

# ***MUSEUM*** 179

*международный журнал*

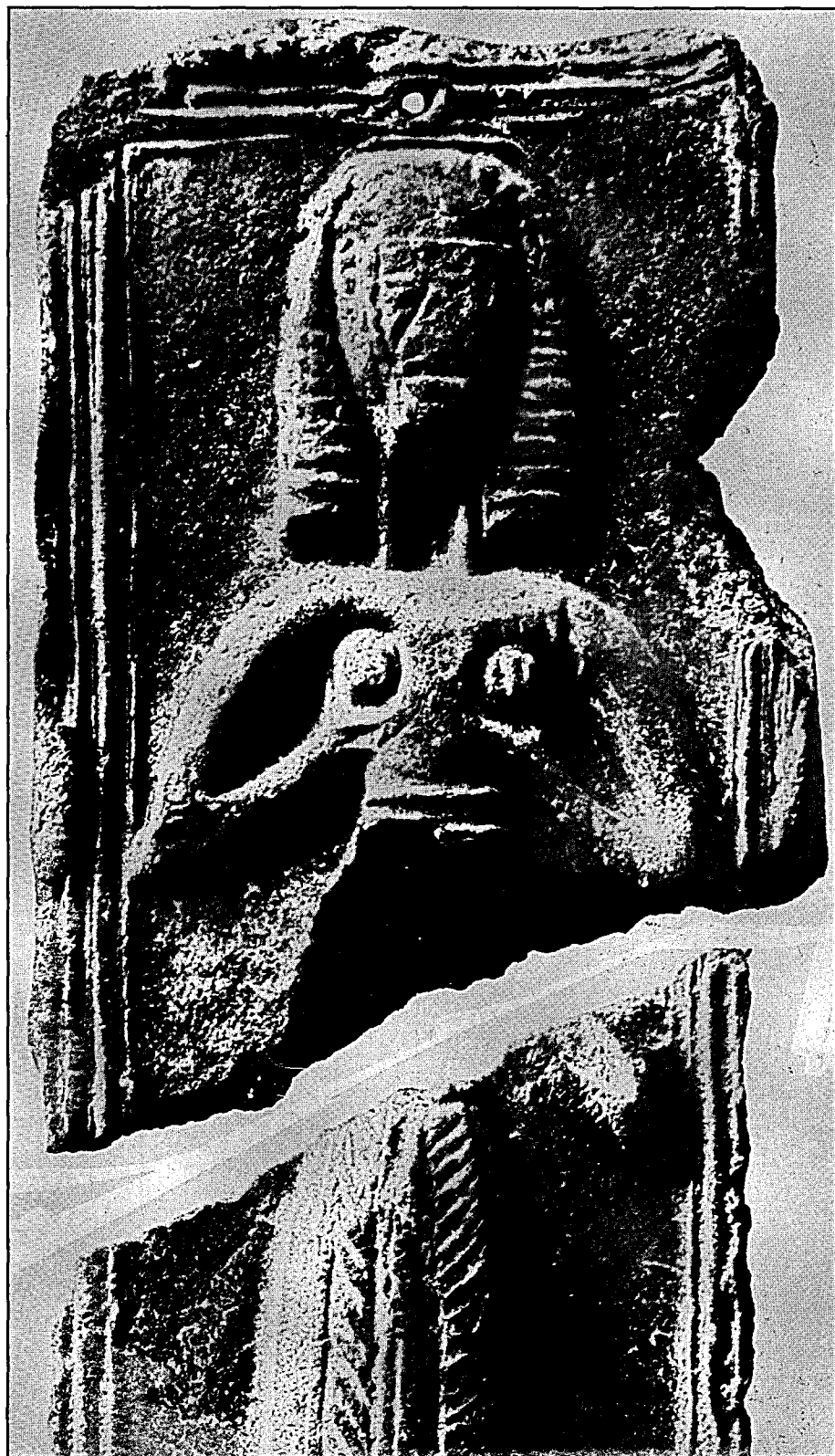
ISSN 0255-0881



**Музеи моды  
и костюма**

**Кражи**

**Друзья Музея Пушкина**



## УКРАДЕНО

*20 января 1992 года из Археологического музея на острове Эгина (Греция) были похищены две рельефные таблички из обожженной глины высотой 15,8 сантиметра с изображением женской фигуры, выполненной в стиле раннего греческого искусства (в «дедалическом» стиле).*

*Фотография предоставлена Министерством культуры Греции*

---

<i>От редакции</i>	<b>3</b>	
<i>Досье: Музеи моды и костюма</i>	<b>4</b>	Сохранение костюма <i>Элизабет Энн Коулман</i>
	<b>8</b>	Институт костюма в Киото: взгляд на Запад <i>Акико Фукаи</i>
	<b>11</b>	Идентификация национальных костюмов: источники информации <i>Нина Гокерелль</i>
	<b>16</b>	Когда искусство стало модой: выставка японского <i>косоде</i> в Музее искусства графства Лос-Анджелес
	<b>18</b>	Прогулка по Марокко: Этнографический музей Удайя <i>Хосейн эль-Касри</i>
	<b>23</b>	Оживить костюм с помощью документальных материалов <i>Огот Носс</i>
	<b>25</b>	Костюм как признак социальной принадлежности <i>Марилена Перкко</i>
	<b>28</b>	Союз науки и искусства в сохранении костюма <i>Исабель Альварадо</i>
	<b>32</b>	Компьютеризованный интерактивный каталог <i>Мари Элен Пуа</i>
	<b>35</b>	Светский костюм в собрании Музеев Московского Кремля: подготовка к экспонированию <i>Эмма Чернуха</i>

	<b>39</b>	Центр консервации текстиля <i>Питер Роуз</i>
	<b>44</b>	Сохранить старинное ремесло: музей обуви в Англии <i>Джун Суонн</i>
<i>Мнение</i>	<b>49</b>	Партисипативный музей <i>Дан Бернфельд</i>
<i>Кражи</i>	<b>52</b>	Борьба с торговлей краденными произведениями искусства во Франции <i>Мирей Баллестрацци</i>
<i>Посетители</i>	<b>55</b>	Кто они? <i>Александр Крейн</i>
<i>Рубрики</i>	<b>58</b>	Профессиональные новости
	<b>60</b>	Хроника ВФДМ

---

В своей превосходной книге *Appearances: Fashion Photography*<sup>1</sup> английский историк искусства и хранитель экспозиции Мартин Харрисон приводит данное Томасом Мором описание Утопии, чтобы показать суровую страну, где все одеты одинаково и где каждая семья должна сама делать себе одежду из шерсти натуральных цветов. Затем Харрисон цитирует Бертрана Рассела, считавшего, что в такой Утопии отсутствовало бы разнообразие, необходимое для счастья.

Таким образом, одежда — это нечто гораздо большее, чем простая защита от неблагоприятных воздействий атмосферы. Она способствует «разнообразию», столь дорогому сердцу Рассела, и сообщает массу сведений о том, кто ее носит; в сущности, одежда — это зрительный язык, позволяющий нам «читать» друг друга еще до того, как мы заговорим. Кроме того, одежда несет нам красноречивое послание из прошлого, от ушедших эпох и давно исчезнувших культур. Ее покрой и цвет рассказывают о том, какими мы некогда были.

Музеи давно признали, что мода является важным предметом изучения. Более ста музеев во всем мире посвящены одежде, не говоря уже о тех, которые специализируются на обуви, косметике, вышивке, мехе, драгоценностях, кружеве, рукоделии, шелке, текстиле, форменной одежде, ткани — если назвать хотя бы часть областей, имеющих отношение к моде. Как комплектовать коллекцию, осуществлять ее хранение, показ, реставрацию, документацию, индентификацию — вот лишь некоторые из проблем, с которыми приходится сталкиваться музеям, когда они приобретают и экспонируют предметы одежды.

В настоящем выпуске дан обзор этих проблем и сделана попытка показать, как они решаются в самых различных условиях. Мы выражаем горячую благодарность Элизабет Энн Коулман из Музея изящных искусств в Хьюстоне (Техас, США), взявшей на себя роль координатора основного раздела выпуска и использовавшей свой богатый опыт в области моды и костюма, чтобы выбрать темы статей и авторов. Во вступительной статье она объясняет, почему одежда играет столь важную роль в понимании истории и культур.

Читатели также найдут в номере статью о том, как связаны друг с другом сотрудники музея и его посетители, узнают, как во Франции ведется борьба с незаконной торговлей произведениями и предметами искусства, прочитают об увлекательном «музейном детективе» — идентификации портретов современников Пушкина в Музее А. С. Пушкина в Москве.

М. Л.

## Примечание

1. Martin Harrison, *Appearances: Fashion Photography*, London, Jonathan Cape Ltd, 1991.

# Сохранение костюма

Элизабет Энн Коулман  
(Elizabeth Ann Coleman)

*Коллекции модной и повседневной одежды помогают лучше понять историю человеческих сообществ, однако с их сохранением и показом связаны определенные трудности. Элизабет Энн Коулман, хранитель отдела текстиля и костюма Музея изящных искусств в Хьюстоне (штат Техас), а также председатель Комитета костюма ИКОМ, затрагивает в своей статье ряд проблем, которые более подробно рассматриваются другими авторами данного выпуска.*

Во многих обществах мира повседневная одежда считается чем-то не заслуживающим сохранения, вроде упаковки для продуктов: и то и другое предназначается для усиления привлекательности (человека или товара) и в какой-то степени для защиты. Почему же художественные, научные, исторические и географические музеи собирают, хранят и изучают предметы одежды и личные украшения? Почему они интересуются такими в общем-то недолговечными вещами? Потому что украшения, большей частью помещающиеся в музейных коллекциях под рубрикой «костюм», прямо и непосредственно связаны с вопросами, которые задают себе все — как исследователи, так и обычные посетители, — а именно: что, где, когда, как и почему?

Предметы костюма и в самом деле могут рассказать нам историю человечества. На языке современной науки их называют предметами материальной культуры, имеющими личностный характер. Даже сегодня, когда мир все больше тяготеет к однородности, одежда по-прежнему говорит об уникальности разных культур, причем ее свидетельство отличается точностью. Какое-либо свойство предмета одежды может выделить его из общего ряда и определить его роль в обществе. В качестве примера приведем традиционные японские *слиппа*, домашние туфли без задников, которые надевают, входя в дом или другое помещение, где обычная обувь или деревянные *гета* могут повредить полы. На протяжении многих веков форма *слиппа* оставалась неизменной, традиционной. Однако сегодня, когда японцы проявляют интерес к известным мастерам, и особенно к прославленному дизайнеру столицы моды — Парижа, на этих домашних тапочках стали вышивать имена Диора, Кардена и других модельеров. И все же место *слиппа* — в Токио, а не в Париже.

При изучении предметов одежды очень легко впасть в заблуждение, поэтому следует обязательно принимать во внимание ее религиозный и культурный аспекты. Одежда разных районов имеет яркие отличительные особенности, подчеркивающие неповторимость даже таких малых общин, как деревня или племя. Это давно поняли историки костюма, этнографы и владельцы одежды, однако во многих музеях до сих пор экспонируются разрозненные предметы одежды, что отчасти объясняется отсутствием полного ансамбля, включающего ювелирные изделия и другие аксессуары. Недостаточно сведущие, но движимые чрезмерным усердием сотрудники музеев могут попытаться, подбирая и смешивая разные детали, изобрести такую небывалую вещь, как «норвежский» костюм. История знает примеры подобных вольных интерпретаций. В Бруклинском музее (Бруклин, Нью-Йорк) хранится часть крупной коллекции русского костюма и текстиля, собранной в России до 1900 года. В 1911 году, за двадцать лет до того, как коллекция попала в Бруклинский музей, ее фотографии появились на страницах иллюстрированного издания *Studio*. Детальный анализ снимков показал, что одни и те же аксессуары коcząт от одной модели к другой, хотя каждый из костюмов носили в совершенно определенном районе. Когда же коллекцию впервые показали в музеях Соединенных Штатов, она представляла собой калейдоскопическую смесь элементов.

Длительный опыт свидетельствует, что посетители музеев лучше всего воспринимают костюм, когда он надет на манекен. Но здесь возникает проблема, связанная с тем, что созданная в музее экспозиция может не соответствовать действительности. Даже работая с предметами одежды собственной культуры, можно составить на манекене никогда не существовавший ансамбль. Если

в музее нет «надлежащего» предмета одежды, время и функция могут не соответствовать друг другу. Такие ошибки случаются реже, когда мы имеем дело с более современным материалом, который нам лучше знаком. В некоторых областях побеждает романтический подход. В 1930—1940-е годы комитет по кинематографическому костюму Голливуда разработал форму кринолина для западноевропейского платья 1850—1860-х годов. И до сего дня ни журналы мод, ни фотографии того времени, ни покрой платья, ни даже сами каркасы кринолинов не могут заставить изменить размеры обручей юбок, представленных в музеях.

Важно осознать реальность предметов одежды, так как они связывают друг с другом разные области жизни. Исследователи национального или модного костюма могут оказать неоценимую помощь историкам искусства при датировке какого-либо произведения. Следует, однако, помнить, что и здесь можно совершить ошибку. В качестве примера приведем портрет мисс Мэри Телфер из Саванны (Джорджия), написанный почти через двадцать пять лет после ее смерти. Она изображена художником в замысловатом одеянии, составленном из великолепных театральных костюмов, однако эти предметы не соответствовали ни друг другу, ни модели. Диалог между людьми посредством костюма имеет большое значение для социологов. Так, в муниципальном музее истории костюма Платт Холл в Манчестере (Великобритания) посетителям предложили на основании фасонов платьев, надетых на манекены, определить социальный состав публики, собравшейся на железнодорожной платформе.

### Материалы и машины

С изобретением новых материалов стало возможным и появление но-



Louis Faurel (Vogue France). Reproduced by courtesy of Éditions du Chêne, Paris. All rights reserved

вой одежды, в том числе защитной. В течение столетий люди делали одежду не только из шкур животных, но и из четырех видов тканей: шерстяных, льняных, хлопчатобумажных и шелковых. Уже в прошлом веке вслед за искусственным шелком изобрели множество новых материалов, которые стали использовать для изготовления одежды. Многие искусственные волокна получены в результате исследований в других областях науки: нейлон был создан для военных целей, майлар — для космических исследований, байон — для лечения обширных ожогов. Сегодня, когда все большую роль играют химические соединения, новые материалы и, новые защитные костюмы помогают смягчать воздействие катастроф, как вызванных деятельностью человека, так и природных. В 1982 году в Музее естественных наук в Лондоне проводилась интересная и познавательная выставка *Covering Up* (*Оболочка*), посвященная одежде

Фото на обложке книги Мартина Харрисона *Appearances: Fashion Photography* (London, Jonathan Cape Ltd, 1991).

*«Важно осознать реальность предметов одежды...»  
Пример превосходно выполненной исторической реконструкции: модель деревни Пуэбло, расположенной на юго-западе США. Зал Америк, Музей человека, Париж.*



© MUSEOCOM, Paris

прошлого и наших дней. В экспозиции были представлены сценические костюмы, спортивная одежда, спецодежда для пожарных и медицинских работников.

Одежда позволяет проследить за развитием не только искусственных волокон, но и технологии. Раньше, до того как машины стали делать швы, плести кружева, вышивать узоры и вырезать сотни деталей выкройки за раз, все это производилось вручную, и образцы одежды прошлого могут много рассказать о почти утраченном мастерстве. И в самом деле, некоторые образцы ручной работы настолько сложны, что их нельзя воспроизвести с помощью современных «передовых» технологий. Характер платья всегда определяется тем материалом, из которого оно сделано.

С точки зрения историка, костюм как предмет исследования представляет большой интерес. Он не только свидетельствует о направлениях в моде, но и дает возможность по-новому взглянуть на экономику. Предметы одежды позволяют нам ближе познакомиться с нашими предками и узнать, что же они носили. Нам становится известно, какие костюмы были у знаменитых людей. Платье

говорит о том, что раньше, как и теперь, среди людей были высокие и низкие, худые и толстые, богатые и бедные, увечные и пышущие здоровьем. Мы узнаем, что правители всегда предпочитали мех с пятнистым узором, вроде горностая или леопарда, а также то, что для демонстрации социального статуса шкуру животного носили мехом наружу, а для тепла — внутрь.

Некоторые детали украшений ставят перед нами серьезный вопрос о разумности отдельных направлений в поисках «прекрасного»: фальшивые икры на ногах модников времен короля Георга, накладки на боках елизаветинских дам, деформирующая ногу крошечная обувь высокопоставленной дамы эпохи заката китайской династии Мин и т. д.

### Экспонирование и хранение

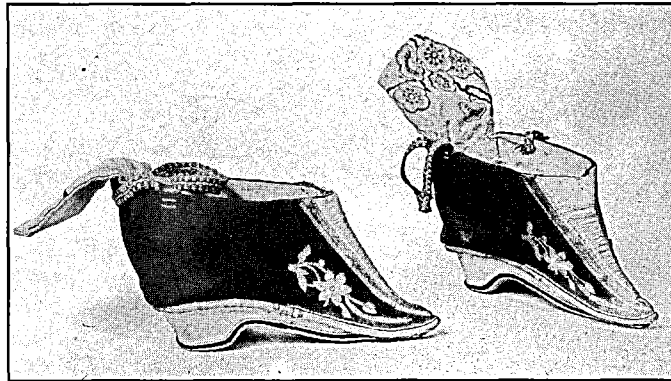
Большинство предметов одежды поступает в коллекцию разрозненно, а так как для создания полного ансамбля требуется множество разных деталей, далеко не всегда при организации экспозиции костюма удастся добиться успеха. Показаны ли они объемно, на манекене, или пло-



скостно, в витрине,— предметы одежды, происходящие из разных мест и относящиеся к разным эпохам, требуют от персонала исключительной тонкости и эстетического чутья, качеств, которые не всегда имеются в достатке у хранителей, консерваторов и экспозиционеров. Они создают своеобразную мягкую скульптуру, имеющую значение культурного символа. Хотя с фактической точки зрения представленный наряд может быть и правилен, форма его подачи бывает ошибочной.

Сохранение гардеробов, доступных для всеобщего обозрения, является одной из самых трудоемких обязанностей хранителей и консерваторов. В отличие от почти всех других предметов материальной культуры, имеющихся в музейных коллекциях, предметам одежды всегда придается при экспонировании новая форма. В относительно новой области консервации костюма имеются противоположные подходы: от активного вмешательства до простого закрепления существующего состояния. Однако ни в коем случае нельзя применять по отношению к предметам одежды способов консервации, имеющих необратимый характер. Что касается их хранения, то самый безопасный и разумный путь — это обеспечить наилучшее обращение с ними. Неправильное обращение подвергает любой предмет величайшему риску. Нельзя на ограниченной площади в самом близком соседстве хранить вещи из разнородных материалов: меха и перьев, пластика и металла, стекла и шелка и т. д.

В хранилище следует поддерживать чистоту и порядок, там не должно быть острых углов и краев. Это помещение должно выполнять одну единственную функцию: сохранение коллекции костюма. Оборудование для хранения надо изготавливать из нейтральных материалов и желат-



© Collection Association pour l'Étude et la Documentation des Textiles d'Asie, Paris, No. 570

ельно в виде модулей, которые подходят для предметов разной конфигурации. Схожие материалы должны находиться вместе в условиях, обеспечивающих их надлежащую сохранность.

Благодаря одежде мы узнаем, кто мы (они) есть и кем мы (они) были, можем исследовать такие понятия, как красота, социальное расслоение, обряды, техника и торговля, средства защиты и обольщения. Мы узнаем, что в разных климатических зонах потребности в одежде неодинаковы и что люди разных профессий нуждаются в разной одежде. Так же как и все другие предметы материальной культуры, если не больше, костюм способствует пониманию природы человека и его исторического развития. ■

### Примечание

Комитет костюма ИКОМ опубликовал пособие по правильному обращению с коллекциями костюма и их хранению. Документ можно приобрести у секретаря Комитета: Marilina Perkko, Espoon kaupunginmuseo, Thurunanpuistotie 10, 02700 Kauniainen (Finland). Цена 6 долларов.

*Вышитые атласные женские туфли длиной 14 сантиметров. Китай, династия Цин (XIX век).*

# Институт костюма в Киото: взгляд на Запад

Акико Фукаи  
(Akiko Fukai)

*Чем объяснить существование в Японии института западного костюма? Автор статьи, Акико Фукаи, рассказывает, каким образом желание больше узнать о западной культуре привело к созданию весьма необычного учреждения, хранителем которого он и является.*

Японцы полностью приспособились к западной одежде. Процесс адаптации ускорился после второй мировой войны. В то время на западный костюм, не имеющий ничего общего с японскими традициями, смотрели лишь как на практичную рациональную одежду, способную отвечать тем требованиям, которые выдвигали процессы интернационализации и модернизации, происходившие в Японии. Но по мере того как мы больше узнавали о западной одежде, нам становилось ясно, что она является такой же формой художественного выражения, как и кимоно. Вместе с этим открытием возникло желание изучать историю и социальную основу западной одежды. Более того, родилась мысль о необходимости существования такого места, где можно было бы заняться ее изучением.

В 1975 году в Киото привезли выставку *Inventive Clothes*, организованную нью-йоркским Музеем Метрополитен. Именно на ней японская публика впервые получила возможность познакомиться с искусством и культурой западного костюма. Выставка произвела на японцев глубокое впечатление, кроме того, она помогла осознать необходимость более глубокого изучения западного костюма. В апреле 1978 года японским агентством по делам культуры был основан Институт костюма Киото во главе с председателем Койчи Цукамото.

Жители Киото известны своим глубоким интересом к костюму, они всегда видели в кимоно с его дизайном и техникой изготовления не только необходимую и доставляющую удовольствие вещь, но и устойчиво сохраняющийся вид искусства. Поэтому неудивительно, что первое в Японии учреждение, специализирующееся в области изучения истории западного костюма, создано в Киото, бывшей исторической сто-

лице страны и центре традиционной японской культуры.

Институт истории костюма видит в модной одежде и продукт художественного процесса, и прекрасные образцы искусной работы и мастерства и признает важность ее изучения для лучшего понимания того, по какому пути пойдет развитие одежды в будущем. Язык моды интернационален. Сегодня влияние моды — средства выражения культуры, стиля и бизнеса — одновременно ощущается в таких центрах, как Нью-Йорк, Париж и Токио. Мы надеемся, что Институт костюма Киото будет тем местом, где опытные дизайнеры и молодые таланты смогут найти вдохновение для творчества, что позволит им воплотить свое собственное видение в искусство и ремесло моды. Наша культура, наши потребности, обычаи и характерное для нашего народа строение тела — все это влияет на новую моду.

Институт костюма Киото — единственное в Японии учреждение, занимающееся изучением западной моды. В его штате восемнадцать человек: два хранителя, два заместителя хранителя, помощник хранителя, библиотекарь, консерватор и восемь реставраторов. В их обязанности входит пополнение коллекции, проведение исследований, реставрационная, хранительская и экспозиционная работа. Коллекция включает одежду (преобладает женская одежда) и все связанное с ней: корсеты, грации, белье, аксессуары, а также книги и другие виды печатной продукции начиная с XVI века и до наших дней. Институт костюма Киото известен специалистам в области костюма своими уникальными экспозициями и каталогами. Кроме каталогов он два раза в год издает бюллетень *Dress-study*.

Наша коллекция включает такие сокровища, как золотые и полихромные вышитые корсеты начала XVII века, а также современную одежду широкоизвестных японских дизайнеров, таких, как Иссей Мийяке и Рей Кавакубо, и выдающихся дизайнеров из других стран мира. Нас особенно интересуют такие предметы женского туалета, как корсеты, турнюры и каркасы кринолинов, потому что они позволяют воссоздать уникальные линии и формы, свойственные западной одежде.

### Выставки

В Институте костюма Киото также делают манекены. Работая над нашей первой выставкой, называвшейся *Эволюция в моде* и организованной совместно с Институтом костюма нью-йоркского Музея Метрополитен, мы поняли, что очень важно иметь манекены, которые бы правильно выражали стиль каждой эпохи. В Институте костюма Киото было проведено исследование фигуры женщины XIX века, после чего дизайнер из ведущей фирмы по производству манекенов в Японии создал женский манекен XIX века. Благодаря специальной конструкции соединений можно было придавать ему различные позы. При проектировании манекенов техническую помощь оказала нам Стелла Блюм, бывший хранитель Института костюма Музея Метрополитен.

Мы считаем очень важным монтировать одежду на манекенах в соответствии со всеми правилами и так, чтобы костюмы выглядели как можно более привлекательно. Благодаря этому нам удалось добиться больших успехов при создании выставок. Со времени той первой выставки мы продолжаем делать манекены и сейчас имеем их для четырех стилей, представляющих XVIII век, ампир, XIX век и *belle époque*. Они



© Kyoto Costume Institute, Japan

Афиша  
выставки  
1989 года  
Революция  
в моде.

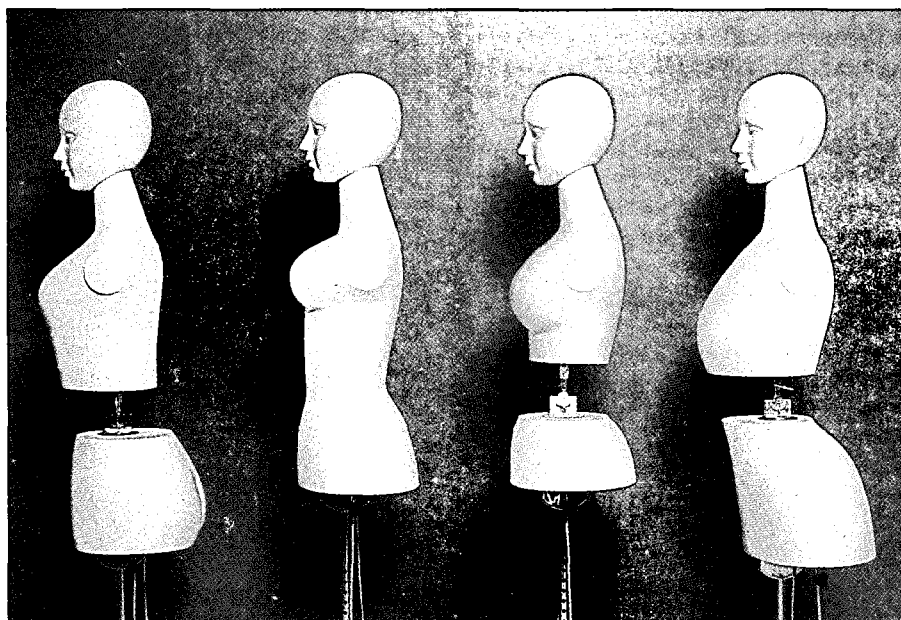
получили признание у специалистов из сорока музеев костюма и институтов пятнадцати стран как прекрасное решение проблемы приспособления манекенов к требованиям исторических костюмов.

В 1980 году Институт костюма Киото организовал в Национальном музее современного искусства в Киото выставку *Эволюция в моде 1835—1895 годов*. Основное внимание было обращено на показ динамической эволюции западной моды в XIX веке, поскольку именно к концу этого периода японцы впервые начали приспосабливаться к западной одежде.

Выставка *Undercover Story*, организованная совместно Институтом костюма Киото и Институтом технологии моды Нью-Йорка и показан-

ная в 1983 году в Токио и Киото, дала представление об этапах в эволюции нижнего белья начиная с XVIII века и до наших дней; особое внимание было обращено на важность взаимосвязи между верхней и нижней одеждой. В 1985 году на нашей выставке Мариано Фортунни в Японии были впервые представлены известные плиссированные платья Фортунни в греческом стиле, а также платья с набивным узором в восточном духе.

Наша четвертая выставка, получившая название *Революция в моде 1715—1815 годов*, экспонировалась в Национальном музее современного искусства в 1989 году. На выставке были представлены великолепные подлинные костюмы, относящиеся к периоду с 1715 до 1815 года, когда Франция лидировала в моде и эле-



Четыре типа манекенов, соответствующих четырем стилям (слева направо): XVIII век, ампир, XIX век и belle époque.

