

# ИСТОРИЯ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



Министерство культуры Российской Федерации  
Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
Факультет мировой культуры  
Кафедра музеологии и культурного наследия

**А. Н. Балаш**

# **ИСТОРИЯ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Учебное пособие

Направление подготовки 51.03.04  
«Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия»

Санкт-Петербург  
2025

УДК 008:7.03(075.8)  
ББК 71.061+85.03(0)я73

**Б20**

Учебное пособие издается по решению редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного института культуры

Утверждено на заседании учебно-методического совета Санкт-Петербургского государственного института культуры в качестве учебного пособия. Протокол № 3 от 26 марта 2025 года

Рецензенты:

Л. В. Никифорова, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, Академия русского балета им. А. Я. Вагановой

Е. Н. Мастеница, кандидат исторических наук, доцент, заведующая кафедрой музеологии и культурного наследия, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

**Балаш, Александра Николаевна**

**Б20** История материальной культуры : учебное пособие / А. Н. Балаш ; М-во культуры РФ, С.-Петерб. гос. ин-т культуры, фак.мировой культуры, каф. музеологии и культурного наследия. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2025. – 148 с.

ISBN 978-5-94708-392-7

Учебное пособие разработано для методического обеспечения образовательной программы бакалавриата по направлению 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия». Концепция и тематическая структура пособия ориентированы на формирование представлений об основных подходах к интерпретации феномена материальной культуры как значимой и многосложной основы человеческого существования. Материал представлен с позиций антропологического подхода. Особое внимание уделяется анализу памятников материальной культуры, представленных в коллекциях музеев мира, реконструкции контекста их историческо-го бытования с привлечением к исследованию произведений изобразительного искусства. Учебное пособие может быть использовано для подготовки студентов по укрупненной группе специальностей 51.00.00 «Культуроведение и социокультурные проекты» в части знакомства с принципами развития материальной культуры, осознанием взаимосвязей материальных и нематериальных компонентов культуры с позиций современной культурологии и в применении к практикам сохранения, изучения и интерпретации культурного наследия.

УДК 008:7.03(075.8)  
ББК 71.061+85.03(0)я73

ISBN 978-5-94708-392-7

© А. Н. Балаш, 2025  
© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2025  
© Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2025  
© Оформление обложки К. Моисеева, 2025

## Оглавление

Введение . . . . .	4
Тема 1. Цвет в контексте истории материальной культуры . . . . .	17
Тема 2. Ароматы и запахи в культуре . . . . .	33
Тема 3. Тело и телесные практики в истории материальной культуры . . . . .	45
Тема 4. Костюм как феномен культуры . . . . .	59
Тема 5. Дом и его обстановка . . . . .	81
Тема 6. Материальная культура детства . . . . .	100
Заключение . . . . .	124
Приложения . . . . .	129
Источники иллюстраций . . . . .	145

## Введение

*Судостроенье, полей обработка, дороги и стены,  
Платье, оружие, права, а также и все остальные  
Жизни удобства и все, что способно доставить жизни усладу:  
Живопись, песни, стихи, ваянье искусное статуй –  
Все это людям нужда указала, и разум пытливый.*

*Лукреций «О природе вещей», кн. V.*

Стремясь определить значение понятия «культура» в междисциплинарном гуманитарном поле многие исследователи возвращаются к комплексу его исходных значений, среди которых основополагающее – «культивирование», «присмотр за ростом чего-то природного»; среди однокоренных ему слов в английском языке находится и «coultter» – резак у плуга. «Слово для обозначения самой изысканной человеческой деятельности было взято нами из сферы труда и сельского хозяйства, выращивания зерновых», – так прокомментировал этот факт в своем анализе «версий культуры» британский литературовед Т. Иглтон<sup>1</sup>. В его интерпретации особенно ярко обозначены материальные аспекты культуры, которые соединяют человека и природу, побуждают их к взаимодействию. С этой позиции культуру можно рассматривать как напряженное соотношение данного и сотворенного: «если культура означает активное вмешательство в естественный рост, то она указывает на диалектику искусственного и природного, того, что мы делаем с миром и что он делает с нами»<sup>2</sup>. Таким образом, фундаментальным является не

---

<sup>1</sup> Иглтон Т. Идея культуры / пер. И. Кушнareвой. Москва: Издательский дом ВШЭ, 2021. С. 8.

<sup>2</sup> Там же. С. 10.

противопоставление, но взаимодействие природы и культуры, при котором посредством труда природное, материальное перерабатывается в значимую для человека форму. Именно эти процессы, их воспроизводимость на различных уровнях индивидуального существования, а также в жизни человеческих сообществ, определяют смысл и базовое значение феномена материальной культуры.

Изделие, орудие, артефакт, – основные понятия для анализа явлений материальной культуры, при помощи которых возможно дать описание всей совокупности предметной среды, созданной человеком. Их осмысление приводит к пониманию постоянных переходов между идеальным уровнем замысла, намерения и целеполагания и материальным уровнем воплощения, которые осуществляются в процессе труда как «целесообразной деятельности человека в процессе адаптации к внешней среде»<sup>3</sup> и фиксируются в определенном «порядке действий»<sup>4</sup>, то есть в определенной технологии. Развитие трудовых технологий, система трудовых отношений, способы трансляции технологического опыта от поколения к поколению и формы его закрепления также входят в область изучения как формы материальной культуры. Расширяя понимание задач и направлений адаптации человека, вопрос о технологиях может рассматриваться в различных областях, связанных с поддержанием и защитой биологической и развитием социальной и культурной жизни. Таким образом в сферу материальной культуры включаются производство, здоровье и гигиена; а также вопросы адаптации и взаимодействия человека с живой и неживой природой.

На базовом уровне природа как материал, как сырье уже интегрируется в рассмотрение изделий как один из важнейших факторов их конструирования и формообразования, а также эстетического осмысления. На уровне технологий возникает вопрос о характере антропогенных воздействий на природу в результате разнообразных действий человека. Одновременно обозначить и удержать в поле зрения эти вопросы позволяет понятие «артефакт», изначально сформулированное в области археологии. При реконструкции хозяйственной и экологической деятельности человека, понятия «артефакт», как известно, подразумевает не только то, что является изделием, но и природные объекты со следами антропогенного воздействия. В наше время, когда

---

<sup>3</sup> Цапова Ю. Л. Материальное производство в археологическую эпоху. Санкт-Петербург: Алетейя, 2011. С. 163.

<sup>4</sup> Там же. С. 137.

природа в целом испытала значительное, системное воздействие результатов антропогенной деятельности, это истолкование обретает особую актуальность для исследования и социокультурного проектирования.

Понятия «изделие» и «орудие» получают объяснение в повседневной жизни любого человека, а также раскрываются и наполняются дополнительными значениями при их интерпретации в контексте технических и гуманитарных наук. «Артефакт» – многозначный термин, сформированный в рамках гуманитарных исследовательских парадигм, который оказался востребован в развитии техники и информационных систем. Благодаря этому он достаточно активно проникает в различные социокультурные сферы, находит более широкое хождение в языке для описания явлений современности, или объектов прошлого, которые оказались в фокусе внимания и репрезентации. Последнее представляет достаточно парадоксальный феномен, описанный исследователями как «обретенный артефакт»: «Артефакт как «вещь в себе» существует с момента его создания, но только с момента его обнаружения, представления зрителю и попадания в поле зрения специалиста-исследователя начинается его подлинное обретение. Обретенный артефакт – будь то находка в археологическом контексте, появление в исторических реалиях, в определенной художественной или повседневной среде – оказывается в зоне заинтересованного внимания»<sup>5</sup>. И в этой ситуации «сам предмет, в совокупности с сопутствующими ему обстоятельствами, наиболее полно раскрывает свои формальные свойства и содержательные значения»<sup>6</sup>. Это важное наблюдение имеет непосредственное отношение к практикам создания музейных коллекций и экспозиций и может быть названо предуведомлением к изучению артефактов особого порядка – музейных предметов.

Возвращаясь к разнообразию предметного мира культуры, следует отметить, что в рамках ряда научных дисциплин осуществлялась попытка их типологизации и классификации. Прежде всего, она была предпринята и разработана в практиках коллекционирования в период формирования концепции кунсткамер, в связи с чем важно вспомнить трактат С. Квиккеберга «Заголовки или заглавия обширнейшего театра»

---

<sup>5</sup> Жижина Н. К., Мальцева С. В., Станюкович-Денисова Е. Ю. Артефакт. Арт-объект. Аргумент. Объект в изобразительном искусстве: задача, метод, результат // Актуальные проблемы теории и истории искусства. VII. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2017. С. 15.

<sup>6</sup> Там же.

(1565), в котором классификация соотносилась с пятью категориями: предметы, представляющие генеалогию, статус владельца коллекции; изделия, созданные человеком (артефакты); природные объекты (натуралии); орудия человеческой деятельности, инструменты; изображения, созданные человеком (картины, гравюры, гербы, шпалеры)<sup>7</sup>. Эта классификация учитывала разнообразные, в том числе символические и эмблематические, контексты существования различных типов предметов и их использования на заре музейной деятельности. Более рационально выглядит классификация знатоков-антикваров, которая была дана в издании Бернара де Монфокона «Древность изъясненная и представленная в рисунках» (1717–1719, 1724). Весь материал в этом исследовании, который составляют фиксационные изображения памятников греко-римской античности и комментарии к их атрибуции, структурирован по функциональному признаку. Значимым дополнительным признаком является сакральный статус предметов, который выделяет наиболее значимую группу: изображения божеств; вещи, связанные с культовой деятельностью. Дальше в этой классификации указаны предметы частной и общественной жизни, связанные с войной, транспортом, строительством дорог, мостов, акведуков; погребальные сооружения, могилы и мавзолеи; мемориальные памятники – стелы, колонны, кенотафы<sup>8</sup>.

Функциональный признак становится ключевым и для последующих археологических классификаций, в том числе для исследования «эволюции вещей» во второй половине XIX в.<sup>9</sup> Он также сохраняет свое эвристическое значение, но теперь уже соотносится с другими аспектами и контекстами, в археологических классификациях XX–XXI в. Изделия археологических эпох во всей своей совокупности делятся на: орудия, оружие, предметы роскоши, бытовые предметы и предметы хозяйственного обихода, предметы декоративно-прикладного искусства, транспортные средства, украшения и керамическая посуда (аптечная, тарная). В этой классификации кроме функциональности учитываются ценность предмета (роскошь, повседневность, искусство), сфера его применения (производственная, хозяйственная, бытовая, художествен-

<sup>7</sup> Куклинова И. А. Универсум предметов в «музейном» театре С. Квиккеберга // Музей. Памятник. Наследие. 2018. № 1 (3). С. 54–55.

<sup>8</sup> Клейн Л. С. История археологической мысли. В 2 т. Т. 1. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2011. С. 150.

<sup>9</sup> Там же. С. 34.

ная, военная)<sup>10</sup>. Опыт типологизации всей совокупности вещей исторических эпох и современности не получил такой же полноценной разработки. Классификация современных изделий осуществляется в различных областях проектирования, управления и изучения предметной и социальной среды по принципу функциональности: общетехническое назначение, энергетика, строительство, природопользование, система жизни индивидуума и функционирование общества. Изделия общетехнического назначения делят на: инструменты, емкости, оружие и боеприпасы, механизмы передачи энергии и движения, хозяйственно-бытовое оборудование, кухонное и обогревательное оборудование, сундуки, часы, зеркала. К хозяйственно-бытовым изделиям относят одежду, обувь, мебель, игрушки, музыкальные инструменты, ювелирные и художественно-декоративные изделия, тару<sup>11</sup>. Очевидная условность такого разделения оправдана в глазах специалистов возможностью проводить сравнительный анализ изделий различных исторических эпох, территорий и культурных ареалов по единому упорядочивающему признаку.

В сущности, приведенная в качестве эпиграфа цитата из философской поэмы Тита Лукреция Кара «О природе вещей», которая завершает подробный разбор постепенно обретающихся достижений развития человека, его технологий и его предметной среды, также является опытом классификации материальной культуры: стимулами развития здесь называются «нужда» и «разум пылливый», который ведет в том числе к созданию предметов искусства, «способных доставить жизни усладу»<sup>12</sup>. В истории культуры есть еще одна известная классификация, которая имеет форму литературной игры и стилизации, – «классификация животных» в одном из рассказов Х.-Л. Борхеса, которая к настоящему времени имеет значительную традицию интерпретации. В данном случае интересно, что в этой аллюзии на естественно-научные классификации в качестве триггеров, сбивающих принцип природной систематики, присутствовали животные, в той или иной мере связанные с определенными ритуальными, производственными, художественными технологиями и практиками, а также спонтанными действиями, направленными на артефакты: «набальзамированные», «прирученные», «нарисованные тончай-

<sup>10</sup> Щапова Ю. Л. Материальное производство в археологическую эпоху. С. 66.

<sup>11</sup> Там же. С. 66.

<sup>12</sup> Лукреций Кар. О природе вещей. Кн. V. Электронная библиотека RoyalLib. com. URL: [https://royallib.com/read/lukretsiy\\_tit/o\\_priode\\_veshchey.html#568780](https://royallib.com/read/lukretsiy_tit/o_priode_veshchey.html#568780) (дата обращения 12.02.2025).

шей кистью из верблюжьей шерсти», «только что разбившие цветочную вазу»<sup>13</sup>.

Значимость функциональной интерпретации предметов материальной культуры (артефактов) демонстрирует их название, которое часто указывает на то, какую полезную работу они должны выполнять. Например, «шлифовальный станок, скребок, спасательный жилет»<sup>14</sup>. В этом контексте говорят о «собственной функции артефактов», под которой понимают «цель или способ использования, задуманный производителем»<sup>15</sup>. Таким образом, в именовании выражается основное отличие артефактов от естественных объектов: они созданы человеком, этот созидательный процесс всегда имел и имеет определенную цель, поэтому все они представляют собой объекты, которые «не могли бы существовать в мире без разума», тогда как «естественные объекты, которые можно поставить на службу человеку, существовали бы независимо от намерений и практик людей»<sup>16</sup>. При этом функции артефактов нужно рассматривать не абстрагировано, но учитывая, что они были заложены в них «существами с убеждениями, желаниями и намерениями»<sup>17</sup>. Таким образом, «функции артефактов выражают заложенные в них намерения их изготовителей и пользователей»<sup>18</sup>, – подобный ракурс рассмотрения материальной культуры, с которого особенно заметной становится ее субъектность и целеполагание, предложила именно современная гуманитарная мысль, которая также заострила и проблематизировала разговор о влиянии на предметную среду социальных институтов, общественных норм и обычаев.

Морфология и функционирование вещей в повседневной культуре «создают вокруг себя определенный культурный контекст», «диктуют жесты, стиль поведения и в конечном итоге психологическую установку своим обладателям»<sup>19</sup>. Намечая и объясняя сущность этого явления, Ю. М. Лотман отмечал: «предметы старинного быта произво-

<sup>13</sup> Цит. по: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. В. П. Визгин, Н. С. Автономова. Санкт-Петербург: А-сад, 1994. С. 28.

<sup>14</sup> Бейкер Л. Онтологическая значимость артефактов // Онтологии артефактов: взаимодействие «естественных» и «искусственных» компонентов жизненного мира. Москва: Дело, 2012. С. 27.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же. С. 21.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же. С. 31.

<sup>19</sup> Лотман Ю. М. Быт и культура // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2015. С. 15.

дились вручную, форма их отрабатывалась десятилетиями, а иногда веками, секреты производства передавались от мастера к мастеру. Это не только вырабатывало наиболее удобную форму, но и неизбежно превращало вещь в историю вещи, в память о связанных с нею жестах. Вещь, с одной стороны, придавала человеку новые возможности, а с другой – включала человека в традицию, то есть и развивала, и ограничивала его индивидуальность»<sup>20</sup>. Вещь как память о связанных с нею жестах, – важное наблюдение, которое устанавливает особенно тесные связи между человеком и созданной им предметной средой и может рассматриваться как один из вариантов «антропометрии» культуры.

Многие исследователи с сожалением замечают, что «теории исторического развития артефактов как таковых практически нет, зато есть необъятное море концепций развития различных областей техники и технологии (от вооружений до агрокультуры и информационных систем), концепций развития изобразительного искусства, архитектуры, градостроительства и проч.»<sup>21</sup>. При этом высказывается предположение о том, что углубленное осмысление понятия артефакта имеет собирающее значение, «позволяет увидеть с единой точки зрения различные объекты культуры [...], проследить их порождение, существование и разрушение, их объединение в определенные функциональные и символические паттерны и формы, целостные культурные контексты, семантические поля»<sup>22</sup>. Статус артефакта как культурного паттерна, обозначенный в этом высказывании, может быть реализован и на функциональном, и на символическом уровне, по-разному формируя связанные с ним культурные контексты<sup>23</sup>.

С одной стороны, «каждый культурный артефакт произведен и используется согласно некоторому комплексу культурных образцов, передаваемых из поколения в поколение»<sup>24</sup>, причем эти образцы могут носить как опредмеченный, так и идеальный характер. Ведущая роль в их воспроизводстве принадлежит носителям знаний и непосредствен-

<sup>20</sup> Там же. С. 16.

<sup>21</sup> Розов Н. Полипарадигмальная онтология и ритуально-институциональная концепция бытования и исторического развития артефактов // Онтологии артефактов. С. 94.

<sup>22</sup> Красноглазов А. Артефакт // *Summa culturologiae*. Энциклопедия: в 4 т. / Под ред. С. Я. Левит, Т. 1. Москва–Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 122.

<sup>23</sup> Махо О. Г. Предмет в итальянском искусстве Ренессанса. Артефакт и арт-объект // Актуальные проблемы теории и истории искусства. № 7. 2017. С. 490–496.

<sup>24</sup> Розов Н. Полипарадигмальная онтология. С. 96.

ному, живому процессу передачи технологических навыков<sup>25</sup>. К «идеальным» аспектам транслируемых артефактов следует отнести технологические рецепты, чертежи, инструкции, которые всегда занимали особое место в культуре. Именно по отношению к ним в истории материальной культуры часто действовали режимы сохранения тайны технологических процессов от посторонних с целью обеспечить стабильность культурной преемственности, технологическое преимущество и внешнее влияние. Понимание значения ремесла как особой системы производственных отношений и преемственности происходило во второй половине XIX в. в рамках романтической парадигмы идей о нравственности труда Д. Рёскина и его последователей, и только в конце XX в. обрело формы строгой научной рефлексии, сочетающей анализ технологических и символических аспектов. Этот новый подход, основанный на изучении сохранившихся текстов, позволил утверждать: «Исследования дошедших до нас, правда, в небольшом числе, рецептурных сборников, показывает, что ремесло было тесно связано с магией. Применялись самые экзотические средства, вроде пепла василиска, крови дракона [...] причем применение лишь некоторых из таких ингредиентов имеет рациональное техническое обоснование»<sup>26</sup>. В этом плане показательна программа живописного декора студиоло Франческо I в палаццо Веккьо во Флоренции, которая включала в себя демонстрацию мастерских ремесленников, кабинет алхимика, а также сцены с реальными и мифическими технологиями добычи и получения ценных веществ и природных материалов<sup>27</sup>.

С другой стороны, расширяя представление о значении и идеальных смыслах, порождаемых артефактами, можно опереться на наблюдение Ю. М. Лотмана о том, что «каждый существенный культурный объект, как правило, выступает в двух обличьях: в своей прямой функции, обслуживая определенный круг общественных потребностей, и в «метафорической», когда признаки его переносятся на широкий круг социальных фактов, моделью которых он становится»<sup>28</sup>. Лотман называет

<sup>25</sup> Там же. С. 99; Щапова Ю. Л. Материальное производство в археологическую эпоху. С. 220.

<sup>26</sup> Харитонович Д. Э. Ремесло, цеха и миф // Город в средневековой цивилизации Западной Европы. Т. 2. Жизнь города и деятельность горожан. Москва: Наука, 1999. С. 118–124.

<sup>27</sup> Махо О. Г. Студиоло итальянских правителей эпохи Возрождения. Эволюция концепции // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2010. № 4. С. 8–17.

<sup>28</sup> Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 377.

ряд таких понятий – «дом», «дорога», «хлеб», «порог», «сцена», «кукла», отмечая: «Чем существеннее в системе данной культуры прямая речь данного понятия, тем активнее его метафорическое значение, которое может вести себя исключительно агрессивно, порой становясь образом всего сущего»<sup>29</sup>. В этом осуществляется выход на герменевтический уровень интерпретации артефактов как объектов культуры, соотносит их с архаическими и мифическими смыслами, латентно сохраняющимися в культуре. Этот механизм делегирует предмету новые полномочия, переводит его в новые области культуры в качестве триггера или катализатора более сложных процессов, в область перформативного действия с предметом, на чем сегодня основывается новое сценическое направление – «театр предмета»<sup>30</sup>.

Другой путь может ввести в область контекстуального анализа артефактов, раскрыть историко-культурные смыслы и связанные с ними представления через комплексное изучение различных типов исторических источников. Опорой в этих исследованиях являются подходы, сформированные в рамках одного из наиболее влиятельных направлений исторической науки XX в. – французской школы «Анналов», разработавшей комплексную методику реконструкции исторических фактов, опирающуюся на идею «тотальной истории», которая охватывает все стороны жизни человека, включая в себя не только политическую и социальную, интеллектуальную и художественную культуру, но также культуру повседневности и материальную жизнь. В этом контексте особое значение принадлежит работе Фернана Броделя «Структуры повседневности: возможное и невозможное» (1979), в которой осуществляется многомерный анализ развития материальной культуры на уровне цивилизаций как длительных социокультурных образований. Методологически значимо, что этот анализ дается с позиций универсальных ценностей, связанных с человеческим существованием. Этот взгляд выражается в заглавиях книги: «Хлеб насущный», «Излишнее и обычное»<sup>31</sup>; источником модернизации жизни Бродель определяет технику, которой посвящает значительную часть текста, развитие денежных систем и городов, которые он рассматривает как катализатор изменений и универсалистских

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Гончаренко А. Театр предмета // Петербургский театральный журнал. 2022. № 1 (107), URL: <https://ptj.spb.ru/archive/107/puppet-home-107/odushevlennyj-materializm/> (дата обращения 12.02.2025).

<sup>31</sup> Бродель Ф. Структуры повседневности: возможное и невозможное / Пер. Л. Е. Кубея, Вст. ст. и ред. Ю. Н. Афанасьева. Москва: Прогресс, 1986. С. 118–356.

тенденций в культуре. Фактологический материал книги происходил из изучения многочисленных архивов, в том числе сохранившихся архивов старинных европейских городов; в работе активно привлекались к анализу изобразительные материалы – карты, графика, живописные изображения, – как источник визуальной информации для интерпретации. Этот аспект имеет большое значение для последующих исследований материальной культуры, быта и повседневности, которые продолжают усовершенствовать методы анализа изобразительных источников в процессе изучения артефактов и реконструкции историко-культурного контекста.

На концептуальном уровне аксиологический подход, соотношение развития материальной культуры и трансляции универсальных духовных ценностей в процессе исторического развития определило значение антропологического подхода. Именно он стал ключевым, определил сущность новых направлений: «ибо последовательное применение в историческом исследовании «антропологического измерения» предполагает расширение границ исторической науки, освоение ею новых «территорий», нетрадиционных проблем [...], применение новых методов и подходов»<sup>32</sup>. Еще более отчетливо эта позиция усилилась в работах известного медиевиста Жака Ле Гоффа, который поставил вопрос об определяющем значении ментальности, ментальных концепций, формирующихся на длительных периодах развития культуры, по отношению к историческому процессу, повседневности и «материальной жизни»<sup>33</sup>.

Опыт культурной антропологии как науки, которая исследует «в сравнительном плане различные типы культур и пути их преобразования при социальной (а не чисто биологической) передаче информации от поколения к поколению»<sup>34</sup> дополняется методами социологических исследований, которые в совокупности помогают раскрывать место материальной культуры и повседневности в общей структуре жизни, в том числе, современного общества. Это направление получило существенный импульс развития в настоящее время. В рамках осмысления исторического опыта, который определяет специфику и разнообразие совре-

<sup>32</sup> Гуревич А. Я. К читателю // Одиссей. Человек в истории. Исследования по социальной истории и истории культуры. 1989. Москва: Наука, 1989. С. 8.

<sup>33</sup> Ле Гофф Ж. Материальная жизнь (X–XIII вв.) // Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Общ. ред. Ю. Л. Бессмертного; послесл. А. Я. Гуревича. Москва: Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. С. 184–238.

<sup>34</sup> Иванов Вяч. Вс. Культурная антропология и история культуры // Одиссей. Человек в истории. С. 11.

менной культуры и актуальные способы функционирования артефактов, возникают взаимодействия культурной и исторической антропологии. Все это определяет сложное ментальное поле, в котором происходит современное осмысление и интерпретация истории материальной культуры.

Следует, однако, признать, что на настоящем этапе эти исследования в большей степени локализовались в одной области, представляя собой исследования повседневности<sup>35</sup>. Освоение и проживание конкретного жизненного пространства, обретение уникального культурного опыта, формирование личных поведенческих стратегий изучается с привлечением значительного корпуса личных документов и визуальных материалов, используя сопоставление микро-истории и крупных планов. Предметом исследования зачастую выбирается история бытования конкретных элементов повседневной жизни на протяжении всей истории, или же в пределах определенных исторических периодов и культурных ареалов.

Экспериментальное и новаторское значение обрело сегодня междисциплинарное взаимодействие культурной антропологии, социологии и современной философии, которая вернулась к переосмыслению понимания материальности как «самостоятельного мира с его уникальными объектами, значениями, культурой и языком»<sup>36</sup> («онтологический поворот») и ее включенностью в многомерный жизненный мир человека и сообществ («антропологический поворот»). Возвращаясь к отсутствию обобщающей теории артефактов, данное направление, которое определяет себя как «новая материальность», в значительной мере стремится к ее восполнению. Но в то же время оно переносит внимание на субъекта, который в активной познавательной деятельности, вовлекая в нее весь спектр своего эмоционального интеллекта и эмпатии, формирует новую реальность современной культуры. Репрезентация отдельных артефактов или их композиций в их физической конкретности и эмоциональной насыщенности<sup>37</sup> определяет ракурс обсуждения концептуальных проблем современной теории и истории материальной культуры, в том числе ее сохранения и представления в пространстве музея.

---

<sup>35</sup> Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре. Санкт-Петербург: СПбГИК, 2002. 320 с.

<sup>36</sup> Соколовский С. Онтологический поворот и исследования материальной культуры // Российская антропология и «онтологический поворот». Москва: ИЭА РАН, 2017. С. 393.

<sup>37</sup> Игнатенко Г. Вышивая идентичность: аффектированные измерения вышитой одежды // Теория моды. 2024. № 2 (72). С. 220–233.

## Вопросы для самопроверки

1. Какая деятельность лежит в основе взаимодействия человека и природы и приводит к возникновению и развитию материальной культуры? Обоснуйте ответ.
2. Дайте определение понятию «артефакт». Синонимичны ли понятия «артефакт» и «изделие»?
3. Почему в сферу материальной культуры включаются воспроизводство, здоровье и гигиена?
4. Каков базовый принцип классификации артефактов? Какого типа классификации разрабатывались исследователями материальной культуры?
5. Почему Ю. М. Лотман полагал возможным выделять как отдельный аспект для анализа «метафорическую» функцию артефакта?
6. Какой смысл вкладывают исследователи в представление об «обретении артефакта»? Возможно ли метафорическое и расширенное истолкование этого понятия? Можно ли обозначить близость этого подхода к музейным практикам?

## Задания

1. Выберите какой-либо исторический артефакт из музейного собрания. Познакомьтесь с его историей бытования и интерпретациями. Для этого можно воспользоваться сайтом Государственный Эрмитаж. Коллекции онлайн: <https://collections.hermitage.ru/> Дополнительно можно познакомиться с методикой анализа артефактов в лекциях хранителей музея на сайте «Эрмитажная академия»: <https://academy.hermitagemuseum.org/>
2. Составьте собственное описание функциональности и контекстуальных связей выбранного артефакта, его символических или метафорических значений.

## Основная литература

1. Бродель Ф. Структуры повседневности: возможное и невозможное / Пер. Л. Е. Куббеля, Вст. ст. и ред. Ю. Н. Афанасьева. – Москва: Прогресс, 1986. – 617 с.
2. Ионин Л. Г. Культура материальная и духовная // Новая философская энциклопедия в 4 т. – Т. 2. – Москва: Мысль, 2001. – С. 348.

3. Красноглазов А. Артефакт //Summa culturologiae. Энциклопедия: в 4 т. / Под ред. С. Я. Левит, Т. 1. – Москва-Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – С. 122.

4. Ле Гофф Ж. Материальная жизнь (X–XIII вв.) // Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Общ. ред. Ю. Л. Бессмертного; послесл. А. Я. Гуревича. – Москва: Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. – С. 184–238.

5. Щапова Ю. Л. Материальное производство в археологическую эпоху. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2011. – 236 с.

### **Дополнительная литература**

1. Клейн Л. С. «Народная археология». Ранний антикваризм. Поздний антикваризм // Клейн Л. С. История археологической мысли, Т. 1. – Санкт-Петербург: СПбГУ, 2011. – С. 48–61, 110–157.

2. Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре. Санкт-Петербург: СПбГИК, 2002. – 320 с.

3. Онтологии артефактов: взаимодействие «естественных» и «искусственных» компонентов жизненного мира. – Москва: Дело, 2012. – 456 с.

4. Соколовский С. Онтологический поворот и исследования материальной культуры // Российская антропология и «онтологический поворот». Москва: ИАЭ РАН, 2017. – С. 324–404.

## Тема 1

### Цвет в контексте истории материальной культуры

В тексте описи имущества сундука с книгами, принадлежавшего женам английского короля Генриха VIII, дано примечательное описание, в котором книги перечисляются не по авторам или заглавиям, но по цвету их обложек, выполненных из бархата и расшитых золотными и серебряными нитями: «их пурпурного бархата, отделанного серебром, из черного бархата, отделанного позолоченным серебром, из бархата малинового цвета, отделанного золотом, из голубого бархата, отделанного серебром, из бархата багряного цвета, отделанного золотом, из рыжевато-коричневого бархата, отделанного серебром, из зеленого бархата, оранжевого бархата и покрытые плетеной тканью»<sup>38</sup>. Цвет, преимущественно оттенки красного: пурпурный, малиновый, багряный, рыжевато-коричневый, и близкий к ним оранжевый, представленный в этом описании как насыщенный, обозначает высокий, скорее даже исключительный, статус супруги короля.

Таким же насыщенным и неизменным сохраняется цвет стеклянных мозаик, изделий из окрашенного стекла, эмали, поделочных камней. Все эти материалы так ценились в древности именно за свою способность сохранять изначальный цвет. Окраска нитей или уже сотканых тканей представляла сложный процесс, который зависел как от интенсивности и стойкости красителя, а также качества протравления, которое определяло впитываемость краски в текстильные волокна<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Цит. по: Попова М. К. Статусные книжные коллекции жен Генриха VIII // Собираательство и меценатство в эпоху Возрождения / ред.-сост. А. В. Доронин, О. Ф. Кудрявцев. Москва: Росспэн, 2015. С. 211.

<sup>39</sup> Пастуро М. Белый. История цвета. Москва: Новое литературное обозрение, 2023. С. 73.

В «Сицилийском гербовнике» Жана Картуа (XV в.) – популярном сочинении по геральдике и эмблематике, – ясно обозначена разница цвета, существующего в природе, и цвета, созданного усилиями человека: «Последний цвет из употребляемых в гербе – зеленый, называемый зеленью [...] кое-кто из геральдистов считает его менее благородным, чем основные цвета [...] это справедливо лишь по отношению к тому зеленому, который существует в красильном деле и в живописи, а не к тому яркому, естественному зеленому, который мы видим на лугах, на деревьях и в горах [...] Нет ничего приятнее, чем свежая зелень цветущих лугов, густолиственных деревьев, берегов ручья, в котором купаются ласточки, чем камни зеленого цвета, такие как драгоценные изумруды»<sup>40</sup>. Историк-медиевист, наиболее известный специалист по истории цвета Мишель Пастуро, отмечал, что «у каждой культуры представление о цвете складывается под влиянием окружающей среды и климата, особенностей ее истории и традиций»<sup>41</sup>.

Основной символической парой цветов издревле было белое и красное. Достаточно поздно, в европейской культуре Нового времени, с ее технологическим развитием, утвердилась пара белого и черного. Пастуро объясняет эту трансформацию появлением и распространением практики книгопечатания, где черные буквы присутствуют на белом фоне бумаги; благодаря этому же обстоятельству появляется понимание белого как нейтрального<sup>42</sup>. Достижения физиков, и в частности, Исаака Ньютона, открывшего цветовой спектр, вывели белый за пределы цветового порядка и определили его как «не цвет», что постепенно изменило отношение к нему не только в рамках научных исследований, но и в жизненных практиках. Белый интенсивно возвращает себе позицию цвета в ценностном поле современной культуры. Показательно распределение других цветовых предпочтений, которое отличает современность, а также возможности реализации этих предпочтений благодаря синтетическим красителям, отличным от натуральных красителей, которыми обладала традиционная культура. Колористика современного костюма поддержана насыщенной светом и цветом окружающей предметной средой; в то время как в прошлом здесь существовал значительный разрыв, связанный с возможностью использовать яркие цвета в убранстве

<sup>40</sup> Цит. по: Пастуро М. Зеленый. История цвета. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 82.

<sup>41</sup> Пастуро М. Белый. История цвета. С. 13.

<sup>42</sup> Там же. С. 8.

храмов и светских зданий и интерьеров, в том числе благодаря использованию позолоты, стеклянных и каменных мозаик, минеральных красок для живописи и стенописи. Именно они становились фоном и задавали уровень желаемой окраски органических материалов, используемых в костюме, который в реальности мог быть достигнут здесь лишь в исключительных случаях.

Следует отметить значение ремесла красильщиков тканей как одного из важнейших способов внести цвет в окружающий мир. Это сложное и связанное с оперированием различными материалами органического и неорганического происхождения, которые служили для предварительной обработки волокон ткани с целью улучшить впитываемость красителя (квасцы калия используются как протрава при крашении и дублении); кипячением в красителе и полосканием с последующей фиксацией цвета при помощи дополнительных ингредиентов. В то же время принципиальное значение имела и сама ткань – исходные материалы и способы ее производства. Для достижения более насыщенного цвета процесс окраски мог повторяться несколько раз; также более эффективным, но далеко не всегда используемым на практике было окрашивание пряжи, из которой позднее на ткацком стане изготавливалась ткань. Волокна животного и растительного происхождения обладали различной степенью впитываемости: более податливыми к окраске были шерсть и шелк, окраска которых давала и более ровную и однородную поверхность; более сложным для окраски был лён, представлявший собой один из самых ранних и распространенных материалов для ткачества. В то же время ткани из льна лучше подвергались выбеливанию, чем шерсть, которую не удавалось полностью очистить от жирового компонента, дававшего в итоге желтый оттенок отбеливаемой ткани.

Общую характеристику цветов можно было бы начать с белого. Белый был цветом исключительного духовного и социального статуса, а также цветом сакральных ритуалов, мог обозначать девственность, невинность, чистоту, сияние, благородство. Как цвет реальной, а не метафорической, чистоты белый получил распространение в медицине конца XIX–XX вв.; как сияющий и благородный он вновь появляется в современной городской моде, где образует пару с характерным для урбанистической культуры черным цветом.

