трагедию, «отозваться глубокой болью в русском народе», «угроза Святой Софии — это угроза всей христианской цивилизации, а значит — и нашей духовности и истории». В Кремле превращение святой Софии в мечеть назвали внутренним делом Турции. Президент Турции дал соответствующие пояснения, отметив, что доступ к этому уникальному памятнику мировой цивилизации будет гарантирован для всех желающих, включая иностранных граждан, и будет обеспечена сохранность христианских святынь. 10 июля 2020 года в результате правительственного постановления Турции Айя-София снова стала мечетью, а с 24 июля в ней начали совершаться богослужения.

Очередной, 24 th International Congress of Byzantine Studies, должен был проходить в Стамбуле в августе 2020 года. Однако сложившиеся обстоятельства сделали невозможным его проведение, несмотря на большую подготовительную работу, осуществлённую турецкой стороной. Многократные протестные обращения именитых учёных-византистов к турецкому правительству оказались безрезультатны. В итоге традиционный Международный византиноведческий конгресс, взявший свой исторический старт в 1924 году в Бухаресте, был перенесён и состоялся через два года в Италии (Венеция-Падуа, август 2022 года).

Турция вступает в «необъявленную войну с образами прошлого», за короткий период времени изменив статус двух известных всему миру памятников культурного наследия: Святой Софии Константинопольской и храма Хора (Кахрие Джамии)²⁵, преобразовав их из музеев в мечети²⁶. Правительство Турции, испытывая «страх перед прошлым», блокирует в памяти общества те отрезки исторического времени, которые противо-

22 Седов В. В. Килисе Джамии: столичная архитектура Византии. М.: Индрик, 2008. С. 125.

23 Проект «Культурные столицы Европы» был впервые предложен в 1985-м году министром культуры Греции Мелиной Меркори.

24 Протоиерей Владислав Цыпин «Новый статус константинопольской Софии» //radonezh.ru/2020/07/21/protoierey-vladislav-цыпин... (Дата обращения 22. 01 2023)

25 Его мозаики и фрески, созданные в 1315-1320 годах, являются собой наиболее полно сохранившийся памятник монументальной живописи Византии.

26 Веншиков М.А. Памятники византийской культуры в современной Турции: судьба и значение// Труды кафедры богословия Санкт-Петербургской духовной академии, № 3(15), 2022. С. 138.

речат «программным аспектам современной политической повестки. Спустя без малого шестьсот лет оно снова заявляет свои права на великий храм императора Юстиниана, захватив *его в этот раз не у конкретного государства или социального института, а у всего мира сразу*»²⁷.

Обращение к рассмотрению принципов культурологического резонанса в деятельности Гаспара Фоссати, блестяще осуществившего масштабный проект реставрации Святой Софии Константинопольской, мощный прорыв в освоении «времени культуры», является триггером, выявляющим спектр проблем современного российского общества, акцентируя актуальность развития его исторического самосознания, представления о духовных архетипах бытия, воплощённых в средневековых художественных памятниках.

Список литературы

1. Аверинцев С.С. Красота как святость// Курьер ЮНЕСКО, 1990. — С. 188–190.
2. Беляев Л. Константинопольская находка. К реставрации собора Святой Софии в Стамбуле //Церковный вестник, № 6 (451), март, 2011 (Дата обращения 26.02 2026)
3. Бобров Ю. Забытая роль России в открытии мозаик собора Святой Софии в Константинополе// Русское искусство. 2021. № 1 (69). С. 129–130.
4. Брунов Н. И. Византийская архитектура // Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры. Т. 2. М., 2003. С.412.
5. Вагнер Г.К. Византийский храм как образ мира // Византийская цивилизация в освещении российских ученых. 1947–1991. М., 1999. С. 96–132.
6. Венчиков М.А. Памятники византийской культуры в современной Турции: судьба и значение// Труды кафедры богословия Санкт-Петербургской духовной академии, № 3(15), 2022. С. 138.
7. Наумкин В. В., Якушев М. И. Что могут поведать настенные панно Свято-Софийской мечети? // Восток. Афро-азиатские общества: история и современность. 2025. Выпуск 6. С. 168–180.
8. Якушев М.И. Сакральное пространство Святой Софии в восприятии европейских художников// Исторический вестник. Сакральная география Ближнего Востока. 2024. Т. XLVIII. — С. 304–327.
9. Fossati, Gaspare (1809–1883). Aya Sofia Constantinople, as recently restored by order of H. M. the Sultan Abdul Medjid. / From the original drawings by Chevalier Caspard Fossati. Lithographed by Louis Haghe esq.; [text by Adalbert de Beaumont]. — London: R. and D. Colnaghi, 1852.
10. Teteriatnikova N. Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute. Dumbarton Oaks: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998. 78 p.