гантности. Выставка совпала с двухсотлетием Французской революции. Демонстрировалось 130 костюмов и аксессуары, включая одежду для мужчин, женщин и детей, а также предметы нижнего белья, туфли, веера, ювелирные изделия, кружево, вышивку и т. д. Выставка началась с роскошных, элегантных, изысканных костюмов стиля рококо XVIII века и завершалась простыми изящными костюмами неоклассического стиля начала XIX века. *Революция в моде* имела в Японии огромный успех, за 48 дней ее посетили 112 тысяч человек. Институт костюма Киото издал каталог выставки тиражом 27 тысяч экземпляров, а также 5 тысяч экземпляров на английском и 3 тысячи на французском языке. В результате доходы, полученные от выставки, превысили расходы и бюджет, предназначенный на организацию выставок, пополнился на 170 миллионов иен (около 1,3 миллиона долларов).

Конечно, самым важным элементом на выставке костюма является сама одежда. Однако хранители Института истории костюма стремятся не только показать костюм как произведение изящного искусства, но и воспроизвести дух времени. Можно лучше понять культуру моды определенного периода, изучая сло-

жившиеся в то время вкусы. Именно поэтому на выставке *Революция в моде* костюмы на манекенах экспонировались вместе с аксессуарами, такими, как шляпы, туфли, сумки и украшения. Были также воспроизведены характерные прически тех времен. Мы пытались, насколько это возможно, правдиво воссоздать стиль одежды, не имеющей ничего общего с костюмом японцев и относящейся к столь далекому от нашего времени периоду. Хранители Акико Фукаи и Джун И Канаи были удостоены за свою работу специальной престижной премии в области моды — Гран-при Майнчи 1989 года.

В конце 1989 года выставка *Революция в моде* была показана в Институте технологии моды в Нью-Йорке под названием *Ancien Régime*. Газета «Нью-Йорк таймс» в колонке, посвященной искусству, писала в связи с этим: «Одежда может создавать мужчину или женщину, но кроме того она создает правдивую историю, рассказывая о социальной, экономической и политической среде, которая произвела ее». В 1991 году эта выставка демонстрировалась в Музее искусства моды в Париже под названием *Elégance et Modes en France au XVIII<sup>e</sup> Siècle*. Многие французские журналы и газеты дали о ней благожелательные отзывы.

Институт костюма Киото, деятельность которого пробудила в японской публике большой интерес к выставкам моды, намеревается показать в 1994 году экспозицию на тему *Японское влияние в моде*. Нам известно, что во всем мире прошли впечатляющие выставки, рассказывающие о японском влиянии в различных областях, однако не было ни одной, освещающей такую область, как мода. Несмотря на широту этой темы, Институт костюма Киото надеется, что сумеет через одежду раскрыть публике и другие аспекты японского духа. ■

# Идентификация национальных костюмов: источники информации

Нина Гокерелль  
(Nina Gockerell)

*В различных музеях имеются национальные костюмы многих типов, которые носили в Европе в последние два столетия. Множество проблем, встающих в связи с необходимостью их идентификации и описания, можно решить только путем проведения самых тщательных исследований. Нина Гокерелль, хранитель отдела этнографии Баварского национального музея в Мюнхене (Германия), рассказывает о письменных и изобразительных источниках информации, используемых Музеем для документации своей коллекции.*

Деревенскую одежду, составляющую обширный раздел национального костюма, можно разделить на четыре группы и изучать их, обращаясь к разнообразным источникам информации. Большая часть хранящихся в музеях образцов — это костюмы для праздничных дней и торжественных случаев. Вторую группу составляют костюмы, обладающие признаками возраста, пола и социального положения их владельцев. К третьей относятся одежда, свидетельствующая о роде занятий человека, то есть типичная для той или иной профессии. И наконец, в четвертую входят местные костюмы, происхождение которых восходит к традициям местных общин.

Большинство подлинных образцов одежды, хранящихся сейчас в экспозициях и запасниках музеев народного искусства или общей истории, попало туда более или менее случайно. В начале двадцатого столетия наши музеи, подобно музеям других европейских стран, в основном сосредоточили внимание на собирании живописных праздничных костюмов и их весьма декоративных аксессуаров. Повседневная одежда и нижнее белье почти не приобретались для музеев.

За последние несколько десятилетий некоторые собрания расширились благодаря покупке предметов или дарам. Однако в основном эти поступления были бессистемными, пополнение собраний производилось без учета уже имеющихся фондов, и, по-видимому, это можно сказать о многих крупных коллекциях. Письменных источников по костюму очень мало. Мы редко получаем от бывшего владельца какой-либо документ с указанием времени и места изготовления предмета, имени производителя ткани и швей или же того, какое назначение имел определенный предмет одежды. Еще одна сложность состоит в том, что боль-

шинство элементов костюма поступило в музеи в виде отдельных предметов, и теперь с трудом приходится устанавливать их первоначальные связи с другими предметами. Вопросы датировки решать несколько легче, так как сами предметы костюма, а иногда и орнаментальные дополнения, такие, как кружево или пуговицы, позволяют относительно точно определить время их изготовления.

Из вышесказанного ясно, что при изучении костюма мы должны обращаться к другим, надежным источникам в поисках информации, касающейся покроя, материалов, орнаментальных дополнений и местных особенностей костюма. Существует несколько источников информации. Каждый из них сам по себе мало что дает, но собранные воедино и соответствующим образом интерпретированные они помогут получить довольно ясное представление о типичных костюмах определенных местностей.

Что касается южной Германии, а также других католических районов, то существуют десять следующих источников, которые можно использовать:

*1. Описи в завещаниях.* Обращение к таким источникам требует кропотливой исследовательской работы в архивах. В Германии вплоть до начала XIX века использовался готический шрифт, а почерк составителя документа не всегда разборчив, что создает дополнительные трудности для исследователя. Кроме того, поиски описей с точными датировками и указанием определенных мест требуют много времени, а предпринятые усилия редко приводят к сенсационным открытиям. Но если мы обнаружим тщательно составленную опись, то сможем получить довольно точную информацию по нескольким пунктам.



Фигурки в тирольских костюмах из рождественских яслей, конец XVIII века.

Прежде всего мы найдем местные или диалектные названия предметов одежды, принадлежавших умершему. В связи с этим встает проблема «перевода» специфических местных терминов, хотя в большинстве случаев бывает не слишком трудно получить конкретное представление об описываемом предмете. Кроме того, мы узнаем что-то о цвете предметов, так как в описях они почти всегда даются с эпитетами, позволяющими отличить их один от другого: «синяя юбка», «красный лиф» или «черный шелковый передник». И наконец, в описях точно указан материал, что должно было помочь правильному определению предмета, например: «шерстяной жилет» или «ситцевая косынка».

Таким образом, описи в завещаниях дают определенные сведения о материалах, из которых сделаны различные предметы одежды, а также об их цвете. Кроме того, они являются источником информации относительно диалектных названий некото-

рых предметов и деталей одежды в сельских районах.

2. *Официальные распоряжения.* Начиная с XVI века властями велась борьба против пышных нарядов. Выпускавшиеся ими распоряжения запрещали горожанам низкого происхождения и крестьянам покупать дорогие импортные материалы, способствуя тем самым защите местной текстильной промышленности. Главная цель этих предписаний состояла в том, чтобы поощрять проявление социальных различий в одежде. Они должны были напоминать владельцам костюмов об их происхождении и предостерегать их от склонности к экстравагантности.

Таким образом, официальные распоряжения дают ценную информацию о том, чего не разрешалось носить в деревнях и в городах страны. Однако запрещение всегда служит верным признаком того, что запрещенная вещь всеми и повсеместно используется. Тот факт, что такие

распоряжения приходилось издавать неоднократно, свидетельствует о том, что к ним мало прислушивались и что, по крайней мере во времена всеобщего экономического процветания, горожане и крестьяне не отказывали себе в «роскоши» в одежде. В распоряжениях перечисляются материалы, которые считались предметами роскоши.

**3. Надгробные памятники и эпитафии.** На них обычно изображены молящимися члены семьи усопшего, сыновья и дочери, расположенные в ряд строго по возрасту. Они стоят лицом к нам в праздничной одежде, которую надевают, когда идут в церковь. В большинстве случаев можно различить только очертания костюмов, но часто они переданы довольно точно. Этот источник информации может многое рассказать о людях из средних слоев общества и меньше — о крестьянах.

**4. Вотивные изображения и мемориальные дощечки.** Вотивные изображения (приношения, сделанные на месте паломничества как просьба о заступничестве или знак благодарения) становятся все более важным источником для изучения костюма XVIII и XIX веков в католических районах. С одной стороны, при их создании стремились к сходству, поскольку изображенный на них человек хотел сам узнать себя и быть узнаваемым другими. Вместе с тем необходимо сделать скидку на некоторую условность, так как у художников, писавших такие картины, как правило, не было специального образования. То же самое можно сказать о мемориальных дощечках, которые требовались для молитвы за душу человека, умершего внезапной смертью. Вотивные изображения и мемориальные дощечки позволяют определить общие очертания костюма и головного убора, а также цвета различных предметов одежды. На вотивных изображениях почти

всегда есть слова “Ex voto” и дата. В случаях, когда она отсутствует, вотивные изображения относительно легко датировать путем сравнения их с подобными образцами, имеющимися в огромных количествах.

В большинстве случаев возможно установить место создания вотивной картины, идентифицировав изображенное лицо. Можно считать само собой разумеющимся, что паломники приходили из мест, находящихся на расстоянии одного дня пешего пути, что позволяет нам связать с определенным местом изображенные костюмы. Сложность возникает лишь тогда, когда речь идет о крупных святилищах, таких, как Альтёттинг в Баварии или Марицелль в Австрии, которые посещали



© Bavarian National Museum, Munich

*Молодая девушка в костюме, типичном для Мюнхена. Подписано и датировано: "J. (Joseph Anton) Rhomberg 1828".*



*Литография Феликса Джозефа Липовского, запечатлевшая танец на ярмарке-карнавале в Тегернзее, в Верхней Баварии, около 1825 года.*

паломники со всей страны и даже из-за рубежа. Поэтому естественно, что при работе с образцами из этих святилищ идентификация костюма требует особой осторожности.

Итак, вотивные изображения дают представление — хотя бы и самое общее — о моделях одежды. В частности, очень характерен обычно головной убор. Особенно же важно то, что мы можем определить, какого цвета были различные предметы одежды, так как цвета воспроизводятся точно. Речь идет главным образом о праздничном наряде, поскольку большинство вотивных изображений запечатлевает жертвователей в молитвенной позе одетыми в их воскресные платья, в которых они ходили в церковь. Только иногда, когда человек умер в результате несчастного случая, вотивные изображения дают нам представление о повседневном рабочем костюме. Повседневное платье гораздо чаще можно видеть на мемориальных дощечках, которые всегда изображают

несчастные случаи и внезапные беды. Здесь мы в основном видим одежду дровосеков, плотогонов или пастухов. При изучении живописных источников, относящихся к произведениям народного искусства, следует делать скидку на примитивность изображения. Тем не менее вотивные изображения и мемориальные дощечки можно считать вполне удовлетворительным источником информации.

5. *Рисунки и акварели, выполненные художниками.* В первые десятилетия XIX века художники из Мюнхена, Вены и других городов часто проводили летние месяцы в сельской местности. В то время вообще стали проявлять интерес к деревенской жизни, что способствовало открытию не только местных обычаев, но и деревенского костюма. Сохранилось множество акварелей, рисунков и цветных гравюр, выполненных в период между 1820 и 1860 годами и изображающих крестьян в типичных для их родных мест костюмах. Создавались целые серии с изображением «национальных костюмов», причем часто выполнение этой работы субсидировалось членами королевской семьи. Изображения отличаются абсолютной достоверностью. Вместе с тем надо с осторожностью относиться к произведениям некоторых художников, которые дают волю своей художественной фантазии и не колеблясь берут из своих альбомов с набросками сцены, относящиеся к их родным местам.

6. *Заметки путешественников.* К тому же периоду, рубежу XVIII и XIX веков, относится масса описаний Баварии, Австрии и Верхней Италии, сделанных путешественниками. Как и более ранние путевые заметки, они являются полезным литературным дополнением к наброскам и картинам. В них даются точные описания костюмов, но



и здесь внимание почти полностью сосредоточено на праздничных нарядах, поскольку поводом для рассказа о костюмах были свадьбы, ярмарки и другие сельские праздники, на которых путешественникам случалось присутствовать. В чисто статистических документах о том или ином районе, наоборот, говорится об обычном платье и даже упоминаются предметы рабочей одежды.

*7. Портреты крестьян.* Время от времени и главным образом в процветавших районах мы обнаруживаем относящиеся к XIX веку портреты крестьянских пар, пожелавших, чтобы их изобразили в воскресных костюмах со всеми имевшимися у них драгоценностями. Эти портреты являются абсолютно достоверными свидетельствами. Однако они очень редко подписывались и датировались, и еще реже можно обнаружить упоминание имен портретируемых людей.

*8. Изображения святых в национальных костюмах.* Следует упомянуть об изображениях некоторых святых, являвшихся домашней прислугой, таких, как Святая Нотбурга, Святой Исидор и Благословенный Генрих Бозенский. Они представлены в соответствии с их легендами или же в виде святых — покровителей слуг в крестьянских одеждах, причем часто воспроизводятся костюмы, которые носили в тот период в том месте, где было создано произведение. Таким образом, при некоторых условиях эти изображения — скульптурные, живописные или графические — могут служить источником при изучении костюма.

*9. Фигурки рождественских яслей.* С начала XVIII века существуют

церковные рождественские ясли с трехмерными резными фигурками (как правило, высотой 25—30 сантиметров), часто одетыми в типичные костюмы местных пастухов. Хотя этот источник информации может использоваться только при изучении костюма отдельной социальной группы, он представляет особую ценность в силу своей достоверности, поскольку в основе изображения лежит идея, что люди могут идентифицировать себя с фигурками, а через них — с рождественскими событиями. Поэтому следует с особым вниманием относиться к воспроизведению местного костюма, в который одеты пастухи, пришедшие поклониться Христу. То же самое относится к рисункам с изображением поклоняющихся Христу пастухов.

*10. Кукольные костюмы.* Сохранилось несколько образцов одетых в костюмы кукол прошлого столетия. Они не имеют ничего общего с сувенирными куклами наших дней, их одежда представляет собой точную копию распространенных костюмов. Часто у них имеются заменяемые предметы одежды, например головной убор для рабочих дней и другой — для праздничных. Куклы, одетые как невесты, встречаются очень редко и являются особенно ценным источником информации при изучении костюма.

Если в ходе исследовательской работы нам удастся воспользоваться тремя или четырьмя из десяти существующих источников информации, мы можем быть совершенно уверены в получении достоверной общей картины, что облегчает определение и датирование отдельных предметов, хранящихся в музеях. ■

# Когда искусство стало модой: выставка японского *косодэ* в Музее искусства графства Лос-Анджелес

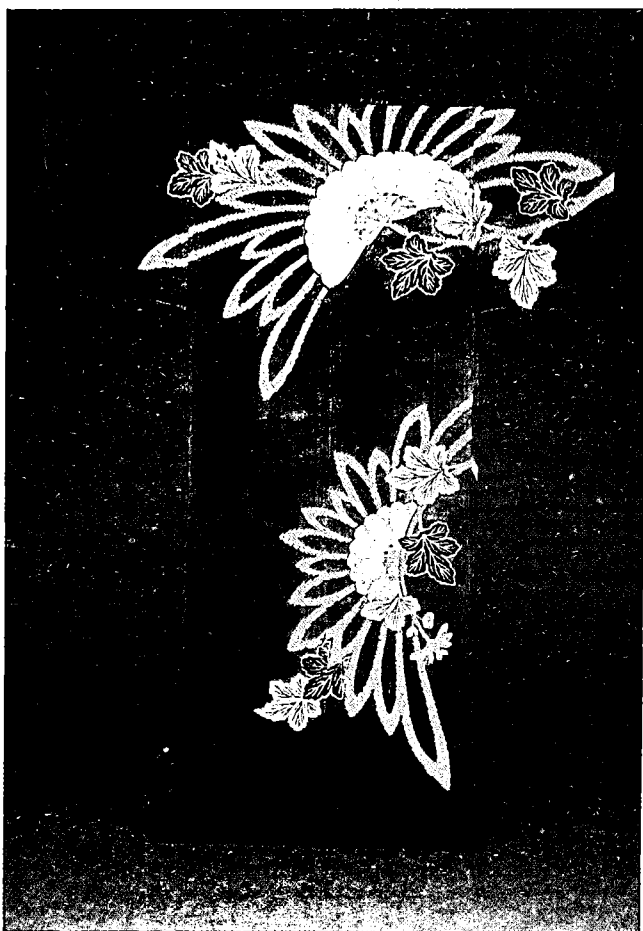
Самая большая и полная из когда-либо проводившихся выставок японского *косодэ* (предшественника современного кимоно) экспонировалась в Музее искусства графства Лос-Анджелес с 15 ноября 1992 года до 7 февраля 1993 года. Она называлась *Когда искусство стало модой: косодэ в период Эдо в Японии*. На выставке было представлено более двухсот работ, включая *оби*, жанровую живопись, отпечатанные с деревянных блоков альбомы узоров и 146 *косодэ*, свидетельствующих о расцвете текстильного искусства в Японии. Выставка показала, какую социальную и эстетическую роль играл костюм в период Эдо (Токугава, 1615—1868), во времена расцвета в Японии городской культуры, когда она достигла чрезвычайно высокого уровня.

Экспонаты выставки были получены из восемнадцати японских и четырех американских коллекций, многие из предметов одежды никогда раньше не выставлялись в США, а некоторые впервые покинули Японию. В экспозицию вошли *косодэ* и *оби*, включенные японским правительством в категорию ценного культурного достояния. Выставка, организованная Музеем искусства графства Лос-Анджелес совместно с Токийским национальным музеем и Национальным музеем японской истории, была показана только в Лос-Анджелесе.

В период Эдо *косодэ* было в Японии главным предметом одежды как для мужчин, так и для женщин. Ранние образцы, представленные на выставке, датировались концом XVI—началом XVII века; в них использовались окрашенные ленты, золотые листья, вышивка и роспись чернилами — все это создавало тонкие и изысканные узоры. Далее, в соответствии с хронологической последовательностью, размещались экспонаты, относящиеся к третьей чет-

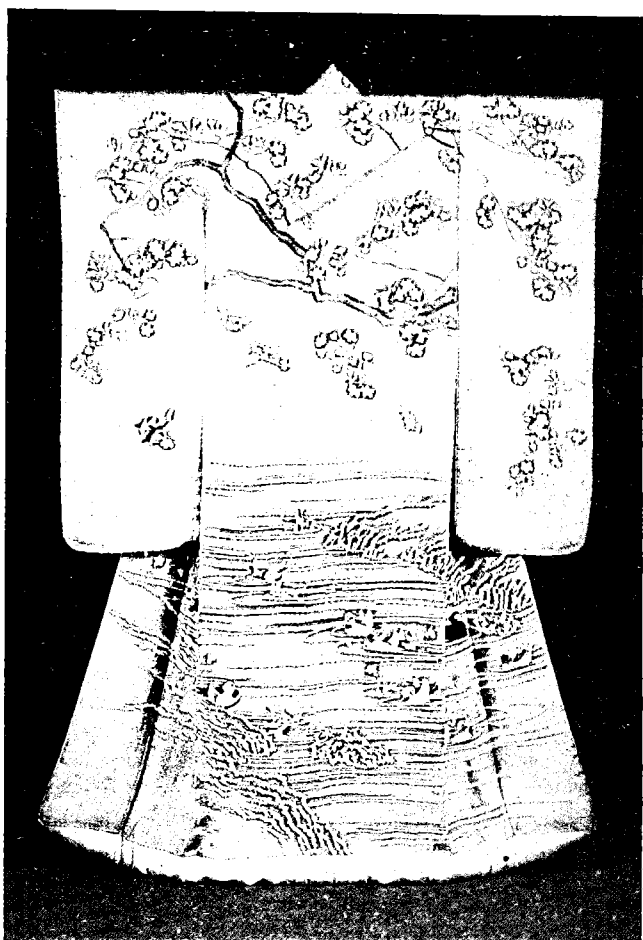
верти XVII века, когда задняя часть *косодэ* стала украшаться единым для всех рисунком. К концу XVII века появляется техника окраски *дзюдзен*, позволившая непосредственно наносить краску с помощью кисти. Быстрое развитие художественных возможностей этой новой техники привело к созданию выдающихся образцов панорамных пейзажей и видов городов, к синтезу искусства и уникальной в истории костюма моды. С конца XVIII века и до конца периода Эдо для *косодэ* характерно более тонкое колористическое решение, а также ограничение участков, покрытых узором, что явилось признаком отхода от цветистости предшествующего периода.

*Косодэ* стало выразительным средством проявления личности, средством представления графического мира того, кому оно служило. В тематическом разделе выставки *косодэ* были классифицированы по типам изображений. К распространенным сюжетам относятся следующие: виды Киото и столицы страны Эдо; «благоприятные» мотивы, такие, как сосна, бамбук, слива (символ удачи и долголетия) и пара уток-мандаринок (символ супружеского счастья); повседневные мотивы, такие, как лодки, шляпы, веера, которые стали интересным элементом декора в руках умелых японских ремесленников; сюжеты из литературных произведений, которые были широко известны благодаря печатным книгам. Мотивы, предназначенные обычно для *косодэ* самураев, восходили к героическим рассказам и часто идеализировали двор периода Хейан (794—1185). Особый интерес представляли *косодэ*, расписанные художниками, в том числе такими известными, как Чжон Нанкай (1676—1751) и Сакай Хоитсю (1752—1811); их подписные росписи на *косодэ* буквально превратили искусство в моду. ■



© Kyoto National Museum

Катабира с хризантемами, Япония, период Эдо (третья четверть XVII века).



© Bunka Gakuen Costume Museum

Ушикаке с цветущей вишней, водой, утками и иероглифами, Япония, период Эдо (первая половина XIX века).

# Прогулка по Марокко: Этнографический музей Удайя

Хосейн эль-Касри  
(Hoseïne El Kasri)

Этническое разнообразие Марокко, а также многовековая история этой страны, ставшей уникальным местом встречи различных культур, нашли свое отражение в богатой коллекции костюма, принадлежащей Этнографическому музею Удайя. Хосейн эль-Касри является хранителем Музея и автором ряда монографий, посвященных традиционным искусствам Марокко, а также труда о ювелирных изделиях как системе символов.

Этнографический музей Удайя в Рабате занимает небольшой дворец XVII века, отреставрированный в 1915 году специально для того, чтобы хранить и экспонировать национальные коллекции. Сегодня в нем широко представлены различные предметы материальной культуры и ремесленные изделия, дающие представление о традиционной жизни. Музей обладает одной из самых лучших в Марокко коллекций изделий из текстиля. В нем хранятся и демонстрируются публике костюмы и аксессуары — от самой обычной повседневной одежды до поражающих своим великолепием парчовых кафтанов, расшитых золотом и серебром. Коллекция отражает тенденции, царившие в местной моде во второй половине XIX века, а также перемены, которые она претерпела в XX веке.

Привлечь внимание к тому, какую важную роль играет костюм в обозначении религиозной, социальной, профессиональной или иной принадлежности его владельца или просто как элемент некой символической системы, — значит подчеркнуть его документальную ценность: костюм позволяет нам составить более полное представление о различных слоях общества, а также объясняет происходящие в нем перемены.

Выгодное географическое положение Марокко способствовало установлению многочисленных контактов с цивилизациями, возникавшими в районе Средиземноморья, что нашло яркое отражение в национальном костюме.

Говоря о древней истории, следует упомянуть финикийцев, карфагенян и римлян. Взаимосвязи с соседним Иберийским полуостровом — будь то мусульманская Андалусия или христианская Кастилия — также составляли часть политических и социокультурных взаимоотношений,

существовавших с раннего средневековья. Если к тому же принять во внимание языковые и религиозные связи с Ближним Востоком, то мы получим совокупность основных факторов, объясняющих своеобразие марокканского народного костюма. Именно эту самобытность мы и пытаемся показать в экспозиции костюма в Этнографическом музее Удайя.

Способы показа коллекций могут быть различными, однако следует непременно соблюдать одно условие — выявлять присущее экспонатам многообразие. В основе классификации могут лежать такие категории, как пол, религия или техника исполнения; образующиеся при этом группы могут в свою очередь делиться на подгруппы, что значительно расширяет область научного исследования. Но использование этих категорий еще не получение официального признания, поэтому мы будем придерживаться классификации, принятой первыми этнографами, которые делили костюм на городской и сельский. Хотя городские и сельские черты постоянно переплетаются в костюме, данная классификация будет служить до тех пор, пока окончательно не сформируются другие методы.

Так, древние большие и малые города, или *бадриа*, например Фес, Мекнес, Тетуан, Рабат, Сале и Марракеш, представлены в Музее следующими предметами женского костюма: *себния* (головной шарф), *изар*, *брук* и свадебные фаты *кенбуи*; кафтаны, характерные для каждого города; парчовые пояса *хзам* и *дамма*, украшенные золотым шитьем; туфли *шербил* из расшитого бархата, а также туфли *рибия*, сделанные из черной кожи; об одежде еврейских женщин дает представление известный праздничный наряд — костюм Кесва Лакбира.

Что касается костюма сельских жителей, то мы ограничимся упоминанием основных географических районов и этнических групп, проживающих в Эр-Рифе (на севере), в горах Атласа, на равнинах и в Сахарском Атласе. Несмотря на огромное разнообразие, местные костюмы подчиняются определенным нормам (например, в способе ношения накидки или манере причесываться), которые помогают определить принадлежность их владельцев к тому или иному племени или району.

На примере племен, населяющих Средний Атлас, можно проследить различие между костюмом представительниц народов земмур, зайан и айт-сергушен. Даже широко известный *изар* — разновидность римской туники, которая скрепляется на плечах серебряными фибулами, — женщины носят по-разному: представительница племени земмур подпояшет его красным шерстяным поясом с длинной бахромой, а женщина племени зайан наденет поверх него накидку *хандира* из белой шерсти, украшенную блестками. Таким образом, накидка *хандира* может служить отличительным признаком принадлежности к тому или иному племени или группе племен, так же как бело-голубая полосатая накидка представительниц племени айт-хидиду, живущего в Высоком Атласе.

В сельской местности в костюм мужчины входят, как правило, следующие предметы: *резза* (тюрбан) или большая шляпа *шемрив*, сплетенная из пальмовых листьев; длинная рубашка, а поверх нее — известный *джеллаба*, который, например у жителей Эр-Рифа, бывает укороченным, и его носят с заплечной сумой, сделанной из расшитой и перфорированной кожи; *бурнус* (Высокий Атлас) или *акхниф* (Антиатлас) в качестве верхней одежды. В костюме представителей сахарских

районов входят *изар*, *хайк* цвета индиго, *деррака* и *гандура*, богато орнаментированная узором в виде завитков.

После этих кратких замечаний, призванных дать представление об этническом и географическом разнообразии, характерном для традиционного марокканского костюма, познакомимся с коллекциями, хранящимися в самом Музее.

#### Богатство коллекции

Во дворце, построенном в XVII веке по канонам исламской архитектуры, представлены изделия городских ремесленников (золотые украшения, глазурированная керамика), а также воссоздан зал невест из Феса и Рабата — Сале, одетых в наряднейшие костюмы. Экспозиция сельских ремесел размещается в центре садов Удайя, и ее гордость составляют тканые изделия и костюмы.

Знакомясь с экспозицией, вы как бы проходите длинный путь, который берет начало у предгорий Среднего Атласа (в семидесяти километрах к востоку от Рабата) и пролегает по территории, населенной племенами земмур, зайан и айт-сергушен, и получаете представление о костюме различных этнических групп. Сначала вы видите в экспозиции мужские и женские костюмы Эр-Рифа. Дальнейший маршрут ведет вас через горы Высокого Атласа (где живут айт-хидиду), петляет по земле племени ида или надиф в Антиатласе и через Су-Плэн (к югу от Марракеша) сбегает к границе Сахары. В витринах, установленных в центре зала, экспонируются аксессуары, в том числе шерстяные пояса, окрашенные хной или с использованием техники батика.