В красильном деле добиться белизны ткани было очень сложно. Наиболее распространенный способ – раскладка шерстяных или льняных тканей на траве на утренней росе, богатой кислородом, – увлажненная

таким образом ткань далее подвергается воздействию дневных солнечных лучей. Такое отбеливание дает нестойкий результат. Другой способ состоял в замачивании ткани в горячем щёлоке (раствор древесной золы в воде), или в растительных составах на основе травы-мыльнянки. После отстиранные холсты влажными раскатывали на траве и смачивали водой для выгорания, затем вновь стирали и отбивали специальными валиками. Но и этот способ не давал стойкого белого цвета. При необходимости иметь совершенно белую одежду в некоторых случаях практиковалось замачивание уже отбеленной ткани в воде, в которой был растворен мел<sup>43</sup>. Но и в этом случае ткань быстро теряла белизну. Сложной задачей было отбеливание белой тоги (*toga pura*) древних римлян, для которых она составляла знак принадлежности к свободным римским гражданам. Ткань для тоги обесцвечивали и отбеливали, используя соли виннокаменной кислоты или растения семейства мыльнянок; также дополнительно могли прибегать к мелу с целью сделать отбеленную поверхность блистающей<sup>44</sup>. Белый цвет, который содержится в природе, на латыни определяли как *albus*; тогда как для специально обработанных тканей их белый – *candidus* – благородный, сияющий<sup>45</sup>. В европейском костюме белый всегда был цветом одежды, прилегающей к телу – рубашки, чепца, детской пеленки, савана. Белыми были появившиеся в XVI в. кружева и обшитые по краю кружевами плетеные воротники типа фрезы, которые появились в статусной одежде XVI в. и оставались популярными в XVII в., а также отложные воротники, обшитые кружевом, которые также служили обозначением высокого статуса.

В ритуальной окраске тела издревле для белого использовали белую глину (каолин) и мел; в качестве косметического отбеливающего средства пользовались свинцовыми белилами, токсичность которых стала достаточно рано известна. Свинцовые белила также использовались и в живописи: здесь только в XIX в. произошел постепенный переход на безвредные цинковые белила, в дополнение к которым в XX в. появились титановые. В конце XVIII – начале XIX вв. появились первые химические отбеливатели: в 1774 г. шведский фармацевт К.-В. Шееле открыл хлор, а в 1799 г. Ч. Теннант разработал технологию производства отбеливателя на основе хлора и гашёной извести; но большую распространенность в красильном деле получила «жавелева вода» (раствор гипохлорита

<sup>43</sup> Пастуро М. Белый. История цвета. С. 27.

<sup>44</sup> Пастуро М. Белый. История цвета. С. 29.

<sup>45</sup> Там же. С. 30–31.

натрия), впервые полученная химиком Л. Бертолле и производившаяся с 1792 г. на фабрике в парижском предместье Жавель. В 1822 г. французский фармацевт А. Лабаррак получил более дешевый вид отбеливателя (смесь гипохлорита натрия и хлорида натрия), который и носит его имя – лабарракова вода. Следует отметить, что фармацию интересовали дезинфицирующие свойства полученных веществ, тогда как в красильном деле они стали использоваться для эффективного отбеливания. В XX в. для бытовых нужд разработали технологию оптического отбеливания, при которой ткань обрабатывают химическими веществами, способными поглощать ультрафиолетовое излучение и превращать его в видимый синий цвет (частицами люминесцентной краски). Это маскирует пожелтение белой ткани и имитирует эффект отбеливания; сама технология при смыве химических веществ в водостоки токсична для окружающей среды. В качестве экологичной альтернативы сегодня все чаще используются биоразлагаемые кислородные отбеливатели (перкарбонат натрия).

Красный цвет выступал вторым основным цветом культуры и пара белое/красное являлась основой древнейших религиозных ритуалов. Существенное различие в семантику красного вносил его оттенок, который можно было достичь окраской различными типами органических и растительных красителей. Среди наиболее почитаемых в древности и утраченных сегодня технологий – крашение пурпуром. Для окраски использовался жидкий экстракт из железы, расположенной на перегородке дыхательного тракта морского брюхоногого моллюска семейства иглянок (мурекса)<sup>46</sup>. Легенда об изобретении окраски пурпуром зафиксирована в «Ономастиконе» греческого ритора Юлия Полидевка (II в.): собака Геракла бегала по берегу, схватила в пасть «морскую улитку» и раскрошила ее, после чего морда животного окрасилась в пурпурный цвет (*Прил. 1*).

Сравнивая пурпур и морской жемчуг, римский писатель, автор «Естественной истории» Плиний Старший указывает на их происхождение из моря и предназначение быть использованными для создания предметов роскоши. При этом он справедливо замечает: «жемчугом можно владеть почти вечно; его передают по наследству, его можно продавать, как земельную собственность; тогда как ткани, окрашенные в багрянец, и пурпуровые одежды со временем снашиваются, хотя их общая мать –

<sup>46</sup> Робер Ж.-Н. Рождение роскоши: Древний Рим в погоне за модой. Москва: Новое литературное обозрение, 2004. С. 258.

Роскошь – сделала их такими же драгоценными, как и жемчуг»<sup>47</sup>. Плиний также рассказывает о технологии: «у багрянок в пасти имеется знаменитый цветок, который добывают для окраски тканей. В нем есть белая жилка, в которой жидкости самая малость, и откуда её выжимают, эту драгоценную жидкость, подкрашенную в густой розоватый цвет [...] Не жалеют усилий на то, чтобы поймать багрянку живой, так как погибая, она извергает из себя всю влагу. Из тех багрянок, что побольше, красящую жидкость извлекают, вытащив предварительно их из раковин, тех, что поменьше, разбивают вместе с раковиной, и только так из них выливается то же самое»<sup>48</sup>. Плиний описывает формы раковин – с длинным концом (*Murex brandaris* – Плиний называет ее «багрянкой» и «пелагией») и усеченную (*Hexaplex trunculus* – раковина-«горн» в тексте Плиния)<sup>49</sup>. Из первого вида раковин получали краситель, который окрашивал ткани в различные оттенки багряного и фиолетового цвета; из усеченных раковин получался краситель голубого цвета (тхелет), при смешении получаемых красителей цвет становился более прочным и блестящим<sup>50</sup>. По сообщениям Плиния, в полученную жидкость добавляли соль, выдерживали раствор три дня и затем нагревали в свинцовых сосудах в течение десяти дней, после чего процеживали. Далее происходила процедура окраски, когда в чан с приготовленной жидкостью могли опускать ткани, или нити и продолжали подогревать чан до полной пропитки материала и получения желаемого цвета. Окраске пурпуром подвергались шерстяные ткани: в этом случае Плиний сообщает, что материал отстаивался в чане с красителем еще пять дней<sup>51</sup>. С I в. до н. э. стали окрашивать шелковые ткани, привозимые из Китая через Пальмиру и Ближний Восток.

Производство пурпура происходило прямо на побережье Средиземного моря, во многих местах. Первыми его производство освоили жители Египта, а затем Финикии. Более всего ценился пурпур из финикийского города Тира: «Особенно ценится тирский пурпур цвета густой крови, когда он выглядит темно-красным, если смотреть прямо на поверх-

<sup>47</sup> Плиний Старший. Естественная история. Кн. IX, гл. 35. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1327009035> (дата обращения 10.02.2025).

<sup>48</sup> Там же. Гл. 36. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1327009036> (дата обращения 10.02.2025).

<sup>49</sup> Там же. Гл. 37. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1327009037> (дата обращения 10.02.2025).

<sup>50</sup> Там же. Гл. 38. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1327009038> (дата обращения 10.02.2025).

<sup>51</sup> Там же.

ность окрашенной ткани, и блестит, если смотреть на нее сбоку»<sup>52</sup>. Возможно, более всего этот эффект цвета передает набор мозаичной смальты – изображение пурпурной мантии императора Юстиниана в сцене «Император Юстиниан со свитой» базилики Сан-Витале в Равенне (VI в.) В правление императора Юстиниана секрет производства шелка стал известен и в Византийской империи, началось выращивание тутовых деревьев и культивирование тутового шелкопряда. Поэтому далее византийские базилевсы передавали шелковые ткани, выкрашенные пурпуром и затканые золотыми узорами, в качестве дипломатических даров монархам Европы. Некоторые уникальные образцы этих тканей сегодня находятся в сокровищницах храмов и собраниях музеев. Одна из примечательных историй оказалась связана с плащаницей св. Жермена – окрашенной пурпуром византийской шелковой тканью IX–IX вв., украшенной золотыми изображениями императорских орлов, которая сохраняется в ризнице церкви св. Иосифа в Осере (Франция). Цвет этой ткани и ее декор в XII в. вдохновили прославленного аббата Сугерия на идею использования темно красного порфиристого египетского сосуда для создания при помощи монтировок и зооморфного декора прославленной вазы «Орел Сугерия»<sup>53</sup>.

До середины XV в. пурпуром окрашивались богослужебные одежды христианского (прежде всего, католического) духовенства. Секрет выработки пурпура был утрачен при падении Константинополя в 1453 г. В связи с чем в 1464 г. последовала специальная булла папы Павла II, которая определяла возможность использовать для окрашивания богослужебных тканей дубовый кермес. Кермес – насекомое-вредитель, которое обитает на лиственных деревьях и широко распространено в Северном полушарии. Из высушенных самок кермеса при размельчении получался краситель ярко-карминного или алого цвета, что делало его возможной и широко распространенной альтернативой пурпуру. Окраска кермесом с применением протравы при помощи квасцов позволяла добиться яркого, насыщенного алого цвета, пример которому мы можем видеть в самом древнем из дошедших до нас шерстяном ворсовом Пазырыкском ковре V–IV вв. до н. э., происхождение которого исследователи связывают с древним Ираном. Следует ответить, что в этом же кургане, входившем в группу погребальных сооружений скифов Горного Алтая,

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> Aigle de Suger. URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010113063#> (date of access 12.02.2025).

среди тканей был обнаружен войлочный чепрак, подкладывавшийся под седло на круп лошади, сверху покрытый шерстяной тканью, перешитой из парадного иранского одеяния, окрашенного фиолетовым пурпуром<sup>54</sup>.

В эпоху Великих географических открытий в Мексике был обнаружен другой вредитель – кошениль, – который поселялся на кактусах и принадлежал к тому же виду, что и кермес. Та же технология обработки насекомых приводила к получению субстрата, богатого карминовой кислотой. Краситель, известный и в культуре ацтеков, оказался необычайно востребованным в Европе благодаря своей насыщенности и стойкости цвета и постепенно вытеснил кермес. В Мексике испанские колонизаторы с середины XVI. в. организовывали плантации кактусов, на которых выращивали кошениль для ее последующей обработки и поставки в Европу<sup>55</sup>. Менее конкурентным, но более доступным красным красителем повсеместно было травянистое растение марена. Измельченные корни этого растения, содержащие ализарин, при использовании для закрепления цвета вместе с различными протравами позволял получить широкую гамму оттенков, как холодных, так и теплых, в определенных комбинациях достаточно насыщенных, но всегда матовых<sup>56</sup>. Примером тому могут стать сохраняющиеся во многих музеях мира фрагменты шерстяных туник, созданных египетскими христианами-коптами, декорированных тканными орнаментальными полосами-«клавами», выполненными из нитей, окрашенных мареной. Широкое географическое распространение марены, ее использование для окраски в народной культуре определяют ее связь с различными, в том числе самыми архаичными, пластами представлений о значении красного цвета в мировой культуре.

Разнообразные растительные красители по всему миру позволяли красить ткани в желтый цвет. В Евразии основным источником желтой краски лютеолина использовалось повсеместно распространенное травянистое растение резеда (цerva). При покраске с использованием протрав такой краситель дает стойкие, но не очень яркие цвета<sup>57</sup>. В то же

---

<sup>54</sup> Государственный Эрмитаж. Образовательная музейная программа. Скифский мир восточнее Урала. Пятый Пазырыкский курган. URL: <https://edu.hermitage.ru/catalogs/1418203874/themes/1418492056/article/1418492060> (дата обращения 10.02.2025).

<sup>55</sup> Пастуро М. Красный. История цвета. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С. 90.

<sup>56</sup> Там же. С. 30.

<sup>57</sup> Пастуро М. Желтый. История цвета. Москва: Новое литературное обозрение, 2022. С. 32.

время на Востоке с целью окрашивания также применялся дорогой растительный материал – высушенные тычинки цветка шафрана, который также использовался для благовоний в храмах, с медицинскими и кулинарными целями. Окрашивание шафраном позволяло достичь насыщенного цвета с оранжевым оттенком, однако, достаточно нестойкого<sup>58</sup>. Также для окрашивания в желтый цвет использовались цветы кустарника дрока и сафлор («красильный чертополох») – цвет последнего был близок к цвету дорогого шафрана, поэтому его также называли «дикий шафран», однако, в этом случае цвет не отличался стойкостью. Желтые цвета востребованы в религиозных практиках востока, и особенно в буддизме, где он соотносится с идеей срединного пути. В то же время в европейской культуре желтый – яркий цвет, привлекающий внимание, поэтому он часто использовался как цвет карнавальных и театральных костюмов, нарядов шутов и клоунов, костюмов спортсменов, а также в изготовлении детских игрушек: «вещи этого цвета выделяется из массы обычных, желтый приносит элементы игры и раскованности, иногда он вызывает смех, но всегда доставляет радость»<sup>59</sup>. При этом важно, что с религиозной точки зрения в христианстве желтый никогда не был эквивалентом золотому как блистающему (здесь более близким по смыслу всегда оставался белый). В современном городе желтый – важный цвет, которым обозначаются опасные зоны переходов, ступеней лестниц, границ пешеходных зон, – эти обозначения адресованы людям с потерей зрения, поскольку он представляет собой последний из цветов спектра, который остается ими различим. Таким образом, желтый в современном городе направлен на создание открытой и безопасной среды.

Синий и зеленый цвета не были характерны для античного мира и распространились как элемент германской и кельтской культур. В этих культурах широко использовались различные травы, среди которых особенное значение приобрела вайда (вайда красильная) – растение, которое имеет значительное распространение в Европе, на Кавказе, в Центральной Азии и Восточной Сибири, в Северной Африке и в средней полосе России. В странах Востока она получила популярность, прежде всего, как усьма – косметическое средство для окрашивания и укрепления бровей и ресниц. Повсеместно листья вайды, содержащие индиготин, использовали для получения синего красителя ненасыщенного,

<sup>58</sup> Там же. С. 31.

<sup>59</sup> Пастуро М. Желтый. История цвета. Москва: Новое литературное обозрение, 2022. С. 108.

«пыльного» оттенка. Процесс производства красителя был сопряжен с резкими запахами, поскольку листья вымачивали и оставляли бродить, а затем из полученной массы формировали и высушивали шары, которые при окрашивании ткани вновь растирали с водой и нагревали. Для получения более насыщенного цвета процесс окрашивания повторяли неоднократно.

В то же время более востребованным, чем синий, в европейской культуре был зеленый цвет. Часто его получали путем последовательного окрашивания вайдой и резедой, а начиная с позднего Средневековья, – смешением обоих красителей. По поводу последней технологии М. Пастуро отмечал, что в средневековой культуре с недоверием относились к различным попыткам смешения, а подчас и запрещали их, что можно объяснить особенностями религиозного мышления и ментальности. Зеленый, полученный при смешении вайды и резеды, оказывался не слишком светоустойчивым. В замке Шенонсо, в зеленом рабочем кабинете Екатерины Медичи, висит шпалера, вытканная фламандскими мастерами в середине-второй половине XVI в. На шпалере изображены серебристые фазаны, средой обитания которых был южный Китай и Индокитай, и ананасы, произрастающие в Южной Америке, – они были завезены в Европу в результате Великих географических открытий. Таким образом, узоры на ковре были связаны с экзотическими странами, при этом его растительный декор, изначально зеленый, под воздействием света изменился и стал синим, приглушенного оттенка.

Сохранить насыщенность синего позволял другой краситель – индиго, – который распространился в Западной Европе в позднее Средневековье и, как это указывает его название, происходил из Индии, культивировался также для получения красителя на Ближнем Востоке<sup>60</sup>. Получаемый из кустарника индигоферы (индигоноски), этот краситель содержит высокую концентрацию индиготина, что при окрашивании пряжи или сотканного полотна позволяет получать насыщенные синие цвета, особенно при окраске шерсти и шелка. Индиго эффективен для окраски хлопчатобумажных тканей, которые в традиционной индийской культуре украшались в технике набойки. При окрашивании ткани индиго позволял достичь глубокого и неоднородного цвета, что создавало эффект живой, вибрирующей тканной поверхности. В 1882 г. был открыт искусственный индиго, который позволил использовать этот

---

<sup>60</sup> Пастуро М. Синий. История цвета. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. С. 15.

краситель для окраски рабочей одежды из парусиновой (деним) и джинсовой ткани, которую изначально красили настоящим индиго<sup>61</sup>. Постепенно искусственный индиго вытеснил натуральный краситель из этой сферы и в целом минимизировал использование естественного индиго, при значительной популярности искусственного аналога. Ранее, с момента попадания индиго в Западную Европу, его также периодически стремились исключить или локализовать в потреблении, поскольку он составлял конкуренцию широко распространенным здесь мастерским по производству вайды<sup>62</sup>.

Преимущества индиго перед вайдой демонстрирует один из ранних примеров его применения в Европе и один из ценнейших сохранившихся комплексов настенных средневековых шпалер Анжерский апокалипсис. Часть шпалер этого цикла, предназначенного для украшения собора и созданного в 1375–1379 гг. в мастерской Н. Батая по заказу герцога Анжуйского, была выполнена на синем фоне из шерстяных нитей, выкрашенных индиго. Не смотря на непростую судьбу и условия хранения, когда эти уникальные произведения были подвергнуты прямому свету, до настоящего времени краски синего фона сохраняют определенную насыщенность цвета. По сравнению с ними красный фон, выполненный из нитей, окрашенных мареной, выглядит более пострадавшим от времени<sup>63</sup>.

Как уже было отмечено, семантика зеленого цвета в европейской культуре имела древнее, нехристианское происхождение в религии и культуре народов Северной Европы. В зрелое Средневековье она была связана с идеей плодородия и плодовитости, в связи с чем зеленым могло быть платье женщины, ожидающей ребенка. Зеленым является платье на портрете четы Арнольфини Яна Ван Эйка (1434, Национальная галерея, Лондон). На женщине синее платье, что подчеркивает ее молодость, и верхняя одежда с широкими рукавами – зеленый пелиссон, края которой отделаны белым мехом. Зеленый в данном случае – надежда на плодовитость заключаемого брака. Другой смысловой оттенок зеленого как цвета майского дерева и леса, в котором происходит охота на единорога, представлен в известном одноименном цикле шпалер 1495–1505 г. (Клойстерс, Музей Метрополитен), который, как предполагают

<sup>61</sup> Там же. С. 96.

<sup>62</sup> Там же. С. 72–75.

<sup>63</sup> Tapisserie de l'Apocalypse // Domaine National du chateau D'Angers. URL: <https://www.chateau-angers.fr/agenda/tapisserie-de-l-apocalypse> (date of access 12.02.2025).

исследователи, также был свадебным подарком. В то же время зеленый традиционно воспринимался как приглушающий, маскирующий, уводящий внимание, что делало его не слишком желанным цветом для театральных костюмов<sup>64</sup>, но всегда нужным для охотников и лесных разбойников, в связи с чем в балладах Робин Гуд носит зеленый плащ.

Особую группу составляли коричневые цвета, которые могли иметь неокрашенные органические материалы, а также представлять результат целенаправленного окрашивания в темные цвета такими распространенными природными красителями, как кора или корни орешника, корни каштана, кора дуба или ольхи. Рабочая и повседневная одежда горожан и крестьян могла быть окрашена таким образом. Коричневой изображена ряса св. Франциска Ассизского на фресках Джотто в церкви Сан-Франческо в Ассизи (1290–1300), – основателя монашеского ордена, проповедующего простоту и бедность.

В противоположность тому, черный цвет в истории материальной культуры часто становился знаком исключительности и отличия, и далеко не всегда был знаком траура. Безусловно, нельзя забывать о значении черного в духовной культуре, где он мог выступать символом смерти и магии, что было особенно важно для германской, скандинавской и кельтской культур, а также нашло символическое воплощение в образе черного ворона, в связи с чем можно вспомнить пару воронов верховного бога скандинавского пантеона Одина. В Западной Европе в XV в. черный становится цветом королевского достоинства, начиная с герцога Бургундского Филиппа Доброго и до испанских монархов XVI–XVII вв., для которых этот цвет являлся неотъемлемым элементом репрезентации величия. К концу XVI в. черный костюм, как элемент «испанской моды», распространился по Европе в период контрреформации. Окрашивание в глубокий черный цвет было трудоемким процессом. Как уже упоминалось, в Средние века с предубеждением относились к смешению цветов, что накладывало определенные правила на деятельность красильщиков, которых закрепляли за одним, или схожими технологически, цветами. Таким образом, красильщику, занимающемуся черным цветом, разрешалось также окрашивать ткань зеленого и синего цвета. Подчас более глубокий черный получался при предварительной окраске синим. В целом черные цвета вначале получались тусклыми. Как правило, для окраски в черный используются

---

<sup>64</sup> Пастуро М. Зеленый. История цвета. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 99–103.

те же растительные красители, что и для окраски коричневого: корни и плоды ольхи, грецкого ореха, каштана и дуба. Получая темнокоричневую краску, неоднократно повторяют процесс окрашивания для достижения черного цвета. В качестве протравы используют оксиды железа<sup>65</sup>. Более эффектный результат получался при применении для окраски чернильных орешков (галлов) – наростов на дубовых листьях, в которых развивается личинка паразитирующего насекомого. Галлы с личинками внутри содержат танины, которые дают глубокий цвет, закрепляемый при помощи протрав.

Возвращение к черному как цвету повседневной одежды частично произошло в Англии в середине XIX в. в поздний период правления королевы Виктории и было связано с подражанием костюмам вдовствующей королевы, частично влияя на женскую моду. Более последователен в выражении идеалов эпохи был черный мужской костюм<sup>66</sup>. Д. Харви, опираясь на литературу, живопись и графику XIX в., называет викторианскую Англию, вступившую в период бурного развития капитализма и расцвет колониальной империи, «сумрачным домом»<sup>67</sup>, атмосфера которого создавалась в том числе обращением к черному цвету. «Кичащимся чернотой» называл свою эпоху английский эстетик и критик Д. Рёскин<sup>68</sup>. Дискуссионным вопросом остается связь между черным в моде и черно-белой фотографией, появившейся и развивавшейся в XIX в.<sup>69</sup> Еще один виток развития черного в последней четверти XX в. был связан с молодежной неоготической модой и музыкальной культурой<sup>70</sup>; новый виток интереса к черному возник в урбанистической культуре и моде начала XXI в.

Развитие химии и химической промышленности с середины XIX в. оказало серьезное воздействие на производство красителей для тканей. Начальный этап этого процесса, «взрыв цвета», при котором «новые оттенки встречались как с волнением, так и с подозрением», уже стал предметом исследования и специальной выставки «Революция цвета. Викторианское искусство, мода дизайн» в музее Эшмола в

---

<sup>65</sup> Пастуро М. Черный. История цвета. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. С. 69–70.

<sup>66</sup> Там же. С. 122–126.

<sup>67</sup> Харви Д. Люди в черном. Москва: Новое литературное обозрение, 2010. С. 157.

<sup>68</sup> Там же. С. 270.

<sup>69</sup> Пастуро М. Черный. История цвета. С. 127.

<sup>70</sup> Стил В., Парк Д. Готика. Мрачный гламур. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. С. 9–39.

Оксфорде в 2023 г.<sup>71</sup> Особое значение в связи с распространением синего в современной культуре имело изобретение синтетического индиго в 1882 г. Синтетические красители дают интенсивный цвет и прочный эффект окраски. В связи с чем они стали доминирующими для современного производства, а окрашенные натуральными красителями ткани оказались вытеснены в область авторского дизайна и исторической реконструкции.

При этом появление синтетических анилиновых красителей – начальный этап активного проникновения достижений химии в технологию окраски тканей, – вызывало множественные проблемы и критику. С одной стороны, оказалось, что ткани, окрашенные в синтетический пурпурный цвет, «при намокании выделяют мышьяк, а материалы других расцветок вызывают раздражение кожи»<sup>72</sup>. В то же время выяснили, что более эффективно анилиновые красители воздействуют на шелк, который таким образом вернул себе популярность, утраченную в начале XIX в., когда широкое распространение получили хлопчатобумажные ткани. В результате произошло возрождение производства шелковых тканей, что стимулировало развитие ряда крупных текстильных центров, к тому времени оказавшихся в состоянии стагнации. С эстетической точки зрения появление насыщенных синтетических оттенков вызывало сильное впечатление, вплоть до раздражения новыми цветами, которые воспринимались как «возмутительно яркие»<sup>73</sup>. Однако, с этими цветами оказалась связана модернизация общества и новый колористический опыт современности, с позиций которого возникло затруднение в понимании значения, эстетической и эмоциональной насыщенности колористики исторических артефактов.

### **Вопросы для самопроверки**

1. Чем обусловлена специфика восприятия цвета исторических артефактов современным человеком?

2. Чем отличается цвет, существующий в природе, от цвета, созданного человеком? В каких рукотворных материалах интенсивность цвета сохраняется лучше?

---

<sup>71</sup> Colour Revolution. Victorian Art, Fashion & Design. [://www.ashmolean.org/exhibition/colour-revolution-victorian-art-fashion-design](http://www.ashmolean.org/exhibition/colour-revolution-victorian-art-fashion-design) (date of access 12.02.2025).

<sup>72</sup> Винсент С. Дж. Анатомия моды. Манера одеваться от эпохи Возрождения до наших дней. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. С. 14.

<sup>73</sup> Там же.

3. Белый как цвет и не-цвет: дайте характеристику обозначенным позициям. Назовите основные исторические технологии отбеливания.

4. Какова самая ранняя хроматическая пара в культуре, с какими символическими значениями это связано?

5. Назовите основные природные красители, которые позволяли окрасить органические материалы в красный цвет.

6. Назовите основные природные красители, которые используются для окраски органических материалов в синий цвет.

7. Каково значение изобретения синтетических красителей для истории материальной культуры?

### **Задания**

1. Выбрать литературное произведение, в котором цвет упоминается достаточно часто и становится средством раскрытия авторского замысла. Выявить упоминающиеся автором цвета и посчитать частоту их употребления, зафиксировав конкретные позиции.

2. Обсудить выявленные тенденции колористики произведения в поэтике автора, по отношению к сюжету и представленному в книге культурному контексту.

3. Подберите картины, фрески, мозаичные произведения, или шпалеры, колорит которых мог бы стать примером раскрытия истории цвета как феномена культуры.

### **Основная литература**

1. Пастуро М. Синий. История цвета. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – 144 с.

2. Пастуро М. Черный. История цвета. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – 168 с.

3. Пастуро М. Зеленый. История цвета. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018. – 168 с.

4. Пастуро М. Красный. История цвета. – Москва: Новое литературное обозрение, 2019. – 160 с.

5. Пастуро М. Желтый. История цвета. – Москва: Новое литературное обозрение, 2022. – 160 с.

6. Пастуро М. Белый. История цвета. – Москва: Новое литературное обозрение, 2023. – 144 с.

### **Дополнительная литература**

1. Джармен Д. Хрома. Книга о цвете. – Москва: Ад Маргинеп Пресс, 2022. – 208 с.
2. Пастуро М. Цвета нашей памяти. – Москва: Симпозиум, 2016. – 336 с.
3. Харви Д. Люди в черном. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. – 304 с.

## Тема 2

### Ароматы и запахи в культуре

Ольфакторный компонент всегда являлся значимым для развития человека и культуры. Его исследования в рамках культурной антропологии позволяют объединить и по-новому продумать значение тех веществ, которые использовались в различных сферах человеческой деятельности с очень разнообразными целями, стремясь увидеть за этим разнообразием общую картину.

Элементы этой картины – вещества, запах которых наполнял собой и объединял события священных ритуалов и мыслился как элемент эпифании (богоявления) в древних культах, где запах мог предшествовать, или сопровождать появление божества. Так греческий писатель Плутарх, пересказывая древнеегипетский миф о поисках Изидой тела Осириса и его обнаружении в городе Библе, упоминал, что богиня появилась здесь у источника и «смиренная и заплаканная [...] приветствовала служанок царицы, [...] заплетала им косы, навевала от себя на их тело удивительный аромат. Лишь только царица увидела служанок, как в ней возникло влечение к незнакомке, волосам и телу, источающему благовоние»<sup>74</sup>. Воскурение благовоний перед статуями богов или их алтарями упоминается в древних религиозных текстах, изображается на памятниках искусства Ближнего Востока и Античного мира.

Окуривание благовонными травами использовалось в древней медицине в практиках лечения болезней как часть ритуала, включавшего применение снадобий и магические действия, а также произнесение заговоров, как, например, в древнем шумерийском тексте: «Ступай мой сын. / Сосуд [...] водой наполни; / Тамариском, мыльным корнем,

---

<sup>74</sup> Плутарх. Трактат «Об Исиде и Осирисе». URL: <http://www.egyptology.ru/antiqu/Delside.pdf> (дата обращения 12.02.2025).

пальмовым орехом, / растением шалаху, кипарисом / Белым кедром его наполни, / Прочитай заклинание Эриду; / [...] Этой водой окропи человека; / [...] Факелом курильницы зажги»<sup>75</sup>. Особое место занимали благовония в храмовых церемониях и богослужениях. Шумерийский текст так описывает жертвоприношение правителя Гудеа (Лагаш, XXII в. до н. э.) в храме бога Нингурсу: «Энси тучную овцу, барана, откормленного козленка / На шкуру непорочной козы положил, / Кипарис, мыльный корень чужой страны он поджег, / Благовоние из кедровой смолы богов, / Масло богов приготовил, / Царю своему воскурил прилюдно, обратясь с мольбою [...]»<sup>76</sup>.

Наиболее значимыми и почитавшимися благовониями древности, применявшимися в религиозных ритуалах, были ладан (смола деревьев рода Босвеллия) и мирра (смола дерева Коммифора мирровая) (варианты названия – смирна). В определенный период года на стволе этих деревьев делали надрезы, собирали и затем высушивали смолу, которая превращалась в твердую субстанцию – камедь.

Одной из стран, где произрастали деревья, смола которых и составляла эти благовония, была легендарная страна Пунт. Определяя сегодня ее местонахождение, ученые склоняются к тому, что эта страна находилась на полуострове Сомали: Геродот называл Пунт местом, «где растет ладан»<sup>77</sup>. Египтяне неоднократно отправляли туда морские экспедиции за благовониями. Наиболее подробно об этих экспедициях известно благодаря рельефам заупокойного храма царицы Хатшепсут (XV в. до н. э.). На них подробно изображены и прокомментированы в выбитых здесь же текстах сцены погрузки на корабли царицы эбенового дерева, слоновой кости, павианов и охотничьих собак, ладана, корицы и саженцев мирровых деревьев, которые по прибытии в Египет были высажены на процессионной дороге от первого пилона к храму Хатшепсут.

Другим источником ладана и мирры для всего древнего мира, а затем для периода Средних веков, был Аравийский полуостров. Геродот, рассказывая о пределах заселенной ойкумены, называет самой отдаленной из южных стран Аравию, которую он характеризует как землю различных благовоний: «И ни в одной другой земле, кроме Аравии, не растут

<sup>75</sup> Емельянов В. В. Ритуал в Древней Месопотамии. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003. С. 204.

<sup>76</sup> Там же. С. 79.

<sup>77</sup> Геродот. История. II. 8. <https://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1269002000> (дата обращения 12.02.2025).

ладан, мирра, касия, кинамом и ледан»<sup>78</sup> [мирра – смирна, кинамом – корица – А. Б.]. В сведениях Геродота упоминаются трудности получения ладана, которые обретают фантастические подробности: «деревья, дающие ладан, стерегут крылатые змеи, маленькие и пестрые, которые ютятся во множестве около каждого дерева [...] От этих деревьев их нельзя ничем отогнать, кроме как курением стирака»<sup>79</sup> [вид благовонной смолы – А. Б.]. Как отмечают комментаторы, эти полумифические сведения о происхождении благовоний Геродот получил от моряков; возможно, опираясь на этот же источник он утверждал, что «вся земля Аравийская благоухает божественным ароматом»<sup>80</sup>. В настоящее время именно территории оазисов юго-восточной Аравии, где произрастает босвеллия сакра (*boswellia sacra*), свежая смола которой имеет белый цвет, включены в список Всемирного наследия ЮНЕСКО<sup>81</sup>. На долгосрочной выставке «Оман – страна ладана» (декабрь 2020 – октябрь 2022), организованной Национальным музеем Омана в Государственном Эрмитаже, демонстрировались древние каменные курильницы, которые обозначали начальный этап культуры ладана в Южной Аравии и раннюю эпоху торговли ладаном через Средиземное море.

В текстах Танаха и Ветхого завета неоднократно упоминаются воскурения, благовония, состав которых носил сложный характер. Для христианского мира событием, во многом собирающим, объединяющим и переосмысляющим более ранние и последующие традиции использования благовонных веществ является принесение даров младенцу Христу, описанное в Евангелии от Матфея в сцене поклонения волхвов: «и вошедши в дом, увидели Младенца с Марию, Матерью Его, и падши поклонились Ему; и открывши сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну» (Мф 2:11)<sup>82</sup>. Золото – символ царствования, ладан – божества, смирна – в иудейской традиции помазание умерших – предупреждение крестной жертвы Христа.

В монастыре св. Павла на Афоне как особая реликвия хранятся «дары волхвов»: согласно преданию, их сохранила Дева Мария, позднее

<sup>78</sup> Геродот. История. III. 107. URL: <https://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1269003000> (дата обращения 12.02.2025).

<sup>79</sup> Там же.

<sup>80</sup> Там же, С. 113.

<sup>81</sup> Земля ладана. Природный объект. № 1010 // UNESCO. World Heritage Convention. Land of Frankincense. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1010> (дата обращения 12.02.2025).

<sup>82</sup> Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа на славянском и русском языках. Издание шестнадцатое. Санкт-Петербург: Синодальная Типография, 1914. С. 6.

они находились в Иерусалимской церкви, далее в храме Св. Софии в Константинополе, откуда и были доставлены в место их настоящего пребывания. Состав сохраняемых в этом комплексе благовоний повлиял на дальнейшее производство ладана для каждой в православной церкви.

Размышляя об эстетической значимости каждения в православном богослужении о. Павел Флоренский замечал: «В храме [...] все сплетается со всем: храмовая архитектура, например, учитывает даже такой малый, по-видимому, эффект, как выющиеся по фрескам и обвивающие столпы купола ленты голубоватого фимиама, которые своим движением и сплетением почти беспредельно расширяют архитектурные пространства храма, смягчают сухость и жесткость линий, и, как бы расплавляя их, приводят в движение и жизнь»<sup>83</sup>. Также Флоренский указывал на особое значение благоухающего запаха в таинстве миропомазания, которое происходит после крещения: «Нет ничего прекраснее тела. Запах – утонченная одежда, не скрывающая красоты тела. Запах – одежда – покров [...] Мистическая одежда – одеяние духовного брака из чистейшего благоухания. Благоухание как духовная интуиция»<sup>84</sup>.

Говоря о благовониях, следует также отметить и значительно более широкий, выходящий за пределы богослужебных практик, спектр их использования в культурах Востока: «использование растительных экстрактов, смол и ароматной древесины – значительная часть жизни в традиционном обществе, связанная также с медициной, проведением досуга, поэтическими состязаниями, измерением времени, политическими и представительскими событиями и т. д.»<sup>85</sup>.