27 Там же. С. 139.

????????????????????????????

????????????????????????????

????????????????????????????

Galina Viktorovna Skotnikova,
Doctor of Cultural Studies,
Professor, Department of Theory and History of Culture,
St. Petersburg State Institute of Culture,
Leading Researcher,
Russian Institute of Art History,
5 St. Isaac's Square, St. Petersburg, Russia, 190121
galina-skotnikov@mail.ru

Abstract

The large-scale restoration project of Hagia Sophia in Constantinople, carried out in the mid-19th century by the outstanding Swiss architect of Italian origin Gaspare Fossati (1809-1883), represents a striking phenomenon of mastering the “time of culture”: the confluence in a living modernity of the artistic rays of the Roman, Hellenic, Byzantine past, the Orthodox-Russian and Turkish-Islamic present.

As the architect of the Russian diplomatic mission in Constantinople, Fossati carried out a commission from the Turkish Sultan, simultaneously contributing to the embellishment of the capital's appearance by creating approximately 50 secular buildings.

Keywords

Gaspar Fossati, restoration, Hagia Sophia of Constantinople, discovery of mosaics, Islamization of the interior.

ПУБЛИКАЦИЯ В НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННОМ ЖУРНАЛЕ «КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ»

Основные рубрики: «Методология и методы исследования культурных процессов»; «Искусство, образование, наука»; «Духовное наследие и культура»; «Культура регионов»; «Культура повседневности»; «Этнокультуры в прошлом и настоящем»; «Имена и события прошлого»; «Культурное наследие мира»; «Музееведение и охрана культурного наследия» и др.

С 1 декабря 2015 г. журнал входит в перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидатов и докторов наук.

Требования к статьям, присылаемым в журнал «Культурное наследие России»

- К рассмотрению принимаются не опубликованные ранее статьи общим объёмом до 0,5 п. л. — 20 000 знаков.
- Публикация безгонорарная, автору высылается электронная версия журнала.
- Авторы несут ответственность за содержание статей и за сам факт публикации. Рукописи не возвращаются и не рецензируются.
- Автор представляет рукопись по электронной почте: knaros@yandex.ru.
- Формат текстовых файлов — DOC, DOCX.
- Все элементы статьи выполняются шрифтом Times New Roman, размер (кегель) — 14 пт (основной текст), 11 пт (сноски); расстояние между строк (межстрочный интервал) — 1,5; абзацный отступ — 1 см., шрифт — обычный; выравнивание — по ширине (кроме указанного особо).
- Формат страницы — А4. Поля — 2 см.

Статья должна быть оформлена строго в соответствии с изложенными ниже требованиями и включать все перечисленные пункты:

1. 1. Тип статьи (выбрать из списка на следующей странице).
2. 2. УДК (определить самостоятельно в соответствии с темой статьи).
3. 3. ББК (определить самостоятельно в соответствии с темой статьи).
4. 4. Название статьи — выравнивание по центру, жирный шрифт, прописные буквы.
5. 5. ФИО автора полностью — выравнивание по правому краю.
6. 6. Сведения об авторе: ученая степень, звание; почетные звания; должность и место работы; контактный телефон; адрес электронной почты — выравнивание по правому краю.
7. 7. Аннотация на русском языке (5–8 строк).
8. 8. Ключевые слова на русском языке (8–10).
9. 9. Основной текст: шрифт — Times New Roman, кегель — 14 пт., междустрочный интервал — 1,5, абзацный отступ — 1 см.; выравнивание текста по ширине. Сноски — постраничные (внизу страницы).
10. 10. Список использованной литературы.
11. 11. Название статьи на английском языке — выравнивание по центру, жирный шрифт, прописные буквы.
12. 12. ФИО автора полностью на английском языке — выравнивание по правому краю.
13. 13. Сведения об авторе на английском языке: ученая степень, звание; почетные звания; должность и место работы; контактный телефон; адрес электронной почты — выравнивание по правому краю.
14. 14. Аннотация на английском языке (5–8 строк).
15. 15. Ключевые слова на английском языке (8–10).

Иллюстрации представляются отдельными файлами с указанием названия иллюстрации и места ее вставки в тексте. Формат файлов — TIFF, JPG, JPEG.

Редакция может не разделять мнения авторов и не несёт ответственности за недостоверность публикуемых данных.

Редакция журнала не несёт ответственности перед авторами и / или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЬИ ДЛЯ ЖУРНАЛА «КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ»

RAR
УДК 008
ББК 63.3

СУБЪЕКТ, ЛИЧНОСТЬ, ДУХ И ДУХОВНОЕ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

Иванов Иван Иванович,
доктор философских наук,
профессор кафедры гуманитарных наук,
Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма,
ул. 5-я Магистральная, д. 5, г. Москва, Россия, 123007,
e-mail: ivanov@yandex.ru

Аннотация

Постмодернизм изменяет существующее в науке понятие личности. С позиций постмодернизма личность — это мозаика множественных идентичностей, социальных ролей, масок, которые человек волен выбирать и изобретать по своему желанию.

Ключевые слова

Субъект, личность, индивид, дух, духовное, фрагментация.

Как замечает М. Мамардашвили, мировые религии «отличаются от этнических религий прежде всего тем, что они обращены к личности и предполагают наличие в самом человеке начала и корня, который задан в нём как некоторый внутренний образ, или голос. <...> Он поможет только идущему»⁰¹.

.....

Когда цитируют слова Фуко о том, что «человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»⁰², то обычно это высказывание трактуют буквально...

-
- 01 Мамардашвили М. К. Философия и религия // Человек. 1997. № 4. С. 81.
02 Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 404.

Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула, 2013. С. 199.
2. Там же стр. 89.....
3. Мамардашвили М. К. Философия и религия // Человек. 1997. № 4. С. 81.
4.

.....

SUBJECT, PERSONALITY, SPIRIT AND SPIRITUALITY IN THE POSTMODERN ERA

Ivanov Ivan Ivanovich,
DSc in Philosophy,
Professor of the Department of Humanities,
Academy of Retraining Arts, Culture and Tourism,
5-ia Magistralnaia Str. 5, 123007 Moscow, Russia,
ivanov@yandex.ru

Abstract

Postmodernism modifies an existing concept in the science of personality. From the standpoint of postmodern identity — a mosaic of multiple identities, social roles, masks that man is free to choose and invent as you wish.

Keywords

Subject, person, individual, spirit, spiritual, schizoid fragmentation.

Тип статьи:

RAR — научная статья;
EDI — редакционная заметка;
BRV- рецензия;
CNF — материалы конференции;

SCO — краткое сообщение;
REV- обзорная статья;
ABS- аннотация;
REP- научный отчет;

COR- переписка;
PER — персоналии;
MIS — разное;
UNK — неопределен.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Регистрационное свидетельство Эл № ФС77-85532 от 11 июля 2023 г.

Форма периодического распространения — сетевое издание.

Подписано в печать: 28.03.2026.

Адрес редакции: 129366, г. Москва, ул. Космонавтов, д. 2.

Сайт: <http://www.kultnasledie.ru>

E-mail: knaros@yandex.ru