Разумеется, каждый крупный район названного нами длинного маршру-

та представлен лишь несколькими костюмами. Например, женщина народа земмур, как и все обитательницы Атласа, носит *изар*. Это кусок обычной белой ткани, которая, однако, выставлена в экспозиции так, чтобы посетитель мог лучше понять, как ее носят. Сначала ткань накладывают на грудь, после чего оба ее конца обертывают вокруг спины и закрепляют спереди, на плече, с помощью двух серебряных фибул — застежек, распространенных в этом районе. Главной отличительной особенностью *изара* в данном случае является использование шерстяного пояса с тканым геометрическим орнаментом. Он украшен монетами, увешан ракушками и отделан бахромой, доходящей до бедер. Пояс можно несколько раз обмотать вокруг талии. Его оригинальность заключается еще и в том, что он весь усеян крошечными зеркалами, благодаря чему блестит и переливается на солнце.

Представительницы народа айт-сергушен носят *изар* из невесомого муслина городского изготовления, который подпоясывают красным черным тканым поясом из грубой шерсти. Но узнать женщин айт-сергушен можно прежде всего по их головному убору и украшениям. Их лица обрамляет парик из черной шерсти. Головные и нагрудные украшения, а также фибулы представляют собой ряд серебряных пластин, соединенных небольшими цепочками и декорированных характерным черным геометрическим узором.

Следует упомянуть также об *акхнифе* представителей народа айт-уаузгуйт (Антиатлас), подобном бурнусу (накидке) обитателей Высокого Атласа. Как и подобает произведению искусства, он занимает целую витрину, его распахнутые полы напоминают крылья огромной райской птицы. Вытканый из черной шерсти и козьего пуха, он укра-



Представительница племени айт-моррхад.

шен широкой тесьмой красно-оранжевого цвета с геометрическим орнаментом. *Акхниф* носят мусульмане и евреи, он был широко распространен в прошлом, когда его можно было встретить у представителей племени глауа из Высокого Атласа и в Су-Плэне.

Племя ида или надиф (юго-запад Су) живет на высоте тысяча метров в самом центре Антиатласа. Их *изара* сделан из чистой шерсти и украшен каймой с геометрическим рисунком. Поле *изара* орнаментировано красной вышивкой, гармонирующей с ювелирными украшениями из черного серебра и квадратных кабашонов из красного стекла.

Среди других экспонатов следует назвать *хайк* (нарядное платье из тонкой шерсти народа игрем) и большие треугольные фибулы, закрывающие верхнюю часть черного *изара* из хлопка, который надевают певички из Тизнита. Танцовщицу из Гульмима, ловко жестикулирующую руками, можно было бы спутать с танцовщицей из Азии, если бы на ней не было известного *хайка* цвета индиго, типичного для женщин из сахарского района.

Наш маршрут заканчивается у огромной льняной *гандуры*, окрашенной индиго, ее карманы декорированы узором из завитков, который также встречается на расписанной коже, выделяемой кочевниками Мавритании и других стран. Нельзя также отрицать африканского влияния на местный костюм, и можно сказать, что история, вобрав в себя и этот элемент, завершила создание своего полотна.

Именно эти кочевники начиная с VII века принимали активное участие в исламизации Андалусии, и мы по сей день говорим об испанко-мавританском стиле, когда речь заходит как о материальной, так и о духовной культуре.

#### Стиль больших и малых городов

В художественном творчестве древних больших и малых городов Маргриба преобладал городской стиль. Он наложил свой отпечаток на все

произведения искусства, ремесленные изделия и архитектуру, ярким примером чего служит дворец XVII века, где размещается Музей Удайя. Дворец был построен в черте города Мулей-Рашид и при входе имеет состоящую из трех помещений молельню. К ней примыкает внутренний дворик, обнесенный колоннадой, в центре его находится бассейн из белого мрамора. В расположенных друг против друга двух прямоугольных залах и лоджиях разместились экспозиции золотых украшений и гончарных изделий из Феса. Перед восхищенным взором посетителя, оказавшегося в зале, соседствующем с садами Удайя (это один из красивейших зеленых массивов марокканской столицы), предстают невесты из Феса и Рабата, одетые в великолепные свадебные наряды.

Складывается впечатление, что жители больших и малых городов позволяют себе появляться перед нами только во всем своем блеске. Их всех объединяет всеобщая любовь к кафтану, а разнообразие вносится выбором тканей и использованием аксессуаров и украшений, что зависит от конкретного города и его масштабов, а также от принадлежности к социальной группе внутри данного города.

Закончим наш обзор рассказом о двух городских костюмах — из Феса и Рабата.

Кафтан невесты из Феса представляет собой великолепное длинное платье, наглухо застегнутое спереди сверху донизу на маленькие пуговицы. Оно расшито золотом и украшено овальными медальонами, усеянными красными розами. Этот наряд называется Бен Шериф, по имени семьи ткачей, изготавливавшей такие кафтаны с начала XIX века. Сверху оно частично закрывается свадебной фатой из шелка и золотой парчи, а также *лебба* — нагрудным украше-

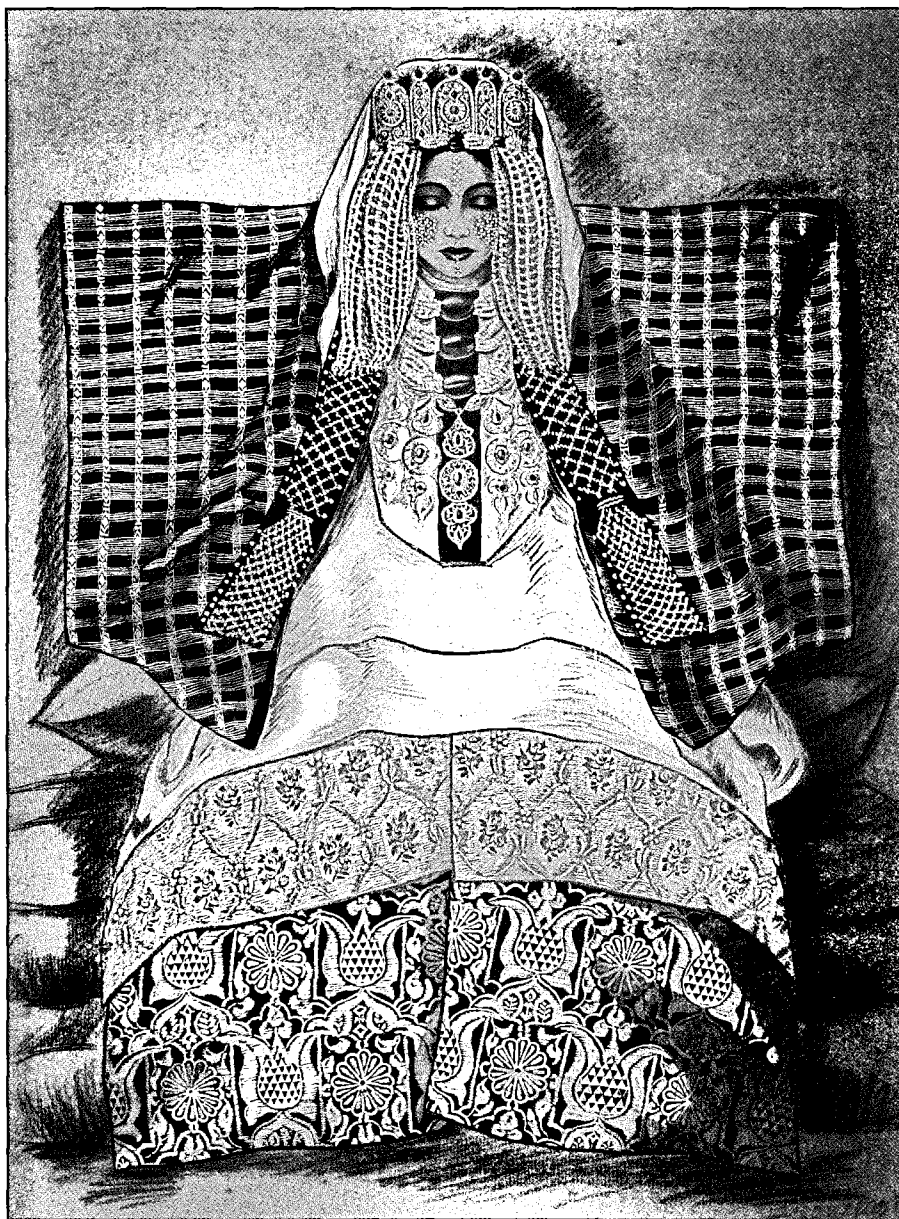


© Edisud

Еврейская невеста из Рабата.

нием, состоящим из нескольких рядов позолоченных перфорированных серебряных пластинок. *Лебба* крепится к плоской деревянной основе с висящими на ней сверкающими жемчужными ожерельями, посредине разделенными зелеными камнями. Довершает праздничное убранство диадема, украшающая голову невесты; она состоит из прямоугольных позолоченных серебряных пластин, соединенных маленькими петлями.

Аксессуары включают *хзам* —



Мусульманская невеста из Феса.

широкий парчовый пояс длиной свыше двух метров, который можно несколько раз обернуть вокруг талии, и пару туфель *шербил бабуш*, сделанных из кожи и расшитого золотом бархата.

Невеста из Рабата восседает на высоком стуле, деревянная спинка которого украшена расписным узором. Она облачена в просторный кафтан из лилового бархата, отделанного золотой тесьмой. Короткие расклешенные рукава косо срезаны от талии; платье открыто спереди,

что позволяет увидеть *тахтийя*, длинную нижнюю рубашку из фиолетового атласа.

Парчовый пояс в ее костюме уступил место широкому *мдамма*, поясу из лилового-розового бархата, расшитого золотом. Рукава поддерживаются шнуром *хмала* из плетеного шелка. *Себния*, головной шарф невесты из полосатого бело-оранжевого шелка, надевается вместе с конусообразной шапочкой, с которой свисает ярко-красная *нуаша*, сделанная из страусовых перьев. Костюм довершают туфли *шербил* из расшитого золотом фиолетового бархата.

Мы смогли дать лишь самое общее представление о коллекции костюма и музейной экспозиции. Если мы не сумели полно изложить историю костюма в Марокко, познакомить с различными способами ношения одежды и теми требованиями, которые она предъявляла к манере держаться, осанке и жестикуляции человека, то это объясняется тем, что наша основная цель состоит в том, чтобы показать подлинную ценность коллекции. ■

### Примечание

Иллюстрации к данной статье взяты из книги Жана Безансено: Jean Besancenot, *Costumes du Maroc*, Edisud, R. N. 7, La Calade, 13090 Aix-en-Provence (France). Талантливый художник Жан Безансено начал собирать свидетельства о богатстве и разнообразии марокканского костюма еще в 1934 году; итогом его кропотливой и самоотверженной работы стала книга, представляющая художественную и научную ценность.— *Прим. ред.*



# Оживить костюм с помощью документальных материалов

Огот Носс  
(Aagot Noss)

В 1950-е годы Норвежский музей народного творчества в Осло приступил к осуществлению проекта изучения всего разнообразия норвежских народных костюмов с целью составления исчерпывающего обзора норвежской народной одежды и традиций ее ношения. В тех районах, где эти традиции существуют и поныне, в течение тридцати лет проводилась программа полевых исследований. Огот Носс, старший хранитель и руководитель отдела костюма и текстиля Музея народного творчества, отвечала за подготовку и осуществление программы. В данной статье она рассказывает, как, используя интервью, взятые у отдельных людей, фотографии и фильмы, можно оживить музейную коллекцию.

Осуществление Норвежским музеем народного творчества программы полевых исследований началось с посещения людей у них дома, с просьб разрешить посмотреть их одежду и задать вопросы ее владельцам. Это позволило классифицировать предметы одежды в соответствии с их типом, тканью и отделкой. Описание методов их производства, а также способов надевания и ношения дополнялось фотографиями предметов и различных процессов.

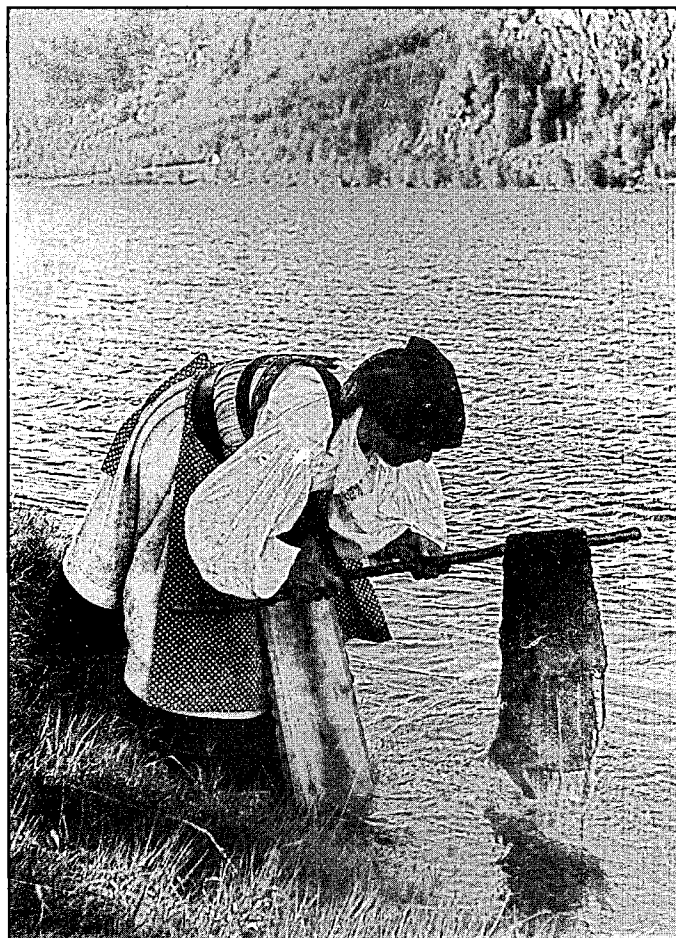
Данные, полученные в ходе опросов, оказались поистине бесценными, поскольку зачастую это был единственный способ получить информацию относительно того, кто владеет

или владел такой одеждой, кто и как изготавливал ее, кто и в каких случаях носил ее, как правильно и в какой последовательности следует надевать отдельные предметы.

На основе собранной информации на видеопленку были засняты рабочие процессы (например, изготовление народного костюма, крашение, кройка, шитье и техника вышивания, ткань отделочной каймы, канта и поясов), а также то, каким образом одеваются незамужние девушки, невесты и замужние женщины (например, различная манера причёсываться и носить головные уборы). Фильм, таким образом, стал полезным и подчас необходимым дополнением к безмолвным фотографиям и интервью, поскольку видеокамера запечатлела движения и детали, которые невозможно зафиксировать никаким другим способом.

Интервьюируемых просили показать процесс в действии и одеться, как принято для выполнения определенного вида работ. Они облачались в свою одежду и, пользуясь собственными орудиями труда, выполняли работу обычным традиционным способом. Мы никогда искусственно не воссоздаем процесс или ситуацию и не используем при съемках фильма музейные экспонаты. Фильм представляет собой документальную запись традиции в том виде, в каком она сохранилась и дошла до наших дней. В некоторых случаях нам удалось заснять последнего хранителя традиции, владевшего навыками того или иного процесса. Оператор, снимающий фильм, должен быть настоящим профессионалом, знающим, как запечатлеть то, что делают руки. Между ним и тем человеком, которого он снимает, должно сложиться тесное сотрудничество. Очень важно также, чтобы между музейным работником и опрашиваемым установились доверительные отношения. По возможности мы просим интервьюируемого объ-

Фотография предоставлена автором



Женщина из Сетесдала полощет после крашения домотканую плиссированную домашним способом материю. Фотография сделана в 1970 году, во время съемок фильма для государственной фильмотеки в Осло.

*Невеста и женица, помогавшая ей одеваться,— мать и дочь. На невесте головной убор, напоминающий средневековый, который на протяжении нескольких поколений принадлежит семье ее матери. Фотография сделана Олавом Хюрре Греггом во время съемок фильма для государственной фильмотеки в Осло.*

фотография предоставлена автором



яснить, что он делает, и его рассказ служит ценной частью комментария к фильму. Фильмы сняты на 16-миллиметровую пленку и имеют продолжительность от десяти до тридцати минут. Фильмы, созданные при моем участии, посвящены трем темам: прически и способы ношения головных уборов; одежда и техника изготовления тканей; работа по дому в сельской местности (например, выпечка хлеба, производство молочных продуктов).

Музеи крайне редко располагают — если вообще располагают — информацией относительно хранящихся у них предметов материальной культуры, кроме тех данных, которые они получают в ходе изучения самих предметов. Фильм, показывающий, например, из каких частей состоит тот или иной головной убор или каковы этапы определенного процесса и как он протекает, представляет огромную ценность для музейных работников и может служить средством информирования и просвещения публики.

Организация норвежских музеев учредила комитет по созданию документальных фильмов о народной культуре, который получил годовой грант от норвежского правительства. Можно взять фильмы напрокат по приемлемой цене или же приобрести их копии в государственной фильмотеке в Осло. По инициативе автора статьи был снят ряд фильмов как комитетом, так и Музеем народного творчества. ■

# Костюм как признак социальной принадлежности

Марилина Перкко  
(*Marilina Perkko*)

*Несмотря на сравнительную молодость, Городской музей Эспо в Финляндии собрал замечательную коллекцию свадебных нарядов невест. Марилина Перкко, директор Музея, а также вице-президент и секретарь Комитета костюма (ИКОМ), объясняет, что нового о человеке и обществе могут рассказать коллекции, подобные этой.*

Музеи являются памятью человечества. Коллекция костюма представляет, пожалуй, одно из главных богатств исторического музея, поскольку она дает интереснейший материал для изучения культуры и общества. Одежда несет в себе огромный запас информации об обществе и его ценностях, об обрядах, людях и т. д.

Одежда, подобно языку, способствует обмену информацией между индивидом и обществом. Одежда используется, чтобы подчеркнуть — для себя и других — роль, которую личность хочет или порой вынуждена играть. Одеваясь непривычно для окружающих, человек может также выразить свой протест.

Одежда подкрепляет представление личности о себе, то есть его индивидуальность. Индивидуальность несет в себе идею принадлежности к определенной возрастной группе, полу, социальной или профессиональной группе, религии, идеологии, расе, языковой группе, нации и народу. Во всех этих группах одежда служит одним из средств создания и сохранения индивидуальности. С раннего детства люди учатся носить одежду, соответствующую различным системам ценностей и символов, что питает их чувство индивидуальности, укрепляя уверенность в себе. В обществе бытует понятие о «правильном» костюме для каждой из ролей, исполняемых в театре жизни. В международной светской моде важное место также принадлежит национальным и историческим традициям.

Городской музей Эспо, основанный в 1958 году, еще молод, и хотя наше собрание имеет не только местное, но и национальное значение, оно мало по сравнению со многими зарубежными музеями. В каталоге нашей коллекции костюма значится около пяти тысяч предметов. Самые старые предметы одежды датируются

концом XVIII—началом XIX века. Среди материалов середины XIX века есть пиджак жениха, женские платья, головные уборы, нижнее белье и обувь. Семидесятые—восемидесятые годы прошлого столетия представлены десятками предметов женского костюма и лишь несколькими — мужского. Большинство предметов коллекции относится к XX веку — главным образом к периоду двадцатых—восемидесятых годов.

## Свадебный костюм и его история

Свадебные платья и костюмы составляют важную часть нашей коллекции. В настоящий момент Городской музей Эспо имеет весьма скромный подбор свадебных нарядов, охватывающих, однако, период с 1850 по 1980 год. Старейший экспонат — это свадебное платье из шелка цвета слоновой кости и шерсти, относящееся к 1883 году. Мы располагаем также свадебным пиджаком из черного шелка, сшитым в 1871 году, свадебным шелковым нарядом цвета слоновой кости, характерным для периода 1900—1910 годов, платьем из белого тюля 1910 года, платьем из белого шелка с фатой и головным убором из восковых цветов, относящимся к 1929 году, платьем из искусственного шелка цвета слоновой кости 1939 года, свадебным платьем из светло-голубого искусственного шелка 1942 года и светло-бирюзовым кружевным платьем 1953 года. Типичным свадебным нарядом в шестидесятые годы было платье из белого материала, поверх которого надевалась накидка с капюшоном из органзы (1966). В коллекции имеется также свадебное платье 1969 года, сшитое из плотного искусственного шелка, которое затем было окрашено в зеленый цвет для последующего использования. Семидесятые годы были отмечены господством нетра-



*Свадебное платье 1883 года; шелк и шерсть цвета слоновой кости на хлопчатобумажной подкладке. Городской музей Эспо/Мускокува, 1991.*

диционного и подчас очень скромного стиля, о чем свидетельствует костюм-двойка из белой шерсти 1971 года.

Свадьба относится к числу главных торжественных событий, которые принято отмечать в обществе, поэтому платью и украшениям — как зримым элементам — всегда отводилась важнейшая роль в создании особой атмосферы и настроения. Они также придавали этому событию торжественность и как бы свидетельствовали об ответственности, взятой на себя новобрачными.

В соответствии с древними скандинавскими законами и обычаями браки в среде землевладельцев заключались главным образом по экономич-

еским соображениям, а также в немалой степени с целью укрепления политической власти. Брак представлял собой договор, в котором особую важность приобретали экономические интересы. Он касался всей семьи и рассматривался как экономическая сделка. Ценность и количество свадебных подарков отражали социальный и экономический статус той или иной семьи.

Вступление в брак являлось поворотным моментом в жизни женщины, после которого она становилась — в некотором роде — другим человеком: женой, потенциальной матерью, на нее возлагалось много новых обязанностей. Замужество клало конец ее беззаботному девичеству, ей предстояло играть роль жены, обремененной заботами.

Будучи невестой, женщина — пусть всего один день — походила на королеву. В этот важнейший в ее жизни день она надевала самую красивую одежду, сделанную из лучших тканей, драгоценности, другие украшения. Свадебное платье было символом ее богатства и социального положения. Оно пополняло гардероб невесты новым восхитительным и прежде всего модным туалетом, который впоследствии надевался по торжественным случаям. Для того чтобы продлить жизнь платья после свадьбы, требовалось немало выдумки и сил. Часто старые свадебные платья приходилось переделывать практически полностью, чтобы они были модными.

Чтобы платье получилось как можно лучше и красивее, невеста старалась заполучить в «костюмерши» богатую женщину из более высоких, чем она сама, слоев общества. Невесты из фермерских семей обычно просили жену местного vicaria помочь им одеться к свадьбе, а слуги обращались с подобной просьбой к своим хозяйкам. Жена владельца

поместья помогала невестам из семей арендаторов. При дворе этой чести нередко удостоивалась королева. Женщины из высшего общества помогали одеваться к свадьбе невестам из фермерских семей вплоть до XVII—XVIII веков. В более поздние времена жены викариев и землевладельцев одалживали свои старые нарядные платья фермерским дочерям, вступающим в брак. Городских невест обычно одевала жена бургомистра или местного правителя.

Начиная с XIX века пожилые женщины в сельских районах становятся фактически профессиональными «костюмершами» местных невест, давая им напрокат необходимую одежду и украшения. В этом качестве часто выступали жены священников или пономарей.

### Невеста — в белом

В начале XIX века, когда господствовал стиль ампир, в моду вошли светлые (часто белые) нарядные платья из тонкого хлопка, шелка или муслина, что объяснялось царившим в то время всеобщим интересом к античности. С тех пор белое, точнее цвета слоновой кости, нарядное платье стало традиционно свадебным. Белая свадебная фата тоже была принесена этой модой. Платье с высоким корсажем из тонкого хлопка, а также фата и миртовый венок — все это создавало идеализированный образ античной богини.

С начала XIX века белый цвет стал ассоциироваться с чистотой и невинностью невесты. Именно с того времени складывается типичный образ невесты в белом платье, с миртовым венком и флёрдоранжем в волосах, с фатой. С незначительными изменениями этот идеализированный образ дошел до наших дней, однако свадебное платье всегда следовало требованиям капризной моды, отче-

го постоянно менялся его покрой и цвет.

В древности праздничные и подвенечные платья горожанок и женщин из фермерских семей скандинавских стран традиционно были черного цвета; они оставались такими до 1890-х годов, когда невесты из фермерских семей стали постепенно отдавать предпочтение белому платью и фате. Сначала в моду вошло светлых тонов платье и белая фата, но со временем и само платье стали шить из белого материала. Белое платье, фату и свадебный венок могла надеть лишь девственница. Джулия Гадолин из Эспо начала одевать невест в белое платье с фатой и миртовым венком уже в 1870-е годы, однако на фотографиях начала нашего века еще запечатлены невесты, облаченные в черный свадебный наряд, хотя к этому времени уже утвердилось мода на белые и цветные платья. «Костюмерши» активно способствовали распространению белых подвенечных платьев.

В конце XIX века постепенно вошло в обычай надевать свадебное платье только для брачной церемонии. Как правило, оно было белого цвета, поэтому его можно было перекрасить для дальнейшего использования. Если оно предназначалось только для свадьбы, то после нее его тщательно упаковывали и убирали. В начале XX века классовые различия постепенно стирались, поэтому даже невесты из сельской местности одевались в соответствии с требованиями господствовавшей моды.

Свадебные платья, находящиеся в музейных коллекциях, а также дополнительные сведения, почерпнутые из архивов и библиотек, могут поведать нам немало интересного, связанного с одеждой, которая в свою очередь позволяет глубже изучить человеческую жизнь и историю общества. ■

# Союз науки и искусства в сохранении Костюма

Исабель Альварадо  
(Isabel Alvarado)

*Сохранение одежды и аксессуаров, попадающих в музейные коллекции, ставит ряд проблем, решение которых требует тщательного изучения и разработки соответствующих методов. Исабель Альварадо делится своим богатым опытом, приобретенным во время работы в должности хранителя и реставратора текстиля Национального исторического музея в Сантьяго (Чили), а также в ходе подготовки и написания нескольких статей исторического и специального характера.*

Работая с коллекцией костюмов, получаешь доступ к знаниям и приходишь к пониманию образа жизни наших предков. При этом не перестаешь удивляться техническим достижениям тех далеких времен, когда и ритм жизни, и социальная структура общества, и развитие науки столь разительно отличались от реалий сегодняшнего дня.

Одежда составляет часть жизни людей, поэтому в ней заключен значительный объем ценной информации. Независимо от периода, к которому она принадлежит, одежда была предназначена и сделана для практического использования, за исключением редких случаев, когда она создавалась как символический предмет или выдающееся творение. Одежда не замысливалась как произведение искусства, однако с течением времени благодаря нашей любви к коллекционированию вещей, являющихся свидетельством прошлого, она превратилась в музейный экспонат, что доказывает ее ценность.

Как следует хранить одежду? Решение этого вопроса начинается с этапа изучения, наблюдения и оценки, выбора методов работы, когда история, методология, наука и искусство соединяются, чтобы затем можно было представить костюм посетителям музея в экспозиции, одновременно несущей информацию и радующей глаз.

Забота музеев о сохранении одежды и аксессуаров — явление сравнительно новое, поэтому еще не сложилось единого мнения относительно того, какие методы лучше использовать для этого, во всяком случае, последнее слово здесь еще не сказано. Однако все сходятся во мнении, что для обеспечения соответствующих условий хранения предмета необходимо определить его исторические и технологические характеристики: мы должны знать, из каких материалов он сделан и как он будет реагировать на ряд факторов, например на изменение температурно-влажностного режима, на свет, как он поведет себя при соприкосновении

с другими материалами или при перемещении. Следует выявить также факторы, приводящие к порче как вообще текстиля, так и одежды, представляющей собой трехмерные изделия.