Повседневность обладает множеством своих, будничных и зачастую неприятных запахов, которые связаны не только с телесностью и приемом пищи, но и с ведением хозяйства, ремесленными и промышленными производственными процессами. Особый опыт человек неизменно получал и получает от взаимодействия с запахами природы, которые обретают широкий круг значений.

В средневековой Европе цветы и убранство цветами становились элементом праздничной культуры, о которой сегодня напоминают французские и бельгийские шпалеры-мильфлёр, затканые по фону

<sup>83</sup> Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. Сочинения в 4 томах. Москва: Мысль, 1992. Т. 2. С. 379.

<sup>84</sup> Флоренский П. А. Философия культа (опыт православной антропологии). Москва: Академический проект, 2014. С. 476.

<sup>85</sup> Кулакова О. Ю. Ароматы и этнография. Представление традиций благовоний в экспозиции музея // Новое искусствознание. 2023. № 3. С. 95.

изображениями мелких цветов. Считается, что на этот декор повлияла религиозная традиция, существовавшая в городе Турень, из ткацких мастерских которого и распространился такой декор: в день религиозных праздников здесь было принято украшать улицы тканями с прикрепленными к ним живыми цветами. Цветы и травы могли выстилать полы жилых помещений и парадных залов средневековых замков, как это описано в одном из романов: «так миновали они башню и вступили в большой зал, устланный мелким тростником; и так это все благоухало, будто здесь расстелили все пряности мира»<sup>86</sup>. Душистыми травами перекладывали также вещи, положенные на хранение в сундуках<sup>87</sup>.

В результате крестовых походов восточные пряности стали широко использовать в приготовлении пищи, определяя интенсивность вкуса средневековой кухни. Во время пиров как отдельный сет к столу подавали вино с пряностями. Пряности в средневековых замках хранили в гардеробных<sup>88</sup>, там же, где и белье, одежду и ткани для ее пошива, что говорит об их значимости и стоимости. В появившихся позднее небольших комнатах-кабинетах могла стоять мебель из экзотических, и в том числе обладавших выразительным запахом, пород дерева<sup>89</sup>.

Ароматные травы – мята, иссоп, розмарин, – в период Средних веков выращивались в огородах, прежде всего, с медицинскими целями; в приготовлении пищи они практически не применялись. В связи с чем широкое распространение приобретают «аптекарские огороды», которые можно встретить и в замковых резиденциях, и в монастырях. Исключение составляла Италия, где в приготовлении пищи традиционно применялись смеси местных трав: майорана, мяты, розмарина, петрушки, укропа и шалфея<sup>90</sup>. Уменьшение значения пряностей и рост значения трав в европейской кухне повсеместно произошел лишь к XVII в., с утверждением вкусов французской «новой кухни», которая сместила

<sup>86</sup> Цит. по: ле Дюк В. Замок, обстановка и нравы его обитателей // ле Дюк В. Жизнь и развлечения в средние века. URL: [https://royallib.com/read/violleledyuk\\_egenemanuel/gizn\\_i\\_razvlecheniya\\_a\\_srednie\\_veka.html#204800](https://royallib.com/read/violleledyuk_egenemanuel/gizn_i_razvlecheniya_a_srednie_veka.html#204800) (дата обращения 12.02.2025).

<sup>87</sup> Мюшембле Р. Цивилизация запахов. XVI – начало XIX века. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. С. 94.

<sup>88</sup> ле Дюк В. Замок, обстановка и нравы его обитателей. URL: [https://royallib.com/read/violleledyuk\\_egenemanuel/gizn\\_i\\_razvlecheniya\\_a\\_srednie\\_veka.html#179419](https://royallib.com/read/violleledyuk_egenemanuel/gizn_i_razvlecheniya_a_srednie_veka.html#179419) (дата обращения 12.02.2025).

<sup>89</sup> Там же.

<sup>90</sup> Рассадина С. А. Герменевтика удовольствия. Наслаждение кусом. Санкт-Петербург: Петрополис, 2010. С. 180.

внимание от резких вкусов и ароматов пряностей к тонким вкусовым и ольфакторным сочетаниям<sup>91</sup>.

Интерес к цветам и травам в XVII в. переживает один из самых интенсивных периодов в своей истории: повсеместно формируется увлечение садоводством, при этом предпочтение отдается декоративным цветам и душистым травам<sup>92</sup>; развивается огородничество, культивируются новые растения, которые были привезены в Европу в период великих географических открытий. В Голландии переживает свой короткий взлет, внезапно завершившийся в 1637 г., тюльпаномания. Среди образованных людей эпохи популярность получают иллюстрированные ботанические атласы-флорилегиумы<sup>93</sup>.

Ярче всего эти увлечения отразилось в декоративно-прикладном искусстве, а также в появлении и развитии в живописи цветочного натюрморта. Прежде всего, это новое направление оказалось связано с творчеством Яна Брейгеля Старшего (1568–1625), которого современники за его уникальную живописную манеру и предпочитаемый круг тем называли «бархатным» и «цветочным». Работа Яна Брейгеля Старшего над цветочными натюрмортами была поддержана знатоком искусства, коллекционером, архиепископом Миланским Федерико Борромео (1564–1631), который вдохновлялся идеей созерцания совершенства Творца в виртуозной точности изображения цветов как самых хрупких, прекрасных и временных божественных творений<sup>94</sup> (Прил. 2). В переписке Яна Брейгеля с кардиналом – первым заказчиком цветочных натюрмортов, – художник объяснял длительную технологию работы над картиной: каждый цветок он писал с натуры, причем время цветения для собранных в букет растений было разным, что определяло длительный подготовительный период работы<sup>95</sup>. Оценивая получившееся произведение, кардинал Борромео писал: «Я услаждаю зрение и даже (в воображении) ощущаю аромат, когда вижу, пусть и не живые, а написанные

<sup>91</sup> Там же. С. 179.

<sup>92</sup> Бубырева В. А. Сад – огород – цветник: кто и откуда? // *Ars Vivendi*. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века. Кат. выст. Санкт-Петербург: Гос. Эрмитаж, 2024. С. 273.

<sup>93</sup> Мезенцева А. А. Типология фламандского натюрморта XVII в. // *Ars Vivendi*. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века. С. 46.

<sup>94</sup> Грицай Н. И. Серия «Лавок» Франца Снейдерса в собрании Эрмитажа. Иконография. История. Композиция // *Ars Vivendi*. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века. С. 40.

<sup>95</sup> Садков В. А. Ян Брейгель Старший (Бархатный). Букет из ирисов, тюльпанов, роз, нарциссов и рябчиков в глиняной вазе // *Ars Vivendi*. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века. С. 129–130.

цветы»<sup>96</sup>. Духовный смысл цветов и их аромат был особенно значим для композиций в форме цветочных гирлянд, украшавших медальоны со скульптурным изображением Богоматери, Христа и сцен Священного Писания. Впервые подобные картины также были созданы в мастерской Яна Брейгеля Старшего, а затем получили значительное распространение во фламандской живописи. Анализируя происхождение цветочных гирлянд, специалисты указывают на их связь с католической традицией украшения религиозных изображений в храмах цветочными венками<sup>97</sup>.

Цветочные гирлянды, таким образом, связаны с религиозной традицией, тогда как в букетах на первый план выходит их значение как аллегии Обоняния<sup>98</sup>. Этот мотив конкретизирован в небольшой по формату, но предельно насыщенной и детализированной совместной работе Яна Брейгеля Старшего и Питера Пауля Рубенса «Аллегии обоняния» (1616–1617, Прадо) (Прил. 3). На картине обнаженная женская фигура, расположившаяся посреди сада, вдыхает запах разнообразных цветов. Около нее изображена циветта – африканское и азиатское млекопитающее животное, – выделение его желез цибетин (циветт) использовалось при производстве духов для закрепления и усиления запаха.

Вещества животного происхождения – циветт, мускус, амбра, кастореум – считали источником запахов, которые способны защищать от болезней и способствовать улучшению различных функций организма, что побуждало к их использованию в медицине. Как источник сложных запахов и одновременно фиксатор стойкости аромата эти вещества стали применять также и в парфюмерии. «Если нюхать их по отдельности в чистом виде, все четыре этих животных материала могут быть неприятны для человеческого носа, – замечает по этому поводу автор исследования по истории парфюмерии, – Однако в разбавлении каждый из них производит глубокие, протяженные басовые фоны ароматических звуковых волн, варьирующихся от мягкой кожи (кастореум), земли, табака и сена (амбра) и бархатистых, теплых цветочных тонов (циветта) до глубоких, сложных тонов кожи (мускус)»<sup>99</sup>.

Мускус – вещество, которое выделяется во время гона брюшной железой самца парнокопытного животного кабарги. Мускус использо-

<sup>96</sup> Грицай Н. И. Серия «Лавок» Франца Снейдерса в собрании Эрмитажа. С. 36.

<sup>97</sup> Мезенцева А. А. Типология фламандского натюрморта XVII в. С. 51.

<sup>98</sup> Грицай Н. И. Серия «Лавок» Франца Снейдерса в собрании Эрмитажа. С. 36.

<sup>99</sup> Vukcevic C. Musk: Perfumery, Profiles & Ethical Alternatives. URL: <https://takeonethingoff.com/blog/2021/11/24/musk-perfumery-profiles-ethical-alternatives/> (date of access 12.02.2025).

вался как в медицине, так и для закрепления парфюмерных запахов. Запах мускуса воспринимался как теплый и мягкий, обладающий множеством телесных оттенков и особой полнотой и насыщенностью. Получение мускуса кабарги вело к гибели или травмированию животных, что привело к уменьшению их популяции. В результате повсеместными для использования стали растительные заменители мускуса, самым распространенным и приближенным по запаху – сандаловое масло; близким ароматом обладают масла нарда и агарового дерева, также насыщенные глубоким ароматом. В настоящее время получение натурального мускуса практикуется только на специальных фермах в Китае и подвергается серьезной критике зоозащитников, которые указывают на существенный вред, приносимый животным. В то же время ограниченным, но практикующимся остается сбор кастореума. Этот секрет, который выделяется из желез бобров и позволяет животным метить территорию проживания, также воспринимался как лечебное средство и как основа для парфюмерных композиций, богатая теплыми и кожными ассоциациями. В статусе парфюмерной основы его использование частично сохраняется до настоящего времени.

Наиболее последовательно в медицинских целях в Западной Европе применялась амбра – воскоподобное вещество, образующееся в пищевом тракте морских млекопитающих китообразных кашалотов. Амбра растворяется в эфирных маслах, но не растворяется в воде. Добыча амбры была связана не только с китобойным промыслом, но и с поиском субстратов вещества, присутствовавших в воде и выброшенных на морской берег. Амбра в естественном состоянии представляет собой сероватое вещество, но после нагрева, остывая, она белеет. В Средние века и в эпоху Ренессанса амбру воспринимали как медицинское средство, эффективно защищающее от чумы. Полагали, что чума распространяется по воздуху посредством ядовитых миазмов, которые и может перебить запах амбры.

Амбру размещали в специальные держатели – помандеры (от лат. *pome d'andre* – амбровое яблоко). Как правило, в них находилась смесь амбры с другими ингредиентами – корицей, ладаном, миррой, камфорой, мускусом, сандалом и др.<sup>100</sup> Впервые помандеры вошли в широкое употребление во время эпидемии чумы в середине XIV в. Сначала их в виде небольших емкостей, изготовленных из серебра, добавляли к четкам (или сами четки могли делать из смеси на основе амбры) (Прил. 4),

<sup>100</sup> Мюшембле Р. Цивилизация запахов. XVI – начало XIX века. С. 100.

позднее ими украшали перстни. С XVI в. женщины стали носить помандеры на поясе, а мужчины на шейной цепи. При изготовлении им придавали форму яблока, сердца, черепа, книги, корабля, улитки или ореха, что имело символическое значение и, с точки зрения владельцев, усиливало действие ароматического вещества<sup>101</sup> (Прил. 5). С целью профилактики от заразных болезней составленными ароматами также пропитывали одежду и аксессуары, особенной обработке подвергался костюм и маска чумного доктора, которые использовались во время эпидемий<sup>102</sup>. Позднее на первый план вышли фиксирующие свойства амбры как основы для составления парфюмерных композиций.

В эволюции европейской культуры XVII–XVIII вв. возникают иные, не связанные с медициной, цели ношения на себе парфюмерных запахов, развивается практика использования ароматических веществ в косметических средствах. Постепенно меняется состав этих веществ, среди которых к концу указанного периода уже доминируют цветочные запахи: особенной популярностью пользовался запах жасмина; а позднее спектр расширился за счет флёрдоранжа, туберозы, и белой розы и запаха цитрусовых. В 1693 г. выходит первый учебник для парфюмеров, в котором даются рекомендации душить определенным образом одежду и обувь, а также веера<sup>103</sup>. Продажа духов в первое время была прерогативой перчаточников, которые также выполняли функции парфюмеров. Постепенно происходит выделение парфюмерии как самостоятельного ремесла и даже оценка его как особого искусства.

Важные гигиенические перемены – забота о чистоте тела, изменение отношения к воде и омовению, при котором стало активнее применяться косметическое мыло, – в эпоху Просвещения повлечет существенное изменение в отношении запахов, постепенно сходит на нет потребность в маскирующих функциях ароматов. Разнообразнее становятся ароматизированные косметические средства для волос, лица и тела. Популярность приобретают все более легкие цветочные духи. С середины XVIII в. они сохраняются в изящных фарфоровых, а позднее и стеклянных флаконах, которые станут предметами декоративно-прикладного искусства и дизайна. Парфюмеры Парижа образуют династии; некоторые из них продолжают свою деятельность не одно столетие. И, напро-

<sup>101</sup> Габриэль Г. Н. Из истории ювелирной моды: ароматические и парфюмированные украшения // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Т. 175. Санкт-Петербург: СПбГИК, 2007. С. 52–53.

<sup>102</sup> Мюшембле Р. С. 102–105.

<sup>103</sup> Там же. С. 119, 121.

тив, появляются новые мастера, которые предлагают радикальные идеи парфюмерных композиций и обретают популярность. Динамика модных парфюмерных ароматов станет неотъемлемой частью индустрии моды XX–XXI в.<sup>104</sup>

Базовым для изучения истории запахов является представление об историко-культурной обусловленности их восприятия, в том числе в традиционной культуре, в которой отчетливо формируется «типология дурных запахов», связанная с «недугами тела и души» и запахами потустороннего мира, ольфакторной границы между миром живых и мертвых<sup>105</sup>. Значимой для антропологов, историков искусства, историков повседневности и процессов урбанизации с позиций междисциплинарности представляется аналитическая практика картографирования «ольфакторных пространств», выявления динамических изменений запахов в промышленной, частной и публичных зонах. Особое внимание привлекают запахи промышленной революции и технологической модернизации – запахи заводов, вокзалов, дорог и транспортных узлов. В то же время усилиями социологов и маркетологов в современной культуре все большее место занимают «ольфакторно насыщенные пространства», которые становятся элементом нового обонятельного дизайна социальной среды. Последняя все активнее стремится «превратится в сконструированное запаховое пространство», расширяется область «ароматизированной повседневности»<sup>106</sup>. В то же время возникают встречные движения за освобождение от запахов общественных пространств, которые представляют аргументы с медицинских, психологических, этических и социокультурных позиций<sup>107</sup>.

В настоящее время «ольфакторные иллюстрации»<sup>108</sup> – парфюмерные композиции, воссоздающие исторические запахи или представляющие интерпретацию произведений искусства, – уже прочно вошли в музейную экспозиционную практику, стали элементом музейных педагогических программ и медиаций, в которых сочетаются объективные

<sup>104</sup> Вайнштейн О. Б. Грамматика ароматов // Ароматы и запахи в культуре. Книга 1. Москва: Новое литературное обозрение, 2010. С. 12.

<sup>105</sup> Кабакова Г. Запахи в русской традиционной культуре // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2. Москва: Новое литературное обозрение, 2010. С. 53–54, 56–58.

<sup>106</sup> Жирицкая Е. Легкое дыхание: запах как культурная репрессия в российском обществе 1917–1930-х годов // Ароматы и запахи в культуре. Книга 2. Москва: Новое литературное обозрение, 2010. С. 168.

<sup>107</sup> Там же. С. 169.

<sup>108</sup> Кулакова О. Ю. Ароматы и этнография. Представление традиций благовоний в экспозиции музея // Новое искусствознание. 2023. № 3. С. 94.

исторические контексты существования различных запахов и личные ассоциации<sup>109</sup>. Этот подход отличается от принятого в современном маркетинге использования парфюмерных композиций тем, что опирается на исторически конкретные ольфакторные реконструкции, стремится к приближенной к реальности картине запахов, к моделированию запаха какого-либо определенного места или производства, предлагая аффективное прочтение представляемого явления<sup>110</sup>.

### **Вопросы для самопроверки**

1. Каков статус ароматов в религиозной культуре? Приведите примеры?
2. Какие ароматические вещества привезла экспедиция, отправленная царицей Хатшепсут в страну Пунт?
2. Какие вещества составляли дар волхвов младенцу Христу и почему?
3. Ароматические вещества: циветт, мускус, амбра, кастореум. Из чего они производились, как использовались?
4. Какие ароматы, как считалось в Средние века и раннее Новое время, могли защитить во время эпидемии чумы? Как ароматы защищали «чумного доктора»?
5. С какой целью в современных музейных экспозициях используют ольфакторные студии? Каковы общие закономерности при обращении к симуляции исторических запахов в музейном пространстве?

### **Задания**

1. Составьте ольфакторный профиль самостоятельно выбранного литературного (прозаического или поэтического) произведения, или произведения изобразительного искусства, арт-объекта.
2. Разработайте концепцию ольфакторного представления какой-либо исторической личности, писателя, поэта, художника.

### **Основная литература**

1. Ароматы и запахи в культуре / Сост. О. Б. Вайнштейн. Книга 1. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. – 616 с.

<sup>109</sup> Кушлина О. От слова к запаху: русская литература, прочитанная носом // Ароматы и запахи в культуре. Книга 2. С. 62–74.

<sup>110</sup> Янковская Г. Эфемеры для музеев: звуки и запахи, заводы и университеты // Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С. 307–308.

2. Ароматы и запахи в культуре / Сост. О. Б. Вайнштейн. Книга 2. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. – 672 с.

### **Дополнительная литература**

1. Кулакова Ольга Юрьевна. Ароматы и этнография. Представление традиций благовоний в экспозиции музея // Новое искусствознание. – 2023. – № 3. – С. 94–99.

2. Малеев В. С. Запах и вкус в контексте создания экспозиций нового типа // Вестник МГУКИ. – 2019. – № 5 (91). – С. 74–82.

3. Мюшембле Р. Цивилизация запахов. XVI – начало XIX века. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – 179 с.

4. Янковская Г. Эфемеры для музеев: звуки и запахи, заводы и университеты // Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории. – Москва: Новое литературное обозрение, 2019. – С. 299–319.

## Тема 3

### Тело и телесные практики в истории материальной культуры

Осип Манделъштам в одном из самых ранних своих стихотворений, открывавших первое издание сборника «Камень» (1913), выразительно обозначил проблему телесности и ее значения в самоидентификации человека: «Дано мне тело – что мне делать с ним, // Таким единым и таким моим? // За радость тихую дышать и жить // Кого, скажите, мне благодарить? // Я и садовник, я же и цветок, // В темнице мира я не одинок. // На стекла вечности уже легло // Мое дыхание, мое тепло» (1909)<sup>111</sup>. Дыхание в этом стихотворении представлено не только как физиологический процесс, обеспечивающий метаболизм живых организмов, но и как основа уникального личностного существования, которое определяет статус человеческого тела и его взаимосвязи с окружающим миром. Эта фундаментальная взаимосвязь находит сложное и многоплановое выражение, как индивидуальное, так и определяющее взаимодействие людей как членов сообществ и представителей определенной культуры. В то же время историко-культурная обусловленность телесного опыта является значимой составляющей исследований материальной культуры.

«Когда история обращается к телу, предметом реконструкции становится самая суть материальной цивилизации, образ действий и чувствований [...], то есть собственно человек», – так обозначили вектор исследований истории тела редакторы одноименного трехтомного издания, – «Эта осязаемая вселенная бурлит жизнью; среди основных ее параметров – вся совокупность впечатлений и действий, творение,

---

<sup>111</sup> Манделъштам О. Э. Дано мне тело – что мне делать с ним.... URL: <https://www.culture.ru/poems/41638/dano-mne-telo-chto-mne-delat-s-nim> (дата обращения 12.02.2025).

требующее определенной пищи, холода, запахов, изменчивости, боли. Именно этот ближайший мир, мир чувствований и состояний позволяет воссоздать историю тела»<sup>112</sup>. Тело как «осязаемая вселенная», которая существует в определенном мире «чувствований и состояний», – подобные формулировки современного гуманитарного исследования, которое стремится учитывать не только объективные факторы существования, но и субъективные аспекты восприятия, оказываются созвучны интуиции поэта о «живом теле» (Прил. б).

Принципиально значимым по отношению к интерпретации статуса тела является понимание того, что оно «меняется вместе с культурой»<sup>113</sup>, связано с сохраняющимися в ней обычаями, нормами, способами индивидуализации, понятиями о престиже и моде. Известный медиевист Ж. Ле Гофф считал, что тело может стать источником для восстановления прошлого именно в силу своего культурного характера<sup>114</sup>.

Влиятельная концепция «техник тела» Марселя Мосса, которая была сформулирована в одноименной работе 1935 г., представляет один из способов уточнения данной проблематики. «Техники тела» понимаются здесь как «традиционные способы, посредством которых люди в различных обществах пользуются своим телом»<sup>115</sup>. Они формируются посредством воспитания, ориентирующегося на гендерные особенности, их реализация связана с возрастной дифференциацией. Классификацию возникающих практик Мосс также предлагал соотносить с циклом человеческой жизни, выделяя: техники родов и акушерства, техники периода детства и юности, техники взрослого возраста (техника сна, бодрствования, техники движения, ухода за телом, насыщения и воспроизведения)<sup>116</sup>.

Эти подходы стали направляющими для дальнейших исследований истории тела как истории техник тела, которая, таким образом, включила в себя вопросы о том, каковы были пищевые традиции людей определенной исторической эпохи, как они воспринимали и осуществляли практики ухода за собой, какие представления были у них о болезнях и

---

<sup>112</sup> Корбен А., Ж.-Ж. Куртин, Ж. Вигарелло. Предисловие к изданию // История тела в 3 т. Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. I. От Ренессанса до эпохи Просвещения. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. С. 5.

<sup>113</sup> Там же. С. 5.

<sup>114</sup> Там же.

<sup>115</sup> Мосс М. Техники тела // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / Сост., пер. А. Б. Гофмана. Москва: Университет, 2011. С. 304.

<sup>116</sup> Там же. С. 314–323.

способах борьбы с ними. Широта обозначенной проблематики привела к необходимости междисциплинарных исследований и взаимодействий, укрепилось понимание того, что «внимание к телу мобилизует разные науки, заставляя варьировать методы и менять теории в зависимости от того, идет ли речь об изучении ощущений, техник, потребления или выражений»<sup>117</sup>.

Философ и культуролог В. А. Подорога утверждал: «Человеческое тело – не вещь, и быть вещью по определению оно не может. Ведь для этого оно должно быть [...] независимым и автономным»<sup>118</sup>, акцентируя нерасторжимую связь духовного и телесного уровней в человеке.

Структурирование человеческого тела и его уподобление отдельным частям мироздания имело ритуальный характер и выражалось, в том числе, в практике татуировки, которая известна с древнейших времен: предметы для нанесения татуажа присутствуют во многих археологических культурах, начиная с эпохи бронзы. Охранительная и маркирующая функция татуажа воспроизводилась в декорировании одежды защитными узорами, а также в декоре украшений, включавшихся в костюмные комплексы. Маркирующими функциями по отношению к телу наделялись различные его части и органы, которые моделировались в виде небольших вотивных фигур, часто серебряных, приносившихся верующими в храм с молитвой об исцелении.

Важнейшей частью человеческого тела, воспринимающейся как обозначение его духовной уникальности и субъектности, в культуре всегда было и остается человеческое лицо. Лицо или его двойники – ритуальный макияж и маска, которые обозначают или скрывают его уникальность. Маска, широко распространённая в ритуалах древнего мира, и макияж, который в настоящее время практически исчерпал свои изначальные защитные и сакральные функции, стал аттрактивным элементом культуры потребления. В. А. Подорога предлагал видеть несколько образов человеческого лица: то, которое человек представляет внешнему миру, моделируя его при помощи определенной продуманной техники тела и макияжа; то, которое связано с его самоощущением и эмоциональным восприятием; и то лицо, которое человек видит отраженным в зеркале, –

<sup>117</sup> Корбен А., Ж.-Ж. Куртин, Ж. Вигарелло. Предисловие. С. 7.

<sup>118</sup> Подорога В. А. Вопрос о вещи. Опыты по аналитической антропологии. Б. м.: Grundrisse, 2016. С. 100.

оно усиливает его рефлексию по отношению к себе и способам конструирования собственной единичности<sup>119</sup>.

Психоаналитик Жак Лакан полагал, что важнейшим моментом в становлении человеческой психики является тот, когда ребенок «оказывается способен узнавать свое отражение в зеркале именно в качестве своего собственного, отождествлять с собой свое отражение»<sup>120</sup>. Это открытие – опыт, который остро переживается ребенком в период между шестью и восемнадцатью месяцами, – трактуется в психоанализе как ключевой в становлении личности, в формировании способности представлять себя со стороны и соотноситься с этим образом представления. Это открытие «тут же выливается у ребенка в ряд игровых жестов, с помощью которых тот старается в игровой форме выяснить, как относятся движения уже усвоенного им образа к его отраженному в зеркале окружению, то есть к его собственному телу, а также людям и неодушевленным предметам, расположенным в поле отражения по соседству»<sup>121</sup>. Различение и отождествление дает импульс развитию человеческого воображения – ключевой силы в формировании личности и культуры в целом. Лакан называл данный момент «стадией зеркала».

Этот подход позволяет переосмыслить семантику отражения в мифологии (отражение в воде, как в мифе о Нарциссе; отражений на поверхности щита, как в мифе о Персее и Горгоне). Он помогает понять основу игровой, коммуникативной и репрезентативной функции зеркала в культуре, которые сочетались с относительной отражающей способностью ранних, каменных и металлических, зеркал. Появление стеклянных зеркал и последовавшее затем постепенное усовершенствование процесса их изготовления привели ко все большей доступности и обыденности зеркальных отражений. Развитие фотографии, а затем цифровой фотографии и селфи на мобильных устройствах, появление и развитие различных средств визуальной регистрации наряду с обилием зеркальных поверхностей в урбанистической среде существенно усложнили и одновременно деконструировали смысл отражения как самопознания и его значение как стимула развития воображения, заменив этот процесс разнообразными симуляциями.

<sup>119</sup> Подорога В. А. Вопрос о вещи. С. 105.

<sup>120</sup> Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию «Я» // Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и технике психоанализа. Семинары. Кн. 2. 1954–1955. Москва: Гнозис/Логос, 1999. С. 509.

<sup>121</sup> Там же.

Полемически заостряя ситуацию и минимизируя потенциал природных отражений, историк зеркала как феномена культуры С. Мельшиор-Бонне задавалась вопросом: «Как жил человек в те времена, когда он мог «видеть» свое лицо только глазами другого человека? Как существовал он в своем теле, которое тоже без помощи зеркала мог видеть только чужими глазами? Можем ли мы себе сейчас представить, сколь велико было изумление того, кто в первый раз узрел свое собственное изображение или отражение? [...] какие чувства испытал тогда человек, осознавший разницу между миром внутренним и миром внешним?»<sup>122</sup> С зеркалом связаны также различные стекла и оптические приспособления, которые усиливают зрение, а также выступают атрибутами взгляда как познавательной деятельности и самоопределения человека в мире и культуре. Сила взгляда, тяжесть взгляда, красота взгляда, – вот только некоторые значения из того широкого семантического круга, который обозначает место взгляда в культуре и определяет значение зрения не просто как способности, но во многом как способа самоидентификации человека в мире. Кроме того, в культуре и искусстве взгляд мог обозначать взгляд другого – рассматривающего и наделяющего объект своего зрения множеством смыслов, или наоборот, подглядывающего, что переводит внимание на вопрос личной неприкосновенности.

В классическом искусстве тема зеркала становилась метафорой в размышлениях о красоте в картинах на тему «Венера перед зеркалом», «женщина перед зеркалом», в которых изображенная женская модель не только рассматривает себя, но и расчесывает волосы, делает прическу сама, или с помощью служанки. Чтобы понять этот сюжет, следует отметить особый статус волос, их восприятие как отличительной и уникальной сущности, единой с человеком и в то же время наделенной самостоятельной силой (*Прил. 7*). Их расчесывание, заплетенные и расплетенные волосы, их срезание, сохранение локонов на память о ком-то ушедшем имело не только бытовой, но и ритуальный характер. В то же время такие картины могли включать в себя изображения и персонажей, указывающих на неумолимое течение времени, противопоставлять юность и старость, выступая в качестве аллегии бренности (*vanitas vanitatum*).

Хаптика (от греч. «осязательный, тактильный») – это проективный термин, который обсуждался в гуманитарных науках, но так и не стал

---

<sup>122</sup> Мельшиор-Бонне С. История зеркала. Москва: Новое литературное обозрение, 2006. С. 11.

общеупотребительным. При этом он обозначил интересный ракурс, динамическое соответствие двух компонентов: осязания и прикосновения, а также то, каким образом они маркируют тактильные формы восприятия и самовыражения<sup>123</sup>. Осязательные переживания составляют важную часть человеческой жизни с самых ранних этапов индивидуального развития. Прикосновения связывают человека с другими людьми и дают представление о причастности к общему бытию, к существованию с другими: «осязание дарит нам острое переживание любви, дружбы, семейственности, отцовства и материнства, братства, сплоченности всех живущих существ»<sup>124</sup>. Показателен, в связи с этим, смысл жестов прикосновения и наложения рук в картинах Рембрандта, где они «служат универсальным способом как передачи глубинных человеческих чувств, так и иллюстрации античных и библейских текстов»<sup>125</sup>.

При этом не менее важен для культуры другой, инструментальный аспект, который также связан с человеческой рукой: «большая часть [...] воздействия на мир идет через, посредством и с помощью рук»<sup>126</sup>. Движение руки позволяет давать, или брать, что обозначает векторы проявления человека в мире и в социуме. Рука, как инструмент, позволяет создавать и пользоваться другими инструментами<sup>127</sup>, что определяет значение руки в истории технологической культуры. Однако, современная техносфера – это необозримый парк дистанционных орудий, чья задача – присвоение/обладание видимым миром<sup>128</sup>, и даже миром только представляемым, моделируемым в научном воображении. При этом функции руки, связь технологических объектов и её манипуляций, продолжает оставаться актуальной для разработок современной техники; оно же осмысливается при проектировании новых форм технических новинок в современном предметном дизайне.

Следует отметить, что особый смысл и переживание, а также особое отношение вызывали в культуре люди, для которых ведущей рукой была левая рука. С одной стороны, левшество воспринималось как сбой, порок, повод для обвинения в колдовстве и следовавшие за тем

<sup>123</sup> Эпштейн М. Н. Проективный словарь гуманитарных наук. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. С. 510.

<sup>124</sup> Там же. С. 512.

<sup>125</sup> Алперс С. Рука мастера // Алперс С. Предприятие Рембрандта. Мастерска и рынок. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2022. С. 52.

<sup>126</sup> Подорога В. А. Во славу руки! // Подорога В. А. Вопрос о вещи. Опыты по аналитической антропологии. Москва: Grundrisse, 2016. С. 113.

<sup>127</sup> Алперс С. Рука мастера. С. 56.

<sup>128</sup> Подорога В. А. Во славу руки! С. 141.

угрозы. Позднее и еще долгое время левшество было интерпретировано как неправильность, физический сбой, который требовал переучивания. Во всех указанных случаях оно понималось как маргиналия, а не особый тип нормы<sup>129</sup>. В современном обществе ситуация изменилась, левшество признано как иной вариант нормы, оно рассматривается как важный аспект при проектировании современной предметной и городской среды.

Прикосновение дает базовый значимый опыт взаимодействия человека и мира, особый опыт его постижения, тогда как развитие регулирующих культурных институтов постепенно выводит на первый план зрение и слух как доминантные формы восприятия. При этом зрение, основной канал восприятия в современной культуре, редко сопряжено с прикосновением: «поскольку для того, чтобы рассмотреть что-либо, надо находиться на некотором расстоянии от созерцаемого предмета»<sup>130</sup>. Размышляя о двойственности зрения и прикосновения, философ и культуролог Р. Барт определял два уровня жизненного пространства человека: «Территория человеческая: а) может помечаться зрением: мне принадлежит все, что я могу охватить единым взглядом [...]; б) может помечаться тактильно: мне принадлежит все, что достижимо для моего касания, моего жеста, моей руки: так образуется ниша, микро-территория»<sup>131</sup>.

В то же время Р. Барт отмечал значение звуковых ландшафтов, акустических пространств, которые формируются слухом и вслушиванием в происходящее, вслед за историком, одним из основателей школы «Анналов» Люсьеном Февром, утверждая историческую обусловленность доминант слух/зрение в европейской культуре. С этих позиций доминантной культуры позднего средневековья являлся слух, тогда как эпоха Возрождения стремилась к доминированию зрения. В этом случае жизненный мир человека может быть истолкован как «полифоническая сеть всех привычных шумов: узнаваемые шумы становятся знаками моего пространства»<sup>132</sup>. Французский писатель Ф. Карко в романе «От Монмартра до Латинского квартала», посвященном жизни парижской художественной богемы 1910-х гг., так описывал звуковой ландшафт

<sup>129</sup> Бертран П.-М. Зеркальные люди. История левшей / П.-М. Бертран; пер. К. Щербино. – Москва: Новое литературное обозрение, 2016. 304 с.

<sup>130</sup> Подорога В. А. Вопрос о вещи. С. 115.

<sup>131</sup> Барт Р. Как жить вместе: романтические симуляции некоторых пространств повседневности. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 157.

<sup>132</sup> Там же.

свой комнаты на набережной О-Флер в утренний час: «Крики грузчиков, свистки буксиров, дымок, трещание моторов на реке, – все было как сонная греза»<sup>133</sup>.

Среди субстанций человеческого тела на всех этапах истории культуры особо выделяли и осмыслили кровь – источник жизни<sup>134</sup>. С ней связаны сложные представления в мифе и религиозной культуре. Кровь часто имеет табуированный смысл в культуре повседневности. С медицинской точки зрения до эпохи Просвещения сохраняла свою влияние разработанная еще в Античности гуморальная теория, которая определяла четыре жидкости (кровь, флегму, желтую и черную желчь) основой баланса организма. Четыре жидкости соотносили с четырьмя стихиями: кровь – воздух, флегма – вода, желтая желчь – огонь, черная желчь – земля; а также с четырьмя темпераментами человека: сангвиником, флегматиком, холериком и меланхоликом.

Обозначенные соотношения определяли место человека среди других явлений природы и интерпретировались ранними формами научного знания. Яркий пример визуализации этих представлений можно видеть в студиоло Франческо I в палаццо Веккьо во Флоренции (1570–1572). На потолке этого небольшого кабинета, предназначенного для занятий алхимией, учениками Джорджо Вазари согласно концепции интеллектуала и знатока искусств Винченцо Боргини, были изображены аллегории четырех темпераментов, а каждая стена была посвящена одной из четырех стихий. Сюжеты картин и предметы прикладного искусства, классифицированные по материалам изготовления, получали аллегорическое истолкование в соотношении с основными стихиями и темпераментами<sup>135</sup>. Эту мысль на ассоциативном уровне продолжает метафорическое высказывание В. А. Подороги, относившееся к темпераменту и творческим манерам известных художников: «Тело оставляет печать, черту, „сдвиг“ или „смещение“, и окрашивает его будущим гумором (жидкостным потоком), запахом, световыми вспышками: одного несет волна пшенично-желтого цвета, другого болотно-зеленого, и привлекает телесная недостаточность, „патология“ собственного образа»<sup>136</sup>.

<sup>133</sup> Карко Ф. От Монмартра до Латинского квартала. Б. м.: Salamandra P. V. V., 2011. С. 126.

<sup>134</sup> Савчук В. В. Кровь и культура / В. В. Савчук ; 3-е изд., испр. и под. Санкт-Петербург: Академия исследования культуры, 2020. 288 с.

<sup>135</sup> Махо О. Г. Студиоло итальянских правителей эпохи Возрождения. Эволюция концепции // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2010. № 4. С. 8–17.

<sup>136</sup> Подорога В. Во славу руки! С. 127.

Медицинская помощь часто мыслилась как помощь в очищении и восстановлении соотношения жидкостей в организме<sup>137</sup>. Практика наблюдения, система доказательной медицины в XVIII в. начнет интенсивное развитие, что приведет к укреплению позиций клиники – наблюдения над состоянием больного, непосредственного обследования его тела, – и общей теории, основанной на изучении анатомии и закономерностей физиологических процессов.

В мифологической культуре тело человека могло масштабироваться и восприниматься как тело мифического первосущества (Адама), обретать идеальность как тело бога, но чаще вступало в сложные трансформации, утрачивая части (так в средневековых рукописях описывали мифических жителей далеких земель), или получая части, взятые у животных и насекомых. В результате чего появлялись гибридные (миксантропические) формы, распространенные в мифах и дошедшие до нас в качестве изобразительных элементов орнамента в декоративном искусстве. Такие существа воспринимались как божества природы или связанные с ними, а также как существа, находящиеся на границе миров. Из мифов эти образы перешли в современную культуру, стали персонажами кинематографа, анимации, литературных произведений и комиксов. В то же время альтернативное движение, в реальности трансформирующее человеческое тело, основано на современных достижениях в области технологий, биотехнологий и медицины. Сегодня оно связано с протезированием, созданием экзоскелетов и имплантацией. Его развитие способствует существенному изменению и углублению понимания логики функционирования человеческого тела, делает это направление перспективным для дальнейшей научной разработки.

Моделью человеческого тела всегда выступали манекены: траурные фигуры-эффигии, которые становились репрезентацией тел монархов во время торжественных похорон<sup>138</sup>; портновские манекены; демонстрационные манекены; восковые фигуры. Эти двойники человеческого тела позволяют определить такие базовые категории, как живое или мертвое тело, свое тело или тело другого, которые определяют границы и пределы собственной телесности.

---

<sup>137</sup> Вигарелло Ж. Тело короля // История тела. Т. 1. От Ренессанса до эпохи Просвещения. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. С. 311.

<sup>138</sup> Гинзбург К. Репрезентация. Слово, идея, вещь // Гинзбург К. Деревянные глаза. Десять статей о дистанции. Москва: Новое издательство, 2021. С. 146–147.

Возможности переноса телесности во внешний мир реализуется в разнообразных взаимодействиях, связанных с потребностями человеческого существования, которые, проходя взаимодействие с определёнными культурными нормами, воплощаются в различных «техниках тела». Среди основных – потребности в пище и питье; в гигиене тела и его теплоизоляции (потребности ухода за собой); и более эмоциональные, сопровождаемые аффектами, желания близости, поддержки или признания, которые могут обрести форму коллективного или дружеского общения, материнской заботы, поиска сексуальной удовлетворенности.

Безусловно, базовое значение имеет вопрос питания – его рацион (соотношение мясной, растительной, молочной пищи), постоянно возникающая перед человеком реальная угроза голода, который «на протяжении веков [...] возвращается с такой настойчивостью, что становится биологическим режимом людей, одной из структур повседневной жизни»<sup>139</sup>. И наоборот, изобилие еды можно воспринимать как знак богатства и статуса, полноты скорее не реальной, но идеально представляемой жизни. «Хлеб насущный» – слова христианской молитвы, которые обладают и духовной, и реальной физической значимостью. В то же время в противопоставлении «насущное»/излишнее оба понятия оттеняют друг друга. Философ Г. Башляр полагал, что «завоевание излишнего дает больший духовный стимул, нежели завоевание необходимого»<sup>140</sup>, что можно обсуждать как по отношению к жизни всего сообщества, так и для отдельного человека в контексте определенной исторической эпохи.

Итальянский художник XVI в. Якопо Понтормо в дневнике, который он вел в последние годы жизни, тщательно фиксировал процесс питания и пищеварения, внимательно относясь ко всем проявлениям своего тела. В его тексте пища есть то, что она есть, – значимый ресурс поддержания жизни и в то же время – способ связи человека и мира. Одна из типичных записей, датированная апрелем 1554 г: «[...] В понедельник ел вареные телячьи почки. Вторник – яичница из двух яиц и салат. Среда. В четверг съел на ужин хлеба на 4 кватрино, салат и плохо проваренной телятины. 13-го числа, в пятницу, ужинал вареным цикорием, хлебом на 4 кватрино и яичницей. Суббота, вечер. В Воскресенье вечером поел

<sup>139</sup> Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII в. Т. 1. Структуры повседневности. Возможное и невозможное / Пер. с фр. Л. Е. Куббеля; вст. ст., ред. Ю. Н. Афанасьев. Москва: Прогресс, 1986. С. 87.

<sup>140</sup> Цит. по: Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII в. С. 202.

вареной телятины, салата и сыра»<sup>141</sup>. Следует отметить, что Понтормо регулярно прибегал к практике голодания, чтобы компенсировать свое физическое состояние, чем и вызваны пропуски записей около некоторых дней. Творческая жизнь художника в этом дневнике представлена на втором плане, или перемежается упоминаниями сделанного рядом с упоминаниями употребленного на завтрак или ужин, однако, на полях регулярно появляются зарисовки созданных или находящихся в разработке фигур и кратко упоминается факт работы над ними. В целом этот текст представляет интересный опыт глубокого, рутинного существования в искусстве, которое описывается как один из необходимых жизненных процессов, наряду с питанием и различными физиологическими состояниями тела. Такой же рутинной, влияющей на самочувствие художника, становится погода, состояние которой достаточно часто фиксируется в дневнике: «весь день шел дождь; на ужин два яйца, либра хлеба и салат»<sup>142</sup>. Все эти аспекты делают данное произведение уникальным антропологическим свидетельством, которое важно рассматривать в контексте исторической эпохи и определенного периода развития искусства. При этом сам текст Понтормо, сконцентрированный на еде, субъективен и проявляет его индивидуализм как художника. И напротив, Р. Барт, размышляя о пище и ее статусе в культуре, подчеркивал иное – объединяющее значение, делал акцент на совместных трапезах как форме социализации и инкультурации<sup>143</sup>. Нужно отметить, что в дневнике Я. Понтормо также фиксируются как значимые те моменты, когда он разделял трапезу с кем-то из знакомых или учеников, а также редкие случаи более широких праздничных трапез.

В своем анализе пищи как феномена культуры Р. Барт также отмечал, что «в питании вплоть до наших дней сохраняется символика и ритуал»<sup>144</sup>. Одной стороной этого вопроса являются различные ограничения в принятии пищи и в рационе, которые связаны с различными религиозными системами и формами религиозного общежития. С другой стороны, альтернативная форма – культурное осмысление излишества, – особенно ярко проявляется в различных формах праздничного и церемониального приема пищи. Показательна также эволюция норм

<sup>141</sup> Понтормо Я. Моя книга // Ипполитов А. Художник извне и изнутри. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета, 2016. С. 171.

<sup>142</sup> Там же. С. 185.

<sup>143</sup> Барт Р. Как жить вместе: романтические симуляции некоторых пространств повседневности. С. 204–205.

<sup>144</sup> Там же. С. 192.

этикета совместной трапезы. Средневековые практики общего застолья, в которых пищу брали руками, использовали общие тарелки и кубки, определяла нормы чистоплотности за столом: предварительно руки полагалось мыть, запрещалось прикасаться к лицу во время трапезы, нельзя было класть обратно на общее блюдо уже откушенные хлеб или мясо, или бросать на блюдо обглоданные кости; запрещалось макать в соус надкушенный кусок хлеба, нельзя было пить с набитым ртом, нужно было вытирать рот перед тем, как пить и выплеснуть остатки перед тем, как передать бокал другому<sup>145</sup>. В XVI–XVIII вв. формируется и культивируется индивидуализм принятия пищи и в целом более дифференцированное восприятие телесности, а вместе с тем обычай сервировать для каждого сотрапезника отдельный куверт. Постепенно решается задача минимизировать или почти полностью исключить прикосновение к пище во время еды. Социальный престиж приема пищи определяется, в том числе, умением корректно пользоваться столовыми приборами<sup>146</sup>.

Опыт тела постигается человеком как чувственный опыт собственного присутствия в мире, а также на инструментальном уровне как узел отношений, наполненных смыслом. При этом телесный опыт историчен и коммуникативен, поскольку в его основе лежит практика постоянно осуществляемого целеполагания, связывающего индивидуальный опыт с опытом определенной культурной традиции, а также с опытом «другого». Этот внешний взгляд становится регламентирующим, подразумевает пристальный контроль за проявлениями тела и постоянную, даже и на подсознательном уровне, ориентацию на возможное присутствие внешнего оценивающего взгляда. Широко распространенными являются практики формирования тела в соотношении с определенными этическими и эстетическими нормами исторической эпохи и религиозной системы. Значимым аспектом является пластичность тела<sup>147</sup>, его способность изменяться под натиском новых норм, адаптироваться под них и адаптировать их под себя.

Представление тела и телесности в социальном пространстве рассматривается как одна из основных функций костюма. Подобная репрезентация телесности непосредственно связана с модой, которая способна воплотить множественные оттенки смысла и образует социальное

---

<sup>145</sup> Рассадина С. Герменевтика удовольствия. Наслаждение вкусом. Санкт-Петербург: Петрополис, 2010. С. 132–133.

<sup>146</sup> Там же. С. 134–135.

<sup>147</sup> Гурьянова М. Трансгрессия в моде. От нарушения к норме. Москва: Новое литературное обозрение, 2023. С. 18–19.

тело человека. Нагляднее всего феномен социокультурной пластичности телесности человека проявляется при его рассмотрении в исторической динамике. Высокие парики, массивные воротники (фреза, раф, мельничный жернов); корсеты, фижмы и кринолины; бричес и панталоны, дублет и камзол; перчатки и маски, – элементы исторического костюма, которые активно вовлекались в моделирование и формирование не только визуального облика, но и социального тела человека.

Современное общество во многом отказалось от моделирования социального тела посредством костюма, перенесло эту практику в область моделирования самой телесности, акцентируя идеалы здоровья и молодости, поддерживая усилия по длительному сохранению подвижности и продлению полноценной жизни. Физическое состояние тела, его медицинские параметры, возможные девиации и модификации, становятся предметом научного исследования, публичного обсуждения и инклюзии. Распространяются практики моделирования индивидуального облика путем преобразования собственной телесности. Эти тенденции приводят к созданию новых услуг в области диетологии, косметологии и пластической хирургии, в которых желаемая пластичность тела достигается не условной, как ранее в костюме, а буквальная физической трансформацией<sup>148</sup>. Все это определяет новые серьезные вызовы, ставит вопрос об аутентичности и необычайной пластичности телесного опыта современной культуры.

### **Вопросы для самопроверки**

1. Как можно было бы интерпретировать утверждение исследователей, что «тело меняется вместе с культурой»?
2. Что такое «техники тела»? Какие техники тела различают исследователи? Приведите примеры для одной из них.
3. В чем состояла гуморальная теория тела?
4. Что такое «опыт тела»? Как можно выявить его на историческом материале? Каким образом он используется в экспериментальных практиках?
5. Охарактеризуйте принятие пищи как культурную практику. Какие закономерности выявляются по отношению к ней. В чем в контексте истории материальной культуры состоит смысл выражения «хлеб наш насущный»?

---

<sup>148</sup> Винсент С. Анатомия моды. Манера одеваться от эпохи возрождения до наших дней. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. С. 220–221.

### **Задания**

1. Выберите одну из частей тела и представьте ее культурологическую интерпретацию, рассмотрев ее статус и функционирование как самостоятельного феномена в мифе, сказке, в литературе. Подберите изобразительный материал.

2. Составьте презентацию по выбранной теме, представляя ее по логике «часть вместо целого», где выбранная часть тела репрезентативно представит все элементы тела в его совокупности.

### **Основная литература**

1. Винсент С. Дж. Анатомия моды. Манера одеваться от эпохи возрождения до наших дней / Сьюзан Дж. Винсент; пер. с англ. Е. Кардаш. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – 288 с.

2. История тела / Под ред. А. Корбейна, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 1–3. – Москва: Новое литературное обозрение, 2016–2018. – 480 с., 384 с., 464 с.

3. Энтусил Дж. Модное тело / Дж. Энтусил ; пер. с англ. Е. Демидовой. – Москва: Новое литературное обозрение, 2019. – 392 с.

### **Дополнительная литература**

1. Винсент С. Волосы. Иллюстрированная история / С. Винсент; пер. с англ. С. Абашевой. – Москва: Новое литературное обозрение, 2020. – 304 с.

2. Кларк К. Нагота в искусстве / К. Кларк ; пер. с англ. М. Куренной, И. Кытмановой, А. Толстовой. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. – 480 с.

3. Холландер Э. Взгляд сквозь одежду / Э. Холландер ; пер. с англ. В. Михайлина. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – 576 с.

## Тема 4

### Костюм как феномен культуры

Теоретики моды отмечают зависимость между функциями, которые выполняет одежда, и тем, «как составлен гардероб и как он используется в повседневной жизни»<sup>149</sup>. С психологической точки зрения значимым является сам опыт одевания как субъективное действие, в котором человек проявляет заботу по отношению к собственному телу. Эти позиции важны в определении функции одежды как защиты: от ранних форм костюма в первобытной культуре до современного дизайна они направляют на поиск наиболее эффективных материалов для обеспечения задач человеческой жизнедеятельности.

Подобное отношение к одежде демонстрируют рекомендации древнегреческого поэта Гесиода – советы земледельцу как укрыть свое тело от холодов, пронизывающего ветра и дождя, которые даны им в поэме «Труды и дни»: «В эту бы пору советовал я, для укрытия тела, / Мягкий плащ надевать и хитон, до земли доходящий, / Вытканый густо уточною нитью по редкой основе, / В них одевайся, чтоб волосы кожи твоей не дрожали / И не стояли по телу торчмя, не ерошились зябко. / На ноги – обувь из кожи быка, что не сдох, а зарезан; / Впору тебе чтоб была и выстлана войлоком мягким. / Шкуры козлят первородных, лишь холод осенний наступит, / Сшей сухожилием бычачьим и на спину их и на плечи, / Если под дождь попадаешь, накидывай. Голову сверху / Войлочной шляпой искусной покрой, чтобы уши не мокли»<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> Энтусил Дж. Модное тело. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С. 73.

<sup>150</sup> Гесиод. Труды и дни. 535–545. (<https://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1425407002> (дата обращения 12.02.2000)).

В то же время, одеваясь, человек рассчитывает не только на свои субъективные телесные ощущения, но часто воспринимает свое тело как объект, на который смотрят со стороны. Эта позиция во многом определяет ритуальные и репрезентативные функции костюма в культуре, которые поддерживаются и внешними регламентациями. Таким образом, посредством костюма становится возможным скоординировать модели социокультурного поведения, обозначить пол, возраст, социальный статус, общественные иерархии и связи. В этом плане костюм является маркером сложных внешних процессов и ситуаций, в которые вовлекается человек как член определенной социальной группы, сообщества и культурной традиции.

Как правило, присутствие человека в обществе предъявляет к нему требование быть одетым (при этом в архаических обществах функции костюма могла выполнять татуировка, украшение или ритуальная окраска тела). Все случаи обнажения/наготы достаточно строго регламентированы и более свободно представляются не в реальной жизни, а в искусстве – не только классическом, но и в таких современных практиках, как перформанс. Одним из наиболее провокативных примеров здесь может быть назван известный перформанс Йоко Оно «Cut a Piece» (1964), во время которого зрители могли подойти и ножницами отрезать любой кусок от платья художницы, неподвижно сидевшей на коленях на сцене.

В классическом искусстве нагота получает сложное эстетическое истолкование, соотносится с драпировками. Тело обретает выразительность как частично обнаженное, или на контрасте с одетыми персонажами<sup>151</sup>, что придает изображению парадоксальность и указывает на скрытые смыслы и ассоциации. Примерами такого художественного решения являются картины Джорджоне «Сельский концерт» (1508–1509, Лувр) и Э. Мане «Завтрак на траве» (1863, Музей д'Орсэ). Мужская обнаженная натура, демонстративный жест героев, сбрасывающих одежды, в классической живописи, рисунке и скульптуре указывали на решимость к самопожертвованию, становились метафорой доблестного поступка, как в картине Ж.-Л. Давида «Леонид при Фермопилах» (1814, Лувр).

Современный человек достаточно свободен в выборе форм одежды, что стало результатом модернизации общества и отказом от

---

<sup>151</sup> Холландер Э. Взгляд сквозь одежду. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. С. 207.

жестких регламентаций и структурирования по социальным, возрастным, этническим или гендерным признакам. В то же время костюм сохраняет свои маркирующие функции, выделяя микро-сообщества, связанные общими стилистическими приоритетами; позволяет конструировать личный облик и сценарии поведения. При этом сохраняет и даже усиливает свои позиции технологический аспект, связь современных форм одежды с новейшими достижениями в области создания новых материалов, что особенно ярко отражается в одежде и обуви для спорта, которые воспринимаются как практичные и обретают все более широкое повседневное использование. Аналитики моды предполагают, что «сферы моды и спортивной одежды будут все теснее сближаться, поскольку обе стремятся к созданию вещей, соответствующих запросам современного образа жизни»<sup>152</sup>. Поиски новых высокотехнологичных материалов позволяют создавать профессиональную одежду с новыми или улучшенными свойствами, более эффективно осуществляющую функцию защиты и адаптации человека к любым климатическим условиям и функциональным задачам.

Возникает встречная тенденция со стороны современных исследователей – культурологов, антропологов, историков дизайна, – внимание которых привлекает изучение и интерпретация поношенной одежды, стоптанной обуви и других элементов костюма со следами бытования не просто как использованных предметов, но как свидетельств определенного жизненного опыта, конкретного и потому эмоционально окрашенного. Обсуждается вопрос фиксации эмоционального «опыта тела, покрытого одеждой»<sup>153</sup> – индивидуальных практик ношения и следов изношенности, – как переплетения «материального и неосязаемого»<sup>154</sup> в личном опыте каждого человека как субъекта культуры<sup>155</sup>.

---

<sup>152</sup> Харрис Р. Спорт и мода: вместе на подиуме // Теория моды. 2014. № 1 (31). URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/31\\_tm\\_1\\_2014/article/10859/](https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/31_tm_1_2014/article/10859/) (дата обращения 12.02.2025).

<sup>153</sup> Сэмпсон Э. Стоптаные. Обувь, эмоциональная привязанность и аффекты ношения. Москва: Новое литературное обозрение, 2024. С. 9.

<sup>154</sup> Там же. С. 11.

<sup>155</sup> Руджероне Л. Ощущать себя одетым: исследование аффектов и облаченное тело // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 103–126; Сальникова С. Феномен «своей вещи»: практики формирования привязанности к одежде // Артикульт. 2023. № 3 (51). С. 104–114.

Общий культурный контекст, связанный с костюмом, всегда имел и имеет особое, «собирающее» значение, которое способно фокусировать направлять рутину событий, сопрягая общий и частный план в истории материальной культуры. В качестве примера здесь можно привести историю бытования одного характерного аксессуара: легкое, подражающее формам античного хитона, платье рубежа XVIII – начала XIX вв., часто из хлопчатобумажного муслина, часто дополнялось тонкой и мягкой восточной шерстяной шалью, служившей для тепла и одновременно для украшения. Ее можно видеть на многих женских портретах этого периода. Известный историк костюма Р. М. Кирсанова уточняла детали, которые помогают лучше понять разнообразие возникающих жизненных ситуаций, связанных с предметом: «Тончайшие одноцветные и полупрозрачные *серединки* дорогих шалей пришивались к многоцветным кайме и бордюрам вручную. В процессе носки *серединки* часто травмировались, и в городах появились специальные мастерские по починке драгоценных шалей, что способствовало расширению форм занятости бедных горожанок. Цена шалей была столь высока, что их принимали в заклад и передавали по наследству как редкие драгоценности. Известно, что семья А. С. Пушкина часто закладывала шали Н. Н. Гончаровой, полученные ею в приданное»<sup>156</sup>.

Для европейского женского платья первый сохранившийся аутентичный образец – платье-гамурра высокого качества из легкой шерстяной ткани белого цвета с облегающим лифом на льняной подкладке и юбкой с широким подолом и шлейфом. Это платье принадлежало Блаженной Озанне Андреази (1449–1505) и хранится в ее доме-музее в Мантуе<sup>157</sup> (Прил. 8). Оно было сшито в 1470-х г., когда Озанна была юной девушкой, и сохранилось как реликвия. На спине гамурры по моде того времени сделан v-образный вырез, который благодаря прическе с собранными волосами оставлял открытой шею. Платье застегивалось на груди металлическими крючками, вшитыми внутрь. Необычно, что платье Озанны полностью белого цвета, поскольку типичными для таких одежд были сменные или вшитые цветные рукава. В настоящее время в музее также экспонируется реконструк-

<sup>156</sup> Кирсанова Р. М. Костюм // История русского искусства в 22 т. Т. 14. Москва: Гос. ин-т искусствознания, Северный паломник, 2011. С. 755.

<sup>157</sup> Casa della beata Osanna Andreasi (Mantova). URL: <https://casandreasi.it/il-museo/> (date of access 12.02.2025).

ция, которая дополняет представление о фрагментарно сохранившемся подлинном артефакте<sup>158</sup>. Но только сам аутентичный костюм, его достаточно хорошая сохранность, позволили точно описать как подробности кроя и технологии пошива, так и ношения такого платья, что существенно восполняет пробелы в понимании повседневных реалий и индивидуальных аффектов, в отличие от изображений того же костюма в живописи.

Особый тип платья представляла собой погребальная одежда. Следует отметить, что именно с этим типом артефактов сталкиваются исследователи материальной культуры, когда занимаются историей костюма не только отдаленных эпох. Подробный комплекс женского и мужского костюма представлен во Флоренции, в музее костюма палаццо Питти<sup>159</sup>, где хранятся погребальные одежды Козимо I Медичи великого герцога Тосканского и его супруги Элеоноры Толедской из их гробницы, открытой и изученной в 1982 г. Платье Элеоноры, в котором она была погребена в 1562 г., состояло из шелкового корсажа, изначально белого цвета, украшенного вышивкой и тесьмой, и широкой юбки. Верхний шелковый белый корсаж был одет на нижний из красного бархата на льняной подкладке, застегнутый на металлические крючки. Широкая юбка также была вышита и по подолу украшена тесьмой<sup>160</sup>. Платье сохранилось фрагментарно. Более полно сохранился погребальный костюм Козимо I: дублет, чулки с гульфиком, риза ордена Святого Стефана<sup>161</sup>. С целью обеспечения сохранности погребальные одежды демонстрируются на экспозиции в разобранном виде в горизонтальных витринах со специальным освещением.

Характерный пример повторного использования и практики передачи ткани и предметов гардероба оказался связан с идентификацией вышитой шелковой ткани эпохи Елизаветы I, которая находится в королевском собрании и поступила туда из церкви св. Веры в Бактоне. Исследования начала и конца XX в., а затем новая экспертиза, которая состоялась в первой четверти XXI в., позволили тщательно изучить

<sup>158</sup> Tosi Brandi E. Un Abito per Osanna // In Gloria 1515–2015. Osanna Andreasi da Mantova. Mantova: Casa della beata Osanna Andreasi, 2015. P. 171–182.

<sup>159</sup> The Museums of Florence. Costume gallery. URL: [http://www.museumsinflorence.com/musei/costume\\_gallery.html](http://www.museumsinflorence.com/musei/costume_gallery.html) (date of access 12.02.2025).

<sup>160</sup> The Funeral Dress of Elionora di Toledo. URL: <https://theclosethistorian.blogspot.com/2014/08/closet-histories-11-funeral-dress-of.html> (date of access 12.02.2025).

<sup>161</sup> Le Gallerie degli Uffizi. URL: <https://www.uffizi.it/en/artworks/burial-clothes-of-cosimo-i-de-medici-doublet-stockings-with-codpiece-cappa-magna-cope-of-the-order-of-st-stephen-made-in-florence> (date of access 12.02.2025).

ткань и выдвинуть гипотезу о ее происхождении. Считается, что она представляет собой спорок с платья Елизаветы I, и что эта ткань была передана от имени королевы в церковь Св. Веры в Бактоне в качестве заупокойного вклада в память о ее личной служанке и хранительнице драгоценностей Бланш Пэрри после смерти последней в 1590 г. До реатрибуции этого образца, известного как «The Bacton Altar Cloth»<sup>162</sup> (Прил. 10), считалось, что ни один из многочисленных и роскошных предметов гардероба Елизаветы I не сохранился до нашего времени. Рассматриваемый исторический образец серебряной шелковой такни вышит изображениями цветов, животных и насекомых. Основой для вышивки послужили сборники образцов, популярные в елизаветинское время. Авторство вышивок приписывается придворным дамам королевы. Считается, что именно в этом платье Елизавета I изображена на известном и имеющем программное значение «Портрете с радугой» (The Rainbow Portrait) (1600–1602, Хэтфилд-Хаус) (Прил. 9), авторство которого приписывается Маркусу Герертсу Младшему. На этом портрете королева держит в руках подобие стеклянной трубки, в которой отражается радуга. Образ радуги имеет аллегорическое значение, указывает на историю Ноева Ковчега и представляет идею мира, покоя и процветания, установившийся после завершения Великого Потопа, когда над землей, поднявшейся из отступающей воды, возникла радуга. Соотношение истории Ноя как спасителя и хранителя человечества, и истории правления Елизаветы делает понятным семантику вышитого узора платья королевы: цветущие растения и животные, расположенные среди них в свободном порядке<sup>163</sup>.

Русские средневековые костюмы известны в оригинальных образцах, прежде всего, в результате изучения погребения великих княгинь и цариц в некрополе Вознесенского монастыря Московского кремля<sup>164</sup>. Датировка раскрытых и изученных погребений – с XV до

---

<sup>162</sup> Historic Royal Palaces. The lost dress of Elizabeth I. URL: <https://www.hrp.org.uk/hampton-court-palace/whats-on/the-lost-dress-of-elizabeth-i/#gs.khk0cd> (date of access 12.02.2025); An embroidered Elizabethan treasure: Discovering the Bacton Altar Cloth through online. URL: <https://costumesociety.org.uk/blog/post/an-embroidered-elizabethan-treasure-discovering-the-bacton-altar-cloth-through-online-collaboration> (date of access 12.02.2025).

<sup>163</sup> Кэнни Н. Алтарный покров превратился в королевское платье // The Art Newspaper Russia. № 78. 13.11.2019. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/7528/> (дата обращения 12.02.2025).

<sup>164</sup> Некрополь русских великих княгинь и цариц в Вознесенском монастыре Московского Кремля. Материалы и исследования в 4 т. / Сост. Панова Т. Д. Т. 4. Ч. 1. Погребения XVII – первой трети XVIII в. Москва: Московский Кремль, 2021. 752 с.

начала XVIII в. Среди самых поздних по времени – платье из погребения четырнадцатилетней царевны Натальи Алексеевны Романовой, сестры царя Петра II, скончавшейся от чахотки в 1728 г. вскоре после коронационных торжеств. Несмотря на пышность погребального церемониала, платье-роба из серебряного глазета с золотной вышивкой, состоящее из отдельных лифа и юбки, было интерпретировано его исследователями как архаичное по крою, сохраняющее следы повторного использования и разного износа ткани. Углубленный анализ материала, кроя и пошива позволил исследователям высказать предположение о том, что платье было ушито для исхудавшей от болезни девушки; а также о том, что нижняя часть платья, выполненного из ценного глазета с золотной вышивкой, идентичная по материалу и по сохранности его верху, могла быть передана как заупокойный вклад в монастырь на поминовение души<sup>165</sup> и заменена в погребальном одеянии другой, уже поношенной тканью. Таким образом, данное платье, его «некомплектность» ставит вопросы об обстоятельствах соблюдения и нарушения сложившегося регламента придворного траурного церемониала, о религиозных поминальных вкладах, указывает на конкретные исторические обстоятельства и личную историю.

Подлинное платье, в отличие от изображений на произведениях изобразительного искусства, позволяют детально и достоверно судить о материалах, характере кроя, процессе пошива и индивидуальных особенностях ношения одежды. Так, подол платья Озанны Андреазе изначально имел широкий подворот, который был отогнут, когда владелица, в то время молодая девушка, подросла. По мнению аналитиков, особый профессиональный навык хранителей музейных коллекций костюма заключается в их способности работать «непосредственно с историческими предметами одежды и «прочитывать» в них творческие, инженерные и производственные послания, не встречающиеся в текстовых записях»<sup>166</sup>. Подобные исследования позволяют выявить мастеров, которые были заняты в процессе производства одежды, их отношение к самому материалу, к крою и про-

---

<sup>165</sup> Орфинская О. В., Шапиро Б. Л. Исследование платья из погребения Натальи Алексеевны Романовой: реконструкция ритуала некросферы // Культурное наследие России. 2020. № 3 (июль-сентябрь). С. 82–83.

<sup>166</sup> Дэвидсон Х. Будущее – в прошлом: история одежды и ее сохранения как опыт в области устойчивого развития // Теория моды. 2024. № 3 (73). С. 20.

цессу, к декору, часто очень дорогому, который мог спарываться и переходить на другие изделия.

Наиболее достоверный источник по истории костюма – сохранившиеся оригинальные образцы. В то время как изображение костюма в искусстве является более сложным для интерпретации материалом и часто обусловлено спецификой задач, которые ставил перед собой художник. Графическая стилизация позволяла соотнести костюм с определенной традицией; свободная, условная интерпретация костюма в живописи способствовала реализации оригинального творческого замысла. «Одежда на картинах на религиозные темы, созданных маньеристами конца XVI века, могла состоять, как у Эль Греко или у большинства венецианцев, из предметов, выкройку которых нарисовать невозможно никаким образом; на портретах той же эпохи мы, напротив, видим зачастую детально проработанные костюмы», – таков один из исторических примеров свободного использования костюма в изобразительном искусстве, который приводит известный историк моды Энн Холландер<sup>167</sup>.

Значимо рассматривать не просто одежду, но костюмный комплекс. Существенной частью костюмного комплекса являются аксессуары – прически, украшения и обувь. Аксессуары задавали определенный сценарий поведения, манеру держать осанку и стиль походки, что выделяло людей высокого социального положения. Порядок ношения украшений, а также материалы, из которых они могли быть выполнены, строго регламентировались в рамках социальных и возрастных групп. Девушкам полагались лишь самые легкие и простые украшения, тогда как ожерелья из жемчуга, а также обработанные драгоценные камни могли носить только замужние женщины. Украшения могли размещаться не только на теле, но и на головных уборах, а в определенные периоды даже на воротниках (как это видно на уже упоминавшемся «Портрете с радугой» Елизаветы I, где на воротник прикреплен подвеска-пандан, изображающая руку в рыцарской перчатке).

Яркий исторический пример значимости аксессуаров представляет набор свадебных подарков, который получали девушки от жениха во время официальной помолвки в патрицианских семьях Венеции. В дополнение к обручальному кольцу невесте передавалась шкатулка,

---

<sup>167</sup> Холландер Э. Взгляд сквозь одежду. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. С. 55.

которая содержала надушенные расшитые перчатки, расшитый головной убор, золотые нити, гребень, жемчужные серьги, жемчужное кольцо, пояс – тканый, украшенный пряжкой, или выполненный из драгоценного металла. Эти украшения оставались главными для замужней женщины на протяжении всей ее жизни, были свидетелями ее достоинства и верности в супружеских отношениях<sup>168</sup>.

Атрибуция костюма не всегда помогает точно датировать портреты исторических лиц, поскольку существовало различие (асинхронизация) между модами столиц и провинций; в дворянской моде старшие поколения могли не принимать нововведений и придерживаться форм костюмов времени своей молодости<sup>169</sup>. В то же время достаточно жесткой регламентации подвергалась одежда, предназначенная для официальных церемоний, что позволяет более точно датировать подобные образцы. Как правило, такому контролю, определению состава костюма и порядка его использования, подвергался придворный и военный костюм. Регламенты, имевшие всеобщий характер, были связаны с реформами Петра I: декабрь 1701 г. – именным указом о ношении немецкого платья, подтвержденный указом декабря 1704 г.; а также указ 1705 г. о бритье бород и усов, что стало средством европеизации русского общества. В 1702 г. был издан указ о ношении парадного платья в праздничные и выходные дни. В 1720 г. был издан указ о единообразии всей военной формы. Всего за время правления Петра I было издано 17 указов, связанных с упорядочиванием ношения европейского платья и аксессуаров немецкого, французского и голландского образца.

Среди сохранившихся личных гардеробов в России, безусловно, наиболее значимый связан с Петром I. Особый смысл этого предметного комплекса для отечественной истории и культуры отмечает его исследователь и хранитель в Государственном Эрмитаже Н. И. Тарасова, характеризуя его как «настоящую, а не выдуманную антропологию первого российского императора»<sup>170</sup>. Разнообразие и полнота

<sup>168</sup> Савченкова А. А. В блеске добродетелей: «Купание Сусанны» Тинторетто и символика свадебного ювелирного комплекта // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. Вып. 14. / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой. Санкт-Петербург: НП-Принт, 2024. С. 349, 350.

<sup>169</sup> Кирсанова Р. М. Почему нельзя определять сорт ткани по живописному изображению // Кирсанова Р. М. Портрет неизвестной в синем платье. Москва: Кучково поле, 2017. С. 42.

<sup>170</sup> Тарасова Н. И. Из дворцовых кладовых – в собрание музея. История коллекции «Гардероб Петра I». Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2022. С. 9.

этого комплекса, по мнению хранителя, разрушает мифологизированный образ и утверждает право исторической личности такого масштаба «быть человеком модным, подающим пример хорошего вкуса, умеющего оценить красоту ткани и декоративной отделки, качество изготовления и удобство костюма». Работа с этим предметным комплексом дала и неожиданные открытия, среди них – «неумелая, но любовно сделанная вышивка-оберег, случайно открывшаяся реставраторам», которая дополняет представление о частной жизни Петра. Костюмы императора после его смерти обрели статус уникальных меморий, что способствовало значительной сохранности всего комплекса<sup>171</sup>. Характерным и одновременно уникальным явлением петровской эпохи является также феномен Восковой персоны, созданной в 1725 г. для Екатерины I скульптором Бартоломео Карло Растрелли. Восковая персона была одета в костюм, который был на императоре во время коронации Екатерины I 17 мая 1724 г. в Успенском соборе Московского Кремля. В 1730 г. Восковая персона и гардероб Петра I, среди них – мундир Преображенского полка, в котором Петр участвовал в Полтавской битве, – были переданы на хранение в Императорский кабинет Кунсткамеры. Гардероб Петра смогли спасти во время катастрофического пожара 1747 г.<sup>172</sup>, а в 1760-е гг. часть костюмов перевезли в Петергоф, разместив во дворце Марли, где из-за сырости и наводнений некоторые из них были утрачены. В 1848 г. костюмы и Восковая персона из Кунсткамеры и костюмы из Марли по желанию Николая I были переданы в Императорский Эрмитаж для создания Галереи Петра Великого<sup>173</sup>.