Жизнь костюма или аксессуаров в музейной коллекции текстиля определяет ряд ключевых моментов. Рассматривая различные этапы получения предмета, его каталогизации, содержания в хранилище, экспонирования и перемещения, мы обнаружим, что на каждом из этих этапов существует ряд факторов, которые влияют на увеличение ожидаемой продолжительности жизни предмета.

Выводы, приводимые ниже, сделаны мною на основе опыта, накопленного во время работы в качестве хранителя текстиля Национального исторического музея Сантьяго (Чили), а также изучения специальной литературы по данному вопросу.

## Первые шаги

Когда в музей поступает изделие из текстиля, его содержат отдельно от коллекции, чтобы выяснить, не заражено ли оно личинками насекомых или грибами. Но в любом случае предмет необходимо сначала почистить — щеткой или пылесосом, — предварительно накрыв ткань сеткой. При обнаружении большого количества личинок насекомых или плесени изделие из текстиля немедленно отсылается для обработки в специализированную фирму. Самостоятельное выведение насекомых связано с риском для здоровья и представляет опасность для самого предмета, поскольку оно может иметь побочные эффекты.

После чистки и дезинсекции предмет для профилактики помещают в отдельный шкаф с нафталином, а затем проводится его каталогизация.

На этом этапе необходимо собрать как можно больше информации о предметах; их следует сфотографировать, чтобы в будущем получать

информацию, лишней раз не прикасаясь к предметам руками. Фотографирование надо проводить с соблюдением всех мер предосторожности: руки специалиста должны быть абсолютно чистыми, а сам предмет следует положить на чистую поверхность, чтобы не загрязнить его.

Полоску хлопчатобумажной ленты с написанным на ней инвентарным номером предмета можно пришить к ткани в заранее выбранном, легко доступном месте. Ничего не следует писать на самом изделии, и нельзя использовать липкую ленту.

При перемещении предмета с одного места на другое он должен находиться в горизонтальном положении в разложенном состоянии на плоской поверхности, большей, чем сам предмет, чтобы его вес равномерно распределялся по ней.

Необходимо содержать коллекцию в чистом, хорошо проветриваемом и разумно организованном помещении, расположенном в безопасном для нее месте.

Предметы одежды сделаны не только из тканей. Многие из них включают другие материалы, например мех, перья, кожу, слоновую кость, черепаховые пластины, металл и т. д.; такие предметы требуют еще более строгих правил хранения, поскольку различные материалы по-разному реагируют на атмосферные колебания.

### Контроль за окружающей средой

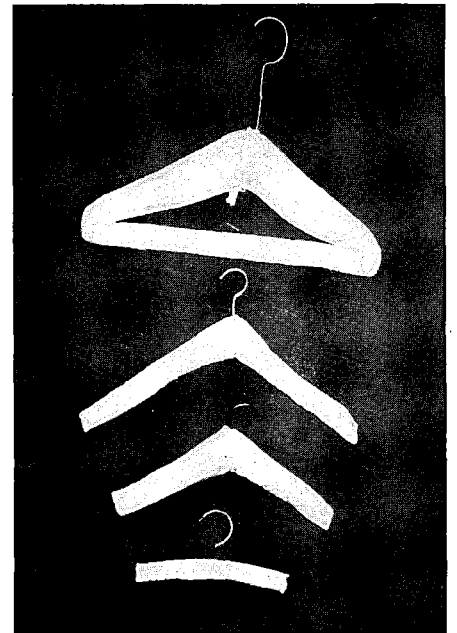
Комитет костюма ИКОМ опубликовал *Guidelines for Costume* — руководство, в котором рекомендовал следить за тем, чтобы в помещениях, где хранятся коллекции костюма, не было резких колебаний температуры и влажности, чтобы по возможности они были максимально стабильными. Идеальными считаются температура 18°C и относительная влажность 50—55 процентов.

Ткани изменяются, чутко реагируя на колебания влажности: они расширяются с ее повышением и сжимаются, когда она падает. В результате вследствие потери эластичности в ткани накапливается усталость. Относительная влажность в 70 процентов способствует росту микроорганизмов, особенно при наличии других факторов, таких, как высокая температура, отсутствие света и плохая вентиляция. Эти микроорганизмы быстро размножаются, разрушая волокна и красители и нанося ткани непоправимый ущерб. Когда влажность падает ниже 40 процентов, волокна пересыхают, становясь слабыми и ломкими.

Уровни абсолютной температуры менее важны, чем температурные колебания, поскольку риск разрушения тканей связан с резкими изменениями температуры. Свет, как правило, включается в хранилище только когда в нем работают специалисты, а в остальное время там темно.

Врагом предметов, ухудшающим их состояние, является также пыль, поглощая влагу, способствует размножению насекомых и, будучи абразивным материалом, проникая в волокна ткани, разрушает их. Важнейшим профилактическим средством борьбы с пылью и загрязнением может служить регулярная чистка, содержание в чистоте помещения и самих предметов, что также предупреждает появление насекомых.

Мы хорошо знаем, какие профилактические меры надо принимать для сохранения изделий из текстиля, однако из-за нехватки помещений и средств музейные хранилища располагаются в подвальных и полуподвальных этажах, не оборудованных противопыльными и другими фильтрами. Это обязывает нас проводить периодические проверки, чтобы вовремя заметить колебания относительной влажности и на ранней стадии выявить зараженность насекомыми. Когда влажность увеличивается, мы используем влагопоглотитель, а для борьбы с обыкновенной молью развешиваем в короб-



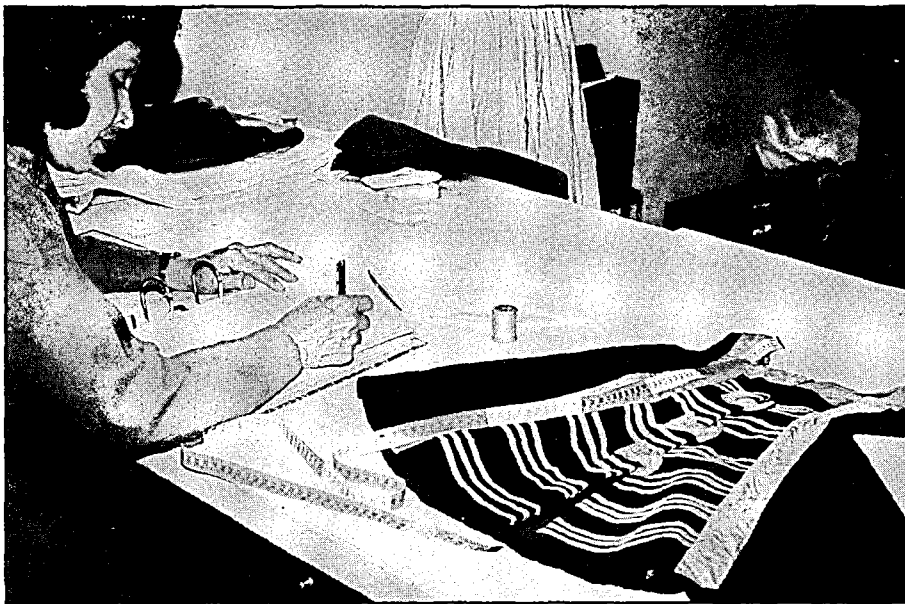
*Плечики должны быть обиты тканью и по размеру подходить к костюму, чтобы не возникло напряжения в плечах.*

ках и шкафах маленькие матерчатые мешочки с нафталином. Мы также оберегаем предметы от пыли и загрязнения.

### Методы хранения

Во время нахождения костюмов в хранилище первостепенное значение для их сохранности имеет то, с какими материалами они приходят в соприкосновение. Одежда не должна непосредственно контактировать со следующими материалами: деревом или бумагой, которые могут передать тканям свою кислотность; аппретированными тканями, которые могут передать вещества, использованные на этом этапе отделки материалов; металлами, которые подвержены коррозии во влажных условиях и могут разрушить и загрязнить ткани; полиэтиленом, который затрудняет вентиляцию, притягивает пыль, а также задерживает влагу, содержащуюся в волокнах тканей, и тем самым создает идеальные условия для размножения микроорганизмов.

Приемлемыми материалами в этом плане являются: защитная бескислотная бумага и картон; дерево, покрытое меламином или обработанное эпоксидной смолой; неаппретированные, неотбеленные хлопковые ткани; металл (в помещениях с низкой влажностью можно использовать металлические шкафы и ящики).



*Необходимо собрать исчерпывающую информацию о каждом предмете, что облегчает хранение коллекции костюма и работу с ней.*

В Национальном историческом музее используются различные системы хранения.

#### *Хранение в вертикальном положении*

Хорошо сохранившиеся изделия повешены на плечиках, обтянутых полиэфирным искусственным волокном и обшитых хлопчатобумажной тканью, что способствует распределению веса материала на большей площади. Не следует вешать одежду, скроенную по косой, поскольку она теряет форму, костюмы, имеющие тяжелую отделку, которая оттягивает материал, а также платья на тонких бретельках и открытые вечерние платья. Все костюмы должны висеть свободно.

#### *Хранение в горизонтальном положении*

Самый надежный способ хранения непрочных костюмов и тех, которые нельзя вешать по вышеуказанным причинам, — это содержать их, а также аксессуары в горизонтальном положении в ящиках или коробках.

Такие ящики и коробки изнутри обиты неотбеленной хлопковой тканью или выстланы защитной бескислотной бумагой. В идеале одежду не следует складывать, но когда этого избежать невозможно, советуем проложить складки бумажными свитками. Рукава тоже можно набить бумагой, чтобы они не мялись и волокна материала не рвались. Практичным и дешевым способом

хранения мелких предметов, например аксессуаров и обуви, является использование обувных коробок, которые не занимают много места и которые можно поставить одна на другую. Изнутри коробки выстилают бескислотной бумагой. Предварительно шляпы и обувь следует набить, чтобы они не деформировались.

Много различных проблем возникает в связи с хранением вееров и зонтов — от солнца и от дождя. Не существует единого мнения относительно того, какой способ позволяет максимально уменьшить статическое напряжение, возникающее при хранении этих предметов. Следует ли хранить веера раскрытыми, полузакрытыми или закрытыми? Следует ли подвешивать зонты или хранить их в горизонтальном положении?

Мы храним веера закрытыми в коробках, однако, возможно, правильнее было бы хранить их полузакрытыми на оббитой поверхности с углублением, в которое вставлялась бы его основа. Разумеется, такой способ хранения требует значительного места. Наши зонты хранятся в коробках, выстланных бескислотной бумагой, однако при этом тяжесть ложится на одну часть предмета, что со временем может привести к разрушению материала.

#### *Хранение в свернутом состоянии*

Плоские предметы одежды, например кашне, шали, шарфики, можно хранить свернутыми, намотав их лицевой стороной наружу на картонную трубку, оклеенную бескислотной бумагой. Затем их обертывают тканью или бумагой, а края скрепляют хлопчатобумажной тесьмой, которая не должна соприкасаться с предметом. Инвентарный номер пришивается к тесьме, поэтому, чтобы посмотреть на него, предмет не надо будет лишний раз трогать руками.

В хранилище есть специальный



шкаф, с большими трубками, оснащенными на стержни, которые крепятся к стенкам с помощью деревянных крючков. Существуют различные способы хранения текстиля в свернутом состоянии.

### Сохранение предметов в экспозиции

Когда костюмы находятся в экспозиции, состояние их сохранности может ухудшиться в результате воздействия следующих факторов: света, влажности и температурных колебаний, пыли и загрязнения, соприкосновения с другими материалами, напряжения из-за отсутствия надлежащей опоры, перемещения во время монтировки экспозиции.

#### Освещение

Текстиль относится к тем материалам, которые очень чутко реагируют на свет. Степень разрушительного воздействия света зависит от его природы и интенсивности, от состава ткани и красителей, от степени влажности атмосферы. Разрушительное воздействие света на ткани проявляется в том, что ее волокна теряют упругость и эластичность, а красители выцветают и блекнут, однако это длительный процесс, поэтому за ним трудно уследить.

Чтобы этого не случилось, освещение должно быть мягким и равномерным — желательно 50 люксов. Нельзя допускать воздействия на одежду прямого солнечного света, поэтому следует затенять окна портьерами или использовать ультрафиолетовые фильтры (последние рекомендуются и при искусственном освещении). Фильтры могут быть установлены в стекле витрины или непосредственно перед источником света. Ультрафиолетовые лучи обладают наиболее разрушительным воздействием. Если нельзя установить фильтры, то необходимо максимально уменьшить интенсивность света, а также сократить период воздействия света на предмет.

Источники света должны располагаться за пределами витрины, так как выделяемое ими тепло высушивает и обесцвечивает ткани, причем тем интенсивнее, чем ближе они находятся к источнику.

#### Влажность и температура

Необходимо постоянно контролировать влажность и температуру воздуха, причем как в экспозиции, так и в хранилище. Экспозиционные стенды следует устанавливать на некотором расстоянии от входа, где температура и влажность постоянно колеблются.

#### Пыль и загрязнение

Пыль — злейший враг тканей, особенно в сильно загрязненных районах. К сожалению, это относится и к Национальному историческому музею, расположенному в центре Сантьяго, страдающего от изрядного загрязнения. Старое здание Музея находится в хорошем состоянии, но в нем много окон, что затрудняет борьбу с загрязнением, а полная изоляция здания и установка системы кондиционирования воздуха потребовали бы средств, которыми Музей не располагает.

Понимая, какой вред могут причинить пыль и загрязнение, мы регулярно осматриваем и чистим предметы. Кроме того, костюмы и аксессуары находятся в экспозиционных витринах очень непродолжительное время, причем мы следим за чистотой как витрин, так и одежды. Когда проводятся выставки, иногда приходится чистить выставленные костюмы с помощью вышеуказанных методов, при этом нет необходимости демонтировать экспозицию. Экспозиционный зал следует убирать, не поднимая пыли.

#### Обращение с предметами

Любое прикосновение к старым костюмам всегда таит для них потенциальную опасность. Надевать ко-

стюм на экспозиционный манекен и снимать его необходимо с большой осторожностью, поскольку при этом создается давление и напряжение. Руки музейного работника должны быть чистыми, на них не должно быть ни колец, ни браслетов. Не следует пользоваться булавками или другими приспособлениями, которые могут увеличить нагрузку на небольшие участки и разорвать волокна ткани. Экспонирующиеся костюмы должны иметь соответствующую опору, чтобы их вес распределялся равномерно. Это достигается путем использования подходящих манекенов, теннисок, наполненных при необходимости полиэстером, которые выполняют роль опоры, соответствующих каркасов и нижнего белья. Это поможет также воссоздать подлинный силуэт эпохи, к которой относится тот или иной костюм.

Исходя из того что ни один предмет не должен находиться в экспозиции постоянно, сотрудники нашего Музея строго следят за тем, чтобы текстиль и костюмы не оставались в витринах более трех месяцев, а в открытой экспозиции — больше месяца. Более вредному воздействию подвергаются костюмы в открытой экспозиции, особенно если зал не оборудован системой кондиционирования воздуха. Кроме того, любой посетитель может дотронуться до них рукой, да и близкое соседство других экспонатов угрожает их сохранности, поэтому необходимо найти способы изоляции таких костюмов.

Конечно, идеальным решением этих проблем стало бы экспонирование костюмов и аксессуаров в витринах, отвечающих определенным принципам хранения. ■

#### Примечание

Недостаток места не позволяет опубликовать подробную библиографию, подготовленную автором. Ее можно получить в редакции журнала *Museum International* в Париже. — *Прим. ред.*

# Компьютеризованный интерактивный каталог

Мари Элен Пуа  
(Marie Hélène Poix)

*Французский союз искусства костюма дерзнул составить «энциклопедию моды», используя новейшие достижения компьютерной техники. Мари Элен Пуа, сотрудник службы обработки данных, описывает эту современную методику, которая быстро превратилась в незаменимое средство музейной работы.*

В 1948 году специалисты, работавшие в различных отраслях индустрии одежды, создали Французский союз искусства костюма, который сегодня может гордиться тем, что обладает коллекцией из 10 тысяч костюмов, 32 тысяч других предметов и аксессуаров, датируемых начиная с XVIII века и по сегодняшний день. Союз занимается пополнением коллекций, идентификацией, сохранением и изучением предметов, с тем чтобы экспонировать их, чтобы представить их в самом выгодном свете, чтобы их увидело как можно больше людей.

В 1986 году Союз приступил к составлению компьютеризованного интерактивного каталога коллекций подлинных костюмов, аксессуаров, эскизов и моделей, находящихся в его хранилищах. Сам факт размещения информации обо всей коллекции на одном-единственном оптическом носителе был равносителен революции в музейном деле, что стало возможным благодаря поддержке Комитета по развитию текстиля и костюма.

При информационно-поисковой службе Союза искусства костюма имеется большая библиотека, насчитывающая тысячу томов по истории костюма и моды, располагающая подборками периодических изданий, фотографиями, подлинными рисунками и гравюрами. Кроме того, теперь можно получать справки о его коллекциях с помощью лазерного видеодиска. Этот видеодиск — не что иное, как энциклопедия моды, поэтому вся система, включая банк данных, получила самую высокую оценку «за лучшее использование банка изображений» на Международном салоне интерактивных систем обработки изображения в Безансоне в 1987 году. Благодаря значительной емкости запоминающего устройства (54 тысячи изображений на каждой стороне), высокой скоро-

сти доступа к данным и высокому уровню интерактивности при взаимодействии с микроЭВМ, видеодиск очень быстро стал просто незаменим. В сочетании с базой данных видеодиск оказывается бесценным средством для хранилищ Союза искусства костюма, поскольку их коллекции состоят из непрочных предметов, требующих бережного обращения и хранящихся в различных местах. Видеодиск позволил собрать их все воедино, так что создаются условия для глубокого изучения предметов, их показа во всем великолепии и вместе с тем их наилучшего сохранения.

Естественно, такая система отвечает профессиональным требованиям дизайнеров, стилистов, специалистов по консервации, костюмеров, журналистов, историков и т. д., поскольку она является уникальным средством, дающим возможность широкого выбора изображений и информации.

## Работа в коллективе

Компьютеризация коллекций XX века, которая началась в 1986 году в качестве первого этапа проекта, завершилась в 1987 году. Для создания первого видеодиска потребовались усилия нескольких групп сотрудников информационно-поисковой службы, помощников хранилищ, фотографов и реставраторов.

Описания были составлены простым, доступным языком (без ссылок на тезаурус). Конечно, потребовалось создать указатель терминов, характерных для каждой конкретной области, чтобы избежать синонимов, аналогий и ненужных «помех», а также иметь возможность контролировать отображенные термины: например, использовать групповые термины для введения запроса различных уровней, а также ис-

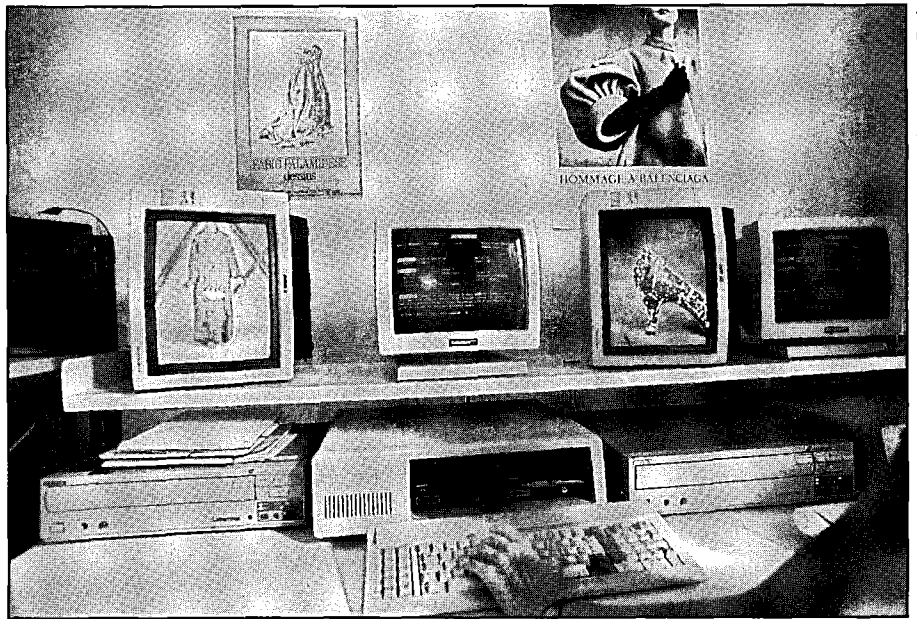
пользовать системы кодирования.

Мы придаем такое значение описаниям предметов потому, что слова приводят нас к изображениям. Каждый термин документальной записи считается ключевым словом, поэтому может быть запрошен. Пользователю предоставляется возможность выбора критериев: год, мода, имя дизайнера, материал, цвет, библиография и т. д. Эти данные можно подвергнуть перекрестному контролю для получения более точного ответа. С помощью уточняющих операторов можно проводить запрос по всему тексту (например, если я хочу увидеть все галстуки-бабочки, а запросу «галстук прил. бабочка»).

Костюмы были распределены по периодам и надеты на манекены, чтобы соблюдались их пропорции в зависимости от эпохи, чтобы можно было изучить объемы костюма и т. д. Фотограф сосредоточил свое внимание на деталях (набивка ткани, пуговицы, вышивка, покрой и т. д.), характерных для эпохи и манеры дизайнера.

Данные, касающиеся 24 тысяч документальных записей, или листы данных, охватывающие три категории документов, подлежащих обработке (костюмы, аксессуары, подлинные эскизы), были на месте введены операторами и загружены в базу данных мода. Затем потребовалось составить таблицу для выявления соответствия между серийными номерами слайдов, записанных на каталожных карточках, и номерами на видеодиске, которые получили эти слайды при вводе данных.

Второй этап проекта — компьютеризация коллекций XVIII—XIX веков, то есть 5 тысяч документов и 15 тысяч фотографий, записанных на второй видеодиск, — был завершен в 1988—1989 годах.



*Видеодисковый консультационный центр.*

Опыт создания первого видеодиска заставил внести некоторые изменения в описания. Пришлось опустить одни поля (например, **стиль**, который давал туманное и неоправданное произвольное представление о периоде) и ввести другие (так, включили поле **украшение**, а затем дополнили его, так как оно отличается, например, от поля **украшения из кружев или сутаж**).

Приведем несколько цифр, которые дадут более полное представление о масштабах данного проекта: приблизительная стоимость работ по компьютеризации костюмов XX века, в том числе оборудования, программного обеспечения, каталога фотографий, штата сотрудников, реставрации и услуг консалтинговой фирмы, оценивается в 3,2 миллиона франков. В настоящее время Союз искусства костюма располагает базой данных из 29 тысяч описаний, относящихся к банку из 48 тысяч изображений.

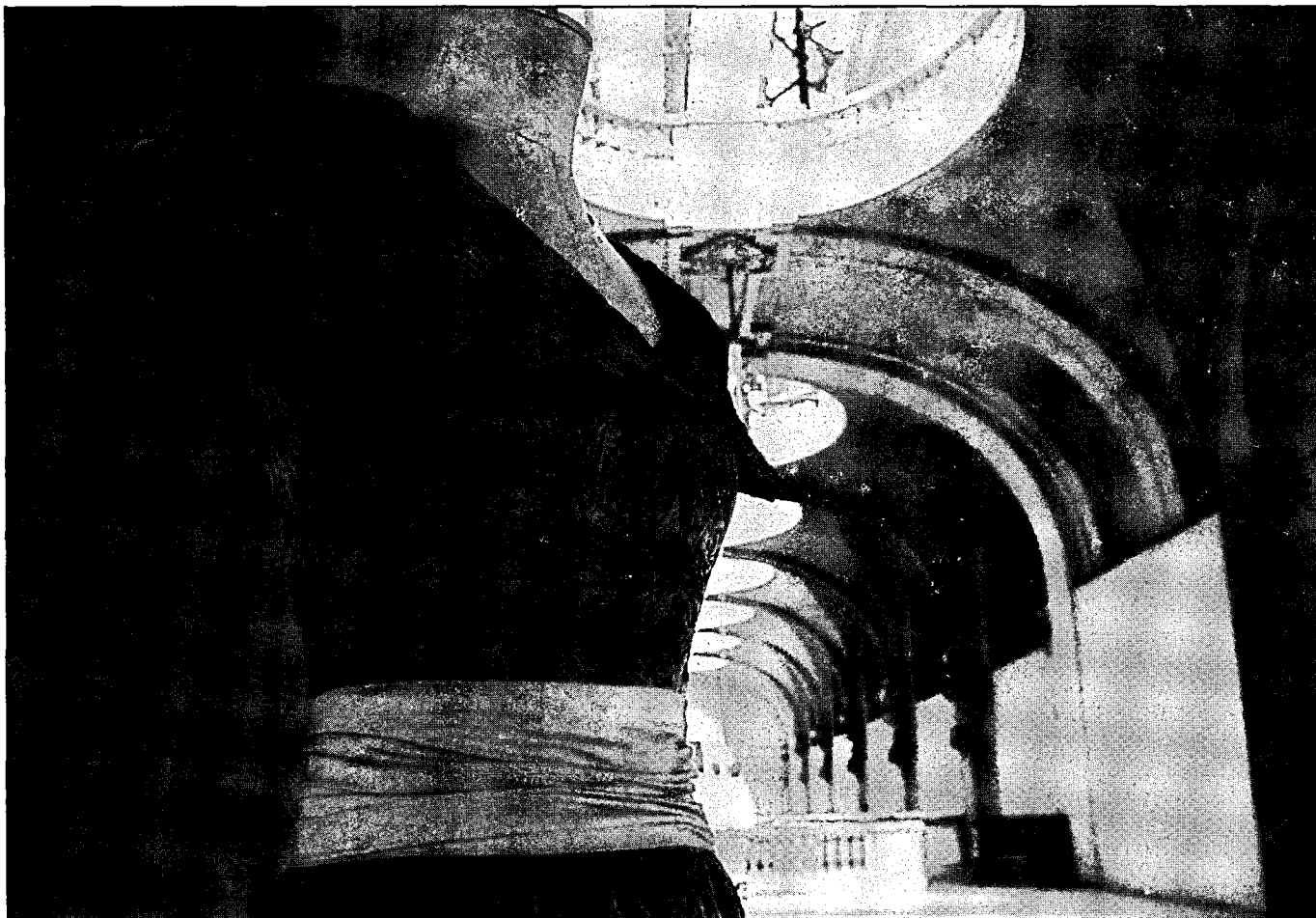
Видеодисковый консультационный центр действует как локальная сеть, состоящая из центральной микроЭВМ (файлсервер), оснащенной стандартным пакетом программ BRS. Данные могут быть запрошены с четырех терминалов, то есть в сети используются три персональ-

ные ЭВМ, к каждому из которых подсоединены обычный монитор и монитор для просмотра изображений с видеодиска.

Быстрый поиск и отбор изображений могут быть использованы для создания пакетов слайдов по определенным темам. На экране можно одновременно воспроизвести шестнадцать небольших изображений, а просмотр еще большего количества (до 2 тысяч) можно вести путем последовательной смены экранов на мониторе.

Эти маленькие изображения можно сгруппировать, объединив их заголовками, в виде пакетов или разделов и разместив на жестком диске, которым можно пользоваться впоследствии. Содержание пакетов или разделов можно просматривать в простой (плоской) или карусельной форме.

Все это оказывает сотрудникам музея неоценимую помощь. При подготовке выставки они арендуют описанное выше устройство для поиска и отбора информации. Таким образом они получают доступ к коллекциям, чтобы произвести первичный отбор экспонатов, не входя в хранилища. Они могут также оценить, насколько объемны костюмы, что



*Платье для коктейля, созданное Кристобалем Баленсиагой в 1955 году.*

невозможно сделать, когда они висят в шкафах или лежат в ящиках хранилища.

Компьютерная технология значительно экономит время, а лучшее знание коллекций станет залогом их успешного использования.