Исследование документов по истории гардероба Петра I показало, что в казенных кладовых хранились как «памятные вещи», но далее были утрачены костюмные комплексы, принадлежавшие членам императорской семьи и значимыми событиями в их жизни: свадебная одежда царевича Алексея Петровича и принцессы Софии Шарлотты Вольфенбюттельской, платье сестры императора царевны Натальи Алексеевны, детские вещи его подростков дочерей или умерших детей<sup>174</sup>. Тем более ценным на фоне этих утрат является второй сохранившийся гардероб – юного императора Петра II, отличавшийся

---

<sup>171</sup> Там же. С. 23–25.

<sup>172</sup> Там же. С. 26–28, 31.

<sup>173</sup> Там же. С. 42.

<sup>174</sup> Там же. С. 25.

большим разнообразием. После его внезапной смерти от черной оспы в Москве в 1730 г. предметы из этого гардероба не разбирались, и только в 1766 г. по приказу Екатерины II были переданы в кладовые Оружейной палаты Московского Кремля. В эту коллекцию вошли около 100 предметов парадного и повседневного костюма, в том числе коронационный камзол из серебряного глазета, охотничьи костюмы, верхняя одежда, обувь и аксессуары.

Особую коллекцию представляют коронационные костюмы, согласно указу Петра I передававшиеся на хранение в Оружейную палату Московского Кремля<sup>175</sup>. Этот тип костюма был использован впервые на коронации Екатерины I в 1824 г. Подобный костюм представляет собой сознательную архаизацию, что проявляется в его крое и декоре и может быть показано на примере костюмов Екатерины I, Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны, Екатерины II. Российский женский коронационный костюм XVIII в. испытывал значительное влияние западноевропейских, и прежде всего французских, образцов, которые, в свою очередь, ориентировались на традиции испанского придворного костюма, воспринимавшиеся как символ величия абсолютистской монархии<sup>176</sup>. Не смотря на некоторые изменения сначала в женском, а затем и в мужском варианте, общая реформа коронационного костюма прошла в 1834 г., сменив образцы женских коронационных комплексов в сторону «русского стиля». Далее разработанный регламент оставался действующим до 1917 г.

Еще одна специфическая форма регламентированного костюма в императорской России – орденовые костюмы, которые кавалеры и кавалерственные дамы имели право и должны были носить в соответствующие им праздничные дни во время дворцовых приемов и официальных церемоний. Возникновение этого типа костюма происходит под влиянием западноевропейских церемониальных традиций. Первым было определено конструктивное и цветовое решение

---

<sup>175</sup> ГМЗ «Московский Кремль». Костюм российских императоров и императриц из собрания музеев Кремля. URL: <https://www.kreml.ru/exhibitions/virtual-exhibitions/kostyum-rossiyskikh-imperatorov-i-imperatrits-iz-sobraniya-muzeev-kremlya> (дата обращения 12.02.2025).

<sup>176</sup> Амелёхина С. А. Культурно-историческая эволюция формы и символизм церемониальных костюмов при Российском императорском дворе Автореф. канд. дисс. Москва, 2003. URL: <https://www.dissercat.com/content/kulturno-istoricheskaya-evolyutsiya-formy-i-simvoliki-tseremonialnykh-kostyumov-pri-rossiisk> (дата обращения 12.02.2025); Амелёхина С. А. Церемониальный костюм Российского императорского двора. Москва: ГМЗ «Московский Кремль», 2016. 334 с.

кавалерского костюма ордена св. Андрея Первозванного; особенное развитие орденские костюмы получили в правление Екатерины II. Их общий регламент был закреплен в «Уставлении для российских орденов» в 1797 г. В ГМЗ «Павловск» находится единственный сохранившийся подлинный женский орденский костюм, принадлежавший супруге Павла I императрице Марии Федоровне, – платью кавалерственной дамы ордена Святой Великомученицы Екатерины (*Прил. 12*). В то же время в собрании ГМЗ «Гатчина» хранится модельная кукла-Пандора (*Прил. 11*), фасон платья которой совпадает с орденским платьем Марии Федоровны: возможно, она использовалась во время обсуждения его заказа. Предположительно, и платье, и модельная кукла были выполнены в парижском ателье известной модистки Розы Бертен<sup>177</sup>.

Еще одним вариантом церемониального придворного женского костюма стали мундирные платья, которые ввела в обиход Екатерина II. Известна ее фраза из частной переписки: «По-моему нет одеяния почетнее и дороже мундира»<sup>178</sup>. Цвет, покрой обшлагов и лацканов, галун и пуговицы, использовавшиеся в отделке мундирных платьев, совпадали с формой офицеров подшефных гвардейских полков, которым оказывала покровительство императрица. Оригинальным решением было сочетание элементов мужского военного костюма с юбкой на фижмах и шлейфом, а также то, что платья выполнялись не из сукна, как военная форма, но из плотного шелка. Такие платья императрица одевала в дни полковых праздников и в годовщины военных побед, для участия в военных смотрах и парадах, а подчас и при встречах с иностранными посланниками и правителями других государств. Сегодня мундирные платья Екатерины II хранятся в коллекциях Государственного Эрмитажа, ГМЗ «Павловск» и ГМЗ «Петергоф». Дамские мундирные платья, как и почетная обязанность для императрицы и цесаревен выступать шефом гвардейских полков, были возвращены в церемониал двора Николаем I (сохранились изображения императрицы Александры Федоровны и великой княжны Ольги Николаевны в мундирных платьях); позднее значительное внимание этой стороне придворного церемониала уделяла

<sup>177</sup> Вершинина Н. М. Орденское платье Марии Федоровны. URL: <https://pavlovskmuseum.ru/news/calendar/2522/> (дата обращения 12.02.2025).

<sup>178</sup> Бордэриу К. Мундир императрицы // Бордэриу К. Платье императрицы. Екатерина II и европейский костюм в Российской империи. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. С. 15.

супруга Александра III Мария Федоровна; мундирные платья носила супруга Николая II Александра Федоровна. Последними платья мундирного типа носили великие княжны Ольга, Татьяна и Мария, старшие дочери Николая II.

Значимым явлением придворной культуры стало «русское платье», появившееся в гардеробе Екатерины II в 1770 г. и сочетавшее элементы европейского и русского традиционного костюма<sup>179</sup>. Оно состояло из двух частей: нижнего глухого неширокого платья с длинными рукавами на сборке и верхнего распашного платья без рукавов, украшенного вышивкой. Важным элементом являлся стилизованный кокошник, который акцентировал национальный колорит всего костюма. Екатерина II неоднократно позировала для портретов в подобном наряде. «Русское платье» и далее сохранило свое значение при дворе; его статус как придворного церемониального для императрицы и ее фрейлин был закреплен в 1834 г. в подписанном Николаем I «Описании дамских нарядов для приезда в торжественные дни к Высочайшему двору».

Жан Филипп Ворт, модельер и сын известного модельера Чарльза Фредерика Ворта, описывая в мемуарах длительные контакты семейного модного дома с русским императорским двором, отмечал специфичность его требований: «очень близки, по крайней мере по своему великолепию и необычности, к костюмам, которые Ворт создавал аристократам Лондона и Парижа для сказочных маскарадов, были придворные наряды, которые он изготовил для великосветских дам России<sup>180</sup>. Модельер отдельно отмечал, как самое экстравагантное, «русское платье», особенно выделяя «кокошник», инкрустированный драгоценными камнями<sup>181</sup>. Также примечательным изобретением русского двора он называл мундирные платья<sup>182</sup>, которые в его глазах усиливали представление об особых «маскарадных» качествах этих церемониальных одежд, особенно очевидных по контрасту с повседневными платьями русских императриц и великих княгинь, отличавшихся подчеркнутой простотой и, по мнению модельера, даже «неприметностью»<sup>183</sup>.

<sup>179</sup> Бордэриу К. Русское платье императрицы и придворных дам // Бордэриу К. Платье императрицы. Екатерина II и европейский костюм в Российской империи. С. 22–31.

<sup>180</sup> Ворт Ж.-Ф. Век моды. Москва: Этерна, 2013. С. 139.

<sup>181</sup> Там же. С. 141.

<sup>182</sup> Там же. С. 142.

<sup>183</sup> Там же. С. 145.

Сценический костюм и его история также рассматриваются как неотъемлемая часть истории костюма. В европейской культуре он непосредственно связан как с формами повседневной и церемониальной одежды, так и с изобразительным искусством<sup>184</sup>. Особенно сложно выстраивались отношения между «платьем в живописи и платьем на сцене»<sup>185</sup> в придворных постановках XVI–XVII вв., таких как английские придворные маски в эпоху ранних Стюартов, балетные спектакли при французском дворе, оперные спектакли с балетными дивертисментами при дворе австрийских Габсбургов<sup>186</sup>, в которых монархи и их приближенные появлялись в образах мифических персонажей, а сами постановки служили репрезентации великолепия власти. Театральные костюмы аристократии создавали придворные художники и декораторы – Иниго Джонс для спектаклей-масок<sup>187</sup>, Жан Берен, Анри де Жиссе и др. – для балетов при дворе Людовика XIV<sup>188</sup>. Важно, что придворные сценические костюмы, представляя мифические или аллегорические образы, практически не отличались от церемониальных одежд своего времени, шились теми же исполнителями из такой же статусной ткани и так же украшались драгоценными камнями, вышивками и жемчугом. Дальнейшая эволюция сценического костюма постепенно подчиняла его канонам развития музыкального и драматического театра, рисунку роли и закономерностям восприятия костюма со сцены. И в то же время костюмы героев трагедий и исторических драм еще и в XVIII в. представляли собой поношенные аристократические одежды, пожертвованные или перепроданные в театр.

Условность сценического костюма и его собственная логика ярко проявляются в женских балетных образах эпохи романтизма. В этом контексте ключевым событием может быть названо представление «Сильфиды» (1832) на сцене Королевской академии музыки и танца в Париже с участием Марии Тальони. Здесь было значимо всё: не только техника великой балерины, но и её костюм – платье из белого

<sup>184</sup> Холландер Э. Взгляд сквозь одежду. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. С. 275.

<sup>185</sup> Там же. С. 283.

<sup>186</sup> Шовская Т. Г. La belle danse на габсбургской придворной сцене в конце XVII – первой трети XVIII веков // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. 2024. № 3 (3). С. 120, 131.

<sup>187</sup> Лампасова А. В. «Маска о черноте» Иниго Джонса как явление театрального английского барокко // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 2. С. 12–13.

<sup>188</sup> Никитина О. В. Костюмы придворных балетов во Франции XVII в. // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. 2024. № 3 (3). С. 152–156.

муслина по эскизам Эжена Лами, которое стало первой балетной пачкой. Тогда же Мария Тальони впервые танцевала весь спектакль на пуантах, создавая новый эстетический канон легкого, текучего движения на кончиках пальцев, который стал «зримым воплощением романтических представлений об идеальном мире»<sup>189</sup>.

Сценический костюм перекликается с костюмом художественной богемы, вплетается в создание мифа о художнике и его музе, который обретает особый смысл в европейской культуре второй половины XIX – начала XX вв. Яркими примерами здесь являются «эстетические платья», которые задуманы прерафаэлитами Данте Габриэлем Россетти и Уильямом Моррисом и стали прототипами для реальных костюмов музы художников Джейн Моррис, запечатленной в их творчестве (*Прил. 13*) и на постановочных фотографиях<sup>190</sup>. Эстетические платья получили распространение среди подруг художников-прерафаэлитов как представительниц «художественного и интеллектуального сообщества»<sup>191</sup>. Такие «артистические наряды» резко выделялись на фоне мод викторианской Англии, вызывали неприятие и критику как «уродливые» и «эксцентричные»<sup>192</sup>, а для истории искусства и материальной культуры, напротив, определили облик художественной богемы второй половины XIX в. Таким же значимым культурным артефактом в истории русской культуры стали костюмы, которые М. Врубель создавал для своей супруги оперной певицы Н. И. Забелы-Врубель, причем как для сцены, – костюмы Царевны-Лебедь и Волховы<sup>193</sup>, – так и концертные платья, и платья для повседневной жизни. Художнику «нравилось достигать самых причудливых и редких цветов»<sup>194</sup>, наслаивать полупрозрачные ткани. Именно так выглядит платье в стиле ампир на портрете Забелы-Врубель (1898 г., ГТГ): «кисея зеленая с лиловым», перчатки, в руках модели лорнет<sup>195</sup>.

<sup>189</sup> Складневская И. Р. Тальони. Отец и дочь. Генезис нового стиля // Вопросы театра. 2011. № 3–4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/taloni-otets-i-doch> (дата обращения 12.02.2025).

<sup>190</sup> Энтусил Дж. Модное тело. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С. 177.

<sup>191</sup> Винсент С. Дж. Анатомия моды. Манера одеваться от эпохи Возрождения до наших дней. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. С. 72.

<sup>192</sup> Там же.

<sup>193</sup> Врубель. Костюмы для музы // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. 14 марта – 9 июня 2024. URL: <https://theatremuseum.ru/exposition/vrubel> (дата обращения 12.02.2025).

<sup>194</sup> Портреты жены художника // Михаил Врубель: кат. выст. Москва: ГТГ, 2021. С. 198.

<sup>195</sup> Там же. С. 198–199.

Благодаря появлению и развитию кинематографа и фильмам, посвященным современности, особый статус обретают повседневные вещи, которые представляются «в искаженном и гиперболизированном виде просто потому, что они становятся видны на большом экране в качестве сценического костюма»<sup>196</sup>. По мнению историка моды Э. Холландер, возникает встречный эффект: «самое заурядное платье может приобрести драматическую окраску только потому, что напоминает увиденное на экране. Именно таким образом кино по-настоящему влияет на моду»<sup>197</sup>.

В реальной жизни яркий индивидуальный стиль костюма, способность к его художественной интерпретации – свидетельство незаурядной личности, которое запоминается и формирует образ человека в восприятии современников и в мемуаристике<sup>198</sup>. В литературном произведении описание костюма, как правило, дается лишь в части наиболее выразительных или характерных деталей, с целью проявить индивидуальность героя, или, наоборот, соотнести его с определенным социальным или историко-культурным контекстом. Достаточно часто такие описания содержат историческую лексику, которая соотносится с представляемой исторической эпохой и может далее плохо различаться читателями последующих поколений.

В отечественной литературе особенно насыщены сведениями о костюме произведения Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского, которые раскрываются при контекстуальном анализе текста, разработанном Р. М. Кирсановой. Как отмечает исследователь, в романе «Преступление и наказание» костюм особенно важен «для эмоциональной окраски действия»<sup>199</sup>, особенно его детали. В сцене смерти Мармеладова Соня появляется, «забыв и о своем перекупленном из четвертых рук, шелковом, неприличном здесь, цветном платье с длиннейшим и смешным хвостом, и необъятном кринолине, загородившем всю дверь, о светлых ботинках, и об омбрельке, и о смешной соломенной шляпке с ярким огненного цвета пером»<sup>200</sup>. До этого похожий костюм Раскольников видит на уличной певице: «девушке, лет пятнадцати, одетой как

<sup>196</sup> Холландер Э. Взгляд сквозь одежду. С. 275.

<sup>197</sup> Там же.

<sup>198</sup> Кирсанова Р. М. Костюм в России между 1917 и 1931 годами // Художественная культура. 2020. № 4. С. 674, 676, 683.

<sup>199</sup> Кирсанова Р. М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX в. Москва: Книга, 1989. С. 79.

<sup>200</sup> Там же. С. 79–80.

барышня, в кринолине, в мантильке, в перчатках и соломенной шляпке, с огненного цвета пером; все это было старое и истасканное»<sup>201</sup>. «Костюм как бы объединяет многие женские судьбы, обобщает образы женщин, обреченных самой жизнью»<sup>202</sup>, – замечает по этому поводу исследователь. Важным для понимания образа главной героини является то, что в середине 1860-х гг. мода на кринолины уходила: от них окончательно отказались к 1867 г. благодаря активному влиянию Чарльза Фредерика Ворта, который одним из первых решился на этот шаг<sup>203</sup>. «Необъятный кринолин Сони Мармеладовой в 1865–1966 г. уже не моден, смешон»<sup>204</sup>, что акцентирует обстоятельства жизни и статус героини, которые понятны современникам писателя и требуют отдельного пояснения для последующих читателей.

Изобретение жаккардового станка в 1797 г. и его широкое распространение позволило производить ткани с любыми переплетениями и узорами, а также существенно увеличить объем выпускаемой продукции<sup>205</sup>. Также промышленному производству одежды способствовало появление швейной машины. Первый и еще несовершенный подобный механизм, созданный в 1829 г., его изобретатель Бартель Тимонье предлагал французскому военному ведомству для производства мундиров, но это предложение не было принято. В 1845 г. американец Элиас Хоу получил патент на изобретенную им швейную машину, но не смог наладить ее производство и распространение. В 1850 г. появилась швейная машина Исаака Зингера (1811–1875), которая получила признание и распространилась по всему миру<sup>206</sup>. При этом, несмотря на значительное развитие промышленного производства одежды, до середины XX в. статус человека определялся возможностью шить одежду индивидуально, на заказ у портного.

Развитие публичной сферы стимулировало развитие моды, по отношению к костюму – вестиментарной моды, – как области, все более освобождающейся от внешнего государственного регулирования и регламентаций, определяющих семантику костюма как

<sup>201</sup> Там же. С. 79.

<sup>202</sup> Там же. С. 80.

<sup>203</sup> Ворт Ж.-Ф. Век моды. С. 67.

<sup>204</sup> Кирсанова Р. М. Розовая ксандрейка. С. 133.

<sup>205</sup> Там же. С. 13–14.

<sup>206</sup> Там же. С. 14.

средства социальной стратификации<sup>207</sup>. Конвенциональные позиции вестиментарной моды уступали место экспериментальным, что стимулировало появление и утверждение фигуры кутюрье (дизайнера костюма) как творческой индивидуальности и моды как особого вида искусства. Становление этого направления ярко читается в биографии таких выдающихся кутюрье, как Поль Пуаре. Значительное влияние на становление профессии оказали театральные костюмы Л. Бакста, и прежде всего, для балета «Шехерезада» (1910), показанного в рамках «Русских сезонов» в Парижской Гранд-опера; а также эскизы повседневных костюмов, выполнявшиеся художником для модных домов и журналов. Существенным было влияние художника и технолога Мариано Фортунни, который в 1907 г. создал платье-тунику «Дельфос», вдохновляясь памятниками древнегреческого искусства. Изобретенный Фортунни метод стойкой плиссировки шелка позволил создать костюм, не стесняющий свободу движений, что оценили, прежде всего, танцовщицы нового стиля Айседора Дункан, а позднее Марта Грэм<sup>208</sup>. С Полем Пуаре связаны первые показы мод с выходами манекенщиц, которые стали особой формой публичной репрезентации в современной культуре<sup>209</sup>. Выдающиеся кутюрье XX в. становятся знаковыми фигурами своей эпохи, ярко выражая ее стремления, тенденции, иллюзии и надежды; созданные ими образы формируют видимый облик современности.

Интенсивное развитие культуры потребления в конце XX – первой четверти XXI в. привело к появлению так называемой «быстрой моды» и массового производства одежды, уникализация которой происходит за счет коллаборации торговых корпораций с известными модельерами и актуальными художниками, а также благодаря все более популярной в настоящее время услуги по кастомизации одежды и обуви под конкретного покупателя. Сегодня этот процесс происходит не за счет индивидуального пошива, как в исторические эпохи, но за счет поверхностного декорирования изделий, выполненных в сегменте массового рынка, рисунками, нашивками, вышивкой и другими формами лично подобранной орнаментации. Формой подобной

<sup>207</sup> Музалевская Ю. Е. Связь понятий «костюм» и «вестиментарная мода» // Костюмология. 2017. № 3. Т. 2. URL: <https://kostumologiya.ru/PDF/04KL317.pdf> (дата обращения 12.02.2025).

<sup>208</sup> Зелинг Ш. Мода. Век модельеров. 1900–1999. Копенгаген: Kopemann, 2000. С. 36–37.

<sup>209</sup> Васильев А. Предисловие // Пуаре П. Одевая эпоху. Москва: Этерна, 2011. С. 7–8.

кастомизации можно назвать и музейные сувениры, среди которых разрабатываются элементы гардероба – предметы одежды и аксессуары. Символика музея или выставки, изображения отдельных музейных предметов или их элементов наносится на выбранную линейку унифицированных изделий.

Важным и критикуемым аспектом «быстрой моды» становится экология, которая страдает в результате интенсивного промышленного цикла производства массовой одежды, а также социальный аспект, условия труда на производстве и быстрый цикл использования одежды, после которого она выбрасывается или отправляется на переработку. Альтернативой называется «медленная мода» с индивидуализированным профилем создателя и потребителя одежды, а также бережное отношение к одежде, ее повторное использование, что представляет концепцию «устойчивого развития» в моде. Насколько эта тенденция реальна и жизненна, не является ли она очередной маркетинговой стратегией – эти вопросы обсуждаются сегодня профессионалами. В этом обсуждении интересный ракурс представляют и историки моды, которые акцентируют внимание на том, что бережное использование тканей и одежды в прошлом может стать существенным ресурсом в изменении отношения к производству, хранению и потреблению одежды в настоящем. В качестве важной практики производства прошлого осмысливается безотходный крой одежды, опираясь на опыт раскроя тканей Средних веков, а также крой с учетом возможности изменения и сохранения полотна при создании японского кимоно<sup>210</sup>; особое внимание уделяется составному характеру одежды эпохи Ренессанса и опыту повторного использования – переделки и адаптации, – отдельных элементов костюмного комплекса, а также продлению цикла его жизни за счет возвращения культуры починки одежды и штопки<sup>211</sup>.

Интерес к феномену моды и к истории моды – как академические исследования, так и широкое внимание, которое привело к созданию тематических выставок и образовательных проектов, – возник в последней четверти XX – начале XXI вв. и остается значимым явлением для мировой культуры. Эта же тенденция привела к созданию и развитию специализированных музеев моды и костюма, моды и текстиля как самостоятельных институций, так и в статусе отделов крупнейших

---

<sup>210</sup> Дэвидсон Х. Будущее – в прошлом: история одежды и ее сохранения как опыт в области устойчивого развития // Теория моды. 2024. № 3 (73). С. 18–19.

<sup>211</sup> Там же. С. 18–20.

музеев мира (Институт костюма как отдел Музея Метрополитен в Нью-Йорке; отделы костюма и моды в музее Виктории и Альберта в Лондоне). Известные деятели мира моды становились активными участниками создания музейных проектов, посвященных моде. Так, влиятельный обозреватель и редактор модных журналов Диана Вриланд в 1970-е гг. выступила в качестве куратора и консультанта Музея Метрополитен при создании выставок, посвященных костюму и моде. Её имя носит Институт костюма, созданный в 2014 г. на базе обширных коллекций исторического и театрального костюма, моды XX–XXI вв., собранных в музее<sup>212</sup>.

Музеи и выставки костюма и моды сталкиваются со сложными вызовами: необходимость показа костюма вне пластики и жестов использовавшего их человека, замещение его образа моделью-манекеном; необходимость представления историко-культурного контекста бытования исторического костюма и развития моды; специфика показа моды как искусства, специфика показа театрального костюма в контексте истории костюма в целом. Показ творчества признанных дизайнеров моды, а также активистские выставки, посвященные проблемам медленной и быстрой моды, побуждают постоянно искать новые формы показа; отдельный сложный вопрос составляет консервация и реставрация исторического костюма и регламенты его экспонирования<sup>213</sup>.

В связи с требованиями режима сохранности экспозиции костюма устроены в формате временных (с длительным сроком показа) выставок: так строятся экспозиции Музея моды и костюма в Париже, Музея Костюма в Палаццо Питти и др. Исключение составляет Институт Костюма в Киото, который имеет постоянную экспозицию. На примере сайта этого музея можно видеть, что цифровая репрезентация становится формой экспозиции для тщательно подобранной и выстроенной в плане сценографии показа предметной коллекции одежды и аксессуаров<sup>214</sup>.

## Вопросы для самопроверки

1. Приведите примеры бережного отношения к одежде в прошлом и в настоящем.

<sup>212</sup> The Costume Institute // The Metropolitan Museum. URL: <https://www.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/the-costume-institute> (date of access 12.02.2025).

<sup>213</sup> Петров Дж. Мода, история, музеи. Рождение музея одежды. Москва: Новое литературное обозрение, 2023. С. 105–223.

<sup>214</sup> The Kyoto Costume Institute. URL: <https://www.kci.or.jp/en/> (date of access 12.02.2025).

2. Как осуществлялась переделка и реставрация одежды в прошлом? Как это повлияло на состав современных музейных коллекций исторического костюма?

3. Каким образом изучение и интерпретация предметов личного гардероба может дать дополнительные сведения об исторической персоне?

4. Что входит в состав костюмного комплекса?

5. Какова историческая связь между придворным и сценическим костюмом?

6. В чем смысл противостояния «быстрой» и «медленной» моды?

### **Задания**

1. Познакомьтесь с составом гардероба Петра I: определите его местонахождение, состав. Сделайте вывод о том, каким образом этот комплекс представляет историческую личность.

2. Составьте описание костюма «Восковой персоны» Петра I.

3. Познакомьтесь с составом гардероба Петра II: определите его местонахождение, состав, проведите сравнительный анализ одежды на портретах данной исторической личности и предметов принадлежавшего ей гардероба.

### **Основная литература**

1. Барьбери Д. Костюм как часть сценического действия. Материальность, культура, тело. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – 251 с.

2. Кирсанова Р. М. Портрет неизвестной в синем платье. – Москва: Куликово поле, 2017. – 544 с.

3. Кирсанова Р. М. Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. – Москва: Слово, 2002. – 224 с.

4. Петров Дж. Мода, история, музеи. Рождение музея одежды. – Москва: Новое литературное обозрение, 2023. – 264 с.

### **Дополнительная литература**

1. Дэвидсон Х. Будущее – в прошлом: история одежды и ее сохранения как опыт в области устойчивого развития // Теория моды. – 2024. – № 3 (73). – С. 9–25.

2. Кирсанова Р. М. Костюм – вещь и образ в русской литературе // Теория моды. – 2012. – № 1 (23). – URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/23\\_tm\\_1\\_2012/article/18707/](https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/23_tm_1_2012/article/18707/)

3. Кирсанова Р. М. Костюм // История русского искусства в 22 т. Т. 14. – Москва: Гос. ин-т искусствознания, Северный паломник, 2011. – С. 754–765.

4. Кирсанова Р. М. Костюм в России между 1917 и 1931 годами // Художественная культура. – 2020. – № 4. – С. 666–691.

5. Мода и искусство / Ред. А. Гечи, В. Караминас ; пер. с англ. Е. Демидовой, Е. Кардаш, Т. Пирусской, Р. Шмаракова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – 272 с.

6. Музалевская Ю. Е. Связь понятий «костюм» и «вестиментарная мода» // Костюмология. – 2017. – № 3. – Т. 2. – URL: <https://kostumologiya.ru/PDF/04KL317.pdf>

7. Холландер Э. Взгляд сквозь одежду. – Москва: Новое литературное обозрение, 2023. – 576 с.

## Тема 5

### Дом и его обстановка

Чарльз Мак-Коркодейл в предисловии к своему известному исследованию об убранстве жилого интерьера отмечал, что современное представление об интерьере не столько как об «архитектуре обращенной внутрь», сколько как «о жилом пространстве, предназначенном для обитания», складывается в европейской культуре с XVII в.<sup>215</sup> При этом особое внимание исследователя привлекало различие и соотношение парадного и жилого интерьеров, к которым он ставил вопросы искусствоведческого характера, связанные с их стилистической выразительностью и целостностью, обоснованностью взаимоотношением архитектурных и декоративных решений. Акцент на проблематике повседневности и материальной культуры, который позволяет подробно интерпретировать интерьер именно как пространство обитания, побуждает исследователей углублять датировку и относить процессы генезиса современного типа интерьера к эпохе Ренессанса. Именно с этого времени дом, как место пребывания и приращения семьи, сохранения и воспроизведения семейных традиций, обретает особую ценность. Следующее существенное изменение – возможность отношения к дому как к индивидуальному убежищу, наполненному глубокими личными привязанностями, как к пространству самовыражения и миру индивидуального становления, будет связан с рубежом XVIII–XIX в., с эпохой романтизма и последующими ей интеллектуальными и художественными практиками. Оба эти ракурса – домашний, фамильный, объединяющий и индивидуальный, образующий уникальное личное жизненное пространство – переплетаются в современной культуре.

---

<sup>215</sup> Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от Античности до наших дней. Москва: Искусство, 1990. С. 7.

Ч. Мак-Коркодейлу принадлежит еще одно важное наблюдение, которое определяет различие классического и более позднего понимания соотношения человека и жилища, человека и внутренней символической программы, которую он видел в ранних европейских интерьерах. В качестве наглядного примера им был выбран известный интерьер – студиоло покровителя искусств и наук XV в. урбинского герцога Федерико Монтефельтро<sup>216</sup>: «Тот ум, который задумал Студиоло (кабинет) Федерико да Монтефельтро в Урбино, был в первую очередь озабочен созданием обстановки, побуждающей к творческой активности. Это было достигнуто отнюдь не благодаря цвету, а посредством наглядных образцов и символических ассоциаций, которые играли очень важную роль во многих программах оформления начиная с эпохи Возрождения и дальше [...] Что же касается нашего времени, то, поскольку мы больше не используем иконографические “программы” [...], для того чтобы сообщить что-либо об обитателях помещения, мы в большей степени опираемся на цвет и подбор предметов обстановки и украшения, отражающих индивидуальные вкусы»<sup>217</sup>. Таким образом, Мак-Коркодейл противопоставлял знаковые исторические интерьеры, которые задавали определенную программу действий, содержали определенное риторическое высказывание в самом своем архитектурном построении и стилистике декоративного убранства, и интерьер современного типа, в котором произошел отказ от риторических программ, концентрация на предметах обстановки с их фактурами и регистрами прочтения и переживания. Перед исследователями он ставил задачи раскрывать «ассоциативные возможности, заложенные в неодушевленных предметах», которые помогают трактовать жилой интерьер как целостность, «не сводимую к простому набору привлекательных слагаемых»<sup>218</sup>.

«Частный дом бесспорно должен строиться ради семьи, чтобы она в нем находила полный покой; и это местопребывание никогда не будет достаточно удобно, если под одним и тем же кровом не окажется всего, что для этого потребно»<sup>219</sup> – так обосновал свое видение и признание аксиологической ценности дома известный итальянский архитектор

<sup>216</sup> Махо О. Г. Образы войны и науки в интарсиях урбинского студиоло Федерико да Монтефельтро // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 2 (37). С. 154–161.

<sup>217</sup> Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от Античности до наших дней. С. 8.

<sup>218</sup> Там же.

<sup>219</sup> Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. Москва: Academia, 1935. С. 160.

и теоретик архитектуры середины XV в. Л.-Б. Альберти, деятельность которого во многом заложила основы для преобразования пространственной и предметной среды Ренессанса. Во Флоренции – признанном центре эпохи Возрождения, – предшествовавшим типом аристократической городской застройки были дома-башни, которые строили знатные семьи для своего проживания и защиты. Историки упоминают до 150 башен, принадлежавших частным лицам в XIII в., а также скученную городскую застройку вокруг них<sup>220</sup>. «Я не стану восхвалять недавнюю пору, лет двести тому назад, когда распространилось всеобщее поветрие строить башни [...] казалось, ни один отец семейства не мог обойтись без башни. И повсюду вырастали леса башен»<sup>221</sup>, – писал об этом типе городского жилища Альберти. В XIV в. планировочное решение городского состоятельного дома подвергается значительной трансформации, разрабатываются новые формы городского дома (casa) и его репрезентативная, дворцовая форма (palazzo).

Палаццо создаются в том числе для знатных купцов, разбогатевших и воспринявших репрезентативные черты стиля жизни аристократов. Одним из первых примеров подобного типа зданий является компактное палаццо Даванцати, которое было построено во второй половине XIV в. для семьи торговцев шерстью. В этом здании достаточно хорошо сохранилась не только изначальная планировка, но и элементы внутреннего убранства. С 1910 г. здесь был создан частный, а с 1956 муниципальный «Музей старого флорентийского дома»<sup>222</sup>. В городской стесненной застройке палаццо Даванцати развивается в высоту, как это было и в средневековых башнях. В его структуре проявляется и переосмысливается образ древнеримского дома-инсулы: расположение помещений вокруг центрального двора, размещение мастерских на первом этаже и жилых помещений на верхних этажах. Открытая по фасаду дома лоджия первого этажа предназначалась для ведения торговли; двор был центром хозяйственной жизни, его опоясывают лоджии и лестницы, которые вели на верхние этажи в основные жилые помещения. Значимыми

---

<sup>220</sup> Данилова И. Е. Флоренция времени Брунеллески // Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения. Москва: Советский художник, 1984. С. 115.

<sup>221</sup> Цит. по: Данилова И. Е. Флоренция времени Брунеллески. С. 120.

<sup>222</sup> Palazzo Davanzati. URL: <https://bargellomusei.it/musei/palazzo-davanzati/> (date of access 12. 02. 2025); Дунина М. В. Типология ренессансного палаццо: образ жизни и характер интерьера (на примере палаццо Даванцати) // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. научн. статей. Вып. IV / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой. Санкт-Петербург: НП-Принт, 2014. С. 213–221.

элементами интерьера воспринимались высота стен, богатая отделка окон, дверей и потолков<sup>223</sup>.

Окна первых палаццо, как и средневековых жилищ, закрывались ставнями; остекление постепенно вытесняло практику, при которой в оконные рамы натягивали ткань, пропитанную скипидаром или воском. На окнах и на стенах были закреплены кронштейны для тканей, которые позволяли утеплять, украшать и при необходимости зонировать помещения, как это было и ранее в средневековых аристократических постройках. Ткани переходили из интерьера в экстерьер – в городах Италии и Франции в позднем Средневековье, а затем в эпоху Ренессанса развивалась традиция праздничного украшения тканями фасадов зданий, в итальянских городах – открытых лоджий палаццо. В ранних палаццо, как и в средневековых замках, еще не существовало четкого разграничения функций помещений. Торжественные залы могли зонироваться для более частных нужд; в спальнях могли работать или принимать посетителей. Однако, постепенно возникало все большее разделение хозяйственной, публичной и приватной сторон жизни.

Особое внимание уделялось залу, в котором проходили пиры и празднества, сопровождавшиеся танцами. Это было просторное помещение с высокими потолками и оконными проемами, которые располагались по фасаду здания. В залах размещали столы для пиров, поставцы-креденцы, которые украшались дорогой серебряной посудой. Л.-Б. Альберти в трактате «Книги о семье» называет пир расточительством, но в целом дает яркую картину этого события как кульминации репрезентативных аспектов жизни палаццо, что оправдывало неизбежно связанные с ним материальные затраты и усилия: «Не станем говорить о суматохе и хлопотах [...] : нужно то, нужно это, или лучше другое; о сутолоке и расстройстве, которое ты начинаешь испытывать еще до того, как начал накрывать стол. Опустим также [...] ссылки на расточение и перевод всего домашнего добра: все кладовые нараспашку, что-то пропало, чего-то не хватает»<sup>224</sup>. Интересна обозначенная здесь связь кладовых и парадного зала. Убранство не находится в зале постоянно, но формируется из того, что хранится в кладовых и каждый раз собирается заново в репрезентативную декоративную композицию. Альберти, продумывая пространственную ориентацию помещений, уделяет особое внимание

<sup>223</sup> Дунина М. В. Типология ренессансного палаццо. С. 216.