### Итоги и перспективы

Пришло время подвести итоги прошедших пяти лет. Технический прогресс характеризуется стремительностью, поэтому, хотя приобретенные нами аппаратные средства находятся в рабочем состоянии и их нельзя назвать совсем устаревшими, они уже не могут отвечать нашим требованиям.

Хотя общий объем информации или предметов костюма, введенных в банк изображений, весьма значителен, он составляет лишь десятую часть всех аксессуаров и треть всех костюмов, не говоря уже о другой важной информации, касающейся,

например дамского белья, мужской одежды, детской одежды и т. д.

Следовательно, предстоит обработать еще значительный объем данных, и именно этот фактор стал решающим и заставил нас подумать о новых архивных системах. Текстовую информацию можно ввести в базу в момент ее поступления, чего нельзя сказать об изображениях. Поскольку информацию с лазерного видеодиска нельзя ни стереть, ни переписать, то ее корректировка становится трудоемким и дорогостоящим процессом. Поэтому нам следует отдать предпочтение другому методу, позволяющему вносить изменения в уже введенную информацию. Пока бушуют яростные споры, какие системы лучше — цифровые или аналоговые, — мы должны выбрать автономную методику записи, дающую возможность создать полный каталог наших коллекций, которым смогут пользоваться все представители нашей профессии, работники всех музеев как во Франции, так и за рубежом. ■

# Светский костюм в собрании Музеев Московского Кремля: подготовка к экспонированию

Эмма Чернуха

Автор данной статьи — Эмма Петровна Чернуха — старший научный сотрудник, хранитель коллекций «Древние государственные регалии» и «Светский костюм в России XVI—начала XX века» Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль». Она — автор семнадцати стационарных экспозиций в Оружейной палате Московского Кремля. Соавтор таких изданий, как сборник статей Государственная Оружейная палата (Москва, «Изобразительное искусство», 1988), альбома-каталога Алмазный фонд (Москва, «Изобразительное искусство», 1967) и многих каталогов выставок в Музеях Кремля.

Среди разнообразных блестящих коллекций Музеев Московского Кремля<sup>1</sup> особое место занимает собрание светской одежды, бытовавшей на Руси в XVI—XVII веках, и светского костюма XVIII — начала XX века. В него входят уникальные образцы парадной и повседневной одежды XVI века, светские одежды из Патриаршей ризницы, рубашки из захоронений Архангельского собора Московского Кремля. В настоящее время в Музеях Кремля хранится около пятидесяти памятников светской одежды, бытовавшей на Руси в XVI—XVII веках. По объему и представленным видам это самое большое и значительное собрание древней одежды среди российских и зарубежных коллекций. Многие из изделий выполнены в кремлевских Мастерских для членов царской семьи. В составе кремлевского собрания гардероб царя Петра I, содержащий наряду с древнерусской одеждой платье европеизированное и европейский костюм рубежа XVII—XVIII веков. Коллекция XVIII — начала XX века представлена богатейшим, насчитывающим более сотни образцов одежды гардеробом императора Петра II, внука Петра I, и уникальными парадными придворными платьями русских императриц двух столетий. Значимость кремлевского собрания усиливается наличием точно датированных памятников и связью их с историческими личностями, а также важными, этапными событиями в жизни русского государства. Многие из предметов этого собрания постоянно использовались в официальном придворном быту. Некоторые из них упоминаются в составе царской сокровищницы, имевшей в XVI веке значение общегосударственной казны.

В Музеях Кремля уделяют большое внимание не только изучению коллекций, но и хранению памятников, их своевременной консервации и реставрации, приданию им экспозиционного вида. Коротко остановимся на реставрации коронационного платья императрицы Елизаветы Петровны (1742 год). В 1940-е годы платье подверглось частичной

реставрации, однако из-за сильного отставания нитей от основы, патинирования (потемнения) и общего загрязнения вновь пришлось обратиться к помощи реставраторов. Так в 1980 году платью попало в реставрационные мастерские Московского Кремля. При разработке методики новой реставрации был учтен опыт предшествующей и проведено тщательное исследование имевшихся повреждений. Было установлено, что в целом нити (серебряные на шелковой основе) еще не утратили полностью своих свойств, хотя степень их деструкции на разных участках платья различна. Поверхностные загрязнения состояли из пыли, мельчайших частиц сажи и кремнистых веществ, а жировых и каких-либо других пятен органического происхождения не было обнаружено. Потемнение ткани во многом было вызвано естественным патинированием серебра. Исходя из свойств ткани, степени ее сохранности и характера загрязнений, специалисты предложили следующую методику: провести сухую очистку пылесосом с целью снятия загрязнений, неплотно держащихся на ткани, очистку дистиллированной водой без применения моющих средств и очистку серебряных нитей от патины спиртом-ректификатом; вывести черные пятна на шелковой ткани подкладки, а затем осуществить ее водную очистку с применением нейтрального моющего средства; в местах наибольшего отставания серебряных нитей (верхняя часть юбки, скос шлейфа) нанести шов-сетку с частотой проложения параллельных нитей 0,5—1,0 см в местах сильного отставания и 3,0—3,5 см — в местах малого повреждения; так как подкладка корсажа сильнее всего разрушилась в местах пролегания китовых косточек, для сохранения остатков подлинной ткани закрыть ее новой реставрационной подкладкой на тонкой шелковой основе.

Провести реставрационную работу можно было, лишь размонтировав юбку на отдельные клинья. Сочетание двух методов — водной промывки и спиртовой очистки — оказалось очень благоприятным для экспона-



*Интерьер расположенного на первом этаже зала № 6 Оружейной палаты; витрина «Светский костюм в России XVIII—начала XX века». Справа парадные кафтаны императора Петра II. Слева коронационные платья императриц Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. На столиках украшения и дополнения светского платья первой четверти XVIII века: веера, несессеры, зрительная труба, «туалетец» (коробочка с туалетными принадлежностями), булавки для волос, чулки.*

та, длительное время находившегося под воздействием статической нагрузки. Усадка, происшедшая во время обработки, в значительной степени вернула ткани первоначальную форму и размер. После поэтапной комплексной очистки серебряная ткань стала более светлой и блестящей. Окраска ниток для «сеток» проводилась с помощью натуральных красителей; нужный цвет был получен в результате последовательной окраски ниток в растворе дубовой коры и «соли Мора». По завершении этапа укрепления была сделана дополнительная проклейка ткани слабым мучным клеем. Затем ее проглаживали через предохранительный слой стеклоткани теплым утюгом. Сшивка клиньев и пришивка подкладки выполнялись шелковыми нитками, иголку вводили в те же отверстия, где был проложен старый шов.

Так была проведена реставрация

ткани<sup>2</sup>. Что касается восстановления силуэта, изготовления соответствующей юбки (фижм), то это стало возможным благодаря исследовательской работе и разработке методики расчета каркасных юбок, выполненной автором настоящей статьи. Расскажем об этом несколько подробнее.

Задача восстановления исторически верного силуэта парадного женского платья, особенно XVIII века, остро и неотложно встала в 1965 году, в связи с работами по реконструкции коллекции русского светского костюма в Оружейной палате Московского Кремля.

Парадное придворное женское платье на протяжении всего восемнадцатого столетия отличается причудливый силуэт, утрирующий естественные формы тела. Дело в том, что в XVIII веке после почти столетнего перерыва в женской одежде вновь

появляется широкая юбка, размеры и форма которой были определяющими для модной линии силуэта. Формообразующим элементом в ее создании был специальный каркас из ивовых прутьев, китового уса или узких металлических пластин, названный во Франции *panier* (панье), а в России — фижмы. За время своего существования фижмы прошли в XVIII веке путь от купола (двадцатые—тридцатые годы) через мягченно овальную форму (сороковые—пятидесятые годы) до эллипсоидных конструкций гигантских размеров (семидесятые—восемидесятые годы).

Платья, о которых идет речь, были сшиты из драгоценных тканей, в основном из серебряного глазета (парчи), нарядно украшены кружевом, золотным и серебряным позументом, шитьем и всегда исполнены в полном соответствии с требованиями моды своего времени. Суще-

ствовавшие в Музеях Кремля громоздкие, тяжелые сварные железные конструкции, закрепленные на обычных портновских манекенах, лишь приблизительно передавали силуэты парадных платьев, не отвечали хранительским требованиям и создавали условия, критические для сохранности экспоната, так как непосредственное наложение верхней юбки платья на узкие планки металлической конструкции и неравномерное распределение массы ткани (серебряного глазета) способствовало появлению жестких заломов, отставанию и провисанию нитей ткани. Необходимы были конструкции, а точнее, специальные силуэтные юбки, максимально приближенные к бытовавшим в XVIII столетии и отвечающие основным требованиям хранения и консервации музейного экспоната.

В кремлевском собрании имеются принадлежавшие императрицам парадные туалеты, которые соответствуют определенным событиям XVIII века и могут быть точно датированы. Это парадный туалет Екатерины I 1724 года, Анны Иоанновны — 1730 года, Елизаветы Петровны — 1742 года и Екатерины II — 1745 и 1762 годов. Эти туалеты русских императриц состоят из трех частей: жесткого корсажа, юбки и шлейфа. Юбки всех платьев многошовные — от 8 до 11 полотнищ при общей ширине в подоле соответственно 400,0—576,0 см. Ширина подола и разница в длине передних и боковых полотнищ юбок подтверждают принадлежность их к платьям особого назначения, для которых были характерны наиболее объемные конструкции. Отсутствие чертежей и детализированных изображений в литературе по истории костюма значительно осложнило работу по восстановлению уникальных исторических платьев. Переходящие из одного издания в другое рисунки и чертежи конструкций не имели контрольных замеров, а главное — никогда не использовались для изготовления «Большого наряда»<sup>3</sup>, относились к семидесятым—восьмидесятым годам XVIII века и по существу являлись не силуэтно-

ми юбками, а облегченными конструкциями для платьев из модных легких тканей того времени. Необходимо было провести сравнительный анализ верхнего и нижнего платья для того, чтобы выяснить зависимость между ними и сделать расчет силуэтной юбки для каждого исторического платья, располагая при этом двумя векторными величинами — длиной и шириной юбки.

Исследованию с этой точки зрения подверглись туалеты, хранящиеся в Павловском дворце-музее и Оружейной палате: шелковый утренний наряд императрицы Марии Федоровны и четыре бархатных с шитьем и позументом платья на куклах<sup>4</sup>, представлявшие маленькие точные копии орденских платьев. Во всех случаях верхние платья надеты на объемные нижние юбки из белой тафты с продетыми в несколько рядов пластинами из китового уса. Характерно, что верхние обручи на юбках служат как бы основанием для двух куполов, находящихся по бокам и поддерживаемых веерообразно расположенными обручами. Все юбки имеют четко выраженную бобовидную форму.

При составлении пропорционально-расчетной таблицы для выявления средних характеристик было уделено внимание зависимости между шириной и длиной верхней и нижней юбок, а также «внутреннему согласованию» величин внутри силуэтной юбки, что исключительно важно для объемного решения платья: во сколько раз каждый обруч меньше (или больше) последующего; как соотносится верхний обруч с размахом (шириной) юбки и ее глубиной, то есть расстоянием между передней и задней стороной юбки; какова зависимость между верхним обручем и дугами купола.

Сравнительная таблица подтвердила наличие зависимости между интересующими нас величинами, выявив их постоянство: верхняя юбка длиннее нижней в 1,07 и шире — в 1,3 раза; каждый обруч меньше предыдущего (нижнего) в 1,06—1,08 раза; верхний обруч больше размаха

фижм в 2,6 и в 6 раз больше их глубины; дуги купола меньше верхнего обруча в 3,0—3,3 раза.

На основании созданной таким образом пропорционально-расчетной таблицы были сделаны расчеты для каждого платья, по которым в мастерских Большого театра изготовили из шелковой ткани с узкими металлическими обручами силуэтные юбки, позволившие восстановить силуэты исторических платьев. Тогда же, в конце 1960-х годов, автором настоящей статьи совместно с реставраторами Музеев Кремля была проведена работа по сборке верхних юбок парадных платьев, прошедших реставрацию, — коронационного платья императрицы Елизаветы Петровны 1742 года (о его более поздней реставрации шла речь выше) и двух платьев Екатерины II — подвенечного (1745 год) и коронационного (1762 год). Характер восстановления декоративного решения плоскости каждого платья диктовался кроем верхнего края его юбки и отличался специфическими чертами. Общим для всех трех было наличие глубокой встречной складки спереди. В платьях 1742 и 1745 годов складки веерообразно расходились от середины боков к центру переднего и заднего полотнищ юбки, причем все складки крепились на поясе. Для платья Екатерины II 1762 года характерен монтаж юбки с почти вертикальными разреженными складками, и лишь по боковым спускам располагались веерообразные. Верхняя боковая часть юбки была частично зашита (у талии), частично обшита с системой параллельных завязок, прикрываемых шлейфом. В целом платье было как бы натянуто на нижнюю юбку.

Таким образом, в результате проделанной работы были восстановлены силуэты исторических женских платьев XVIII века, хранящихся в Музеев Кремля, впервые в музейной практике созданы максимально приближенные к бытовавшим в XVIII веке силуэтные юбки (из шелка с металлическими обручами), которые не только удобны и надежны в эксплуатации, но и практически

способствуют сохранению и консервации памятника.

В любой экспозиции костюма наряду с исторически точным силуэтом, как средством выражения моды определенного времени, важным является художественное решение подачи материала в целом. Организация экспозиции костюма — одна из сложнейших задач музейной практики. Создать комплексную экспозицию — сложно вдвойне. Здесь важно не только правильно отобрать памятники для показа и выбрать тип витрины, но и передать исторически достоверную атмосферу. Одной из основных задач всех костюмных экспозиций является создание специальных индивидуальных манекенов под каждое историческое платье. Для экспонирования мужского костюма необходимы универсальные раздвижные манекены, которые подходили бы для каждого костюма. Впервые эта работа была выполнена в Музеев Московского Кремля, где созданы универсальные облегченные раздвижные манекены, позволяющие экспонировать мужское платье начиная от детского (44-го размера) до костюма взрослого мужчины большого размера (56-го). При этом плечи раздвигаются от 40 до 52 сантиметров. Что касается женского исторического платья XVIII века, то для каждого из них создан манекен, над изготовлением которого трудились художники, скульпторы, инженеры, технологи Художественного фонда страны и специалисты отдельных организаций и предприятий. Это первый опыт, который, мы надеемся, будет совершенствоваться. Автор с удовольствием ответит на конкретные вопросы, которые могут возникнуть у специалистов.

В заключение хочется обратить внимание на следующее: специфика последних экспозиций костюма в Оружейной палате состоит в том, что сложившиеся коллекции одежды впервые представлены как часть обширной, многогранной единой темы «Ткани». И последнее. Коллекции Музеев Кремля необычайно богаты и разнообразны, что позволило,

включив в экспозицию многочисленные дополнения и украшения светского костюма, подавляющее большинство которых выполнено из драгоценных металлов с драгоценными камнями и жемчугом, организовать комплексный показ одежды XVI — начала XX века. ■

### Примечания

1. См. статью М. П. Цуканова *Новая экспозиция Оружейной палаты Московского Кремля*, "Museum", № 154, 1987.
2. Реставрацию провели реставраторы Музеев Кремля Ирина Качанова и Татьяна Усачева.
3. Начиная с 1730 года платья, использовавшиеся в торжественных случаях, носили название "Grande robe" или "Robe de la Cour" («Большой наряд» или «Королевское платье»).
4. Это парадные орденские платья Ордена Святой Екатерины, учрежденного в России в 1714 году Петром I.



# Центр консервации текстиля

Питер Роуз  
(Peter Rose)

*Что общего между костюмом испанского колониста XVII века и модным плащом 1960 года? Ответ на этот вопрос дает в своей статье Питер Роуз, независимый писатель, специализирующийся на проблемах искусства. Он рассказывает об уникальном учреждении, где занимаются консервацией всех видов текстиля.*

В первый раз за многие, многие годы собираются выстирать *дхоти* Махатмы Ганди. Это явится лишь первым шагом в сложном процессе удаления загрязнения, после завершения которого *дхоти* можно будет продемонстрировать на выставке, организуемой одним из музеев истории Южной Африки и посвященной столетней годовщине прибытия Ганди в Дурбан в 1893 году.

Вместе с рубашкой и шарфом, принадлежавшими супруге Ганди, *дхоти* было направлено в Лондон, в независимый Центр консервации текстиля, который дал новую жизнь многим известным во всем мире костюмам, предметам из текстиля и более чем 180 гобеленам, принадлежащим не только музеям и галереям, находящимся в разных уголках света, но и частным коллекционерам, как прославленным, так и тем, чьих имен никто не знает.

Не подумайте, что грязное белье Махатмы Ганди собираются стирать при всем честном народе. Отнюдь нет. Стирка будет проходить вдали от любопытных глаз тысяч посетителей, толпящихся ежедневно в парадных залах дворца Хэмптон-Корт в Ист-Моулси, на западе от столицы. С дозволения владельцев Центр консервации текстиля занимает часть помещений дворца, который в 1515 году начал строить кардинал Уолзи, через пятнадцать лет присвоил себе Генрих VIII, а третьими и последними из его благородных строителей-патронов стали Вильгельм и Мария; они привлекали к работам непревзойденных по таланту художников и ремесленников, таких, как Гринлинг Гиббонс, Джин Типу, Антонио Веррио, Моррис Эммет, садовников Лондона и Уайза.

Если это созвездие знаменитостей состоит из мужчин, то сегодняшний коллектив Центра консервации текстиля, насчитывающий 29 чело-

век,— целиком женский; возглавляет его тридцатичетырехлетняя Нелл Хор, четвертый с 1975 года руководитель учреждения, занимающегося сравнительно новым делом консервации текстиля с использованием как старинных, так и современных методов. В Центре имеются два отделения — учебно-исследовательское и консервации. Выпускники первого отделения получают имеющий всемирное признание диплом в области консервации текстиля. Высококвалифицированные специалисты второго отделения предоставляют полный набор услуг по консервации для широкого круга заказчиков. Благодаря постоянным контактам со специалистами-консерваторами студенты не только имеют возможность овладеть теорией, но и приобщаются к практической деятельности.

Центр консервации текстиля, созданный по инициативе Карен Финч, первоначально располагался в особняке в Илингe. Датчанка по происхождению, Карен Финч вышла замуж за английского военнослужащего. Хорошо разбираясь в традиционных ремеслах своей родины, она прекрасно понимала, что необходимо осуществлять консервацию предметов из текстиля и организовать обучение в этой области. Ей представлялось также, что нужен центр, куда можно было бы направлять ценные старинные предметы из текстиля для исследования и обработки.

Работая частным образом по программе Лондонского университета «История одежды», Карен Финч приглашала к себе домой студентов, приехавших из разных стран. Таким образом были заложены основы разработанного ею двухгодичного экспериментального курса консервации текстиля. Поскольку она работала (тоже частным образом) с королевскими коллекциями, ей при-

шло в голову, что в залах Тюдоров дворца Хэмптон-Корт можно было бы разместить будущий центр.

Конечно, то, что Центр расположен в одном из самых знаменитых исторических зданий мира, имеет свои минусы, поскольку невозможно получить дополнительные площади или внести в здание какие-либо изменения («нельзя даже выдолбить лишнюю дырку в наружной стене и установить дополнительный вентилятор»), но эти отрицательные моменты с лихвой компенсируются многочисленными преимуществами размещения в Хэмптон-Корте. «Если бы мы находились в каком-нибудь большом здании в промышленной зоне, студенты и сотрудники были бы полностью оторваны от атмосферы музея, атмосферы галереи — от экспозиций, от посетителей... Студенты же занимаются прямо во дворце», — говорит Нелл Хор.

#### Удивительное разнообразие всяческих головоломок

Что касается учебной работы, то следует сказать, что примерно семьдесят человек из всех уголков земного шара — от Новой Зеландии до Норвегии — закончили трехгодичные курсы по консервации текстиля и получили диплом, подтвержденный Лондонским университетом через Институт Курто. Перед специалистами-консерваторами (сотрудниками Центра) и слушателями курсов ежедневно встает множество головоломных проблем — например, каким образом лучше всего почистить и укрепить костюм сэра Фредерика Эштона, в котором актер Джереми Фишер снимался в фильме *The Tales of Beatrix Potter* (1972); как почистить двустороннее профсоюзное знамя для Общества каменщиков (отделение Бэттерси); как увлажнить пересохший костюм испанского ко-

лониста примерно 1690 года, найденный в захоронении под полом собора св. Франсиска в Санта-Фе (Нью-Мексико) в 1966 году; как удерживать на месте блестящие, постоянно отлетающие от ворсинок норкового манто Джинджер Роджерс, которое она носила в фильме *Lady in the Dark* (1944); как поддерживать в хорошем состоянии пару длинноносых туфель XVII века, чтобы можно было спокойно экспонировать их; как закрепить плащ из шерстяного твида, принадлежавший около 1960 года Мэри Куонт, латексная аппретура которого расплывается буквально на глазах.

У Джейни Кронин, руководителя учебно-исследовательского отделения Центра, все большее беспокойство вызывает проблема сохранения в будущем современных материалов. Дело в том, что появившиеся в XIX веке искусственные волокна были недостаточно исследованы на начальном этапе. По мнению Джейни Кронин, проблема состоит в том, что современные ткани и современные фасоны делают невозможным длительное использование вещи. «Современные каучук и пластмасса становятся все более хрупкими; наша основная задача — продлить их жизнь, чтобы они могли служить учебным целям».

Другая проблема, стоящая сегодня перед специалистами, заключается в том, что после консервации костюмы и предметы одежды попадают отнюдь не в экспозиционные залы. Зачастую это бывают не музейные ценности, а предметы из учебных коллекций, и их должны брать в руки студенты и дизайнеры, чтобы посмотреть, как они сидят на манекенах. В случае с плащом Мэри Куонт выход был найден в результате долгих исследований — в материал ввели немного влаги.

Быстрое старение материалов, яв-

ляющееся бичом для хранителей бумаги и пленки, а также современных предметов одежды, стало беспокоить и вышивальщиц, причем до такой степени, что Гильдия вышивальщиц организовала конференцию, на которой был рассмотрен вопрос, не будут ли и их работы испорчены через десять лет.

С хлопчатобумажным *дхоти* Ганди таких проблем не возникает. Музей, которому принадлежит *дхоти*, разработал, по крайней мере теоретически, прекрасную методику предохранения ткани от плесени, возникающей под воздействием высокой влажности, однако боги явно сговорились противодействовать ее применению на практике.

*Дхоти* и другие предметы, завернутые в фильтровальную бумагу, пропитанную тимолом, были запечатаны в пластиковый пакет, а он, в свою очередь, помещен в коробку, присыпанную порошком от насекомых. В результате все вещи покрылись пятнами и потребовалось найти способ их удаления. В то время когда с помощью различных химических тестов определяли причину образования пятен, сами предметы были описаны как «хорошо сохранившиеся и лишь местами требующие укрепления».

Удалить пятна предполагается при «минимальном вмешательстве». Этот термин, очень модный сегодня в лексиконе консерваторов, всегда обозначал сохранение исторической целостности предмета. Ни в коем случае нельзя было делать ничего такого, что могло бы исказить подлинную картину.

«Консервация означает, что к предмету относятся как к историческому документу,— говорит Джейни Кроппин.— Мы всегда стараемся сохранить информацию, не дать предмету распасться на части, еще больше



На курсах Центра консервации текстиля учатся студенты со всего мира. Шарлотта Дженкин из Австралии работает над костюмом.

разрушиться или вовсе исчезнуть. Консервация делает предмет видимым, заставляя вновь заговорить его форму».

Однако, заставляя предметы «вновь заговорить», консерватор должен все делать таким образом, чтобы в эстетическом плане предмет воспринимался как целое даже при отсутствии некоторых деталей. Все действия консерватора должны быть «обратимыми». Реставратор же часто старается подновить вещь, без конца добавляя или удаляя что-то, и очень часто настолько преуспевает в этом, что предмет полностью утрачивает свою историческую целостность.

«Поблекшие краски живописного полотна могут свидетельствовать о небрежном обращении с ним,— говорит Дина Истон, бывший директор, а ныне преподаватель на полставки.— Если же выцветает предмет из текстиля—это результат того, что он был в употреблении или экспонировался. Таким образом

мы собираем информацию об истории предмета».

В штате «коммерческого» отделения консервации работают одиннадцать высокообразованных и опытных специалистов—возможно, наибольшее в мире число консерваторов, собранных под одной крышей. Центр способен справиться с самыми ответственными и зачастую сложными задачами.

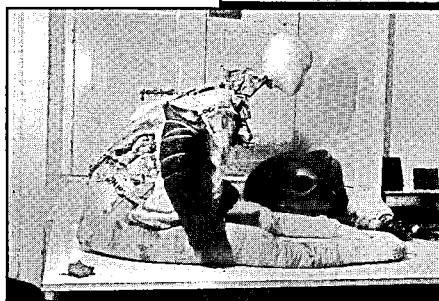
#### Заботливый уход и внимание к мелочам

Консерваторы имеют дело не только с уникальными, исторически ценными предметами. К образцу вышивки, привезенному тетушкой Фло из ее деревенского домика в глухой провинции, здесь относятся с такой же любовью и вниманием, как к огромному, в 35 футов, персидскому ковру из коллекции Тиссен-Борнемиса, который был доставлен самолетом из Швейцарии для проведения консервационных работ, прежде чем быть выставленным в спе-



© Museum of Childhood, Sudbury Hall, Derbyshire (United Kingdom)

*Костюм сэра Фредерика Эштона для фильма The Tales of Beatrix Potter (1972) до (на врезке) и после консервации.*



циально построенном Музее Тиссен-Борнемиса в Мадриде.

«Обычные люди, слышавшие о работе Центра, приходят со своими проблемами и пользуются нашими советами в области консервации, — говорит Нелл Хор. — Мы придаем большое значение тому, как складываются наши отношения с клиентами. Я хочу, чтобы они считали нас своими друзьями, с которыми можно обсудить процесс обработки предмета». В настоящее время в отделении консервации ведется работа с редкой ризой, присланной из одной из церквей Кента. Клиенты, доставившие ее сюда, не знали, в чем именно будет заключаться консервация. Дежурный специалист подробно объяснил им, что и почему

предполагается сделать, как будет осуществляться консервация и каков будет конечный результат.

В Центре считают очень важным иметь хорошую научную базу и библиотеку. В библиотеке содержится, вероятно, лучшее в мире собрание литературы по консервации текстиля. Ею пользуются не только студенты и сотрудники, но и посторонние лица — исследователи из других центров, а также служащие государственных учреждений. Вместо того чтобы продолжать пользоваться архаичной системой (как выразилась директор Центра), было решено составить новый каталог. Эта работа была завершена совсем недавно.

Несмотря на компетентность сотрудников Центра, всемирную известность, которую он заслужил своим бережным и любовным отношением к предметам, предназначенным для консервации, он с самого начала (и это вполне соответствует английской традиции) влечет жалкое существование, скаредничая и экономя на всем, чтобы свести

концы с концами, и ежегодно борясь за выделение средств, необходимых для уплаты долгов.

Нелл Хор видит свою основную задачу как директора в том, чтобы в ближайшие годы укрепить финансовую базу Центра, обеспечивать высокий уровень подготовки специалистов и качества консервации, а также совершенствовать методы консервации предметов из текстиля.

Верхом ее мечтаний было бы, если позволят средства и размеры помещения, открыть краткосрочные курсы для хранителей, которые не являются специалистами в области текстиля, но в чьем хранении имеются такие предметы.

«Благодаря энтузиазму и дальновидности Карен Финч Центр способствует распространению информации о консервации текстиля по всему свету. Из 350 специалистов, работающих в этой области в мире, 146 получили подготовку в Центре в качестве студентов, интернов или слушателей краткосрочных курсов», — говорит Нелл Хор. И это — большой успех независимой организации, которая никогда не пользовалась государственным финансированием.

Стоимость обучения на трехгодичных курсах в настоящее время составляет 7200 фунтов, проживание в Лондоне — 5000 фунтов, однако Центр хочет по-прежнему привлекать лучших студентов, а не только тех, кто может заплатить за обучение. Столкнувшись с этой проблемой, Центр не отступил, а провел успешную кампанию по сбору средств. Студенты, которым их местные власти не платят стипендий, будут получать деньги для покрытия стоимости обучения от Центра. Обычно сбор средств на стипендии для студентов бывает долгим и тягостным занятием, однако не-

давно учрежденная награда по программе Гетти Грант позволит начиная с 1994 года и далее выплачивать стипендии трем студентам.

Что касается программы обучения, то ее можно сравнить с лавиной сведений, обрушивающейся на студентов-медиков. Студента Центра консервации текстиля нельзя просто оставить в помещении Центра наедине со старинным предметом, дав ему указание «действовать». Рядом с ним всегда должен находиться опытный консерватор, который будет следить, чтобы студент не натворил ошибок, и объяснять ему, особенно на первых порах, где прилипший кусочек грязи есть просто кусочек грязи, а где — важная часть подлинного предмета.

#### Научные исследования и разработки

Центр видит свою задачу в том, чтобы занимать передовые позиции в деле консервации текстиля — будь то обучение, проведение исследований, подготовка публикаций или распространение информации, — а также в том, чтобы разрабатывать новые методы в таких областях, как консервация декоративных тканей, удаление современных адгезивов путем обработки энзимами, предупреждение разрушения шелка, неразрушающие методы исследований, например фотографирование в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах, обработка таких современных материалов, как латекс, разработка пассивных методов консервации обивочных тканей.

Нелл Хор всерьез подумывает о возможности дальнейшей специализации для лиц, получивших общую подготовку в области консервации текстиля. Она считает, что можно было бы более углубленно заняться проблемой обивочных тканей, к ко-

торой Центр впервые обратился около десяти лет тому назад, и подготовить группу специалистов в этой области.

«Мы предполагаем также открыть летом краткосрочные курсы по изучению одной определенной темы — нового метода, разработанного в Центре или в каком-либо другом месте. Это могло бы быть, например, использование гелей и припарок для удаления адгезивов», — добавляет она.

В настоящее время в Центре ломают головы над тем, что делать с фрагментом пелены из римско-египетской гробницы, на которой изображена голова женщины, похожей на Нефертити. В пятидесятые годы фрагмент с помощью животного клея наклеили на твердый картон. Тогда сотрудники этого очень известного музея (какого именно, в Центре не говорят) еще не догадывались о страшных последствиях такого шага. Картон, содержащий много кислот, покоребился, разрушив и без того ветхую ткань. Чтобы удалить картонное основание, придется, вероятно, приложить немало усилий.

«Мы были бы счастливы, если бы к нам приходили работать мужчины, — говорит Джейни Кронин. — Очень жаль, что область, в которой нужно уметь делать что-то руками на очень ограниченном участке, что само по себе является сложной интеллектуальной задачей, зачастую требующей больших научных знаний, редко привлекает мужчин. Выбирая поле деятельности, мужчины быстро отказываются от работы в области консервации текстиля», — признается она.

Между тем сейчас самой животрепещущей проблемой для коллектива Центра консервации текстиля является сушка *дохти* Махатмы Ганди.

# Сохранить старинное ремесло: музей обуви в Англии

Джун Суонн  
(June Swann)

Джун Суонн 38 лет проработала в Музее Нортхемптона в качестве хранителя коллекции обуви — крупнейшей коллекции такого рода в Англии. Она рассказывает, как благодаря сочетанию здравого смысла, воображения и опыта удалось создать коллекцию, получившую известность во всем мире.

Я родилась в городе обувщиков Нортхемптоне и после окончания колледжа, в 1950 году, пришла работать в местный Музей. Музей, основанный в 1865 году, рассказывает об истории графства. В 1913 году он был дополнен художественной галереей. Как и во многих музеях, где

часть экспозиции обычно посвящают местным ремеслам, у нас три зала отведены для показа коллекции обуви. Первый зал знакомит с историей развития моды в области обуви в Англии начиная с римского периода и кончая сороковыми годами нашего столетия. Здесь же представлена обувь из других стран мира, главным образом относящаяся к XIX веку, а также костюмы и кружева, плетением которых занимались в нашей местности в прошлом столетии.

В небольшом втором зале находятся четыре старинных станка и образцы сапожных инструментов. Третий зал воспроизводит мастерскую сапожника периода 1860-х годов. Это одна из первых подобных мастерских в английских музеях, поскольку она была создана в 1913 году при участии нескольких стариков, бывших сапожников, чьи профессиональные навыки восходили к середине прошлого века. За те 38 лет, которые я проработала в Музее, именно она всегда пользовалась наибольшей популярностью. В целом коллекция, основательно пополненная в 1928 году и получившая ряд новых экспонатов в сороковых годах, насчитывает около 750 пар обуви, являясь, таким образом, крупнейшим собранием исторической обуви в Англии.

В 1950 году еще продолжалось восстановление страны после военной разрухи и Музей, подчинявшийся муниципальным властям, испытывал нехватку средств и персонала — его штат состоял из двух человек, работавших под руководством городского библиотекаря-хранителя. Ни я, ни мой коллега не имели предварительной подготовки для работы в Музее и действовали практически без всякого надзора. Впоследствии я убедилась, что нельзя привлекать к музейной работе неквалифицированных людей, поскольку это наносит экспонатам огромный вред, но,



Мастерская сапожника, основанная в 1913 году в Музее Нортхемптона.

к сожалению, такая практика существует и до сих пор. Давно пора потребовать, чтобы новые сотрудники получали элементарную подготовку, позволяющую разбираться в следующих вопросах: как избежать того, чтобы брать предметы в руки; как правильно брать их в руки в случае необходимости; какой температурно-влажностный режим обеспечивает наилучшую сохранность предметов; необходимость поддержания чистоты; уничтожение вредных насекомых; каталогизация и регистрация предметов; обработка, которую могут осуществлять только специалисты. Одно или двух дней обязательных занятий достаточно, чтобы предотвратить много бед.

### Каталогизация и хранение

К счастью, Бог наделил нас достаточной долей здравого смысла. Старший помощник уже занимался каталогизацией коллекции костюма, заполняя каталожные карточки, и я быстро стала делать то же самое с собранием обуви: на одной стороне карточки описание, на другой — рисунок. Этим каталогом пользовались вплоть до недавнего времени, его опубликовали с иллюстрациями в журнале *Costume*, № 11. С тех пор каталог был расширен за счет использования информационных листов большего формата. В 1950 году мы с трудом могли себе позволить приобрести самые маленькие из имевшихся карточек, и я до сих пор помню ужас хранителя, узнавшего, что мы потратили на карточки более двух третей нашего месячного бюджета.

В 1977—1979 годах я входила в группу, занимавшуюся разработкой образца карточки для каталога костюма, при Ассоциации музейной документации. Несмотря на массу затраченного времени, новый обра-

зец ненамного превосходил уже существующую карточку, единственное его преимущество заключалось в том, что он был совместим с компьютером. Ценность моей каталожной системы подтвердилась, когда мне пришлось заниматься карточками из других музеев и читать на языках, которые я знала недостаточно хорошо, и я была благодарна коллегам, принявшим эту систему. К нашему счастью, терминология сапожного ремесла была закреплена в 1913 году, и мы смогли с помощью местного колледжа приспособить ее к описанию старинной обуви и опубликовать глоссарий.

Одновременно с созданием каталога мы занялись реорганизацией системы хранения, в соответствии с которой полагалось иметь хотя бы по одному башмаку, по одной римской монете и по одному образцу ископаемых остатков в каждом ящике в шкафах хранилища. Отдельное помещение было отведено для обуви, не попавшей в экспозицию и хранящейся в деревянных шкафах с полками, сделанными из планок для обеспечения лучшей циркуляции воздуха. Однако, чтобы планки не причиняли обуви вреда, их потребовалось покрыть бескислотной тканью, что препятствовало циркуляции воздуха, но каким-то загадочным образом не мешало проникновению пыли. От этого метода постепенно отказались после того, как коллекция обуви была переведена в другое, более просторное помещение.

Нам предписывалось иметь в Музее самые дешевые шкафы, но я настояла, чтобы в каждой секции был устроен воздухоочиститель: круглое отверстие диаметром 8 сантиметров, снаружи забранное сеткой, изнутри — муслином, а между ними проложенное ватой. Даже в условиях загрязненности центра города прошло целых десять лет, прежде чем в помещении стали заметны сле-



*Помещение, где изготавливают обувь на деревянной подошве.*

© Japan Footwear Museum, Fukuyama City, Japan

ды пыли, так как благодаря перепадам температур направление потока воздуха изменялось и пыль скапливалась в воздухоочистителе. В тех музеях, которые могут лишь мечтать о кондиционерах, такой простой и дешевой фильтр служит надежной защитой от пыли.

Я также настояла, чтобы шкафы были приподняты над полом, что предохраняло их от сырости. Мы убедились, насколько это важно, когда произошло почти неизбежное затопление помещения из прорвавшейся трубы. В Музее Нортхемптона такое случилось всего лишь раз за тридцать восемь лет, но другим музеям может повезти меньше. Например, в прошлом году во время беспорядков в Лос-Анджелесе хранилище музея в деловой части города было затоплено водой при тушении пожара в соседнем доме. В период массовых волнений не удалось найти наряд полиции, который обеспечил бы безопасность и позволил войти в здание, чтобы перекрыть воду. Поэтому лучше всего держать экспонаты подальше от пола.

Чтобы обеспечить сохранность обуви, а также из-за недостатка места, мы храним ее, как это делают сапожники, в ящиках (наилучшим материалом является бескислотный картон, если он имеется в наличии).

У нас есть ящики трех размеров для хранения туфель и высоких сапог. Особенно крупные предметы хранятся в специальных коробках. Глубина шкафов 32 сантиметра, а по высоте в них можно разместить до восьми ящиков. Я давно завидую музеям, имеющим достаточно просторные и чистые хранилища, в которых можно держать обувь на полках завернутой в прозрачную пленку и, таким образом, легко осмотреть и взять с полки любой требуемый предмет.

Но еще больше я завидовала музеям, где принята система художественных галерей, то есть тем, где есть основные залы с красивой экспозицией наиболее интересных предметов, и второй ряд залов (подобных хранилищам открытого типа), где на полках, высших от пола до потолка, находятся остальные предметы. Таким образом, большая часть коллекции всегда доступна для дизайнеров, ученых, студентов и других специалистов. В специализированных музеях, куда люди приезжают со всех концов света, вся коллекция должна быть доступной. Хранение же предметов в ящиках, сложенных в запасниках и требующих постоянного наблюдения, становится непосильной нагрузкой для персонала. Если предметы хранятся на виду, это способствует их исполь-

зованию, а также экономит место и сокращает штатные единицы. Из-за особой чувствительности обуви к свету освещенность в залах должна быть минимальной и не превышать 50 люксов. При этом каждая витрина должна быть оборудована выключателем с часовым механизмом, который включается самими посетителями. Хорошим примером является экспозиция кожаных изделий в Дойчес Ледермузеум в Оффенбахе (Германия), хотя я бы добавила на уровне пола несколько неярких светильников аварийного типа, чтобы помещения, когда в них никого нет, не погружались в кромешную темноту.

Я старалась поддерживать связь с другими музеями обуви в самых разных странах мира: в Стрите (Сомерсет, Великобритания), Фужере и Роман-сюр-Изер (Франция), Валвейке (Нидерланды), Изегеме (Бельгия), Пирмазенсе и Вейсенфельсе (Германия), Шёненверде (Швейцария), Вивевано (Италия), Барселоне (Испания), Влине (Чехия), Филладельфии (США), Торонто (Канада) и Фукуяме (Япония).

По мере того как коллекция получала большую известность, становилось ясно, что необходимо иметь библиографию по истории моделей обуви, которая позволила бы избе-





© Pascal Lamoureux

*Деталь витрины с обувью периода от Генриха IV до Людовика XVI. Международный музей обуви. Роман-сюр-Изер (Франция).*

жать постоянного повторного писания писем. В 1952 году она была неполной, да и многие из включенных в нее книг нельзя было рекомендовать. Поэтому я свела печатные комментарии к минимуму, и дополняла их, отвечая на каждый запрос. Библиография выдержала несколько редакций по мере появления новых книг. Но даже сегодня ни в одном издании нельзя найти всю полноту информации, необходимой для идентификации или восстановления исторического стиля, и мы по-прежнему должны, даже после изучения каталогов, обращаться к соответствующей обуви.

Мы опубликовали ряд каталогов, в том числе по таким темам, как «Обувь и сапожник в живописи и других произведениях искусства», «Пряжки на обуви», «Спрятанные башмаки», а также библиографии о деревянной обуви, болванках, крючках для застегивания ботинок и о сапожных инструментах. Была собрана предназначенная на продажу подборка фотографий, часть из них опубликована в *Picture Book of Boots and Shoes*, другие выпущены в виде открыток. В последние годы мы издали несколько недорогих листовок с ответами на типичные вопросы, встречающиеся в письмах, что сэкономило время на индивидуальные ответы. В других издательствах вышли моя статья *Shoes to 1600 (Обувь до 1600 года)* и книги *Shoes 1600—1980 (Обувь за период с 1600 по 1980 год)* и *Shoemaking (История сапожного ремесла)*.

### Создание коллекции

В течение долгих лет обувь не имела коммерческой ценности, хотя картины с изображением сапожников ценились высоко. Торговля обувью не приносила большого дохода, поскольку в Великобритании преобладал импорт из стран с более дешевым

трудом. Источники пополнения нашего собрания различны. Кое-что нам передавали люди (многие женщины хранят свои свадебные туфли и первые башмачки своих детей), однако в большем количестве мы получали обувь с закрывающихся старых фабрик и из технических школ, а также от немногих коллекционеров обуви.

В 1964 году аукцион «Кристи» начал продавать костюмы, после чего цены подскочили до небес, однако когда появилось много продавцов за наличные деньги, они вновь упали. И только в восьмидесятые годы, когда стало модным вкладывать средства в антиквариат, цены опять повысились. К тому времени у Музея Нортхемптона была такая репутация, что немногие решались на аукционах состязаться с ним или другими музеями, занимающимися серьезными исследованиями. Я думаю, что и сейчас в Музее проводится научная работа, оправдывающая покупку Нортхемптоном такого количества обуви. К 1988 году в коллекции насчитывалось более девяти тысяч пар, он обладал обширной библиотекой и считался крупнейшим музеем такого рода в мире.

Новые приобретения обычно подвергались очистке, консервации и за-

носились в каталог. Затем большинство предметов на короткое время выставляли в витрине новых поступлений, если их нельзя было поместить в имеющиеся экспозиции. В течение многих лет сменявшие друг друга хранители и комитеты составляли планы повторных показов и других мероприятий, которые за неимением средств так и оставались на бумаге. Меня всегда удручала старомодность нашего Музея, поскольку обилие экспонатов делало главный зал похожим на хранилище открытого типа. Некоторые могут поставить под сомнение мой метод сбора информации и исследований, не оставлявший времени на организацию выставок для обычных посетителей (с 1955 по 1986 год я в основном работала одна), но публика никогда не жаловалась и число посетителей оставалось постоянным.

Я с удивлением замечая, что некоторых музейных работников ставит в тупик проблема «как собирать двадцатый век». Мне в наследство досталась коллекция, постоянно, начиная с 1873 года, пополнявшаяся современной обувью, и я продолжила эту традицию. Мы покупали лучшие, единичные образцы продукции обувных фабрик, часть из них даже не поступала в массовое производство. Мы собирали эскизы дизайне-

ров и ту обувь, которую приобрета-ли обычные покупатели. Иногда друзья обеспечивали нас средствами на покупку изделий ведущих модельеров мира. Один балетоман убедил нескольких великих танцовщиц подарить нам после памятных спектаклей свои балетные туфли, хотя подобрать туфли в более или менее приличном состоянии было трудно. Мы ставили своей целью представить образцы другой специальной обуви, в частности военной, изготавливаемой в основном в Нортхемптоне. Мы старались познакомить публику с обувью, предназначенной для разных социальных слоев и для различных целей. К нашему счастью, в течение многих веков существовал обычай из суеверия прятать в домах рабочую обувь, благодаря чему мы имеем образцы рабочей обуви, часто отсутствующей в коллекциях костюма.

Составляя каталог коллекции, собранной до первой мировой войны, я поняла, насколько важно фиксировать все сведения о происхождении каждого предмета. Нет никакого смысла приобретать для музейного собрания туфли, привезенные в Англию в качестве сувенира из-за границы, если о них ничего не известно; исключение может быть сделано только для обуви, представляющей собой что-то необыкновенное. Я стала покупать типичную обувь лишь во время своих поездок, когда могла записать дату, место их покупки, какие-то особые, связанные с ними сведения, а также зафиксировать изменения в «традиционных» стилях, связанных с повсеместным распространением синтетических материалов и красителей. В каждой стране должна быть написана собственная история обуви.

В 1950—1951 годах, когда я еще не имела достаточного опыта, старые сапожники жаловались, что у меня в коллекции некоторые инструмен-

ты названы неправильно. По своему невежеству я меняла этикетки, пока не поняла, что один и тот же инструмент мог называться по-разному в городе и в деревне, и даже в разных концах одного города. К сожалению, многие сапожники, работавшие вручную, к тому времени уже умерли, и не у кого было узнать варианты названий. В начале пятидесятых годов оставшиеся после их смерти инструменты и оборудование, которое невозможно было продать, передали Музею. В каждом наборе инструментов был по крайней мере один уникальный, изобретенный самим сапожником для какой-то конкретной цели. Мы получили убедительное свидетельство изобретательности старых мастеров и поняли, что историю их профессии еще предстоит написать.

Нам больше известно об изобретателях машин. Изготовление обуви кардинально изменилось в 1960-е годы, и от многих видов оборудования XIX века к тому времени отказались. Мне хотелось иметь полный набор механизмов, охватывающий более двухсот фабричных процессов: в середине прошлого столетия в сапожном деле, как ни в каком другом, стремились механизировать все ручные процессы. Когда в 1988 году я ушла из Музея, число машин в коллекции соответствовало числу технологических процессов. Все машины были вычищены и приведены в рабочее состояние. Я надеялась, что в связи с ростом безработицы мы получим некоторые средства и сможем открыть в одной из заброшенных фабрик сапожную мастерскую, где бывшие сапожники, используя старые машины, смогут шить обувь на заказ, зарабатывать деньги и в то же время демонстрировать свое мастерство посетителям. При этом сохранилось бы и историческое здание. Такие же планы у меня были относительно имеющейся в экспозиции Музея сапожной мастерской

1913 года — там можно было делать обувь вручную. К сожалению, наш полет фантазии не встретил поддержки у правительственных чиновников, отвечавших за бюджетные фонды, которые к нам так и не поступили. Мы оставались коллекцией обуви национального значения, не получившей ни фартинга из национального бюджета, за исключением отдельных дотаций на приобретение произведений искусства.

Печально, но многие секреты сапожного мастерства уже утрачены. Хотя у нас есть свидетельства, что нортхемптонские сапожники делали 60 стежков на один дюйм, это умение не было передано последующим поколениям. Долг музейщиков — сохранить не только материальные предметы, но и неосозаемые навыки и мастерство. С 1580-х годов сапожное дело известно как «благородное ремесло», но инструменты, машины и даже сама обувь утратили одухотворенность после того, как ушли из жизни замечательные мастера. Я надеюсь, что их душа сохранилась в коллекции, и их прекрасные традиции продолжаютс<sub>я</sub>. ■

# Партисипативный музей

Дан Бернфельд  
(Dan Bernfeld)

Дан Бернфельд, академик, консультант различных международных учреждений, является автором нескольких книг по социально-культурной тематике, в том числе десяти томного труда Fichier européen de la participation (1978—1988) и докладов Кампании за возрождение сельской местности и городов. В 1983 году ЮНЕСКО опубликовала его работу Un nouvel enjeu: la participation. В данной статье он размышляет о человеческом факторе — взаимоотношениях между музейными сотрудниками и посетителями, — в котором он видит основную проблему, стоящую в настоящее время перед музеями.

Четыре года назад в статье, опубликованной в этом журнале, был поставлен ряд важных вопросов о путях развития современных музеев (Кеннет Хадсон, *Бесполезный музей*, "Museum", № 162, 1989). Ее автор писал о тенденции к созданию музеев-гигантов — таких, как Музей д'Орсе или Город науки и промышленности в Париже, ставших «модными» и потому привлекающих огромные толпы людей, — как об опасном феномене, поскольку эта тенденция идет вразрез с подлинными целями музеев. Иными словами, мы являемся свидетелями рождения «бесполезного музея».

Мне кажется, что эти огромные учреждения, обладающие всем необходимым, могут ухудшить положение небольших специализированных музеев, испытывающих нехватку материальных и финансовых средств, а также персонала. Однако выдвинутые в статье аргументы тоже не лишены интереса, и, не желая противопоставлять вместилище — содержанию, толпу — небольшому количеству посетителей или дань моде — тяге к истинным ценностям, я хочу внести свой вклад в обсуждение данного вопроса.

В качестве критерия оценивания я хотел бы предложить «треугольник выживания». Он позволил мне добиться обнадеживающих результатов при проведении исследований, имеющих непосредственное отношение к обсуждаемой сфере, а именно при изучении развития местных социально-культурных ресурсов. Треугольник выживания включает следующие три аспекта сегодняшнего музея: содержимое, или то, что музей может экспонировать; вместилище, или окружение, в котором демонстрируются его коллекции, и последнее, но не менее важное, — его отношения с посетителями.

Я не собираюсь детально обсуждать содержимое музея (по крайней мере на данном этапе), поскольку эта тема уже хорошо изучена. Хотелось бы только заметить, что «музейная демократия» предполагает постоянное равновесие между потребностями посетителей и просветительскими задачами музея.

«Вместилище» — это та тема, которой были посвящены многие статьи, фактически целые разделы *Международного журнала "Museum"* и которая постоянно находится в центре внимания. Обновление музеев в наши дни в значительной степени является результатом сотрудничества музейных специалистов, архитекторов и местных властей. Желание сделать музей более привлекательным как внутри, так и снаружи и заставить посетителей чувствовать себя свободно в физическом и в психологическом отношении, без сомнения, можно назвать основной причиной обновления музеев. В недавно выполненной исследовательской работе я сделал попытку выяснить типологию архитектурного обновления, происходящего в мире музеев. Наиболее распространенный из используемых ими способов — это создание дополнительного пространства: строительство новых крыльев, дополнительных этажей или подземных помещений. Такое решение представляет собой нечто среднее между обновлением существующего здания и строительством нового.

Изречения типа «Архитектура должна отступить на задний план» или «Именно содержимое музея является тем, что действительно имеет значение» вызывают у меня усмешку. Попробуйте-ка разместить экспонаты в палатках!

Наиболее серьезная проблема в треугольнике выживания применительно к музеям — это взаимоотно-

шения между посетителем и музейным персоналом. Сказанное не означает, что два других упомянутых мною фактора — содержимое и вместительность — не являются ключевыми, однако именно с человеческим фактором, под которым я подразумеваю новый тип посетителя и новый тип музейного работника, связана, на мой взгляд, реальная проблема, стоящая сегодня перед музеями.

Музейная демократия означает прием и, следовательно, просвещение нового типа посетителя. В музеях гораздо больше посетителей, чем было раньше, и у них меньше предвзятых мнений относительно признанных ценностей. То же самое можно сказать и о музейных сотрудниках; кроме того, до сих пор не определено направление, в котором должна развиваться их подготовка, и ее в еще меньшей степени, чем новый тип посетителя, можно назвать «традиционной».

Я не намереваюсь сейчас рассуждать о вопросах подготовки кадров, хотя, с моей точки зрения, здесь есть о чем поразмышлять и поговорить. Я хотел бы коснуться только одного аспекта: новых, беспрецедентных типов взаимоотношений, устанавливающихся между посетителями и работниками музеев. Не желая делать это предметом обсуждения, я расскажу лишь об одном случае, свидетелем которого был в заключительный день проведения Кампании за возрождение сельской местности, организованной Европейским советом в восьмидесятые годы. Из Травемюнде (Германия) мы отправились на морскую прогулку вдоль береговой линии, любуясь богатой и многообразной природой — прекрасными пейзажами, изменчивыми красками земли и моря. Вместе с несколькими из моих коллег я забрался на верхнюю палубу, откуда открывался лучший вид. В то время как «официальный» экскурсовод подробнейшим образом расска-

зывал участникам путешествия о жизни и достижениях района — его развитии, политических проблемах, скоростных поездах, которые свяжут северную Германию с крупнейшими городами страны, — на буй в море села птица. И тогда произошло самое интересное: лоцман начал рассказывать нам о происхождении, привычках и жизни птиц этого вида. Это длилось более получаса. Я был в такой же степени очарован только тогда, когда лодочник, перевозивший меня по венецианской лагуне из Сан-Джорджо в Малламоко, рассказывал о том, что он узнал о феномене *acqua alta*, плавая каждый день по лагуне. То, что он говорил, разительно отличалось от тех банальностей, которые произносят люди, принимающие решения, — они бесконечно рассуждают о наводнениях, вызываемых нарушением человеческого экологического равновесия лагуны.

В заключение мне хотелось бы сказать, что посетители и музейные работники могли бы стать своего рода «соучастниками», если бы посещение музея стало потребностью и привычкой. Подобная потребность (если она ощущается обеими сторонами) и привычка (способствующая более близкому знакомству) могут иногда привести к подлинному совпадению взглядов. Однако такого рода «соучастие» может быть достигнуто лишь в том случае, когда люди, ценящие музеи, встретят там со стороны сотрудников уважительное отношение к себе.

### Вовлечение публики

Мы часто говорим об архитектурных достоинствах музея, под которыми я имею в виду как само здание, так и его внутреннюю планировку. Однако порой мы забываем о ценности человеческих взаимоотношений, хотя именно они являются решающим фактором, когда музею

приходится иметь дело со множеством посетителей. Признав приоритет человеческого фактора, мы тем самым признаем, что музей стал ныне общественным местом, во многом подобным, скажем, вокзалу или ратуше. Например, чтобы попасть в службу регистрации браков в болонской ратуше, надо пройти по бесчисленным коридорам, увешанным множеством картин, а некоторые лучшие блюда французской кухни можно отведать на парижских вокзалах.

Однажды — я никогда не забуду этот день — я шел по Лувру вслед за группой посетителей из Германии, знакомящихся с произведениями Давида. Экскурсовод (она была молода, весьма компетентна и полна энтузиазма) рассказывала о картинах, когда произошло необычное событие. Старый человек, сопровождавший немецкую группу и переведший ее членом рассказ экскурсовода, вдруг вступил в долгую дискуссию о картине, на которой изображено убийство сидящего в ванне Марата. Я был глубоко взволнован его словами и сейчас, спустя два года, понимаю почему: слушая его, я как бы видел прообраз того, что определяю теперь как «партисипативный музей». Это подводит меня к существу проблемы: музей должен или стать партисипативным, или исчезнуть. Нас не должны обмануть огромные толпы посетителей в музеях (некоторые назвали бы это данью моде, я же не вижу в этом ничего плохого), потому что они могут исчезнуть так же внезапно, как и появились. Люди завтрашнего дня захотят принять участие в отборе предметов для экспонирования, их классификации, повеске и даже в таких специфических сторонах музейной деятельности, как реставрация произведений искусства. Если нужны доказательства, то я мог бы сослаться на успех проходившей в 1980 году в парижском Гран Пале выставки *Тайная жизнь шедевров*

или на День открытых дверей, состоявшийся, когда в марте 1992 года была осуществлена реставрация скульптур и предметов из камня во дворе Наполеона в Лувре. Специалистам в области реставрации скульптуры было приятно видеть толпы заинтересованных людей, окруживших каменотесов, публика в свою очередь также получила удовольствие, так как она смогла вступить в непосредственный и удивительный контакт с этими произведениями искусства. Меня особенно поразило замечание одного старого мужчины: «После встречи с этими мастерами я буду совсем по-иному воспринимать скульптуры Лувра». Почему бы нам в будущем не открыть публике вход в мастерские по реставрации живописи и на заседания, где обсуждается вопрос о повеске картин?