<sup>224</sup> Альберти Л.-Б. Книги о семье / пер. М. А. Юсима. Москва: Языки славянской культуры, 2008. С. 152.

сохранности материалов и продуктов: «То, что боится червоточины, выцветания, плесени, ржавчины, – одежды, книги, оружие, семена и продовольствие, – все должно храниться на юге и на западе»<sup>225</sup>.

Наличие заполненных кладовых в целом составляет гарант того, что живущая в доме семья не испытает нужду. Поэтому рачительный хозяин постоянно заботится о том, «чтобы в доме было все необходимое и полезное для нужд семьи [...] пища для всех нас, одежда»<sup>226</sup>. Альберти дает указание по размещению кухни: «При столовых должна быть кухня и чулан для продовольствия, где хранятся остатки трапезы, посуда и столовое белье. Кухня не должна ни находиться на глазах обедающих, ни быть слишком от них удалена, чтобы горячее кушанье не остыло, пока его несут в столовую»<sup>227</sup>. В палаццо Даванцати наблюдалась другая логика – кухня была размещена в самом верхнем этаже, чтобы по дому не разносился запах приготовляемых блюд. Показательно, что в живописи XVI в. «кухонная сцена» станет одним из истоков жанра натюрморта. В живописных композициях подробно представляется занимательный сюжет приготовления разнообразных блюд, кухонная посуда и еда, активная деятельность поваров и кухарок; на третьем плане может быть изображено парадное помещение, где уже сервирован стол, как на картине Винченцо Кампи «Кухня» (1580, Пинакотека Брера, Милан).

Спальня все более выделяется и осмысливается как место, связанное со значением брака и свадебного ритуала, в том числе сопровождающего его приданого. Если стены спальни были расписаны, то в декорациях могли быть использованы гербы семейств, к которым принадлежали супруги<sup>228</sup>; такой же декор мог быть на сундуках-кассоне для хранения приданого, которые располагались здесь же вдоль стен. Об устройстве спальни в трактате Альберти содержится рассуждение, которое ярко характеризует отношение к браку и его рутинам в рассматриваемую эпоху: «Из столовых попадают в спальни [...] У мужа и жены должны быть отдельные спальни не только для того, чтобы родящая или в подобных немощах находящаяся женщина не была в тягость мужчине, но и для того, чтобы при желании можно было летом спать, не мешая друг другу. У каждой спальни должна быть своя дверь, и, кроме этого, общая задняя дверь, через которую супруги могут приходиться друг

<sup>225</sup> Там же. С. 173.

<sup>226</sup> Там же. С. 175.

<sup>227</sup> Там же. С. 168.

<sup>228</sup> Дунина М. В. Типология ренессансного палаццо. С. 217.

к другу [...] Около покоев жены будет находиться вестиарий [здесь в значении «гардеробная» – А. Б.], около покоев мужа – библиотека»<sup>229</sup>.

Накопление богатства перестает восприниматься как нравственно спорное с религиозной позиции, как это было ранее. Теперь это рациональный способ организовать семью и разделить зоны ответственности: «Каждый из них (домочадцев) должен исполнять то, что ему надлежит: жена следить за малышами, хранить запасы и заботиться о всем домашнем скарбе»<sup>230</sup>. Богатство предполагает также разумность, рационально организованный бюджет: «семья на протяжении всего года вынуждена делать небольшие расходы на хозяйство, ремонт и предметы быта; кроме того, нередко приходится идти на более серьезные траты, из которых самая главная статья – одежда. Дети растут, устраиваются свадьбы, выплачивается приданое»<sup>231</sup>. Среди нефункциональных и дорогих практик, необходимых для демонстрации статуса, в трактате Альберти названы «украшение картинами лоджии, покупка столового серебра, роскошные вещи, красивая одежда и щедрые подарки»<sup>232</sup>. Распределение предметов становится понятно из описания представления дома молодой жене: «Когда прошло несколько дней, и моя жена свылклась с мыслью, что находится в чужом доме, вдали от матери и других близких, я взял ее за руку и провел по всему хозяйству. Я показал ей место для хранения зерна наверху и кладовую для хранения вина и дров внизу. Я объяснил ей, где находятся все запасы еды, и в общем доме не осталось такой утвари, местонахождение и назначение которой не было бы известно моей супруге. Потом мы вернулись в мою комнату, и я, заперев дверь, достал ценные вещи, серебро, платья, гобелены, драгоценные камни, чтобы объяснить, где их место»<sup>233</sup>.

«Дом в Италии в эпоху Возрождения»<sup>234</sup> – тема выставки, состоявшейся в 2006 г. в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, признанной специалистами новаторской в области интерпретации исторического интерьера. Выставка утверждала определяющую роль частных интерьеров эпохи Возрождения в расцвете итальянского искусства и культуры. Организаторы, создавая трехмерные модели и условные стилевые ком-

<sup>229</sup> Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. Москва: Academia, 1935. С. 169.

<sup>230</sup> Альберти Л.-Б. Книги о семье. С. 174.

<sup>231</sup> Там же. С. 190.

<sup>232</sup> Там же. С. 197.

<sup>233</sup> Там же. С. 203–204.

<sup>234</sup> *At Home in Renaissance Italy* /Ed. By M. Ajmar-Wollheim, F. Dennis, E. Miller. London: V & A Publications, 2006. 420 p.

наты (period rooms) с аутентичными предметами, стремились воссоздать первоначальный историко-культурный контекст, акцентировать его значение для раскрытия смыслов включенных в него артефактов. Все домашние события выставка предлагала рассматривать как определенные ритуалы и действия, имевшие свое внутреннее значение и ритм<sup>235</sup>. При этом на предметном уровне данная выставка разворачивалась не столько вокруг возникновения и развития дворцов-palazzo и конкретных исторических интерьеров, сколько вокруг городского дома casa, его типичных планировочных схем, предметного наполнения и ежедневных практик.

Итальянское определение palazzo и его эквиваленты на других европейских языках обозначало резиденцию представителей социальной элиты и власти. Значимо происхождение самого термина: в Древнем Риме склоны Палатинского холма (Palatium, Mons Palatinus) были застроены резиденциями правителей, на которые и перешло название, далее распространившееся на дворцы представителей власти в XVI–XVIII вв.<sup>236</sup> Во Франции определение palais могло соответствовать только резиденции членов королевского дома, grand palais – королевского дворца; все остальные резиденции аристократии представляли собой hotel<sup>237</sup>. Французские парадные резиденции стали образцом при строительстве дворцов других монархов Европы и России.

Репрезентативные функции дворцов эпохи сложения в Европе абсолютистских монархий сделали их пространством формообразования барокко и классицизма – «больших стилей» западноевропейского искусства XVII–XVIII вв. Дворец стал местом эстетизации власти и сословных обязанностей дворянства по отношению к монарху, что определило необходимость масштабного строительства «стационарных резиденций, которые потенциально должны были вместить все придворное общество»<sup>238</sup>. Художественная целостность, программное значение планировочных решений и декоративного убранства определяли особую сценографию и семантику поведения владельцев дворца и их придворных, а также диалектику парадного и приватного в их образе жизни.

<sup>235</sup> At Home in Renaissance Italy: An impact Case Study // Arts & Humanities Research Council. P. 3. URL: [https://media.vam.ac.uk/media/documents/legacy\\_documents/file\\_upload/44451\\_file.pdf](https://media.vam.ac.uk/media/documents/legacy_documents/file_upload/44451_file.pdf) (date of access 12.02.2025).

<sup>236</sup> Никифорова Л. В. Чертоги власти: дворец в пространстве культуры. Санкт-Петербург: Искусство-СПб., 2011. С. 9–10, 13.

<sup>237</sup> Там же. С. 211.

<sup>238</sup> Там же.

Роскошь драгоценного убранства, церемоний, празднеств и великолепии трапез; связь дворца, его фасадов и даже интерьеров с окружающим садово-парковым ансамблем; интенсивная освещенность – «свет сотен и тысяч свечей, светильников, жирандолей [...] светом обязательно залито внутреннее пространство, а порой и весь дворец сияет»<sup>239</sup>, – таков умозрительный, во многом риторический, образ дворца в культуре. Этот образ также ярко был представлен и транслировался в орнаментальной гравюре, выступавшей в роли посредника новых элементов убранства и декоративных решений. Рисунки плафонов, каминов, осветительных приборов, мебели; рисунки для тканых шпалер и просто отельные орнаментальные мотивы, составляли подборки образцов, которые широко распространялись по всей Европе в XVII–XVIII вв., способствуя воспроизведению и реализации идей «высокого стиля» в широком культурном и географическом ареале<sup>240</sup>.

Безусловно, дворец – сложный феномен культуры, который далеко не исчерпывается возможностью его рассмотрения как репрезентативного и жилого пространства. Но в контексте поставленной в данном параграфе темы, значимым оказывается именно этот аспект. Яркие характеристики придворной дворцовой жизни, перехода между парадными и повседневными ее сторонами, содержатся в «Собственноручных записках императрицы Екатерины II», повествование которых относится ко времени ее пребывания в России в качестве невесты и супруги великого князя и наследника престола Петра III<sup>241</sup>. Сохранение или реконструкция дворцовых комплексов и презентация ритуалов дворцовой жизни изучается и раскрывается в музейном источниковедении, музейной атрибуции и интерпретации<sup>242</sup>.

В XVII в. в Республике Соединенных провинций с развитием буржуазной культуры возникает и обретает все большее влияние альтернативная концепция, – образ голландского бюргерского дома, идея камерного домашнего пространства, связывающего узкий семейный круг и закрытого от постороннего взгляда. Одним из способов проникновения в это

---

<sup>239</sup> Никифорова Л. В. Дворец в эпоху Барокко. Санкт-Петербург: Астерион, 2003. С. 63.

<sup>240</sup> Там же. С. 110–113.

<sup>241</sup> Екатерина II. Записки. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010. 288 с.

<sup>242</sup> Никифорова Л. В. Стены «текущи млеком и медом». Янтарный кабинет Екатерининского дворца в Царском Селе // Никифорова Л. В. Чертоги власти: дворец в пространстве культуры. С. 346–35; Кальницкая Е. Я. Театр придворной жизни. Очерки петергофской повседневности. Санкт-Петербург: Подписные издания, 2023. 616 с.

частное пространство становится живопись, развитие бытового жанра, в котором формируется отдельное направление – «домашние заботы». Наиболее подробно и разнообразно образ жилого дома представлен в творчестве Питера де Хоха<sup>243</sup>, которое оказало значительное влияние на художников-современников и непосредственных последователей, таких как Я. Врел, Х. ван дер Бурх, Э. Бурсе<sup>244</sup>. К тому же тематическому кругу может быть отнесена «Молочница» Яна Вермеера (1657/1658, Рейксмузем, Амстердам). «Домашние заботы» встречаются также в творчестве Г. Терборха, Я. Стена, Г. Метсю, Г. Доу, П. ван ден Боса, что позволяет подробно и выразительно представить бытовые реалии голландского дома XVII в.

Раскрывая тему дома, художники выстраивают ее вокруг образа женщины как рачительной хозяйки, занятой домоводством, и заботливой матери, поддерживающей здоровье и благополучие своей семьи. Основу такого понимания гендерной роли женщины составляют религиозные нормы и этические идеалы кальвинизма, утвердившемся в Голландии в результате Реформации. С ними связаны представления о семье как оплоте нравственных ценностей, о доме как о пространстве семейной жизни, супружеских взаимоотношений, материнской заботы. В XVII в. получили широкое распространение книги по домоводству, популярными стали поэмы Якоба Катса «Супружество», «Обручальное кольцо» и «Старость» (1625, 1637, 1656)<sup>245</sup>, автор которых в аллегорической форме изобразил основные периоды в жизни женщины, связанные с ними социальные роли. В 1632 г. поэма «Супружество» была украшена гравюрами А. ван дер Венне: среди них значительное место принадлежало аллегорическим изображениям, которые определяют смысл многих предметов и действий в картинах со сценами «домашних забот». На самих картинах молодая мать ухаживает за младенцем; одевает, играет и воспитывает своих маленьких детей, выводит их на прогулку во внутренний дом или сад; она же занимается рукоделием, накрывает на стол, следит за служанками, убирающими дом, бережливо проверяет белье в шкафу, припасы в кладовой и контролирует работу на кухне (*Прил. 14*). Аккуратность интерьеров, прибранность, часто возникающая фигура служанки, подметающей в доме (*Прил. 15*), – все эти

<sup>243</sup> Дмитриева А. А. Ян Вермеер и делфтская живопись середины-второй половины XVII века. Москва: Квадрига, 2017. С. 219–262.

<sup>244</sup> Дмитриева А. А. Ян Вермер и делфтская живопись середины-второй половины XVII века. С. 263–318.

<sup>245</sup> Там же. С. 220.

мотивы имели скрытый подтекст, отсылали к идеям моральной добродетели и нравственной чистоты семейной атмосферы, которая поддерживалась усилиями женщины<sup>246</sup>. В картинах П. де Хоха освещение и особое внимание к воздушной среде позволяет выявить детали обстановки и глубину пространства, создавая сложные визуальные переходы между человеком и костюмом, предметами мебели, домашней утвари, подчеркивая и в то же время сближая соотношение фактур. Так возникает камерное, эмоционально насыщенное пространство, в котором активизируются не только визуальные, но и кинестетические ассоциации. В живописных композициях ясно обозначается основная структура дома: соотношение жилых комнат, сочетающих приватные и репрезентативные функции, и служебных помещений; окон, обращенных на улицу и во внутренний двор, и дверных проемов, которые также часто бывают открыты наружу. Изображаемые интерьеры выделены и одновременно включены в пространство города, что образует особую ритмику протекающей здесь жизни. «Самое красивое в их стране – это дома, особенно в городах, – отмечали посещавшие страну путешественники, – Внутри они еще богаче, чем снаружи»<sup>247</sup>. Это замечание характеризует не только внутреннее убранство, но и насыщенность формировавшейся здесь камерной эмоциональной атмосферы.

Продолжением темы «домашних забот» можно назвать особое явление – заказ кукольных домов как целостных коллекций предметных миниатюр, – которое получило распространение в среде состоятельных голландских женщин в XVII в. Исследователи отмечали, что голландские кукольные дома больше похожи на шкафы-кунсткамеры, содержавшие коллекционные предметные миниатюры, которые представляли разнообразие и полноту мира, в том числе близкого мира, окружающего человека<sup>248</sup>. По своему смыслу, изысканности декора и тщательности воссоздания предметных миниатюр коллекционные кукольные дома существенно отличаются от игровых аналогов – дорогой детской игрушки, которая получила распространение в это же время в других странах Европы. Аналогия с кунсткамерой позволяет акцентировать восприятие кукольного дома и его прототипа – реального жилого дома, – как универсума и в то же время как микрокосма. Среди несколь-

<sup>246</sup> Там же. С. 223.

<sup>247</sup> Тилекс О. История страны Рембрандта. Москва: Новое литературное обозрение, 2024. С. 11.

<sup>248</sup> Павлова Ю. Б. Мир в миниатюре: голландские кукольные домики XVII в. // Вестник КГУ. 2008. Т. 14. № 2. С. 227.

ких дошедших до нашего времени образцов выделяется высоким качеством исполнения всех предметов убранства и мебелировки, а также качеством миниатюрной коллекции живописи и фарфора кукольный дом Петронеллы Ортман (1686–1690) из собрания Рейксмузеума (Амстердам). Известно, что он был очень популярен среди современников и его можно было посмотреть по предварительной записи. Этот кукольный дом был создан в специальном демонстрационном шкафу, по фасаду украшенном черепаховым панцирем и оловянными инкрустациями<sup>249</sup>. Интерьеры и все предметы обстановки дошли до нас в хорошей сохранности, тогда как миниатюрные восковые куклы, изображавшие обитателей дома, были утрачены за исключением одной фигуры младенца в крестильном платье. Восполнить представление о наполнении кукольного дома Петронеллы Ортман позволяет картина, выполненная Я. Аппелем в 1710 г., которая демонстрируется в том же разделе постоянной экспозиции музея (Прил. 16).

Кукольный дом Петронеллы Дюнуа (1676), также включенный в постоянную экспозицию Рейксмузеума, интересен почти полной и хорошей сохранностью всего предметного наполнения, высоким качеством миниатюрной коллекции живописи и рисунка, которая украшает интерьеры (Прил. 17). Но также его отличительной особенностью является хорошая сохранность миниатюрных восковых кукол в специально пошитых для них костюмах. При помощи этого стаффажа здесь демонстрируются состав семьи и прислуги, разнообразные модели бытового поведения<sup>250</sup>. Среди фигур в доме Петронеллы Дюнуа можно видеть миниатюрную куклу, изображающую ребенка в ходунках, одетого в длинное платье из кремового шелка, поверх которого завязан батистовый фартук, а голову защищает специальный мягкий валик<sup>251</sup>. Все эти миниатюрные элементы костюма выполнены достоверно, с большим вниманием к деталям. В собрании Рейксмузеума находятся не только полностью сохранившиеся комплексы, но и отдельные предметные миниатюры, элементы декора и миниатюрные куклы из других кукольных домов XVII–XVIII в. Сами кукольные дома могли входить в богатое приданое невесты и переходили по наследству по женской линии как большая ценность.

<sup>249</sup> Рейксмузеум. Официальный сайт. URL: <https://id.rijksmuseum.nl/2002678> (дата обращения 12.02.2025).

<sup>250</sup> Рейксмузеум. Официальный сайт. URL: <https://id.rijksmuseum.nl/2002631> (дата обращения 12.02.2025).

<sup>251</sup> Рейксмузеум. Официальный сайт. URL: <https://id.rijksmuseum.nl/200416345> (дата обращения 12.02.2025).

Следует отметить, что размеры первых комплексов предметных миниатюр в коллекционных кукольных домах варьировались, и лишь позднее для них был окончательно принят масштаб 1:12.

Альтернативу бюргерскому состоятельному дому представляли дома бедняков, которые были в общих чертах похожи во многих европейских странах своей скудной обстановкой. Анализируя описи имущества крестьян, передаваемого по наследству, и изображения сцен из жизни низов общества в картинах художников XVII в. Адриана Браувера (хотя в его творчестве преобладают интерьеры таверн, а не частных домов) и Адриана ван Остаде, Ф. Бродель отмечал лишь незначительное количество находившейся в их домах мебели: «табуреты, столешница, бочонок вместо стола, скамьи, как особо ценная и далеко не всегда наличествующая – кровать»<sup>252</sup>. Представляя собирательный образ крестьянского интерьера, Бродель описывает его ситуационно: «бедняки без мебели»<sup>253</sup>. Также незначительно количество утвари, которую можно рассмотреть на «крестьянских» картинах, причем многие изображаемые простые ткани и предметы одежды выглядят застиранными и заплатанными, мебель простых форм примитивна по типологии и качеству сборки; среди прочего – оловянная посуда и керамика из каменной массы (штайнгут); плетеные корзины. Примечательно, что в сценах крестьянского быта часто бывает показана не одна семья, но и более широкий круг персонажей, которые активно вовлекаются в происходящее действие и лишают его какой-либо обособленности, подобной сценам в бюргерском доме. На картинах Остаде тема «домашних забот» сначала с гротеском, а потом и с мягким юмором трансформируется среди реалий самой простой жизни; в то же время будничные сцены могут стать сниженной формой визуализации аллегорий пяти чувств – широко распространенной темы в искусстве барокко (*Прил. 17*).

Меняя ракурс разговора о доме и жилом пространстве, следует обратить внимание на другую его знаковую функцию. Интерьер может свидетельствовать об изменении социального статуса человека, о его профессиональном успехе и в то же время демонстрировать его интеллектуальные ориентиры и эстетические вкусы. Одним из самых известных в этом плане может быть назван интерьер личного кабинета, опи-

<sup>252</sup> Бродель Ф. Структуры повседневности. Возможное и невозможное / Пер. с фр. Л. Е. Куббеля; вс. ст., ред. Ю. Н. Афанасьев. Москва: Прогресс, 1986 С. 304.

<sup>253</sup> Там же. С. 303.

санный в небольшом произведении Дени Дидро «Плач по моему старому халату. Тем, у кого больше вкуса, чем богатства» (1768). Этот текст, опубликованный в 15 выпуске рукописного журнала «Литературная корреспонденция» М. Гримма, позволяет познакомиться с обстановкой кабинета Дидро на ул. Таранн в Париже. В шуточной форме Дидро показывает смену обстановки в доме философа и художественного критика, становившегося все более признанным в обществе и все более укреплявшего свое положение, но продолжавшего с иронией относиться к знакам богатства, которыми становятся роскошные вещи и произведения искусства известных авторов, заменяющие собой эскизы, слепки и гравюры, – подарки друзей-художников, существовавшие здесь ранее<sup>254</sup>. Побуждает эти изменения смена простого домашнего халата на новый более роскошный, подаренный Дидро в знак признания хозяйкой одного из модных салонов Парижа: «Мой старый халат был под стать другой рухляди, окружавшей меня. Стул с плетеным сиденьем, простой деревянный стол, стены, обитые бергамской тканью; сосновая полка с несколькими книгами; пара закопченных эстампов, без рамок, приколотые булавками; три или четыре статуэтки»<sup>255</sup>. Это описание представляет уникальное личное пространство, которое напоминает интерьеры и интерпретацию фактуры предметов на картинах современника Дидро Ж.-Б. Шардена. Изменения приводят к появлению в кабинете предметов роскоши и постепенному вытеснению прежней обстановки: «Бергамская ткань, так долго красовавшаяся на стене, уступила место дамасской [...] Стул с плетеным сидением подвергся ссылке в переднюю; его место заняло кресло, обитое сафьяном. Гомер, Вергилий, Гораций, Цицерон освободили полку, прогнувшуюся от их тяжести, и заточены ныне в шкаф с инкрустациями – убежище, более достойное их, нежели меня. На каминной доске водружено большое зеркало, а два красивых слепка, работы самого Фальконе, подаренные в знак дружбы, заменила Венера, присевшая на корточки [...] Стол еще боролся, прикрываясь кучей брошюр и бумаг, наваленных в беспорядке; казалось, они еще долго будут охранять его от грозившей беды. Но однажды наступил и его черед:

<sup>254</sup> Сулимова А. «Плач по моему старому халату. Тем, у кого больше вкуса, чем богатства». Воображаемый кабинет Дени Дидро // «Салоны» Дени Дидро. Выставки современного искусства в Париже XVIII века. Кат. выст. Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2024. С. 98.

<sup>255</sup> Дидро Д. Приложение к Салону 1769 года. Плач по моему старому халату (тем, у кого больше вкуса, чем богатства) // Дидро Д. Салоны. Т. 2. Москва: Искусство, 1989. С. 250.

брошюры и бумаги перекечевали в тесные ящики вычурного бюро»<sup>256</sup>. Иронично преображение окружающего его интерьера Дидро связывает со сменой одного, пусть и ключевого для домашнего быта, предмета из своего гардероба. Старый и пришедший ему на смену новый халат описываются не только в различии их сохранности и фактур, но также определяются через соотношение с телесными переживаниями: «Он (старый халат – А. Б.) был создан для меня, как я – для него. Он облегал все мое тело, не стесняя его. Я был в нем и живописен, и красив. Новый халат жёсток, тяжёл, превращает меня в подобие манекена»<sup>257</sup>. Единственный предмет обстановки, который остался неизменным и по мысли Дидро должен был стать связующим разные периоды его жизни, был простой шерстяной ковер на полу: «Этот убогий коврик не гармонирует с великолепием всего остального, знаю. Но я поклялся, что ноги философа Дени никогда не будут ступать по шедевру из Савоннери<sup>258</sup> [...] он напоминает мне о том, как я жил раньше, и не даёт мне возгордиться»<sup>259</sup>.

Другой известный пример артистического, особого дома связан с серединой XIX в. и представляет собой опыт, который оказал существенное влияние на дальнейшее развитие проектирования креативных частных пространств. Им стал Красный дом (Red House) в Бексликте – известный артистический проект английского художника Уильяма Морриса и его жены, модели и супруги Джейн Берден. Красный дом объединил вокруг себя многих художников-единомышленников ради создания семейного дома, проникнутого духом творчества, интереса к традиционным ремеслам и ручному труду, к природе и естественным материалам. Этот дом из красного кирпича с покатой черепичной крышей был построен в 1859–1860 гг. архитектором Филипом Уэббом в стиле средневековых домов сельской Англии. Моррис и Уэбб занялись также разработкой проектов витражей, мебели, рисунков для обоев и тканей, вдохновляясь образцами и орнаментами Средневековья и проникаясь их «готическим настроением»<sup>260</sup>; Джейн Берден украсила многие предметы стилизованными вышивками. Этот творческий проект стал пер-

<sup>256</sup> Там же.

<sup>257</sup> Там же. С. 249.

<sup>258</sup> Савоннери – известная французская мануфактура по выделке дорогих шелковых ковров. Об аналогах этого и других предметов статусного декоративно-прикладного искусства см.: Бирюкова Н. Ю. Прикладное искусство Франции XVII–XVIII веков. Москва: Знание, 2002. С. 175–177; 160–168.

<sup>259</sup> Дидро Д. Приложение к Салону 1769 года. Плач по моему старому халату. С. 251.

<sup>260</sup> Цветков А. Готический утопист // Вести ниоткуда, или эпоха спокойствия. Москва: Дело, 2024. С. 10.

вым «связанным высказыванием, построенным из отдельных вещей и интерьерных решений»<sup>261</sup>, развитие которого породило влиятельное «Движение искусств и ремесел»<sup>262</sup>. Позднее, в написанном Моррисом утопическом романе «Вести ниоткуда или эпоха спокойствия», действие которого происходит в 2102 г., возникает образ страны, отказавшейся от индустриализации и вернувшейся к простоте и ясности ремесленного ручного труда<sup>263</sup>. Так эстетические идеалы Красного дома, в котором семья Морриса жила только до 1865 г., оказались перенесены в будущее. Вдохновившись садом вокруг Красного дома, У. Моррис создал эскизы для тканых ковров-шпалер<sup>264</sup>, рисунки которых не утрачивают популярность и часто используются в современном дизайне.

В чем состоит ценность человеческого жилища, не сводимого исключительно к идее убежища, возможно ли построить универсальную интерпретацию феномена дома, можно ли «читать комнату», или «читать интерьер», – эти вопросы были поставлены в исследовании французского философа Гастона Башляра «Поэтика пространства» (1958). Поиск ответов с привлечением обширных литературных примеров позволил автору выявить «человеческую ценность»<sup>265</sup> обжитых и освоенных мест. При этом «обжитое» пространство понималось и интерпретировалось Башляром как «пространство, пропущенное через воображение»<sup>266</sup>, что позволяет поставить вопрос о доме как о феномене культуры.

Образы дома сохраняются в памяти человека; при этом сам человек в своем мышлении и воображении находится внутри них, переживает их как особое пространство представления. Воображение усиливает значения, существующие или существовавшие в реальности; подключает память о наиболее значимых местах и связанных с ними чувствах и событиях, что помогает моделировать и восстанавливать образ дома не столько как архитектурного, сколько как жизненного и обжитого пространства, общего и уединенного. С этих позиций можно выделить несколько локаций, которые обретают особый смысл в жизни каждого человека. Прежде всего, это родной дом, который «живет не только в

<sup>261</sup> Там же. С. 11.

<sup>262</sup> Адамс С. Движение искусств и ремесел. Путеводитель по стилю. Москва: Радуга, 2000. С. 34–35.

<sup>263</sup> Барринджер Т., Розенфельд Д. Викторианский авангард // Прерафаэлиты: викторианский авангард. Москва: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2013. С. 24.

<sup>264</sup> Адамс С. Движение искусств и ремесел. С. 43.

<sup>265</sup> Башляр Г. Поэтика пространства. Москва: Ад Маргинем, 2014. С. 32.

<sup>266</sup> Там же. С. 33.

наших воспоминаниях», но «встроен в нас физически» и составляет «комплекс присущих нам привычек»<sup>267</sup>. В противовес образу родного дома в воображении человека всегда существует образ «желанного дома»<sup>268</sup>, к которому он хотел бы стремиться. Особой реальностью жизни и ее конечности является образ последнего дома, или последнего убежища.

Г. Башляр наглядно показывает разницу между идеями постройки и жилища, анализируя детский рисунок с изображением дома. Он обращает внимание на нарисованную входную дверь: на ней изображена ручка, «значит, туда входят, там живут»<sup>269</sup>. Важнейшим аспектом домашней жизни становится «работа по дому», которая трактуется в контексте ценностных, духовных аспектов культуры, сближаясь с трактовками живописи «домашних забот»: домоводство «может и охранять дом, и связывать в доме недавнее прошлое с ближайшим будущим, и обеспечивать дому непрерывность бытия»<sup>270</sup>. В значительной мере «работа по дому» состоит в «заботе о вещах», которая наделяет их особым статусом: «вещи, за которыми так любовно ухаживают, действительно рождаются заново»<sup>271</sup> как артефакты культуры. Башляр предлагает в качестве интеллектуального эксперимента свой вариант типологизации домашних предметов, выделяя среди них миниатюрные подобию самого дома, к которым относит ящики, сундуки, шкафы, секретеры и шкатулки: «Шкаф с его полками, секретер с его ящиками, сундук с двойным дном – это не что иное, как механизмы тайной психологической жизни. Без этих «объектов» и некоторых других, наделенных тем же значением, наша скрытая внутренняя жизнь лишилась бы модели сокровенности»<sup>272</sup>. В шкафу находится центр порядка, который является хранителем истории семьи. Шкатулка свидетельствует о потребности в секретах, о склонности к созданию двойников. В шкатулке заключены вещи, которые предназначены для того, чтобы сохранять преемственность и память. Эту типологизацию по-своему продолжил французский философ культуры и языка Ролан Барт: в рассуждении о доме как о месте, в котором люди осваивают важнейший опыт культуры – умение «жить вместе», – он обозначает объединяющим дом источник света и тепла – в прошлом огонь, очаг, печь, но также и осветительные приборы, среди них современ-

<sup>267</sup> Там же. С. 54.

<sup>268</sup> Там же. С. 112.

<sup>269</sup> Там же. С. 127.

<sup>270</sup> Там же. С. 119.

<sup>271</sup> Там же. С. 120.

<sup>272</sup> Там же. С. 135.

ный – лампа: повешенная над столом она «собирает» действия и мысли людей, находящихся вокруг него, расположенная на письменном столе, она определяет пространство мысли работающего за ним человека<sup>273</sup>.

Возвращаясь к вопросу об исторической обусловленности домашнего пространства и интерьера, о его месте в контексте культуры, и в определенной мере подытоживая разговор на эту тему, важно проанализировать статью Ю. М. Лотмана «Художественный ансамбль как бытовое пространство»<sup>274</sup>. Эта статья возвращает нас к дихотомии «архитектуры, обращенной внутрь» и пространства, «предназначенного для обитания», о котором размышлял Мак-Коркодейл.

Ю. М. Лотман, говоря о стилистических аспектах исторических интерьеров, рассматривал динамику их создания и существования сквозь напластования различных явлений: «Какой бы реально существовавший культурный интерьер мы не избрали, он никогда не заполняется вещами и произведениями, синхронными по времени создания»<sup>275</sup>. Стилистически единые пространства казались ученому «унылыми», поскольку они «составлены из предметов, стилевое единство и хронологическая синхронность которых слишком обнажены»<sup>276</sup>. Продумывая этот аспект нужно отметить, что разработка стилистически единых интерьеров обычно связана с их репрезентативными функциями, но всегда изменяется и размывается в реальной жизненной и житейской ситуации. И происходит это «просто потому, что дома и вещи живут дольше людей, любой город, любой интерьер, нередко костюм или подбор ювелирных украшений содержат элементы разного возраста, и воздействие, которое они на нас оказывают, предполагает острое ощущение этой разновременности, чуткость к их хронологической, стилевой, ассоциативно-исторической полифонии»<sup>277</sup>, – так определял ту же асинхронность реальной предметной среды другой ведущий отечественный ученый, сформировавший исторические подходы к осмыслению культуры повседневности, Г. С. Кнабе.

<sup>273</sup> Барт Р. Как жить вместе: романтические симуляции некоторых пространств повседневности. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 209.

<sup>274</sup> Лотман Ю. М. Художественный ансамбль как бытовое пространство // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. С. 376–387.

<sup>275</sup> Там же. С. 379.

<sup>276</sup> Там же. С. 380.

<sup>277</sup> Кнабе Г. С. Древний Рим – история и повседневность. URL: [https://royallib.com/read/knabe\\_georgiy/drevniy\\_rim\\_istoriya\\_i\\_povsednevnost.html#20480](https://royallib.com/read/knabe_georgiy/drevniy_rim_istoriya_i_povsednevnost.html#20480) (дата обращения 12.02.2025).

Выявленные реалии зафиксированы в «расширенном», культурологическом определении понятия интерьера «как непосредственной связи различных вещей и произведений искусства внутри культурного пространства»<sup>278</sup>, которое предложил Ю. М. Лотман. При этом экспликация таких непосредственных связей позволяет изучать «реальное функционирование различных искусств в том или ином (исторически данном) коллективе», в том числе выявлять не менее показательные для него «типичные несочетаемости»<sup>279</sup>. Важно также внимание Ю. М. Лотмана к сочетанию бытового и высокого в исторических интерьерах: по его наблюдению, дом определенной эпохи всегда «вводит» в свое пространство как стилеобразующий какой-либо один вид искусства (живопись, музыку, кинематограф, литературу)<sup>280</sup>. В рассматриваемой статье Ю. М. Лотман формулирует парадокс, который оставляет без комментария, открытым для последующих исследователей и осмысления: «не всякое внутреннее пространство помещения может стать „интерьером“»<sup>281</sup>.

### **Вопросы для самопроверки**

1. Когда и при каких обстоятельствах формируется представление об интерьере как об архитектуре, «обращенной внутрь»?
2. Какова структура жилого пространства в итальянском палаццо?
3. Как сочетаются жилой и парадный интерьер в дворцовых пространствах?
4. Какие ценности воплощала обстановка голландского бюргерского дома?
5. В какой мере и по отношению к каким интерьерам можно говорить об их стилистическом единстве? В каком случае в интерьере можно наблюдать тенденции к полистилистике?
6. Каким образом соотносятся образы «родного дома» и «желанного дома» с позиций Г. Башляра?

### **Задания**

1. Выберите одну из картин Петера де Хоха, изображающую «домашние заботы». Составьте ее описание: проанализируйте то, каким образом показаны связи между людьми, предметами, обстановкой и домашними повседневными практиками, какие смыслы они воплощают.

---

<sup>278</sup> Лотман Ю. М. Художественный ансамбль как бытовое пространство. С. 380.

<sup>279</sup> Там же.

<sup>280</sup> Там же. С. 376.

<sup>281</sup> Там же. С. 380.

2. В электронном каталоге на официальном сайте Рейксмузеума изучите информацию о кукольных домах Петронеллы Ортман (URL: <https://id.rijksmuseum.nl/2002678>) и Петронеллы Дюнуа (URL: <https://id.rijksmuseum.nl/2002631>): опираясь на эти материалы, представьте развернутую характеристику данных исторических артефактов.

### **Основная литература**

1. Ломтан Ю. М. Художественный ансамбль как бытовое пространство // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / сост. Р. Г. Григорьев. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. – С. 376–387.
2. Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера: от античности до наших дней / Пер. с англ. Е. А. Кантор. – Москва: Искусство, 1990. – 247 с.
3. Соловьев Н. К. Всеобщая история интерьера / Соловьев Н. К., Майстровская М. Т., Турчин В. С., Дажина В. Д. – Москва: Эксмо, 2013. – 784 с.

### **Дополнительная литература**

1. Башляр Г. Поэтика пространства. – Москва: Ад Маргинем, 2014. – 352 с.
2. Никифорова Л. В. Дворец в эпоху Барокко. – Санкт-Петербург: Астерион, 2003. – 200 с.
3. Никифорова Л. В. Чертоги власти: дворец в пространстве культуры. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб., 2011. – 702 с.

## Тема 6

### Материальная культура детства

Детство воспринимается нами как универсально значимый период жизни, который в своем развитии проходит каждый человек. В то же время историки материальной культуры отмечают, что и в этом случае действует общая закономерность: «представления о детях и окружающем их материальном мире всегда были культурно и исторически обусловлены»<sup>282</sup>. Очевидно, что культурные нормы, определяющие отношения в семье, ожидания и требования, предъявляемые к детям, специфичны для различных культур и эпох, также как процессы социализации, интеграции ребенка в общество, посредством которых происходит взросление и формирование его личности.

Особое внимание современных исследователей привлекает позиция, которую впервые выдвинул и обосновал французский историк Ф. Арьес в монографии «Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке» (1960): концепция детства как особой стадии в развитии человека – поздняя, сформированная в период модернизации европейской культуры в XVII–XVIII вв.<sup>283</sup> Прямым подтверждением и своеобразным источником для ее обоснования могут быть названы два значимых текста о воспитании, которые были созданы в указанный период. Первый из них – трактат «Мысли о воспитании»<sup>284</sup> (1693) английского философа, педагога, родоначальника эмпирической психологии Джона Локка. Здесь подробно и прак-

---

<sup>282</sup> Брендоу-Фаллер М. Овеществляя историю детства и детей // Дизайн детства. Игрушки и материальная культура детства с 1700 года до наших дней. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 8.

<sup>283</sup> Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при старом порядке. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999. С. 10–11.

<sup>284</sup> Локк Дж. Мысли о воспитании // Локк Дж. Сочинения в 3 т. Т. 3. /Ред. – сост. А. Л. Субботин. Москва: Мысль, 1988. С. 407–608.

тично разработана программа физического, нравственного и умственного воспитания «молодого джентльмена», ответственно относящегося к своим социальным обязанностям и семейным традициям. Другой влиятельный текст, – роман-трактат Ж.-Ж. Руссо «Эмиль, или о воспитании» (1762) представляет критику существующих практик и моделирование возможной стратегии воспитания нового человека, в котором длительными усилиями наставника развивается природный ум, выносливость и готовность к любым вызовам и изменениям жизни. Намечая свою программу, Руссо подвергает достаточно последовательной критике существующее отношение к детству, которое подтверждает предположение Ф. Арьеса: «Детства не знают [...] постоянно ищут в ребенке взрослого, не думая о том, кем он бывает прежде, чем стать взрослым»<sup>285</sup>. Право ребенка быть ребенком Руссо трактует как естественное право, обретаемое фактом рождения, выделяя несколько периодов развития: от рождения и до двух лет как младенчество, до 12 лет – детство, за которыми следуют отрочество и юность.

Опираясь на концепцию Арьеса, современные междисциплинарные исследователи стремятся осмыслить то, как именно «общество изобрело детство в качестве особой стадии человеческого развития»<sup>286</sup>, анализируя совокупность ментальных представлений, символических и социальных отношений и их взаимодействие с исторической материальной культурой и повседневностью в их конкретных предметах. С XVII по начало XIX в. можно наблюдать «введение или переосмысление определенных занятий, предметов, причесок и одежды как принадлежащих только детскому миру или напрямую характеризующих детство»<sup>287</sup>. Некоторые авторы выделяют также «дизайн детства»<sup>288</sup> как специфический концепт, развертывание которого актуально во времени, а не только как опыт формирования особой, защищающей и развивающей среды.

Известный американский антрополог Маргарет Мид, исследовавшая культуру детства и процессы передачи знаний и навыков между поколениями<sup>289</sup>, полагала, что каждая эпоха и каждый народ имеет свою кон-

<sup>285</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или о воспитании // Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения. Т. 1. / Под ред. Г. Н. Джибладзе. Москва: Педагогика, 1981. С. 22.

<sup>286</sup> Брендоу-Фаллер М. Овеществляя историю детства и детей. С. 8.

<sup>287</sup> Калверт К. Дети в доме. Материальная культура раннего детства. 1600–1900. Москва: Новое литературное обозрение, 2009. С. 129.

<sup>288</sup> Дизайн детства. Игрушки и материальная культура детства с 1700 до наших дней. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. 238 с.

<sup>289</sup> Мид М. Культура и преемственность. Исследование конфликта между поколениями // Мид М. Культура и мир детства. Москва: Наука, 1988. С. 322–361.

цепцию детства. По мнению антрополога, в медленно изменяющихся традиционных культурах воспитание детей осуществляется старшим поколением; альтернативный тип культуры образуют отношения, где и дети, и взрослые учатся у сверстников; третья модель, свойственная только быстро меняющимся культурам, основывается на том, что воспитание детей – прерогатива людей молодого и среднего возраста<sup>290</sup>. Преемственность в каждой культуре зависит от одновременного проживания в ней, по крайней мере, представителей трех поколений<sup>291</sup>. Каждое новое поколение отличается от предшествующих мотивацией своего поведения, структурой эмоциональных переживаний. В перспективной динамике, М. Мид определяла тенденцию к минимизации процессов межпоколенческой преемственности, перенос акцента на творчество молодых как основу будущей цивилизации<sup>292</sup>. Размышления М. Мид строились на материале культурной антропологии, на полевых исследованиях, результаты которых сегодня вновь обсуждаются. Однако, сама возможность сместить внимание на будущее развитие позволяет добавить новые аспекты в картину современного детства, в рамках которой ведется дискуссия о «поколении Альфа»<sup>293</sup>, родившемся в первой четверти XXI в.

Другое важное наблюдение М. Мид касалось практики заботы о детях. Для матерей она считала этот процесс естественным, данным самой природой; тогда как отцовство определяла как социальное явление, обретение навыков заботливого поведения в этом случае происходит в семье. При разрушении семьи «в периоды сильных социальных потрясений, вызванных войнами, революциями, голодом, эпидемиями и другими причинами, эта тонкая нить культурной преемственности рвется»<sup>294</sup>, и вновь уровень заботы смешается к биологической данности – мать и дитя.

Естественные причины также могут вести к повышению уровня заботы и более внимательному отношению взрослых к детям. Детские болезни и высокая смертность в младенческом и раннем возрасте – реалии многих исторических эпох, предшествовавших развитию дока-

---

<sup>290</sup> Там же. С. 322.

<sup>291</sup> Там же. С. 323.

<sup>292</sup> Лютова С. Н. Культурная антропология личности. Москва: Прометей, 2022. С. 32.

<sup>293</sup> Прозументик О. В., Наумова М. Ю. Вхождение «поколения Альфа» в мир // Пермский педагогический журнал. 2021. № 12. С. 85–90.

<sup>294</sup> Мид М. Отцовство у человека – социальное изобретение // Мид М. Культура и мир детства. Москва: Наука, 1988. С. 315.

зательной клинической медицины: «до начала XVIII века только один или два ребенка из четырех, рожденных живыми, доживали до взрослого возраста»<sup>295</sup>. «К началу XVIII века снижение уровня смертности детей сопровождалось повышением эмоциональной привязанности к каждому отдельному ребенку»<sup>296</sup>, что не могло не отразиться на персонификации заботы, на развитии навыков длительного выхаживания и аккумуляции значительных усилий, направленных на воспитание. Возможно, именно с позиций сохранения здоровья и усиления заботы можно понять суть высказывания Ж.-Ж. Руссо: «Вырастая, ребенок становится дороже»<sup>297</sup>. Раннее детство Руссо в целом описывал как период трудностей, тем ценнее оказывается жизнь тех, кто смог их преодолеть: «Почти весь ранний возраст полон болезнями и опасностями; половина рождающихся детей умирает до восьмого года. Но вот испытания кончились, и ребенок приобрел силы; а коль скоро он в состоянии пользоваться жизнью, основа последней делается более прочной»<sup>298</sup>.

Повышение внимания и заботы по отношению к детям приводило к усилению регламентации и контроля всех аспектов детской жизни. В это же время происходили существенные изменения в семье и семейных отношениях. Если ранее основными задачами семьи было сохранение имущества и оказание взаимопомощи близкому кругу, то на рубеже XVIII–XIX вв. под влиянием идей эпохи Просвещения «семья стала пространством эмоциональной привязанности между супругами, между родителями и детьми»<sup>299</sup>, дети оказались в центре семейного внимания и поддержки, их потеря становилась большим горем. Эта тенденция последовательно усиливалась, хоть и меняла конкретные исторические формы на протяжении всего XIX – и в начале XX вв.

Показательным являлся тот набор вещей, которые в конкретную историческую эпоху считались необходимыми для ухода за ребенком, особенно те, которые относились к самому раннему возрасту. Следует отметить все возрастающее внимание исследователей к периоду младенчества, а также поиск верифицированных источников для раскрытия этой темы на уровне смыслов, технологий и экспертизы изобрази-

---

<sup>295</sup> Мэтью-Грико С. Тело и сексуальность в Европе при Старом порядке // История тела. Т. 1. От Ренессанса до эпохи Просвещения. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. С. 133.

<sup>296</sup> Там же.

<sup>297</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или о воспитании. С. 11.

<sup>298</sup> Там же. С. 38.

<sup>299</sup> Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. С. 10.

тельных и вещественных источников. К. Калверт в работе «Дети в доме. Материальная культура раннего детства, 1600–1900» сформулировала ряд конкретных вопросов, которые могут быть названы маркером отношения к феномену детства в рамках конкретной культурной традиции: «Поощряет ли конструкция мебели для младенцев самостоятельность и активность или ее главной целью является защита ребенка и его удобство? Были ли детские вещи простыми и функциональными или сложными и статусными? Имелись ли в пределах дома особые комнаты, предназначенные для детей, если да, то где они были расположены, как обставлены и сколько времени дети проводили в них? [...] Как родители использовали одежду, игрушки и мебель, чтобы создавать, предписывать или поощрять социально правильное поведение своих маленьких детей?»<sup>300</sup>. Также возникает вопрос о «гигиенических подробностях», без которых, как выразился об этом В. Набоков в автобиографической книге «Другие берега», «нет детства»<sup>301</sup>.

Среди наиболее значимых маркеров отношения к детям следует назвать практику пеленания, которая осуществлялась в течение первых трех месяцев жизни новорожденного. Первые зафиксированные рекомендации по пеленанию даны Паоло Багеллярдом в «Книге о болезнях детей», напечатанной в Падуе в 1472 г.: «Как только младенец волею божьей выйдет из утробы материнской, повитухе следует быстрой и бережной рукой запеленать его в льняную (полотняную) пеленку, не жесткую, но возможно более мягкую, не новую [...]»<sup>302</sup>. В целом систему пеленания, утвердившуюся в Европе, К. Калверт реконструирует, опираясь на различные источники, следующим образом: «Акушерка размещала младенца у себя на коленях лицом к себе. Сначала она вытягивала ноги ребенка вперед, а затем туго обвивала куском полотна ступни, ноги и торс ребенка вплоть до подмышек. Затем она вытягивала руки ребенка вдоль тела [...] Вторым куском полотна акушерка тщательно оборачивала ребенка от кончиков пальцев до плеч. Третья часть ткани закреплялась на лбу и плечиках с помощью дополнительных завязок»<sup>303</sup>. Через три месяца при пеленании начинали освобождать руки. В рекомендациях указывалась необходимость менять пеленки каждые 12 ч. (или каждые 24 ч.); о регулярности стирки пеленок прямых свидетельств

<sup>300</sup> Калверт К. Дети в доме. С. 11.

<sup>301</sup> В. Набоков. Другие берега. Москва: ДЭМ, 1990. С. 53.

<sup>302</sup> цит. по: Аукшерство и гинекология. 2018. № 4 (14). URL: <https://aig-journal.ru/articles/Novye-podhody-trebuut-bystroj-smeny-protokolov.html> (дата обращения 12.02.2025).

<sup>303</sup> Калверт К. Дети в доме. С. 34.

не имеется. Подчас пеленки скреплялись прямыми булавками, которые при неаккуратном использовании могли повредить тело младенца. Пеленание позволяло фиксировать младенца, что облегчало уход за ним для женщин, вовлеченным в ведение домашнего хозяйства. В многодетных семьях старшие дети брали на себя ответственность и заботились о младших. И в этой ситуации пеленки облегчали и минимизировали заботу о ребенке, делая ее более выполнимой для старших детей. Спеленатого ребенка можно было положить в колыбель (не только специально выполненную, но и, например, устроенную в плетеной корзине), что также являлось одним из способов его защиты. На дно колыбели клали матрац, а стенки закрывали тканью, которая защищала от холода и сквозняков. При крещении вокруг ребенка поверх пеленок оборачивали длинную красную «мантию». Такой крестильный наряд можно видеть на многих произведениях живописи, изображающих маленьких детей в связи с наиболее значимым событием их жизни. В России использовались две – нижняя тонкая и верхняя теплая пеленки, – которые поверху перевязывались лентами-свивальниками<sup>304</sup>.

В конце XVIII – начале XIX в. постепенно начал происходить отказ от тугого пеленания, хотя в некоторых странах, а также в семьях бедняков, эта практика сохранялась до начала XX в. В обязательный набор одежды для младенца входят рубашки, фиксировавшиеся на завязках, а затем и ползунки, также фиксировавшиеся завязками<sup>305</sup>. Для крепления пеленок стала применяться изобретенная в 1849 г. безопасная булавка. Свободное пеленание к началу XX в. стало общей нормой ухода за младенцем. Следующее значительное изменение в этой области произошло в 1950-е гг., когда у сотрудника американской фирмы по производству косметических, гигиенических и моющих средств «Procter&Gamble» В. Миллза возникла идея одноразовых подгузников из целлюлозы с абсорбирующим наполнителем. После доработки в 1965 г. «Procter&Gamble» был получен патент на подгузники марки «Pampers» и начался их серийный выпуск. В дальнейшем отдельные производители дорабатывали систему крепления подгузников, выпуская свои варианты. В начале XXI в., в связи с экологическим движением, возникла критика одноразовых подгузников, поскольку они имеют значительный цикл

<sup>304</sup> Пушкарева Н. Л. «Моя гениальная находка»: из истории одежды детей в императорских покоях и создания императрицей первого детского комбинезона // *Детство во дворце: сб. статей по материалам XIII научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф»*. Санкт-Петербург: ГМЗ «Петергоф», 2023. С. 15.

<sup>305</sup> Калверт К. *Дети в доме*. С. 96.

разложения и загрязняют природу; как альтернатива стали разрабатываться многоразовые подгузники из натуральных материалов со специальной пропиткой, но и сегодня эта «зеленая» технология находится на стадии доработки. Современная одежда для младенцев – «распашонки, носки, пинетки, варежки, чепчики для новорожденных, панамки, шерстяные шапки, рукавички для предотвращения царапин, зонтики для колясок, одеяла и пеленки»<sup>306</sup>, – представляет собой практический отклик на представления о том, что детская физиология кардинально отличается от взрослой: у младенцев нежная кожа, их организм не способен регулировать собственную внутреннюю температуру и этот процесс должен контролироваться родителями, в том числе путем подбора соответствующей одежды, которая шьется из гигроскопичных материалов с низкой теплопроводностью; значимыми для раннего детства остаются одежды из натуральных тканей.

По наблюдению Ф. Арьеса, одежда детей стала отличаться от одежды взрослых в Европе в XVII в., что прежде всего справедливо по отношению к детям дворян и наиболее состоятельных буржуа, крестьянская одежда взрослых или детей различалась только по размеру<sup>307</sup>. С конца XVI – до середины XVIII вв. существовала практика одевания специальных детских корсажей (корсетов) на младенцев после того, как с них снимали пеленки. Корсажи делались из стеганой ткани и стягивались шнуровками; их использование было связано с представлением о формировании правильной осанки и необходимости выпрямления всех частей тела маленького ребенка<sup>308</sup>. Первая критика детских корсетов прозвучала в трактате Дж. Локка «Мысли о воспитании» в конце XVII в.: «платье вашего ребенка не должно делаться слишком тесным, особенно в груди. Предоставим природе возможность формировать тело так, как она считает лучшим. [...] между тем я видел так много детей, страдающих от тесной шнуровки [...]. Узкая грудь, короткое, с неприятным запахом дыхание, больные легкие и искривления позвоночника – вот естественные и почти непеременные результаты ношения жесткого корсета и тесного платья»<sup>309</sup>. Сверху корсажа на мальчиков и девочек сначала одевалась нижняя юбка, а затем платье с передником. Длинное, до щиколотки, детское платье было практически одинаковым для девочек

<sup>306</sup> Винсент С. Дж. Анатомия моды. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. С. 208–209.

<sup>307</sup> Арьес Ф. Детство и семейная жизнь при старом порядке. С. 60.

<sup>308</sup> Калверт К. Дети в доме. С. 49–50.

<sup>309</sup> Локк Дж. Мысли о воспитании. С. 418–419.

и для мальчиков и отличалось только декором: прямоугольным воротником, застежкой спереди и лаконизмом платьев мальчиков<sup>310</sup>. Ф. Арьес усматривал в этом платье пережиток форм длиннополого приталенного средневекового костюма, в мужском варианте застегивающегося спереди<sup>311</sup>, сохранившийся именно в детской одежде. Платье дополнялось чепцом.

В раннем возрасте, когда ребенок начинал ходить, к нему пришивались помочи, а на голову одевалась дополнительно защитная шапка-«пуддинг». Она представляла собой мягкий тряпичный валик вокруг головы с пришитыми к нему клиньями, которые завязывались на макушке (Прил. 19). Такой головной убор предохранял голову маленького ребенка от сильных ударов во время падений. Пример подобного костюма раннего детского возраста можно видеть на картине П.-П. Рубенса «Автопортрет с Еленой Фоурмен и сыном Франсом (1633–1678)» (1635, Метрополитен музей). В XVII–XVIII вв. детское платье со спины также украшалось лентами, пришитыми у плеч и свисавшими по бокам, причем как на платьях мальчиков, так и девочек<sup>312</sup>. Для своего воображаемого воспитанника, развитие которого описывал в романе-трактате Ж.-Ж. Руссо, он предполагал отказаться от всех защитных приспособлений: «У Эмиля не будет ни предохранительных шапочек, ни корзин на колесах, ни тележек, ни помочей [...] Вместо того, чтобы оставлять его копытеть в спертом воздухе комнаты, пусть выводят его ежедневно на луг. Пусть он там бегаёт, резвится, падает сто раз в день: тем скорее научится он подниматься»<sup>313</sup>.

Детское платье мальчики носили до 5–6 лет, в то время, когда они полностью находились на попечении матери и нянь; переходя далее под контроль отца, одежда менялась на один из первых вариантов мужского костюма. Сначала под платье начинали одевать не юбку, а штаны и чулки; к 7–8 годам платье сменяла куртка-камзол и короткие штаны, а чепчик – взрослая шляпа<sup>314</sup>. Таким образом, с возрастом единообразная одежда младенцев далее резко разделялась: одежда девочек рано начинала походить на женский костюм, одежда мальчиков имела несколько вариаций, отличавшихся от одежды взрослых мужчин; но в обоих случаях полы и края этой одежды – укороченные штаны и юбки, – воспринима-

<sup>310</sup> Арьес Ф. Детство и семейная жизнь при старом порядке. С. 61.

<sup>311</sup> Там же. С. 64–65.

<sup>312</sup> Там же. С. 64.

<sup>313</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или о воспитании. С. 75–76.

<sup>314</sup> Арьес Ф. Детство и семейная жизнь при старом порядке. С. 63.

лось как знак «детскости». При этом детский костюм XVII–XVIII вв. своими тяжёлыми формами, прототипом которых были взрослые костюмы, помогал контролировать, сдерживать, естественное детское поведение, возможности к организации игр. Этот факт также вызвал критику в «Эмиле» Руссо, который дал прямо противоположные рекомендации: «Тело растёт, поэтому всем членам нужно дать в одежде простор; ничто не должно стеснять ни их движений, ни роста; ничего не надо слишком узкого, ничего такого, что плотно облегает тело, никаких перевязок. [...] Лучше всего держать детей, пока можно, в курточке, а затем одевать их в очень широкое платье»<sup>315</sup>. Ради закаливания было рекомендовано оставлять детей без головного убора в холодное время года, предпочесть такую одежду, в которой организм научился бы выносить холод<sup>316</sup>. Руссо также обращает внимание на цвет детской одежды: «Есть цвета веселые и цвета мрачные; первые более нравятся детям; они и идут к ним больше»<sup>317</sup>.

На рубеже XVIII–XIX вв. концепция детской одежды начала меняться. Из употребления ушел детский корсаж. Реже стали использоваться платья для мальчиков (однако, их еще можно видеть на некоторых фотографиях рубежа XIX–XX вв.); им на смену приходят короткие штаны и куртка, к концу XIX в. популярной становится матроска: «каким веселым звуком, под стать солнечной и соленой ноте свистка, украшавшего мою белую матроску, зовет меня мое дивное детство», – писал по поводу этого костюма В. Набоков<sup>318</sup>. В целом детская одежда становится разнообразнее, она уже не сковывает движения и позволяет свободно придаваться игре. Исключения составляют костюмы для парадных выходов, форма которых имела целью ограничить подвижность детей, контролировать их поведение. Характерный пример такого выходного костюма, заказанного матерью, находим в воспоминаниях о детстве в 1860-х гг. парижского кутюрье Ж.-Ф. Ворта, сына Ч. Ворта.: «[...] она заказала портному сшить два костюма, они были для нас просто пыткой. Нижние части этих ужасных костюмов были очень короткими узкими штанами, в придачу к ним полагались гетры, застегивающиеся примерно на сорок пуговиц, они были выше колена на пятнадцать сантиметров. Эти гетры были более чем узкими. Когда мы их надевали, то, садясь, не могли согнуть

<sup>315</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмил, или о воспитании. С. 137–138.

<sup>316</sup> Там же. С. 140.

<sup>317</sup> Там же. С. 138.

<sup>318</sup> Набоков В. Другие берега. С. 13.

ноги. Этот странный костюм дополнялся короткой маленькой блузой с кожаным поясом»<sup>319</sup>. Такое же воспоминание находим у В. Набокова: «короткие штаны жали в паху, а черные рубчатые чулки шерстили под коленками»<sup>320</sup>.

Среди вещей раннего детства, которые имели хождение в аристократических семьях, на старинных портретах можно видеть серебряные погремушки, иногда конструкция сочетала погремушку и свисток (*Прил. 20*). Некоторое количество аутентичных погремушек находится в коллекциях музеев мира: наверху погремушки было украшено бубенчиками, в рукоять мог быть вмонтирован красный или белый коралл, – экзотический материал, который происходит из южных морей. В конструкции погремушки коралловая вставка выполняла функции прорезывателя, поскольку, по мнению родителей XVI–XIX вв., коралл обладал обеззараживающим действием и позволял защитить ребенка от инфекций. Такими же защитными функциями наделяли коралловые бусы, изображения которых встречаются на детских портретах. Подобные погремушки были подвергнуты резкой критике Ж.-Ж. Руссо: «Теперь во всем отвыкли от простоты. Даже детям завели серебряные и золотые погремушки; надавали им ценных игрушек всякого рода. Пресечь все это: маленькие ветки с фруктами и листьями, маковые головки, где гремят зерна, солодковый корень, который ребенок может сосать и жевать, будут забавлять его столько же, сколько и эти великолепные безделушки, и не будут приучать его к роскоши с самого рождения»<sup>321</sup>.

К практикам, которые ушли из современной жизни, нужно отнести телесные наказания. Показательно, что в конце XVII в. Дж. Локк обсуждает телесные наказания детей, высказывая мысли о необходимости их ограничения, но даже и для философа подобное «средство» рассматривается как возможное для преодоления «упрямства и упорного неповиновения»<sup>322</sup>. Положение детей, которых подвергали наказаниям, можно ярко представить по этому комментарию: «Боль, причиняемую розгой, раз уж пришлось применить эту меру, нужно продолжать усиливать до тех пор, пока она не одержит верх; она должна прежде всего сломить упорство ребенка и установить родительский авторитет, а затем уже рассудительность, соединенная с лаской, должна закреп-

<sup>319</sup> Ворт Ж.-Ф. Век моды. Москва: Этерна, 2013. С. 50.

<sup>320</sup> Набоков В. Другие берега. С. 53.

<sup>321</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или о воспитании. С. 67.

<sup>322</sup> Локк Дж. Мысли о воспитании. С. 470–471.

пить его навсегда»<sup>323</sup>. Эта мысль, соединяющая физическое наказание и авторитет, воспринимавшаяся как естественный ход вещей, наглядно представлена в картине Ф. Снейдерса «Рыбная лавка» (1610-е гг., ГМИИ им. А. С. Пушкина): здесь изображен мальчик, рядом с которым стоит корзина с подарками, полученными ко дню св. Николая. К корзине привязаны детские деревянные башмаки, которые было принято выставлять за порог, чтобы утром найти в них подарки. В корзине положены сладости и розги, и эти изображения доносят до зрителей мысли о принятых подходах к воспитанию через поощрение и наказание. В картине они также становятся аллегорией радостей и горестей человеческой жизни<sup>324</sup>. Следует отметить, что в трактате Ж.-Ж. Руссо идея воспитания через физическое наказание называется неприемлемой, переходит в плоскость убеждения, рассуждения, личного примера родителей и воспитателей, то есть перемещается исключительно в моральную сферу.

Возвращаясь к предметности детства, следует особое внимание уделить детской мебели, ранние формы которой также были направлены на защиту ребенка при первых попытках ходить, в стремлении локализовать его в течение дня: колыбели с глухими стенками, в которых лежал спеленатый младенец; табуреты и кресла для стояния, деревянные ходунки. Изменения в этой сфере происходили медленно: в середине XIX в. в колыбелях сплошные стены, защищавшие от сквозняков, были заменены реечным набором, улучшившим проветривание<sup>325</sup>. Из перечисленной детской мебели сохранилась в употреблении только форма ходунков; в то же время приобрели популярность высокие детские стулья для младенцев и маленькие стульчики и скамейки для детей. В викторианской Англии возникла, а затем получила широкое распространение, практика прогулки с младенцем по городским улицам и паркам, в связи с чем на рубеже 1860–1870-х гг. появились детские коляски, которые выполняли не только непосредственные функции перемещения, но и служили репрезентацией статуса и вкуса родителей. На рубеже XVIII–XI вв. обычной практикой стало создание детских, которые в состоятельных домах могли состоять из нескольких помещений: спальни, в состоятельных домах – ванны, игровой комнаты, и даже комнаты для занятий. Эти пространства стали важным местом для сна и гигиены, но

<sup>323</sup> Там же. С. 472.

<sup>324</sup> Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века. Кат. выст. Санкт-Петербург: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2024. С. 216.

<sup>325</sup> Калверт К. Дети в доме. С. 100–101.

также и для детских игр, которые обрели новый смысл и значение. Среди самых известных и значимых примеров в отечественной культуре может быть названа детская – так называемая «игральная комната», – царевича Алексея Николаевича Романова, которая была создана для него на Детской половине Александровского дворца, где проживала семья Николая II. До нашего времени дошли и были представлены на различных выставках многие игры и игрушки из этой детской, запечатленной на фотографиях и в акварелях начала XX в.<sup>326</sup>.

На детских портретах игрушки появились в основном в 1750–1770-х гг. и к 1770-м такая концепция детского портрета получила значительное распространение. По мнению Дж. Локка, игры представляют собой «естественную склонность детского возраста», которую «следует поощрять для поддержания в них бодрости, для развития их сил и улучшения здоровья, чем подавлять и стеснять»<sup>327</sup>, в игре «раскрываются природные характеры детей, выявляются их наклонности и способности»<sup>328</sup>. К рекомендациям в данном случае относится пожелание, чтобы детям не давали все игрушки сразу, но, чтобы ребенок играл только одной игрушкой, лишь обменивая ее на другую, что приучает к вниманию к вещам и бережливости<sup>329</sup>. Английский философ полагал наиболее полезными игрушки, которые дети могли бы изготовить своими руками, с помощью взрослых, или в обустройстве которых они могли бы участвовать: «пусть они сами их делают или по крайней мере стараются делать»<sup>330</sup>. Он также считал, что игрушкой для маленьких детей «может явиться все, что попадет им в руки»<sup>331</sup>. Среди игр мальчиков Локк называет игру с волчком (юлу) (Прил. 21) и мяч. Следует подчеркнуть, что в воспитании и домашнем образовании девочек и мальчиков различия были существенными, распространялись на игры и игрушки. Игры мальчиков были более активны и разнообразны, чем игры девочек.

Многие исторические примеры также доказывают, что среди игрушек самыми увлекательными для детей являлись не дорогие образцы, а простые, но выполненные самостоятельно, или совместно со взрослыми. Одно из исторических свидетельств создания такой простой

<sup>326</sup> Плотникова Ю. В. ОТМА и Алексей. Дети последнего Российского императора. Каталог. Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023. 300 с.

<sup>327</sup> Локк Дж. Мысли о воспитании. С. 450.

<sup>328</sup> Там же. С. 504.

<sup>329</sup> Там же. С. 529.

<sup>330</sup> Там же. С. 530.

<sup>331</sup> Там же.

игрушки привела И. Н. Уханова в исследовании «Игрушки в собрании Эрмитажа». В воспоминаниях о своем детстве 1790-х гг. граф А. И. Рибопьер описывал встречи с Екатериной II: «Я был у нее совершенно как дома, поэтому полюбил ее всею душою. Она тоже ко мне привязалась, игрывала со мною, вырезывала для меня из бумаги разные фигуры. Так, помню, что раз она мне вырезала сани с лошадьми и кучером; под рукою у нее не было веревочки для вожжей и она оторвала тесемку от своего воротника. Я долго хранил вырезку эту как святыню»<sup>332</sup>. Но в том же воспоминании упоминаются и другие игрушки, ремесленного изготовления, а также механические забавы: «Государыня даривала мне богатые игрушки, между прочим помню охоту за оленями. Это была механическая игрушка; когда ее заводили, то олень бегал, собаки лаяли и гнались за ним, егеря скакали на лошадях, а один трубил в рог. Помню также великолепную качающуюся лошадь; седло и сбруя были малиновые, бархатные, шитые золотом»<sup>333</sup>. Показательно, как выразительно выступили в памяти мемуариста некоторые детали – цвет, материал и отделка лошади-качалки; кинетика и сюжет механической игрушки. В этом мемуарном свидетельстве зафиксированы все типы игрушек – сделанные самостоятельно ребенком или взрослым с ребенком; игрушки с простой механической составляющей (лошадка-качалка), которые всегда воспринимаются ребенком «легко, с пониманием возникающей задачи» и правил игры<sup>334</sup>; сложные механические игрушки с использованием привода (часового механизма), который часто дополнялся музыкальными валиками, в результате чего их движение могло сопровождаться музыкой.

Такие игрушки появились в эпоху барокко и выполнялись в XVII–XVIII вв. преимущественно в немецких центрах златокузнечного производства. Среди механических игрушек, принадлежавших Алексею Михайловичу, будущему царю и отцу Петра I историк И. Е. Забелин упоминает «коня немецкой работы», «арапа с топориком» и «слона серебряного»<sup>335</sup>. Сам Петр I в 1716 г. привез из второго заграничного путешествия, из Копенгагена, механическую игрушку для своего сына царевича Петра Петровича – «маленький серебряный с пружинками

<sup>332</sup> Цит. по: Уханова И. Н. Игрушки в собрании Государственного Эрмитажа. Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2011. С. 12.

<sup>333</sup> Там же.

<sup>334</sup> Там же. С. 87.

<sup>335</sup> Там же. С. 96.

кораблик, который имеет движение и ходит по столу»<sup>336</sup>. Значительная коллекция механических игрушек, купленных у немецких, голландских и английских мастеров, в том числе игрушек из драгоценных материалов, находится в собрании Государственного Эрмитажа<sup>337</sup>. Подобные игрушки ребенок мог использовать только под контролем взрослого. Механические игрушки и куклы-автоматы из более доступных материалов получили достаточно широкое распространение в XIX в.; увлечение заводными игрушками из простых материалов сохранилось и в первой половине XX в., постепенно уступая игрушкам на электроприводе.

Среди простых, но завораживающих воображение и развивающих визуальное мышление также можно назвать игрушку-калейдоскоп. Изобретенный как научный прибор шотландским физиком Д. Брюстером в 1816 г., он также стал любимой оптической забавой взрослых и востребованной детской игрушкой, позволяя через глазок на торцевой стороне трубки наблюдать за образованием причудливых симметричных орнаментов из кусочков цветного стекла, происходящим с помощью размещенных внутри зеркал. Появление в Европе и России калейдоскопов произошло в эпоху романтизма, отмеченную увлечением прозрачными картинками, создававшимися акварелью на полупрозрачной основе (промасленной бумаге). Один из самых известных примеров подобных картин в России был связан с заказом, который В. А. Жуковский сделал немецкому художнику К.-Д. Фридриху, – четыре несохранившиеся до наших дней работы, представлявшие преобразование души под влиянием музыки. Этот заказ имел дидактическое значение и предназначался для размещения в Зимнем дворце, в личных комнатах цесаревича Александра Николаевича, воспитателем которого был Жуковский.

Как особенное направление нужно рассматривать вопрос о занятии творчеством, о детском рисунке. Известен портрет мальчика, который принадлежит кисти итальянского художника Дж.-Ф. Карото (1523, Городской музей Кастельвеккьо, Верона), на котором ребенок показывает выполненный им рисунок человека. Особая увлеченность рисованием, выделявшая и выделяющая некоторых детей, приводила и приводит их в систему профессионального образования и творческой деятельности, разговор о которой представляет отдельную тему. Но также важно, что в конце XVIII – начале XX в. обучение детей осно-

---

<sup>336</sup> Там же.

<sup>337</sup> Там же. С. 96.

вам изобразительного искусства оказалось интегрировано в общую систему образования, в практики домашнего образования детей из монарших семей<sup>338</sup>. «Детское рисование – реальное, наблюдаемое и исторически устойчивое явление человеческой жизни с древнейших времен и до сегодняшней поры»<sup>339</sup>, в той мере, в которой результаты этой деятельности сохранились и дошли до исследователей, представляет особый значимый изобразительный материал для раскрытия истории материальной культуры детства.

Придуманный Руссо воспитанник Эмиль до 12 лет не читает: «За отсутствием книжного обучения тот род памяти, который может быть у ребенка не остается [...] в бездействии; ребенка поражает все, что он видит или слышит, и он это запоминает»<sup>340</sup>. В то время как признание уникальности детства как периода в развитии человека, происшедшее на рубеже XVIII–XIX вв., и становление в тот же период культурной практики детского чтения Ю. М. Лотман определял как связанные процессы: «Детям не только стали шить детскую одежду, не только культивировались детские игры – дети очень рано начинали читать»<sup>341</sup>. Важно, что первым посредником между книгой и ребенком, приобщавшим его как слушателя к практике чтения, была мать. Изменение взаимоотношений между матерью и ребенком, усложнение эмоциональных и духовных привязанностей особым образом выразилось в практиках совместного домашнего чтения. Собственные женские библиотеки, чтение вслух матерей и детей<sup>342</sup> становятся одним из важнейших факторов становления и развития личности ребенка.