Верно, что музейный «треугольник выживания» в его теперешнем виде вынуждает нас использовать качественный подход. Уберите одну из сторон треугольника, и это немедленно приведет к кризису. Почти во всех музеях, созданных или обновленных в восьмидесятые годы, треугольник существует в целостности: в наши дни едва ли можно представить себе музей с пыльными стенами и плохим освещением, музей, не учитывающий требований посетителей, или музей, где нет высококвалифицированных, приветливых и внимательных сотрудников. Вот что означает треугольник, если применить это понятие к двум ранее упомянутым парижским музеям — Музею д'Орсе и Городу науки и промышленности Ла-Виллет.

Прежде чем закончить статью, мне хотелось бы остановиться на экомузеях. Это тип децентрализованных учреждений, которые, видимо, в наибольшей степени отвечают запросам местных жителей, проявляющих интерес к своей истории и своим корням, и требуют широко-

го участия публики. Однако жизненно необходимо, чтобы они располагали достаточными финансовыми средствами и персоналом. Во время проведения Европейской кампании за возрождение сельской местности появилась возможность познакомиться с несколькими удивительными экспериментами, один из них — Экомузей Кондейша в Португалии. Его в какой-то степени можно назвать предприятием, поскольку это и местные пейзажи (влажные районы с их фауной и флорой), и возрождающиеся исторические ремесла (гончарное дело, ткачество, водяные мельницы, обработка маслин и традиционное изготовление сыра), а также осуществление таких увлекательных проектов, как реставрация старых органов в деревенских церквях (группа энтузиастов уже отреставрировала несколько десятков органов). В данном случае в треугольнике недостает персонала по приему посетителей из-за отсутствия субсидий.

Существует ли возможность обновления «больших» музеев или это характерно лишь для более мелких учреждений? Вот, видимо, ключевой вопрос, который ставит Кеннет Хадсон. Может быть, ответом на него послужит следующий рассказ.

Однажды в парижском метро я был свидетелем того, как женщина показывала представление с перчаточными куклами, используя занавес, подвешенный между двумя стойками, и портативный магнитофон, обеспечивавший музыкальное сопровождение. Я заметил, что пассажиры смотрели представление с таким же восторженным вниманием, с каким смотрят кукольные спектакли дети. И этот случай позволяет мне утверждать, что музеи подчиняются тем же критериям социально-культурного анализа, что и другие виды искусства. Концепция культурной демократии составляет существенную часть обычной демократии. ■

# Борьба с торговлей краденными произведениями искусства во Франции

Мирей Баллестрацци  
(Mireille Ballestrazzi)

*Действующая во Франции система борьбы с незаконной торговлей краденными произведениями искусства вызывает большой интерес в профессиональных кругах. Центральное бюро по борьбе с кражами произведений и предметов искусства (Office Central pour la Repression du Vol d'Œuvres et d'Objets d'Art) опирается на прочную поддержку Министерства внутренних дел и использует результаты координированной деятельности полиции как внутри страны, так и за ее пределами. Ему также оказывает активное содействие художественная и музейная общественность. Мирей Баллестрацци, руководитель Бюро, объясняет, каким образом действует эта система.*

В 1975 году для борьбы с кражами произведений искусства, а также с укрывательством и скупкой краденых предметов во Франции было организовано специальное национальное агентство — Центральное бюро по борьбе с кражами произведений и предметов искусства. Это Бюро было создано в рамках Министерства внутренних дел на основе распоряжения, подписанного пятью правительственными министрами.

Бюро, действующее под эгидой Центрального управления Криминальной полиции, призвано выполнять четыре основные задачи: координация деятельности, направленной на предупреждение краж; координация деятельности, направленной на борьбу с кражами, а также укрывательством и скупкой краденых предметов; централизация информации; подготовка кадров.

Бюро по борьбе с кражами входит в состав Центрального национального бюро Интерпола во Франции и в этом качестве имеет доступ ко всей международной информации, относящейся к произведениям искусства и вообще к культурным ценностям.

## Предупреждение краж

Одновременно с деятельностью по контролю за соблюдением законов и проведением исследований Бюро осуществляет рекламную кампанию, чтобы содействовать охране произведений искусства. Оно поддерживает постоянные рабочие контакты с различными органами власти, в частности с Управлением музеев Франции, Управлением по проблемам наследия при Министерстве культуры, а также с епархиальными властями.

Бюро организует лекции для музейных хранителей и хранителей кол-

лекций древности и предметов искусства в различных департаментах Франции, для работников рынка искусств, страховых агентов, а также ассоциаций частных собирателей, нуждающихся в рекомендациях по обеспечению безопасности коллекций. Кроме того, Бюро принимает участие в национальных и международных симпозиумах по проблемам охраны культурных ценностей, например в заседаниях Международного комитета по безопасности музеев Международного совета музеев (ИКОМ).

Бюро является членом двух органов, созданных в 1990 году директором Музеев Франции г-ном Жаком Саллуа, а именно: организации по наблюдению за рынком искусств (она контролирует движение произведений искусства во Франции, используя информацию, предоставляемую таможенными и другими службами, и работая в сотрудничестве с представителями организаций профессиональных торговцев произведениями искусства), а также Комитета по безопасности музеев (он осуществляет наблюдение за уровнем безопасности в музеях, предлагает меры, способствующие его повышению, и дает рекомендации хранителям и руководителям музейных служб охраны). Чтобы обеспечить руководство работой Комитета, был назначен консультант по вопросам безопасности.

## Контроль за соблюдением законов, информация и подготовка кадров

Наряду со своей традиционной деятельностью по составлению документации и координации исследований Центральное бюро разрабатывает оперативную стратегию. Его исследователи принимают активное участие в контроле за соблюдением законов в отношении национальной



Фотография предоставлена автором

*Картина Корнелиса Гарлемского, изображающая Мадонну с младенцем, украденная из французского музея и обнаруженная в 1989 году.*

и международной торговли произведениями искусства. Благодаря Бюро исследователи, специалисты в данной области, могут действовать в любое время повсюду на территории Франции, оказывая техническую помощь местным службам или по просьбе судов вмешиваясь в ход дела.

Бюро распространяет информацию о похищенных произведениях искусства, выбирая для каждого отдельного случая соответствующую форму и наиболее подходящий уровень: национальный, международный (через Интерпол) или ограниченную, целевую передачу сведений.

Деятельность по борьбе с укрывательством и скупкой краденых произведений искусства — одна из постоянных забот Бюро. Служба документации занимается централизацией и обработкой всей информации о кражах произведений искусства, совершенных во Франции, и постоянно включает самые последние данные в свою компьютеризованную картотеку похищенных произведений искусства. Кроме того, полицейские, работающие для службы документации, обслуживают действующую на национальном и международном уровне базу данных, в которой хранится информация о воровской сети, специализирующейся на кражах произведений искусства, и о скупщиках краденых вещей.

Укрепление полицейского сотрудничества во Франции осуществляется различными путями: организуются регулярные оперативные совещания различных служб; проводятся специальные совещания по разработке конкретных операций, связанных с известными бандами похитителей произведений искусства, или по унификации описаний произведений искусства с целью улучшения обмена информацией.

Чрезвычайно важно как можно больше знать о подпольном рынке искусства и его деятельности, поэтому Бюро по борьбе с кражами произведений и предметов искусства стремится создать максимально широкую сеть источников необходимой информации. Однако еще предстоит решить одну ключевую проблему, а именно — как идентифицировать произведения и предметы искусства, которые удается обнаружить.

Это представляет для полицейских служб огромную трудность, особенно когда речь идет о памятниках древности. Поэтому общественным и частным владельцам рекомендуют сделать три вещи, облегчающие идентификацию следственными криминальными службами похищенных предметов в случае их обнаружения: составить точное, детальное описа-

ние принадлежащих им произведений искусства; сделать высококачественные фотографии всех имеющихся у них произведений искусства и, наконец, маркировать все ценные предметы (в дополнение к системам маркировки, предлагаемыми некоторыми частными компаниями, владельцы ценностей, обладающие воображением, могут придумать собственные методы их маркировки).

Начиная с 1988 года Бюро при помощи Министерства культуры и профессиональных торговцев произведениями искусства организует подготовку полицейских, занятых в этой сфере, с тем чтобы добиться ясного понимания ими имеющейся информации, успешной идентификации произведений искусства и, следовательно, максимальной эффективности в работе. Существуют курсы подготовки (вечерние

курсы и образовательные программы, организованные специализированными частными учреждениями) для следователей, работающих для Бюро, старших полицейских офицеров и инспекторов, занимающихся расследованием краж произведений искусства в местных криминальных следственных управлениях, следователей и судей из прокуратуры, а также полицейских из других стран, желающих получить специальную подготовку.

### Международные и европейские связи

В течение нескольких лет предметом размышлений и обсуждений была намеченная Европейским сообществом на 1 января 1993 года отмена границ и последствия этого шага для движения культурных ценностей. Чтобы действия по борьбе с торговлей краденными произведениями искусства и их незаконным перемещением были успешными, необходимо, чтобы между странами — членами Сообщества существовало тесное сотрудничество.

Некоторые из двенадцати государств подготовили списки предметов, относящихся к культурным ценностям, которые не разрешается вывозить за пределы их территории. Другие страны, такие, как Франция, не могут составить окончательных списков национальных культурных сокровищ, из-за того что существует огромное количество предметов, неизвестных национальной администрации. Вероятно, в будущем это осложнит пограничный контроль. Следует уделить серьезное внимание созданию европейского банка данных, отвечающего соответствующим критериям.

Во Франции была организована специальная комиссия для подготовки доклада премьер-министру по про-

блемам, связанным с европейской унификацией, в частности относительно перемещения культурных ценностей. В ее работе принимают участие специалисты от министерств культуры, юстиции и внутренних дел (включая сотрудников Центрального бюро). Они готовят для Европейского сообщества документ о позиции Франции по данной проблеме и изучают вопрос о том, какие новые национальные законодательные меры необходимо будет принять, чтобы Франция могла приспособиться к Единому рынку.

*На межправительственном уровне* были созданы три совместных агентства: группа Треви — европейское агентство по полицейскому сотрудничеству; SCHENGEN — совместный полицейский орган (в настоящее время в него входят восемь государств-членов), сводящий воедино некоторые категории информации, и Европол (в 1991 году перед группой Треви была поставлена задача создать европейское полицейское бюро — Европол, — которое упоминается в Маастрихтском соглашении о Европейском союзе).

*На уровне Европейского сообщества* были подготовлены проекты двух документов по защите культурных ценностей государств-членов: проект инструкции Сообщества, касающейся таможенного контроля, который должны проходить произведения искусства на внешних границах Европейского сообщества, и проект директивы Сообщества относительно реституции некоторых предметов, принадлежащих к культурным ценностям, входящим в категорию «национальных сокровищ» страны.

Все существующие центральные бюро Центрального управления Криминальной полиции вовлечены в дискуссию относительно Европола — каждое в той части вопросов, кото-

рые относятся к его компетенции. Первой службой Европола станет подразделение по борьбе с наркотиками. Существует надежда, что в дальнейшем по образцу подразделения по борьбе с наркотиками в рамках Европола будет организована группа, занимающаяся расследованием краж произведений искусства. Было бы необходимо также, чтобы каждая страна как можно скорее организовала свое собственное национальное центральное бюро по типу двух уже существующих — французского и итальянского.

Французское Центральное бюро по борьбе с кражами произведений и предметов искусства поддерживает постоянные контакты с различными странами мира. В последние два года развивается сотрудничество со странами Восточной Европы. Французская Служба технического международного сотрудничества полиции при поддержке Центрального управления Криминальной полиции организовала в некоторых странах Восточной Европы инструктажи и курсы подготовки для соответствующих полицейских служб этих стран.

Очевидно, что из этих стран вывозится огромное количество культурных ценностей. Компетентные органы других стран должны проявлять бдительность и выявлять сеть лиц, вовлеченных в контрабандный вывоз из стран Восточной Европы произведений искусства — произведений, которые рано или поздно попадут на международный рынок искусства.

Мы все должны чувствовать обеспокоенность разграблением художественных ценностей, происходящим во многих странах мира, и работать вместе, чтобы защитить мировое культурное наследие. ■



# КТО ОНИ?

Александр Крейн

*Привлечь посетителей к решению сложной научной проблемы — такой подход избрал московский Государственный музей А. С. Пушкина. Об этом увлекательном «музейном детективе» рассказывает Александр Зиновьевич Крейн, организатор и директор Музея на протяжении почти тридцати лет.*

За всю свою долгую музейную жизнь я не видел музея, который не использовал бы произведения изобразительного искусства в качестве первостепенных документов. О художественных музеях не говорю: с ними все ясно. Но как только дело доходит до музеев исторических, литературных, музыкальных, даже технических и биологических, а тем более мемориальных, проблема взаимоотношений с изобразительным искусством сильно осложняется. Без всякого сомнения, музей любого типа стремится, чтобы его коллекции отличались максимально высоким художественным уровнем. Но в упомянутых музеях этого не всегда удается достигнуть: очень часто для них историческое значение и тема картины или рисунка важнее, чем их художественное качество.

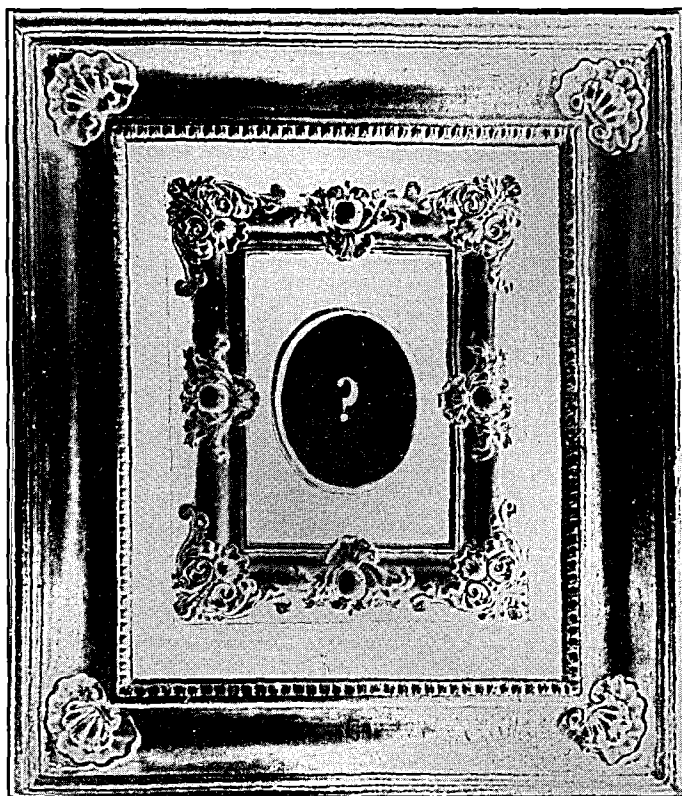
Расскажу об опыте Государственного музея Александра Сергеевича Пушкина в Москве, а конкретно — об атрибуции портретов современников поэта — людей, принадлежащих эпохе, от которой нас отделяют почти два столетия. Вряд ли стоит подробно пояснять, зачем литературному музею портреты. Прижизненные портреты самого писателя, лиц его окружения, наконец, портреты знакомых современников в качестве историко-типологического фона — все это необычайно важный, первостепенный художественный ряд любого литературного музея. И он обязан в отношении каждого портрета (как и пейзажа или тематической картины) провести ту же исследовательскую работу, что и любой художественный музей: определить время, датировку, имя художника и т. д. Но еще важнее определить, кто изображен на портрете, связан ли этот человек с жизнью и творчеством писателя, каковы обстоятельства создания портрета.

О, этот непредсказуемый и увлекательный творческий музейный труд!

Иногда на атрибуцию одного портрета уходят годы: необходима работа в архивах, обращение к бесчисленным справочникам, хождения по другим музеям, консультации со специалистами, исследование портретов с помощью ультрафиолетовых, рентгеновских и прочих лучей. Но когда атрибуция завершена и утверждена компетентным собранием специалистов, она неизменно превращается в музейное событие, в музейное открытие. Научным сотрудникам Музея Пушкина удалось атрибутировать десятки портретов, ввести в экспозицию немало новых и важных для иллюстрации жизни и творчества Пушкина художественных документов. Этому посвящены их публикации в печати, книги и альбомы, изданные Музеем, а также книги автора данной статьи<sup>1</sup>.

## Необычная выставка

Но на каком-то этапе работа как бы застопорилась. В Музее собралось около восьмидесяти портретов, явно пушкинского времени, но *кто они* — люди, изображенные на портретах, — мы сами определить не сумели. И тогда возникла мысль устроить выставку, показать ее искусствоведам, историкам, музейным работникам, коллекционерам, пушкинистам, друзьям Музея — говоря словами Пушкина, «себе присвоить ум чужой»! Любое мнение, любое предположение, догадка, гипотеза послужили бы нам «ниточкой», ухватившись за конец которой мы смогли бы продолжить исследовательскую деятельность. Как это бывает в жизни любого музея, в недоступных посетителю залах на полу была расстелена бумага и на ней размещены портреты: шла своеобразная репетиция перед развеской. Но случилось неожиданное: в залы зашел член Ученого совета Музея, писатель и литературовед Иракий Андроников. Он восклик-



Обложка  
пригласительного  
билета на  
выставку  
«Кто они?».

Фотография предоставлена автором

Выставка «Портреты неизвестных» необычна. Она представляет эксперимент: цель его распространить общественный метод собирания коллекций на их изучение... Дорогие друзья! Мы просим помочь нам в наших поисках. Ваши выводы, соображения, советы просим записывать на специальных листках, ссылаясь на номер экспоната. Кто эти люди? Их имена? Были ли они знакомы с Пушкиным? Какой художник мог написать тот или иной портрет?

### «Богатый урожай»

Выставка пользовалась необычайным успехом. Ее работа была продлена почти на год. Огромное значение имело и то, что Иракий Андроников трижды показал ее по телевидению в часовых передачах. «Я давно убедился, — говорил он, — что телезрители, радиослушатели, читатели могут решать такие задачи, разгадывать такие тайны, каких иной раз не разгадать и целому научному коллективу». Действительно, после трансляций на имя Музея и Андроникова поступили сотни писем телезрителей с их советами.

Но признаемся, все же наиболее ценные сведения были получены от специалистов. Открытость выставки для широкой публики отнюдь не помешала осмотру ее знатоками, музеологами, искусствоведами. И научный «урожай» оказался поразительно богатым. Приведем несколько примеров.

Сотрудники Музея Льва Толстого в одном из портретов «узнали» деда писателя — князя Николая Сергеевича Волконского. Позднее мы передали портрет им, а взамен получили очень нужную нам вещь. Был определен парный портрет братьев Баратынских — Евгения и Сергея. Первый — выдающийся поэт, о котором Пушкин писал: «Баратынский — прелесть и чудо». А брат поэта Сер-

нул: «Да ведь это пушкинская выставка! Пусть она состоит из портретов неизвестных. Пусть Пушкин не знал этих людей, но они-то почти наверняка его знали, читали. Это — толпа, окружавшая поэта. Это — его эпоха! Покажите эту выставку не узкому кругу, а всем посетителям Музея!»

Художник Евгений Розенблюм предложил: «Давайте превратим эту экспозицию в загадку для посетителей, активизируем их интерес, внимание, сделаем их «следопытами». Но давайте немного научим посетителей методам атрибуции. А для этого представим несколько примеров удачно осуществленных атрибуций с исходными документами и фотографиями. И непременно сделаем выставку красивой, привлекательной, окружим портреты предметами быта, характерными для того или иного изображенного «персонажа».

Живая, необычная экспозиционная задача увлекла и весь персонал Музея. Было внесено множество предложений.

В экспозицию, например, включили большой комплекс материалов по ранее проведенной атрибуции детского портрета Пушкина. В частности, были пересняты на прозрачной пленке и выровнены по масштабу все прижизненные портреты Пушки-

на. Получился убедительный ряд для сравнения. Был представлен и отзыв криминалистов, которые, пользуясь точными методами науки, идентифицируют лица на портретах. Подобных комплексов было несколько.

Чтобы сделать выставку более интересной для широкого посетителя, рядом с портретами военных, например, разместили образцы оружия, ордена, орденские ленты и другие регалии, рядом с портретами дам — предметы дамского туалета и т. д. Это была своеобразная игра для создателей выставки и, как оказалось, увлекательное и красивое зрелище для зрителей, получивших возможность перенестись в пушкинское время. Но эта игра привела к очень важным научным и просветительным результатам. Разумеется, далеко не каждый посетитель способен атрибутировать портрет. Однако, став на выставку участником распутывания тайны, своеобразного «музейного детектива», он как бы приобщался к музейной профессии, более внимательно относился к музейным материалам.

Пригласительный билет на выставку был оформлен «таинственно»: одна рама, в ней другая, затем еще овальная рама, а уж в ней вместо портрета — знак вопроса. В билете мы написали:

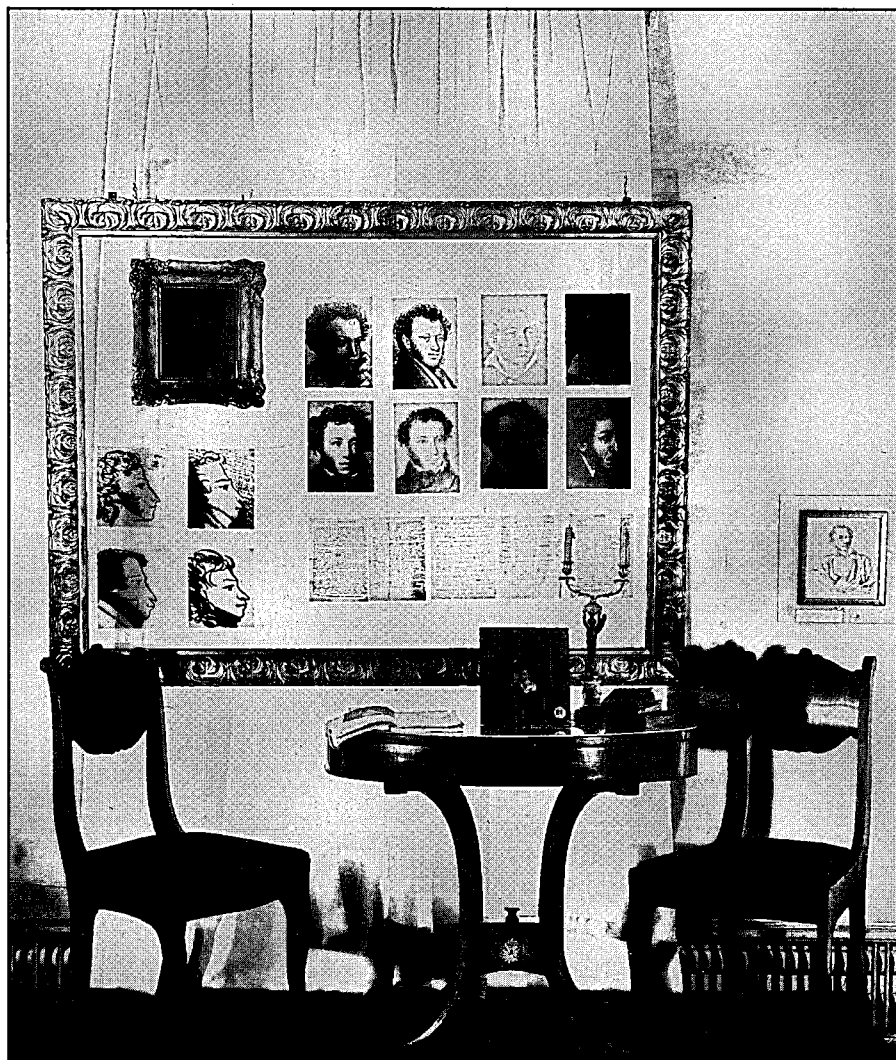
гей — врач и музыкант. На превосходной акварели работы художника Петра Соколова были изображены сестры Блудовы — современницы Пушкина. Гравированный портрет немолодой женщины в роскошном дорожном кожаном футляре оказался изображением Елизаветы Воронцовой. В молодости она была предметом страстной любви Пушкина.

Удалось определить портрет Екатерины Риччи (урожденной Луниной), музыкантши, певицы, которую Пушкин хорошо знал. Ее муж Риччи, итальянец, певец, переписывался с Пушкиным, переводил его стихи на итальянский язык. Гравированный портрет трех военных был атрибутирован как изображение братьев Тарасовых — Александра, Василия и Ивана. По итогам выставки был проведен Ученый совет Музея: всего было утверждено двенадцать атрибуций!

### Не только музейные работники

На выставке были устроены занятия для сотрудников многих других музеев в целях передачи атрибуционного опыта. Ведь это, повторим, очень важная сторона деятельности музеев всех научных профилей. Но, увы, в музеях порой находятся многие сотни портретов, пейзажей, жанровых картин, других предметов искусства, все еще ожидающих своей научной атрибуции. Вот почему объединение в целях атрибуции сил не только музейных работников, но и самого широкого круга друзей музеев, общественности и, конечно же, специалистов, представляется важной задачей. Телевидение и другие средства массовой коммуникации могут сыграть в этом процессе неопределимую роль.

*Кто они?* — кто эти люди на потемневших от времени портретах, хранящихся в музеях и в частных кол-



*Миниатюрный портрет Пушкина-ребенка (на столике) и материалы для сравнения с прижизненными портретами поэта.*

лекциях? В нынешней культурной ситуации, когда человечество все более тщательно всматривается в свое прошлое, когда возрастает популярность музеев, этот вопрос приобретает все больший интерес. И вполне своевременно обращение музеев к самой широкой общественности: «Помогите нам определить наши экспонаты».

У Пушкина есть очаровательное стихотворение *Цветок* (1828). В этой поэтической миниатюре содержится целая «программа» музейного поиска и, хотя поэт к этому вовсе не стремился, заключена довольно точная характеристика поэзии музейного труда:

Цветок засохший, безуханный,  
Забывтый в книге вижу я;  
И вот уже мечтою странной  
Душа наполнилась моя:

Где цвел? когда? какой весною?  
И долго ль цвел? и сорван кем?  
Чужой, знакомой ли рукою?  
И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,  
Или разлуки роковой,  
Иль одинокого гулянья  
В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?  
И нынче где их уголок?  
Или уже они увяли,  
Как сей неведомый цветок?

Надо ли комментировать поэзию?..

### Примечание

1. А. Крейн, *Рождение музея*. «Советская Россия», Москва, 1969.  
А. Крейн, *Жизнь музея*. «Советская Россия», Москва, 1979.

# Профессиональные новости

«Тезаурус» — информация об изобразительном искусстве, введенная в компьютер

Служба аукционного поиска Тезаурус — это сложная компьютеризованная информационная программа, обеспечивающая музеи и других подписчиков услугами автоматизированного считывания каталога. Сначала подписчики должны определить круг своих интересов, после чего сотрудники Тезауруса создают предварительный профиль поиска, который совершенствуется в течение первых нескольких недель годовой подписки. Все каталоги считываются компьютером, и программные средства идентифицируют отдельные предметы, соответствующие интересам подписчика. Если подписчики захотят внести какие-либо поправки в область своих интересов, Тезаурус пересмотрит профиль поиска, с тем чтобы он соответствовал новым требованиям.

Музеи и другие собиратели ежедневно получают сообщения о предлагаемых к продаже предметах, которые могут представлять для них интерес. Всеобъемлющая информация Тезауруса полностью охватывает любую специальную область интересов подписчика, идет ли речь о живописи, предметах для игры в гольф или даже автобусных билетах. Существует также возможность появления новых коллекций, состоящих из предметов, которые до сего времени никто не собирал (хотя следует признать, что перечень коллекционируемых предметов, разыскиваемых для подписчиков, весьма богат). Так, например, в Великобритании уже через две недели после того, как баронесса Тэтчер перестала быть лидером консервативной партии, один из подписчиков начал разыскивать всякие мелочи, имеющие отношение к ней.

В 1993 году область деятельности службы аукционного поиска была расширена и информация, предоставляемая ею, стала

всеобъемлющей. В настоящее время служба обеспечивает доступ к 40 процентам информации, касающейся аукционов в Великобритании. Свыше пятисот аукционных залов дают в Тезаурус каталоги, иногда до пятидесяти в день. В общей сложности ежегодно предоставляются сведения почти о трех миллионах лотов. Служба открывает колоссальные возможности тем, кто хочет отыскать ценности, составляющие национальное или мировое наследие, которые были похищены или вывезены за пределы своих стран без соответствующего разрешения. Делаются попытки разработать совместно с Британской полицией *modus operandi*, обеспечивающий более легкий, но конфиденциальный доступ к информации; интерес к этому проявляет также французская полиция.

Программные средства базы данных Тезауруса были спроектированы таким образом, чтобы разумно проводить полномасштабный поиск. Полностью интегрированное системное программное обеспечение действует как информационная фабрика, которая обрабатывает тысячи каталогов — все двадцать четыре часа в сутки, семь дней в неделю. Ключевые особенности программного обеспечения — это *сбор данных*, который дает более 90 процентов нового текста при использовании обычной считывающей аппаратуры, а также *компрессия и поиск данных*, позволяющие хранить данные в компьютере, используя одну десятую часть обычной емкости запоминающего устройства, требующейся для такого же объема данных, не подвергшихся компрессии. Поиск данных может производиться с исключительной быстротой, так, один миллион аукционных лотов может быть прочитан меньше чем за секунду.

Тезаурус обладает возможностями поиска, обеспечивающими идентификацию всех предметов, которые соответствуют специфическим требованиям собирательской политики музея,

и предоставления информации о них. Кроме того, «разумные» программные средства способны привести музейное описание похищенных предметов в соответствие с характеристикой лота, несмотря на то что терминология, используемая аукционистом, может значительно отличаться от той, которой пользуется музей, понесший утрату.

В феврале 1993 года Тезаурус приобрел у «Сотби» несколько тысяч каталогов аукционов за период с 1836 по 1992 год. В основном в каталогах преобладают произведения живописи, рисунки и гравюры, причем многие из каталогов включают цены и имена покупателей, являясь таким образом ценным документом, в котором зафиксированы случаи наиболее крупных продаж с аукциона, начиная с первой половины XIX века до наших дней.

Информация будет заложена в базу данных Тезауруса и позволит исследователям проследить тенденции и колебания внутри рынка искусств.

Более подробную информацию можно получить по адресу: Thesaurus, 76, Gloucester Place, London W1H 4DQ (United Kingdom)  
Телефон: (44.(0)71) 487.34.01.  
Факс: (44.(0)71) 487.42.11.

#### **Art Planète: видеожурнал для музеев**

В Париже с периодичностью раз в два месяца начал выходить первый международный видеожурнал, получивший название *Art Planète*. Цель выпуска видеожурнала состоит в создании сети аудиовизуальной информации для музеев современного искусства. Продолжительность видеожурнала — один час. Он производится на видеокассетах (по мере расширения сети будут введены интерактивные видеодиски) всех стандартных форматов (ПАЛ, СЕКАМ

и НТСК). Для того чтобы видеожурнал можно было использовать везде, в нем отдается предпочтение субтитрам, а не звуковым комментариям.

Участвующие в программе музеи заранее передают видеожурналу слайды будущих выставок. Их переносят на видеоленту, позволяя таким образом журналу давать новейшую информацию и служить своего рода коммуникационной связью между музеями.

Кроме выпуска регулярного видеожурнала, *Art Planète* оказывает музеям помощь в организации интерактивных мероприятий. Например, в одном музее может быть записана десятиминутная видеопрограмма о проходящей там выставке, а ее копия передана в другой музей; запланированный просмотр видеофильма производится одновременно в двух музеях, связанных друг с другом телефонами с усилителем, что позволяет двум аудиториям вести диалог друг с другом и с организаторами экспозиции. Оказалось, что провести такого рода «посещение на большом расстоянии» гораздо дешевле, чем видеоконференцию с помощью спутника.

*Art Planète* изучает возможность выпуска национальных и местных видеожурналов и вскоре начнет подготовку двух новых международных видеожурналов — для музеев науки и музеев цивилизации.

Более подробную информацию можно получить по адресу: Natan Karzmar, *Art Planète*, 119 rue des Pyrenées, 75020 Paris (France).  
Телефон: (33.1) 43.79.84.21.  
Факс: (33.1) 43.79.79.93.

#### **Первая азиатско-тихоокеанская выставка современного искусства**

С 18 сентября по 5 декабря 1993 года Квинслендская художественная галерея в Брисбене (Австралия) будет принимать Первую азиатско-тихоокеанскую выставку современного искусства. Такие выставки будут регулярно проходить раз в три года,

следующие намечены на 1996 и 1999 годы.

В выставке примут участие более семидесяти художников из двенадцати стран и Гонконга, на ней будет представлено почти двести работ, относящихся к разным видам искусства: картин, скульптур, гравюр, фотографий, инсталляций. По случаю проведения выставки пройдут конференция и семинары, будет организован выпуск публикаций.

Окончательный отбор художников для участия в этой первой выставке завершился в декабре 1992 года, после двухлетней

работы, проведенной австралийской группой, посетившей все страны, которые будут представлены на выставке. Квинслендская художественная галерея надеется, что эта выставка явится важным средством для дальнейшего развития азиатского, тихоокеанского и австралийского искусства.

Более подробную информацию можно получить по адресу: Asia-Pacific Triennial, Queensland Art Gallery, P. O. Box 3686, South Brisbane 4101, Queensland (Australia).  
Телефон: (07) 840.73.33.  
Факс: (07) 844.88.65.

---

## Хроника ВФДМ

Ассоциация друзей Музея д'Орсе в Париже может с гордостью говорить о своем вкладе в пополнение всемирно известной музейной коллекции искусства XIX — начала XX века. С момента своего создания в 1980 году Ассоциация передала Музею более двухсот произведений — от картин, скульптур, рисунков до фотографий, мебели и произведений прикладного искусства.

Среди них такие выдающиеся, как, например, несколько произведений Дега, приобретенных у членов семьи художника, рисунки Гогена и Пюви де Шаванна, а также редкое настенное керамическое панно из замка в Девоншире, созданное в 1870 году по эскизу

Уильяма Морриса керамистом Уильямом де Морганом.

Друзья Музея д'Орсе бесплатно посещают его экспозиции, пользуются преимущественным правом участия в проводимых в Музее экскурсиях и посещениях концертов, а также выставок, организуемых в национальных галереях Гран Пале и Люксембургского дворца; кроме того, они имеют преимущественное право на посещение специальных мероприятий, проводимых в Музее по случаю временных выставок, и получение бесплатных каталогов, на участие в поездках, организуемых в достопримечательные места и на художественные выставки.

# Русский костюм в Государственном историческом музее, Москва

Луиза Ефимова

*В дополнение к основному разделу данного номера Международного журнала "Museum" русская редакция предлагает вниманию читателей статью о собрании костюма Государственного исторического музея. Ее автор — Луиза Владимировна Ефимова — с 1969 года возглавляет отдел тканей и костюма Музея. Она — член Международного комитета костюма ИКОМ, автор статей и альбомов по русскому традиционному костюму, вышивке, древнерусскому шитью, в том числе Русская вышивка и кружево (Москва, «Изобразительное искусство», 1982) и Русский народный костюм (Москва, «Советская Россия», 1989).*

Государственный исторический музей — один из старейших музеев России — основан в 1872 году. Он расположен в Москве, в самом центре, на Красной площади, в специально построенном для него в 1883 году здании в «русском стиле». Здесь хранятся памятники русской истории и быта разных эпох, включая современность. Общее число памятников насчитывает 4 миллиона единиц.

В середине 1920-х годов из общего собрания предметов были выделены коллекции текстиля и костюма и образован специальный «Отдел тканей и костюма». В настоящее время число музейных предметов в отделе приближается к четырёмстам тысячам единиц. Собрание тканей и костюма Исторического музея — одно из крупнейших в России. По числу, разнообразию и значимости материалов оно сопоставимо с коллекциями Эрмитажа и Оружейной палаты Московского Кремля. Коллекция Исторического музея характеризуется полнотой материалов, отражающих основные этапы развития текстильного искусства начиная с Древней Руси до современности. В ней представлены памятники отечественного русского производства, а также образцы восточного и западноевропейского текстиля, бытовавшего в России на протяжении столетий. Наряду с тканями и предметами одежды в коллекцию входят произведения декоративно-прикладного искусства, такие, как вышивка, кружево, узорное ткачество. Кроме того, в коллекции собраны ковры и другие предметы убранства интерьера, изготовленные с использованием текстильных материалов. В состав отдела входит коллекция графики: модные журналы, открытки, рисунки для вышивок, авторские рисунки для тканей, а также фотографии.

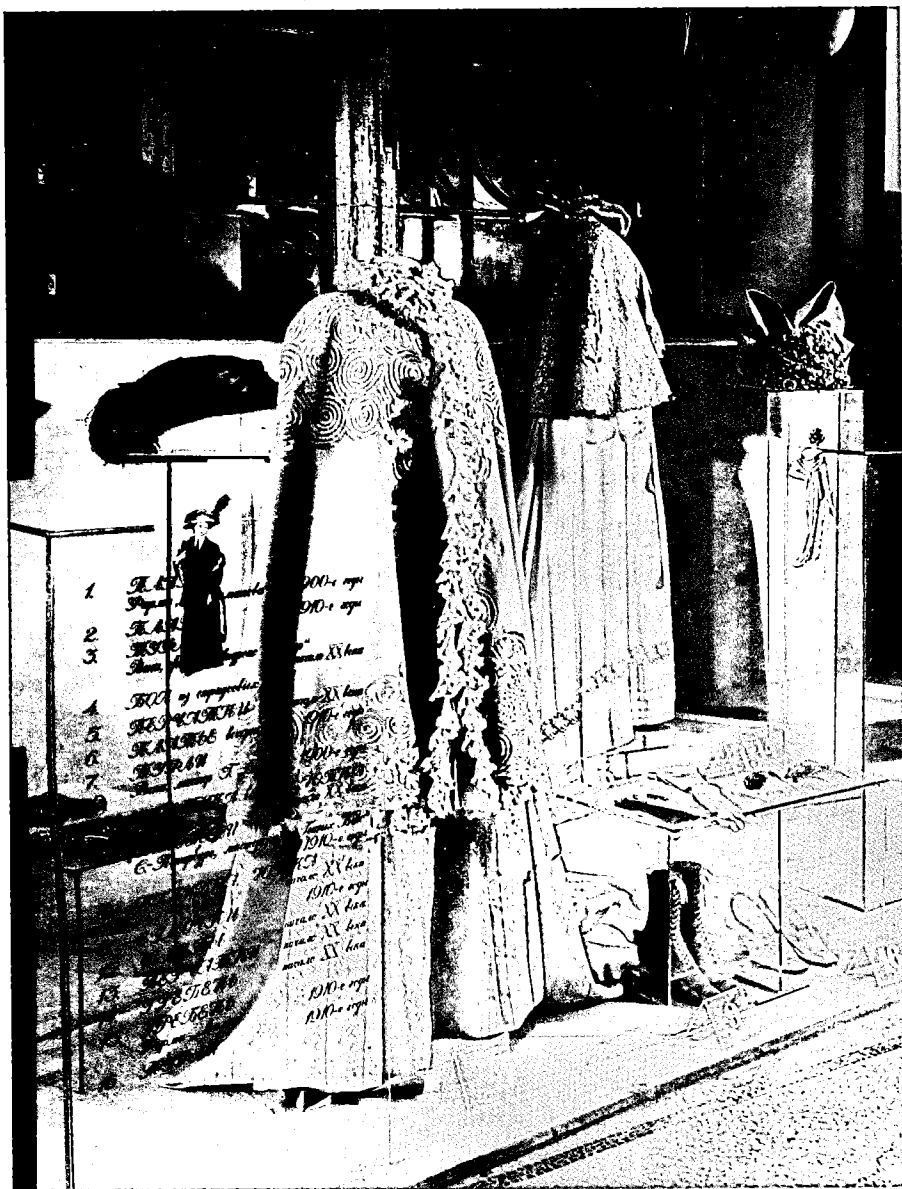
## Коллекция костюма

Коллекция костюма представлена отдельными предметами, комплектами и аксессуарами: головными уборами, шейными и нагрудными украшениями, обувью, веерами, тростями, зонтами, перчатками

и другими дополнениями к одежде. Общее число памятников насчитывает свыше тридцати тысяч единиц хранения. Предметы коллекции систематизированы и составляют следующие разделы: «Традиционный русский костюм. Древнерусская одежда XVI—XVII веков. Русский народный костюм XVIII — начала XX века», «Костюмы народов, населяющих Россию, таких, как народы Поволжья, Сибири, Кавказа, Средней Азии, Прибалтики» (этнографический раздел), «Городской костюм, так называемая модная одежда XVIII—XX веков», «Военная униформа XVIII—XX веков», «Церковная одежда XVI—XX веков».

В разных разделах собрания находятся мемориальные предметы — одежда, принадлежавшая известным общественным деятелям России, представителям литературы, искусства, военачальникам. Здесь хранятся царские одежды, принадлежавшие Ивану Грозному, царю Алексею Михайловичу, его сыну Петру I, русским императрицам Елизавете и Екатерине II. Династия Романовых также широко представлена военной одеждой — мундирами по форме Преображенского, Измайловского, Кавалергардского полка. Среди предметов императорской фамилии — и будничная одежда, и придворная, например ферезь Ивана Грозного, халат Петра I, придворное платье царицы Марии Фёдоровны, жены Александра III.

Материалы коллекции отличаются богатством и разнообразием форм, высоким уровнем художественного мастерства, что ставит их в ряд ценнейших источников по изучению художественной культуры русского народа в ее многогранных проявлениях. Коллекция Исторического музея наиболее полно отражает особенности эволюции костюма в России, характеризующейся двумя основными направлениями: традиционно русским и западноевропейским «модным». До начала XVIII века в России все слои русского общества носили одежду самобытного традиционного покроя. Различия сказывались в основном в качестве и количестве тканей, в ценности от-



Городской модный костюм. Начало XX века. Платье с маркой «Надежда Ламанова». Фрагмент экспозиции выставки Костюм в России XVI—начала XX века в Государственном историческом музее.

делочных, декоративных материалов. Исключение составляли царские парадные одежды. Резкое изменение произошло в связи с регламентирующими указами Петра I (1700 год), обязывавшими русское дворянство следовать западноевропейской моде. Этими указами русское общество было разделено. В городе стали носить одежду западноевропейского покроя, приспособлявая ее к русскому климату, образу жизни и русскому вкусу. Национальный русский костюм сохранялся в крестьянстве и среди тех слоев мещанства и купечества, которые были особенно привержены русским устоям, традиции.

Русский традиционный костюм в собрании Исторического музея представлен красочными образцами крестьянской одежды различных регионов России XVIII—начала XX века. Наиболее характерным типом одежды был сарафанный комплект с рубахой и кокошником (северные и центральные губернии России); кроме того, бытовал более архаичный многослойный тип костюма с понёвой—клетчатой набедренной одеждой из домотканой шерсти—и сложным мягким головным убором «сорокой» (южные губернии России). Эта коллекция складывалась со времени создания Музея из посту-

плений известных собирателей русской старины Н. Л. Шабельской, П. И. Шуккина и других, пополнялась экспедиционными сборами на местах бытования, закупкой предметов у современных коллекционеров. В коллекции народного костюма особой ценностью отличаются женские и девичьи головные уборы XVIII—начала XIX века, украшенные жемчугом и золотым шитьем. Коллекция городского «модного» костюма Исторического музея состоит из образцов одежды московского населения разных слоев, что отличает ее, например, от коллекции Государственного Эрмитажа, где хранится преимущественно аристократическая одежда. Особенностью собрания Исторического музея является отражение влияния традиций русского народного кроя на костюм, сшитый по западноевропейской моде.

Модное платье XVIII века представлено в собрании отдельными образцами, преимущественно мужской одежды; дамских платьев—единицы (это особенность музейных коллекций в России, исключение составляют коронационные наряды русских императриц). XIX век отражен в коллекции Исторического музея в многообразии модных направлений и стилей. За исключением тридцатых годов, женский костюм в собрании прослеживается по десятилетиям в соответствии с изменением модного силуэта. Наряду с образцами русской работы хранятся изделия иностранных, в том числе всемирно известных, фирм по изготовлению одежды и обуви. «Высокая мода» в России имеет свои отечественные имена. Яркой звездой на этом небосклоне в конце XIX века светилась имя Надежды Ламановой. В 1886 году в Москве была открыта ее фирма, которая получила большую известность в среде аристократии, художников и артистов. Эта фирма-мастерская известна и исполнением заказов императорского двора. В отделе тканей и костюма хранится платье с маркой «Надежда Ламанова». Имеются также и другие образцы с марками производи-





Фотография предоставлена автором

телей и торговых домов в Москве и Петербурге.

Традиционным и любимым дополнением в русском костюме были платки и шали. Иногда их носили по несколько одновременно. Собрание располагает богатейшей коллекцией этих материалов, исполненных в разнообразных техниках ткачества, набивки, кружева, вышивки XVIII — начала XX века. Обращают на себя внимание шали из тончайшего пуха с двусторонним рисунком с маркой «Н. М.» под государственным гербом (1840-е годы). «Н. М.» — Надежда Мерлина, владелица крепостной нижегородской мануфактуры, прославилась организацией производства уникальных шалей с растительным орнаментом, вытканым на обе стороны, была неоднократно отмечена отечественными и зарубежными наградами.

Советское время отражено в отделе характерными образцами послереволюционной, довоенной и послевоенной одежды (Великая Отечественная война). Полнее представлена бытовая каждодневная одежда, продукция отечественных фабрик, образцы коллекций, разработанных «Домом моделей» в Москве. Отдел собирает авторские модели современных отечественных модельеров и стилистов. В отдел поступили работы известных мастеров: Тамары Файдель, Тамары Санчес, Лины Телегиной, Аллы Левашовой и других. Количество предметов и качество коллекции этого периода несколько уступают материалам XIX века в собрании Исторического музея. Тем не менее нельзя не сказать о прекрасной коллекции набивных «тематических» ситцев, так называемого «авангарда» 1920—1930 годов, авторами рисунков которых были Любовь Попова, Варвара Степанова, Лидия Маяковская и другие. Эти ткани получили большую известность, и в настоящее время интерес к ним также велик.

*Русская народная одежда, головные уборы и украшения XVI—начала XIX века. Фрагмент экспозиции выставки Костюм в России XVI—начала XX века в Государственном историческом музее.*

### «Открытое» хранение

В 1963 году хранилище отдела тканей и костюма в основном здании Исторического музея на Красной площади было оборудовано вновь сконструированными и специально изготовленными деревянными шкафами восьми модификаций. Коллекция городского, военного и частично народного костюма расположена в шкафах-гардеробах на вешалках. Церковные облачения размещены в шкафах-комодах в широких выдвижных ящиках. Народная одежда распределена по регионам и хранится по систематическому признаку:

например, шкафы с сарафанами, шкафы с рубашками и т. д. Аксессуары расположены также в самостоятельных шкафах: например, ящики с вышитыми жилетами, сумочками, отдельные шкафы для головных уборов. Хранилище было задумано и функционировало до 1986 года как отдел «открытого» хранения. В шкафах были сконструированы двойные дверцы размером 70 × 160 см (одна глухая, другая — наружная — остекленная); они использовались как экспозиционные площадки, на которых размещался плоскостной материал. Такой шкаф превращался в вертикальную пло-

скую витрину, где можно было разместить соответствующий материал. Так, на образцах тканей были продемонстрированы темы: «История текстиля в России XVI—XX веков», «Русское художественное шитье XVI—XIX веков», «Русская крестьянская вышивка, кружево, ткачество», «Восточные и западные ткани, бытовавшие в России XVI—XVIII веков». По периметру помещений отдела в шкафах-витринах были выставлены образцы народного костюма, в специальных «смотровых» шкафах находились типичные предметы городской и военной одежды. Оборудованное таким образом хранилище позволяло проводить обзорные экскурсии и занятия со специалистами по теме: «История тканей и костюма в России». Кроме того, материалы отдела экспонировались в сорока залах постоянной экспозиции Исторического музея, иллюстрируя ход исторического развития в России. В настоящее время (начиная с 1986 года) Музей находится в состоянии реконструкции. Отдел демонтирован и переведен в другое помещение, достаточно хорошо приспособленное под музейное хранилище.

### Проблемы реставрации и консервации

Реставрацией и консервацией тканей и костюма занимаются сотрудники реставрационного отдела Музея. Отдел реставрации тканей в Государственном историческом музее был создан в 1920-х годах. На первоначальном этапе внимание реставраторов было сосредоточено на расчистке и укреплении церковных древностей, произведений древнерусского лицевого шитья. Значительное внимание уделялось реставрации археологических памятников. Проводились консервационные и восстановительные работы. Для экспозиции Музея изготавливались копии уникальных экспонатов (например, фerezь Ивана Грозного). Велось наблюдение за состоянием экспонатов. При реставрации памятников одежды приходится иметь дело с разнообразными материала-

ми. Так, в работе с головными уборами встречаются и шелковые ткани, и низанье жемчугом, и шитье золотосеребряными нитями; с обувью — кожа, вышивка, ткани; с нашейными украшениями — низанье бисером, вышивка и другие техники. Реставраторы Исторического музея обладают высокой квалификацией, поддерживают традиционные методы работы, с осторожностью подходят к материалу, употребляя обратимые вещества. Очень важны результаты реставрационных работ, принцип которых — «не навредить». Реставраторы Музея придерживаются правила минимального вмешательства в памятник. Однако в настоящее время в связи с реконструкцией Музея сектор реставрации тканей и костюма не имеет современного специализированного оборудования. Квалифицированные сотрудники занимаются в большей степени подготовкой материалов к экспонированию: промывкой, укреплением нитей, дублировкой. Очень важный момент в экспонировании — подготовка манекена, его монтаж, создание силуэта — этим также занимаются реставраторы. При участии реставраторов проводились упаковка материалов и перевод отдела в новое помещение.

### Популяризация коллекции костюма

Разнообразие и полнота коллекций привлекает в отдел большое число специалистов, художников театра и кино, модельеров; ведутся телевизионные передачи с привлечением коллекционных материалов, специальные программы с рассказом о костюме («Московский стиль», «Стиль модерн в костюме», «Пословицы и поговорки в народном костюме»). Отдел принимает отечественных и зарубежных исследователей. В 1988 году по предварительной договоренности была принята группа комитета костюма из Великобритании и США, в 1991 году — специализированная текстильная группа из США, в 1992 году — группа исследователей по костюму и текстилю из Нидерландов. Такие

встречи взаимообогащают обе стороны. Научные сотрудники отдела занимаются со студентами университетов, ведут ежегодные курсы лекций по истории костюма в Государственном институте кинематографии, в Школе-студии МХАТ и других учебных заведениях. Проводятся занятия со школьниками в кружках при Музее по истории костюма.

Материалы коллекции широко экспонируются. В 1985 году в здании Музея проходила выставка *Костюм России*, где были представлены лучшие образцы собрания. Дизайнерское оформление отличалось образностью, материал подавался на фоне архитектурных конструкций, решенных в соответствии со стилем эпохи, знаком времени. В 1980—1990-е годы материалы отдела тканей и костюма Музея много раз показывались на крупных международных выставках в составе тематических экспозиций по истории России и самостоятельно — на выставках *Русский костюм* (Италия, Турин, Мессина, 1984), *Русское шитье, костюм, парча* (Италия, Милан, 1989), *Русские платки и шали* (Норвегия, Осло, 1990), *Праздничный костюм народов СССР* (Япония, Токио, 1991), *Праздничный костюм народов России* (Южная Корея, Сеул, 1992). Большой раздел выставки *Московская традиция* (США, Вашингтон) был сформирован на наших материалах. В аспекте «Костюм и время, образ эпохи» материалы из отдела тканей и костюма успешно демонстрировались на выставке *От Октября до перестройки* (1990) в музее Шпандау, Германия. Ярким событием в художественной жизни Москвы явилась выставка *Золотая нить России*, организованная в 1993 году Историческим музеем в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. ■

# **museum** международный журнал

Ежеквартальный *Международный журнал "Museum"*, посвященный теории и практике музейного дела, издается Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры в Париже.

Журнал выходит в Париже на французском и испанском языках, в Оксфорде — на английском, в Каире — на арабском, в Москве — на русском.

№ 179 (№ 1, 1994)

## На первой странице обложки

Набросок платья, созданный Эмануэлем Унгаро для выставки *Mode et Libertés* в Музее искусства моды и текстиля в Париже, 1992 год. Rubin Toledo. All rights reserved.

## На последней странице обложки

*Косодэ* с изображением цветущих сливовых деревьев и водопадов, Япония, период Эдо, середина XVIII века. Экспонировалось на выставке *Когда искусство стало модой: косодэ в период Эдо в Японии* в Художественном музее графства Лос-Анджелес с ноября 1992 по февраль 1993 года.

© Marubeni Corporation.

Главный редактор: Марсия Лорд

Помощник редактора: Кристин Уилкинсон

Художественный редактор: Кароль Пажо-Фон

Редактор издания на арабском языке: Махмуд эль-Шенити

Редактор издания на русском языке: Ирина Пантыкина

## Консультативный комитет

Гаэль де Гишен, ИККРОМ

Жан-Пьер Моан, Франция

Стелиос Пападопулос, Греция

Элизабет де Порт, генеральный

секретарь ИКОМ, ex officio

Роланд де Сильва, президент

ИКОМОС, ex officio

Лисе Скёт, Дания

Шаже Тшилуyla, Заир

Нэнси Хашн, Канада

Томислав Шола, Хорватия

Яни Эрреман, Мексика

## Адрес главной редакции:

ЮНЕСКО, Франция, Париж, 75700,

Плас Фонтенуа, 7

Телефон (33.1) 45 68 43 39

Факс: (33.1) 42 73 04 01

## В следующем номере

Основной раздел очередного номера *Международного журнала "Museum"* будет посвящен музейной профессии.

Ответственность за подбор и изложение фактов в подписанных статьях несут сами авторы. Высказанные ими мнения могут не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО. Встречающиеся в статьях формулировки и определения, которые касаются правового положения государств, территорий, городов и регионов, а также их управления или определения границ между ними, могут не отражать позиции ЮНЕСКО по затрагиваемым проблемам.

## Поправка

Приносим извинения за ошибку, допущенную в № 177 нашего журнала. Подпись к нижней иллюстрации на странице 20 следует читать: *Осада Афин турками в 1827 году*, художник П. Зографос.

## Уважаемый читатель!

Если Вы живете или работаете в Москве, Вы можете оформить подписку на *Международный журнал "Museum"* в редакции, минуя отделения связи и Роспечати и экономя на доставке. Позвоните нам по телефону: 247 17 94 или напишите по адресу: 119847, ГСП, Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 17, Объединенная редакция журналов ЮНЕСКО.

## Наши цитаты

«Эти вещи являются внешними по отношению к человеку, стиль — вот человек».

Граф де Бюффон, «Речь о стиле», приветствие Французской академии, 25 августа 1753 года

Издание на русском языке осуществляет А/О Издательская группа «Прогресс»

Объединенная редакция журналов ЮНЕСКО на русском языке  
Главный редактор: А. Мельников

Редактор русского издания:

И. Пантыкина

Редактор: Э. Будрина

Художественное и техническое

редактирование: И. Цалкина

© ЮНЕСКО, 1993

© Перевод на русский язык

А/О Издательская группа

«Прогресс», 1994

Напечатано в Российской Федерации

Адрес русской редакции:  
119847, ГСП, Москва, Г-21  
Зубовский бульвар, 17  
Телефон: 247 17 94

Русская редакция  
*Международного журнала "Museum"*