Говоря об играх девочек, Ж.-Ж. Руссо прежде всего называет кукол: «Посмотрите, как маленькая девочка возится по целым дням с куклою, как непрестанно переменяет на ней наряд», – в этом желании он усматривает психологическую основу для первых заданий, которые обычно предлагают девочке, – обучению шитью в процессе создания нарядов для куклы: «девочка от всего сердца желала бы уметь

<sup>338</sup> Сидорова М. В. Романовы. Мир детского рисунка // Детство во дворце: сб. статей по материалам XIII научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». Санкт-Петербург: ГМЗ «Петергоф», 2023. С. 56–65.

<sup>339</sup> Некрасова-Каратеева О. Л. Как смотреть и видеть детские рисунки // Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество / под ред. Н. А. Яковлевой. Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2012. С. 612.

<sup>340</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или о воспитании. С. 120.

<sup>341</sup> Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2015. С. 90.

<sup>342</sup> Там же. С. 73.

убрать свою куклу, сделать банты на рукава, косынку, оборки, кружева [...] вот толкование для первых уроков, которые ей задают»<sup>343</sup>. И если для французского просветителя куклы и даже самостоятельный пошив одежды для них был лишь начальным этапом развития женского кокетства, то последующие авторы видели в кукле значимый опыт социализации и заботы, а обучение шитью трактовали как развитие бережливости, трудолюбия и доброжелательности<sup>344</sup>. Этот взгляд вполне совпадает с пониманием родителей в XVIII – начале XX в., которые покупали кукол для своих дочерей с минимальным комплектом одежды, что предполагало, что девочка сама, или с помощью матери, будет дополнять гардероб своей игрушки. Распространение фабричных кукол в XIX в. привело к большей унификации и способствовало тому, что одежда для кукол также все чаще создавалась на фабриках руками опытных мастериц. В тех случаях, когда сохранились самостоятельно сшитые образцы, их исследования показывают ошибки в крое, в обработке швов и множество других свидетельств, что пошив одежды для кукол становился обучающим процессом по домоводству.

Существенно знать, как изменялись материалы, которые использовались для изготовления кукол, и особенно их голов: воск, папье-маше, мастика; а с середины XIX в. – бисквитный (неглазурованный) фарфор. Туловища кукол делали из папье-маше, иногда они были деревянными; достаточно распространенными были шарнирные конструкции для рук и ног. Головы фарфоровых кукол сверху срезали по диагонали, делая затылок из пробки или папье-маше, что позволяло прикрепить на него парик. Для изготовления фарфоровых кукол обычно применяли натуральные волосы; делали куклам стеклянные закрывающиеся глаза<sup>345</sup>. Первые фарфоровые куклы были немецкого производства, и именно они получили широкое распространение. Одним из крупных центров кукольного производства был Нюрнберг, где также производились кукольные дома, предназначенные для детской игры, с миниатюрной посудой и мебелью. И все же среди фарфоровых кукол особым изяществом отличались образцы, создаваемые на французских, преимущественно парижских, фабриках. Здесь старейшей была фабрика Ф. Готье, который первым стал вставлять в фарфоровые головы стеклянные глаза; значительные

<sup>343</sup> Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или о воспитании. Б. м.: Мультимедийное издательство Стрельбицкого, 2016. С. 191, 192.

<sup>344</sup> Феннето А. Переходные Пандоры. Куклы и «долгий» XVIII век // Дизайн детства. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 45.

<sup>345</sup> Уханова И. Н. Игрушки в собрании Государственного Эрмитажа. С. 157, 166–176.

инновации в производство внесла фабрика К. Брю. Наибольшей популярностью пользовались куклы Э. Жюмо, в том числе модели, изображавшие не взрослых дам, а детей – куклы bebe (малышки), которые приобрели национальную и общеевропейскую популярность.

В Англии еще в 1790-е гг. появились напечатанные на плотной бумаге куклы, которые нужно было вырезать и склеивать из двух половинок; а также вырезать костюмы, которые крепились на кукле благодаря загибающимся клапанам. Особенно популярной бумажная кукла стала на рубеже XIX–XX вв. В XX в. новые материалы: целлулоид, гуттаперча, резина, смолы, а с середины XX в. и пластмасса внесли существенные изменения в кукольное производство. Во второй половине XIX в. получили распространение плюшевые игрушки – прежде всего, изображавшие медведей; также популярными были образы собак, обезьян и зайцев. Фигурки животных, и особенно медведей, поставили на задние лапы, придали им вертикальное положение, что и превратило образ лесного зверя в игрушку<sup>346</sup>.

Ю. М. Лотман акцентировал разделение куклы как игрушки, значимой для игры детей, и куклы как модели, которая используется в мире взрослых<sup>347</sup>. Особенность игровой ситуации, в которой выступает кукла по отношению к миру детства, состоит в вовлеченности, непосредственном взаимодействии ребенка с куклой как определенным объектом и текстом культуры. Это наблюдение может быть перенесено на мир детской игрушки в целом: взаимодействуя с ним ребенок «кричит, трогает, вмешивается, картинку не смотрит, а вертит, тыкает в нее пальцами, говорит за нарисованных людей, [...] бьет книжку, целует ее»<sup>348</sup>. Здесь информация, которую несет в себе игрушка, не задана изначально, но вырабатывается и раскрывается в процессе игры. Любая игрушка, в том числе «кукла требует не созерцания чужой мысли, а игры», и «поэтому излишнее сходство, натуральность, подавляющая фантазию слишком большая подробность вложенного в нее сообщения ей вредит»<sup>349</sup>. И именно поэтому для игры прекрасно подходят схематические игрушки, самоделки, которые «требуют напряженного воображения»<sup>350</sup>. Детская игра восполняет и наполняет смыслом утраты (оторванные или сло-

<sup>346</sup> Там же. С. 183.

<sup>347</sup> Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 377.

<sup>348</sup> Там же.

<sup>349</sup> Там же. С. 379.

<sup>350</sup> Там же.

манные части игрушек), а также дополняет воображением и усложняет элементы движения-поведения: кукле «не нужно двигаться – она может неподвижно лежать, а играющий будет играть, что она ходит, бегаёт и летает»<sup>351</sup>, таким образом наполняя куклу живым опытом и эмоциями. Поэтому для Ю. М. Лотмана заводная игрушка или театральная кукла – это объекты мира взрослых, иной тип культурного текста, с более сложной и двойственной семантикой, в которой механистичность относится к идее искусственности и мертвенности. Показательным примером такой метаморфозы может являться лицо куклы: «неподвижная кукла не поражает нас неподвижностью своих черт, но стоит привести ее в движение внутренним механизмом – и лицо ее как бы застывает»<sup>352</sup>. Таким образом, игрушки-автоматы, воспроизводящие живые существа – явление, связанное с двойственным миром взрослых, которое достаточно противоречиво входит в мир детской игры.

Взаимосвязи с миром взрослых, переход предметов из их мира в мир ребенка мог осуществляться в формате предметных миниатюр, которые становились детскими игрушками. В состоятельных семьях в XVIII–XIX вв. были распространены предметы токарной работы из кости, которые воспроизводили утварь, предметы мебели, а позднее из кости могли выполняться аксессуары для кукол<sup>353</sup>. Другим излюбленным материалом для создания игровых предметных миниатюр было дерево, а также керамика, из которой выполнялись миниатюрные чайные пары и другие элементы столовых сервизов для кукол. Играя предметными миниатюрами, дети знакомились с окружающими их вещами, правилами их использования и связанными с ними формами общения.

В конце XVIII – начале XIX в. распространяются игры-миниатюры, и прежде всего, – оловянные солдатики. Военные миниатюры использовались в семьях монархов для обучения наследников военному делу. Широкое распространение игра в солдатики получила только после того, как мастер И.-Г. Хильперт в 1770-е гг. наладил в Нюрнберге производство плоской оловянной миниатюры: прообразом первых фигурок служила армия Фридриха Великого, события немецкой военной истории. В XIX в. фабрики оловянной миниатюры появились во многих немецких княжествах, а также в других европейских странах. Распространение этой игры подтверждает одна из самых известных сказок Г.-Х. Андерсена

---

<sup>351</sup> Там же.

<sup>352</sup> Там же.

<sup>353</sup> Уханова И. Н. Игрушки в собрании Государственного Эрмитажа. С. 151–155.

«Стойкий оловянный солдатик», которая была опубликована в 1838 г. во втором томе авторского сборника «Сказки, рассказанные для детей». С 1839 г. в Нюрнберге работала фирма Э. Хайнрисхейна, где большое внимание уделялось соответствию военной формы реальным историческим прототипам. Наибольшую популярность во второй половине XIX в. получили объемные миниатюры фирмы Г. Хайде из Дрездена<sup>354</sup>. В этот же период было налажено производство оловянных солдатиков и в России. С развитием полиграфии и появлением иллюстрированных журналов, предназначенных для семейного чтения, в отдельных приложениях к ним в технике хромолитографии стали публиковать листы с напечатанными солдатиками, которые нужно было вырезать, наклеить на плотный картон, после чего их можно было использовать в игре<sup>355</sup>.

Во второй половине XIX – начале XX в. в качестве занятия детей старшего возраста все большую популярность приобретали настольные игры. Для детей были адаптированы и обрели дидактический характер игры в лото, в которых необходимо расставлять фишки по карточкам с изображениями, и игры, в которых нужно кидать кубик и передвигать фишку по напечатанному игровому полю. В России такой тип игры назывался «игра в гусёк», поскольку часто на игральном поле часто размещали изображение этой птицы. Настольные игры требовали усидчивости, развивали внимательность, многие из них имели не только развлекательный, но и дидактический компонент. С 1760-х гг. в Англии, а затем и за ее пределами распространились игры-пазлы, в которых необходимо было сложить определенную картинку. Такие игры предназначались как для детей, так и для взрослых, отличаясь сложностью поставленных задач. Простой формой этой игры были кубики с картинками для детей младшего возраста; далее – разной сложности бумажные мозаики, наклеенные на картон, а затем разрезанные, которые нужно было сложить в единое изображение. Такие пазлы печатались в технике литографии, а позднее – хромолитографии<sup>356</sup>.

Развитие техники, и прежде всего транспорта, в XIX – начале XX в. привели к появлению новых игрушек, в частности, моделей поезда и железной дороги, которые производились в основном немецкими игру-

---

<sup>354</sup> Кауфман А. О. История игрушек: солдатики // Музей-заповедник Кузнецкая крепость. URL: <https://kuzn-krepost.ru/collections/virtualnye-vystavki-menu/istoriya-igrushek-soldatiki.html> (дата обращения 12.02.2025).

<sup>355</sup> Уханова И. Н. Игрушки в собрании Государственного Эрмитажа. С. 142–143.

<sup>356</sup> Там же. С. 139–140.

шечными мастерскими. Первые модели паровозов были деревянными, позднее появились металлические, которые дополнялись вагонами и рельсами. В 1835 г. появилась игрушечная модель железной дороги, включавшая в себя не только поезд, вагоны и рельсы, но и различные дорожные постройки и знаки. Первые металлические модели могли приводиться в действие часовым механизмом, на рубеже XIX–XX в. появились модели на электрической тяге. Безусловно, такие игрушки были очень дорогими; их могли позволить себе лишь состоятельные семьи. В России такие игрушки были у Николая II и его сына цесаревича Алексея<sup>357</sup>.

В последней трети XIX в. появились строительные конструкторы, призванные развивать пространственное воображение детей. В XX в. конструктор становится одним из самых популярных видов детской игры. Во многом это произошло благодаря деятельности компании Lego, название которой переводится с датского «leg godt» как «играй хорошо». Первые игрушки этой компании, а тогда небольшой мебельной мастерской в датском городе Биллунн, были репликами традиционной скандинавской деревянной игрушки. В 1946 г. компания приобрела станок для отливки пластмассы и патент на изготовление защелкивающихся кирпичиков, из которых можно было создавать различные объекты. Развитие концепции этого конструктора совпало с направлением педагогических поисков XX в.: конструктор давал неограниченные возможности для игры как мальчиков, так и девочек; мог использоваться для разных возрастов, предполагая различные уровни сложности и возможность спокойной и длительной игры, развивая воображение и творчество<sup>358</sup>. С 1978 г. в конструкторе появились «игровые темы» – тематические наборы с миниатюрными составными фигурками и дополнительными элементами, которые позволяли составлять сцены, связанные с определенными литературными произведениями, комиксами и анимационными фильмами, что открывало возможности не только конструирования, но и сюжетной игры. В XXI в. компания начала эксперимент по взаимодействию своих проектов и онлайн игр<sup>359</sup>. Экспозиция, посвященная исто-

<sup>357</sup> Греков А. Александровский дворец. В гостях на детской половине. 1 июня 2011–28 ноября 2011. Государственный музей-заповедник «Царское село». URL: <https://ostankino-museum.ru/aleksandrovskij-dvorecz.-v-gostyah-na-detskoj-polovine> (дата обращения 12.02.2025).

<sup>358</sup> Фэннинг К. Созидание ребенка. LEGO и товаризация творчества // Дизайн детства. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 73.

<sup>359</sup> Там же. С. 79.

рии компании Lego, сегодня является частью большого игрового Музея Лего в Биллунде в Дании<sup>360</sup>.

Исследователи игрушек осознают и описывают определенную сложность: игрушки раскрывают не столько детский мир, сколько ожидания взрослых по поводу детства; как относились к этим игрушкам сами дети становится известно лишь из воспоминаний, оставленных также взрослыми людьми, которые возвращались к впечатлениям своего детства<sup>361</sup>. Одним из характерных примеров такого воспоминания в отечественной культуре является статья А. Н. Бенуа «Игрушки»(1912), посвященная его практике коллекционирования: «я стал собирать игрушки из желания хоть иногда окунуться в детство», «я как-то вспомнил о жалком, но почему-то бесконечно трогательном пиликающем звуке, который производила вертушка, заключенная в коробочке с «гусельками» (домик, перед которым плавают гуси), и мне захотелось снова услышать этот бедный, милый звук, как-то и раздражавший, и прельщавший меня в детстве»<sup>362</sup>. В своей статье Бенуа стремится захватить само пространство детского воображения, которое наделяет своим особым смыслом те вещи-игрушки, которые создали для детей взрослые и которые только в нарушении этого преднамеренного порядка и становятся в полной мере объектами детской игры: «Игрушки у меня стоят в беспорядке. Это из уважения к ним. Оттого-то их и не замечают в музеях и на выставках (кустарных), что там их ставят, как на парад, и каждому привешивают этикетку. Это их мертвит, убивает. Игрушка любит вздорную обстановку, ибо она сама вздорная, и в этом ее великая прелесть. Впрочем, некоторые игрушки я уложил в ящик, и опять-таки им там хорошо. Игрушка любит и ящик, – лежать вперемешку со всякой всячиной. [...] И не беда, что при этом лом происходит ужасный. Это в натуре игрушек ломаться. Она и в сломанном виде продолжает долго жить; да что, тут только она и начинает жить по-настоящему»<sup>363</sup>. В подобных полонках, следах эксплуатации игрушек детьми, их приспособления и адаптации в мире игры, и проявляется собственно детское восприятие и «материальная культура детей»<sup>364</sup>, которую исследователи отделяют от «материальной культуры детства», в большей степени представляющей отношение

<sup>360</sup> Lego House, Dillund. URL: <https://legohouse.com/en-gb/> (дата обращения 12.02.2025).

<sup>361</sup> Брендоу-Фаллер М. Овеществляя историю детства и детей. // Дизайн детства. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 8, 10.

<sup>362</sup> Бенуа А. Н. Игрушки // Аполлон. 1912. № 2. С. 64, 65.

<sup>363</sup> Там же. С. 66, 67.

<sup>364</sup> Брендоу-Фаллер М. Овеществляя историю детства и детей. С. 10.

к детям со стороны взрослых. Игрушки, как никакой другой предмет, позволяют задуматься и попытаться проанализировать разницу этих понятий.

Современная материальная культура детства является преемником всех предшествующих этапов, и в то же время формируется в новой ситуации цифровой коммуникационной эпохи, раннего приобщения к цифровым гаджетам, активного воздействия на ребенка различных медиа, которые стремятся проникнуть в «материальную культуру детей», параллельно с постепенной коммерциализацией «материальной культуры детства». Детская литература и игрушки все более активно связываются с различными формами и образами детской анимации, кинематографа, компьютерных игр; дизайн предметной среды современного детства становится одним из направлений культурных индустрий. Эту динамику можно наглядно проследить на примере одной из интереснейших специализированных коллекций в Музее детства в Бетнал Грин (Bethnal Green), который является филиалом музея Виктории и Альберта<sup>365</sup>. Музей Бетнал Грин получил специализацию в 1922 г., после детской выставки в Музее Виктории и Альберта в 1915 г.; был закрыт во время Второй мировой войны, а в 1974 открыт заново именно как Музей детства, что сопровождалось значительной работой по реорганизации коллекций, представляющих предметы материальной культуры детства с XVI в. по настоящее время. В первое десятилетие XXI в. музей пережил модернизацию экспозиций и публичной зоны для более эффективной работы с детской аудиторией, развития креативности и детского творчества в области дизайна.

### **Вопросы для самопроверки**

1. К какому периоду в истории европейской культуры относится открытие детства как особого периода в развитии человека, с какими общими тенденциями развития культуры можно сопоставить это открытие?
2. Назовите основные виды предметов, которые составляют материальную культуру детства. Есть ли среди них предметы, которые имели ограниченное время бытования?
3. Когда на ребенка одевали корсаж (корсет) и с какими целями?
4. Как оценивал воспитательный потенциал игрушки Дж. Локк?

---

<sup>365</sup> V&A Museum of Childhood (Young V&A). Bethnal Green, London. URL: <https://www.vam.ac.uk/young> (date of access 12.02.2025).

5. В чем состоит различие игр и грушек для детей и статус аналогичных предметов в мире взрослых в интерпретации Ю. М. Лотмана?

6. Почему простые куклы и игрушки в целом могут быть более желанны и интересны для ребенка?

7. Каким образом можно интерпретировать следы игрового использования игрушек, каким образом эти наблюдения и выводы соотносятся с концептом «материальная культура детей»?

### **Задания**

Прочитайте ч. 1 «Чувство детства» книги Ф. Арьеса «Ребенок и семейная жизнь при старом порядке».

1. По материалам гл. 1 «Возрасты жизни» определите, как менялось содержание понятия «ребенок», какие еще определения использовались для описания раннего детства в европейской культуре. Сделайте выписки и подготовьте доклад.

2. Из истории мирового искусства подберите изобразительный материал (4–5 примеров с аннотацией изображений), который смог бы поддержать концепцию развития детского костюма в XVII–XVIII в., разработанную Ф. Арьесом в гл. 3 «Детская одежда».

3. Из истории мирового искусства подберите изобразительный материал (3–4 примера), который смог бы поддержать концепцию развития детских игр, представленную Ф. Арьесом в гл. 4 «Небольшой экскурс в историю игр». Подготовьте аннотацию и развернутый комментарий к изображениям.

4. По материалам сайта Музея детства в Бетнал Грин (V&A Museum of Childhood (Young V&A). Bethnal Green, London. URL: <https://www.vam.ac.uk/young>) подготовьте доклад и презентацию с анализом состава и структуры коллекции музея. На основании проведенного анализа сделайте вывод о том, какие подходы к материальной культуре детства и дизайну детства разделяют кураторы музея.

### **Основная литература**

1. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при старом порядке. – Екатеринбург: изд-во Уральского университета, 1999. – 416 с.

2. Калверт К. Дети в доме. Материальная культура раннего детства, 1600–1900 / К. Калверт; пер. с англ. О. Кошелевой, И. Савельевой, В. Безрогова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009. – 272 с.

3. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 377–380.

### **Дополнительная литература**

1. Детство во дворце: Сб. статей по материалам XIII научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». – Санкт-Петербург: ГМЗ «Петергоф», 2023. – 272 с.

2. Дизайн детства. Игрушки и материальная культура детства с 1700 года до наших дней. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018. – 238 с.

3. Костюхина М. Записки куклы. Модное воспитание в литературе для девиц конца XVIII – начала XX века. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – 304 с.

## Заключение

Известный искусствовед Линда Нохлин в докладе «Музей как роман воспитания», который был сделан на конференции «Материальные ценности», состоявшейся в Британском музее в 2002 г., в качестве отправной точки своих размышлений цитирует собственное юношеское стихотворение «Призраки музея»<sup>366</sup>. В этом стихотворении выразительно представлен непосредственный и очень интенсивный опыт восприятия музея и его коллекций, реальной основой которого было неоднократное посещение Бруклинского музея<sup>367</sup>. Стихотворение написано от имени самих музейных экспонатов: «Мы – табакерки, веера, кружевные шали, саркофаги / костюмы, когда-то бывшие на пике моды / Мы – кинжалы с рукоятями, украшенными драгоценными камнями / часословы с пожелтевшими листьями... / Я – кувшин из оникса, в котором хранились черные глаза принцессы... / а я, до того как стать номером 671 В (около 1200 г.) / была колыбелью из вишневого дерева»<sup>368</sup>. Далее автор поясняет, что под «кувшином из оникса» с глазами принцессы ею подразумевался поразивший воображение древнеегипетский саркофаг. Примечательным является указание на историю колыбели из вишневого дерева, которая словно теряет свою уникальность и даже материальность под данным ей музейным номером. Это пронизательное наблюдение побуждает задуматься об изменении функций и смыслов, которые проявляются при бытовании вещи *in situ*, в изначальном историческом контексте, и ее судьбой в музее. В следующих строках предметы «предсказывали» аналогичную судьбу тем разнообразным артефактам, которые принадлежат современным людям: «через один короткий миг вечности / Ваши

---

<sup>366</sup> Нохлин Л. Музей как роман воспитания // Нохлин Л. Изобрести современность. Эссе об актуальном искусстве. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2024. С. 312–326.

<sup>367</sup> Brooklyn Museum. URL: <https://www.brooklynmuseum.org/> (date of access 12.02.2025).

<sup>368</sup> Нохлин Л. Музей как роман воспитания. С. 313.

пудреницы и портсигары / Ваши браслеты и шелковые чулки / Бритвы и консервные ножи / Окажутся здесь, с нами / Дабы влачить посмертное существование / Внутри стеклянных витрин»<sup>369</sup>.

Л. Нохлин определяет выраженное в собственном юношеском стихотворении чувство как свидетельство зарождения исторического сознания в тот момент, когда через переживание взаимодействия с музейными предметами она «стала сознавать себя субъектом исторического опыта»<sup>370</sup>. Ретроспективно обращаясь к этому сюжету Нохлин обозначает такой «объектно-ориентированный» путь трансляции опыта культуры через «историю вещей» как значимый резерв и для современного музея в его взаимодействии со зрителем, поскольку «[...] желание никогда не угаснет, предметы не потеряют своего перверсивного и загадочного очарования для [...] воображения»<sup>371</sup>. Индивидуальный зрительский опыт воображаемого, возникающий во взаимодействии с музейными предметами и музейными коллекциями, трактуется здесь как импульс для развития современного музея в целом. Важным аспектом названа вещественная конкретность музейных предметов, понимание которой невозможно без осмысления самого феномена материальной культуры, присущих ему структурных взаимосвязей и созидательных смыслов.

Конференция, на которой Л. Нохлин представила свое видение актуальных смыслов материального мира культуры, состоялась в Британском музее, который стал одним из инициаторов возвращения и переосмысления артефактов прошлого, их «открытия» современности. Важной музейной инициативой первого десятилетия XXI в. стал его проект «История мира в 100 предметах», куратором которого был директор музея Нил Макгрегор. Проект состоял из двух этапов: на первом был проведен цикл радиопередач, которые основывалась на принципе вербального показа, а на втором была подготовлена иллюстрированная книга, следующая принципам визуальной демонстрации, где цифровая фотография стала выразительным комментарием к описанию артефакта в формате текста<sup>372</sup>. Для этого проекта были отобраны предметы материальной культуры от каменного ножа из Олдувая до кредитной карты 2010 г., размещенной в разделе «Мир, который мы создали», посвященном предметам 1914–2010 гг. «Назначение музеев заключается в том, чтобы

<sup>369</sup> Там же.

<sup>370</sup> Там же.

<sup>371</sup> Там же. С. 326.

<sup>372</sup> Макгрегор Н. История мира в 100 предметах / Н. Макгрегор, пер. с англ. Г. В. Сахацкого. Москва: Эксмо, 2012. 800 с.

рассказывать об истории при помощи предметов»<sup>373</sup>, – этот принцип был последовательно развит в реализованной в данном музейном проекте. Наряду с рациональными подходами документирования и интерпретации, авторы программы отстаивали также значимость интуиции, которая возникает при непосредственном взаимодействии с «обретенным артефактом». Интуитивное раскрытие смыслов на глубоком антропологическом уровне, который достигается при вдумчивом всматривании в предмет из музейной коллекции при его интерпретации, но также спонтанно и естественно возникает непосредственно в экспозиционном пространстве, когда посетитель встречается с артефактом как с экспонатом музея. «Такие акты интуитивной интерпретации играют чрезвычайно важную роль в реконструкции истории при помощи вещей»<sup>374</sup>, – замечал по этому поводу Макгрегор, предлагая существенно углубить понимание подобного подхода к интерпретации: «Размышление о прошлом или отдаленном мире посредством предметов – это всегда поэтическое воссоздание прошлого. Мы признаем границы того, что можем знать наверняка, и должны попытаться отыскать другой тип знания [...] Способны ли мы понимать других? Возможно, но только благодаря моментам пробуждения поэтического воображения в сочетании со строгими научными знаниями»<sup>375</sup>. «Поэтическое воображение», особая интуиция взаимодействия с материально представленным прошлым, – таковы поиски новой материальности, новой антропологической перспективы диалога с культурным наследием.

В этом же направлении развивается музейная фотография, использование ресурсов цифровой фотографии и ее репрезентации в медиа, которой наиболее эффективно пользуется музей Метрополитен (Нью-Йорк). Созданная в музее лаборатория нацелена не только на документирование коллекции, но на выразительное представление музейных предметов в фотографии, выстраивая драматургию света, цветных отражающих фильтров, которые позволяют создавать выразительные образы, акцентировать эстетические свойства фактуры, визуальную выразительность силуэта и формы в том числе для обыденных артефактов, представляющих историю материальной культуры. Многие из этих предметов, и это характерно для коллекций крупнейших универсальных музеев мира, никогда не были и, возможно, не станут экспонатами выставок. Цифровая репрезен-

---

<sup>373</sup> Там же. С. 13.

<sup>374</sup> Там же. С. 18.

<sup>375</sup> Там же. С. 19.

тация на официальном сайте музея, в электронных каталогах, становится аналогом реальной репрезентации, своей эмоциональной насыщенностью создает прецедент для индивидуального контакта с музейным предметом, возникающим на экране<sup>376</sup>. В то же время репрезентативные фотографии музейных экспозиций, объединяющие основные разделы каталога музея на его официальном сайте, формируют общую атмосферу, которая оттеняет демонстрируемые артефакты. Подробные каталожные сведения, многочисленные интерактивные ссылки на оцифрованные каталоги музейных выставок<sup>377</sup>, максимально полно и последовательно представляют научную информацию о предметах. Расширенный и углубленный контакт с оцифрованной музейной коллекцией стал возможным благодаря программе «Открытый доступ», которая начала свою реализацию в музее в 2017 г.<sup>378</sup> Значительную работу с информативностью и аттрактивностью своей коллекции ведет в рамках своего официального сайта старейший профильный музей прикладного искусства – Музей Виктории и Альберта в Лондоне<sup>379</sup>. В этом же направлении развивается деятельность Государственного Эрмитажа в рамках цифрового проекта «коллекции онлайн»<sup>380</sup>, также и на экспозициях музея появляются новые подходы при использовании цифровой фотографии для выразительного визуального комментария к некоторым экспонатам, сложным для зрительского восприятия.

Безусловно, эти новые грани музейной цифровой реальности дополняют реальный контакт и практики непосредственного исследования предметов из коллекций музеев, которые в настоящее время становятся все более доступны благодаря развитию открытых для исследователей и студентов музейных библиотек, архивов и дополнительных профессиональных коллекций, а также творческих резиденций для художников<sup>381</sup>.

---

<sup>376</sup> About The MET. Collection Areas. URL: <https://www.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas> (date of access 12.02.2025).

<sup>377</sup> Exhibitions. Past Exhibitions. URL: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/past> (date of access 12.02.2025).

<sup>378</sup> Хвалибова М. Метрополитен-музей открыл бесплатный доступ к изображениям своей коллекции // The Art Newspaper Russia. 08.02.2017. URL: <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers> (date of access 12.02.2025).

<sup>379</sup> V&A. From the Collections. URL: <https://www.vam.ac.uk/collections?type=featured> (date of access 12.02.2025).

<sup>380</sup> Государственный Эрмитаж. Коллекции онлайн. URL: <https://collections.hermitage.ru/>

<sup>381</sup> TheMet. Libraries and Research. URL: <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers>; V&A. RCA History of Design. URL: <https://www.vam.ac.uk/info/history-of-design-postgraduate-programme>; V&A. Residences. URL: <https://www.vam.ac.uk/info/residencies> (date of access 12.02.2025).

Возможность интерпретации неразрывно связана с такими аспектами как сохранение, биография вещей (которая лишь частично соответствует музейному термину «бытование», представляя собой более сложный прагматический и символический контекст использования, изменений вещей), перемещение предметов сквозь время и пространство в создавшей их культуре, в других культурах и в музее, чью коллекцию можно также рассматривать как определенный этап в истории вещей. «Именно через переосмысление взаимодействия с материальными вещами в музеях и через соединение музейных исследований с современными направлениями в изучении материальной культуры мы можем начать трансформацию текущих представлений о музейном объекте»<sup>382</sup>, – утверждает известный английский музеолог Сара Дадли. В этом высказывании проявляется все более распространенное среди современных музейных специалистов – теоретиков и практиков, – понимание необходимости переосмысления подходов и поиска новых эффективных моделей представления истории материальной культуры в контексте музейных коллекций и экспозиций.

---

<sup>382</sup> Dudley S. Museum materialities: objects, sense and feeling // Museum materialities: objects, sense and feeling / Ed. S. Dudley. London-New York: Routledge, 2010. P. 5.

## ПРИЛОЖЕНИЯ



1. Питер Пауль Рубенс. Собака Геркулеса открывает тирский пурпур. 1636–1637. Дерево, масло. Музей Бонна-Эллё, Байонна, Франция.



2. Ян Брейгель Старший (Бархатный). Букет из ирисов, тюльпанов, роз, нарциссов и рябчиков в глиняной вазе. После 1606. Дерево, масло.  
Частная коллекция Константина и Валерии Мауергауз, Москва.

3. Ян Брейгель Старший, Питер Пауль Рубенс. Аллегория обоняния. 1617.  
Дерево, масло. Прадо, Мадрид.





4. Бусина-помандер из четок. Франция. XIX в.  
Реплика по оригиналу XV – начала XVI в. Серебро, гравировка.  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

5. Помандер. XVI в. Серебро, позолота, гравировка, чернь.  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк.



6. Питер Пауль Рубенс. Шубка. Портрет Елены Фоурман. 1638. Дерево, масло. Музей истории искусств, Вена.



7. Тициан (Тициано Вечеллио). Женщина перед зеркалом. Ок. 1525.  
Холст, масло. Лувр, Париж.



8. Платье Блаженной Озанны Андреази. 1470-е гг.  
Дом-музей Андреази, Мантуя.



9. М. Герартс Мл. (?) Портрет Елизаветы I (Портрет с радугой).  
1600–1602. Хэтфилд-Хаус.

10. Спорок серебряного шелка, украшенного цветной шелковой вышивкой  
(«Алтарный покров из Бактона»). Середина-конец 1590-х гг.  
Хэмптон-Корт, Великобритания.



11. Мастерская Роз Бертен (?). Модельная кукла (Большая Пандора) в платье ордена Святой Екатерины Первой степени (ГМЗ «Гатчина»).



12. Платье Ордена Святой Екатерины императрицы Марии Федоровны, 1790-е гг. (ГМЗ «Павловск»).



13. Данте Габриэль Россетти. Марианна. 1870.  
Художественная галерея Абердина, Шотландия.



14. Питер де Хох. Интерьер с женщинами у бельевого шкафа. Ок. 1663.  
Холст, масло. Рейксмусеум, Амстердам.



15. Питер Янсценс Элинга. Комната в голландском доме.  
Кон. 1660-х – начало 1670-х гг. Холст, масло. Государственный Эрмитаж.



16. Якоб Аппель. Кукольный дом Петронеллы Ортман. Фрагмент. 1710.  
Холст, пергамент, масло. Рейксмузеум, Амстердам.





17. Кукольный дом Петронеллы Дюна (1676), фрагмент, восковые миниатюрные куклы. Рейксмузеум, Амстердам.



18. Адриан ван Остаде. Зрение. 1635. Дерево, масло. Гос. Эрмитаж.



19. Защитная шапка-«пудинг» для ребенка. 1775–1800. Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания.



20. Детские погремушки со свистками, украшенные кораллами. Голландия. Ок. 1689. Аукционный дом «Christie's». Christie's Interiors. Live auction 8841. 21 May, 2013. Lot 353.



21. Шарден Ж.-Б. Мальчик с волчком. 1741. Лувр, Париж

## Источники иллюстраций

1. Питер Пауль Рубенс. Собака Геркулеса, открывающая пурпур. ок. 1636. Дерево, масло. Музей Бонна-Эллё, Байонна, Франция. URL: <https://research.rkd.nl/en/detail/https%3A%2f%2fdata.rkd.nl%2fimages%2f118571>

2. Ян Брейгель Старший (Бархатный). Букет из ирисов, тюльпанов, роз, нарциссов и рябчиков в глиняной вазе. После 1606. Дерево, масло. Частная коллекция Константина и Валерии Мауергауз, Москва. Кат.: *Ars vivendi*. Франс Снайдерс и фламандский натюрморт XVII века. Санкт-Петербург: Гос.Эрмитаж, 2024. С. 128.

3. Ян Брейгель Старший, Питер Пауль Рубенс. Аллегория обоняния. 1617. Дерево, масло. Прадо, Мадрид. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-olfato/adff981e-a317-4152-9e04-05ada13be226>

4. Бусина-помандер из чёток. Франция. XIX в. Реплика по оригиналу XV – начала XV в. Серебро, гравировка. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464302>

5. Помандер. XVI в. Серебро, позолота, гравировка, чернь. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/196980>

6. Питер Пауль Рубенс. Шубка. Портрет Елены Фоурман. 1638. Дерево, масло. Музей истории искусств, Вена. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1637/?offset=36&lv=list>

7. Тициан (Тициано Вечеллио). Женщина перед зеркалом. Ок. 1525. Холст, масло. Лувр, Париж. URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/c1010062292>

8. Платье Блаженной Озанны Андреази. 1470-е гг. Дом-музей Андреази, Мантуя. URL: [Casa della beata Osanna Andreasi \(Mantova\)](http://Casa della beata Osanna Andreasi (Mantova)). URL: <https://casandreasi.it/il-museo/>

9. М. Герартс Мл. (?) Портрет Елизаветы I (Портрет с радугой). 1600–1602. Хэтфилд-Хаус. URL: <https://www.hatfield-house.co.uk/explore/the-house/the-rainbow-portrait/>

10. Спорок серебряного шелка, украшенного цветной шелковой вышивкой («Алтарный покров из Бактона»). Середина-конец 1590-х гг. Хэмптон-Корт, Великобритания. URL: <https://costumesociety.org.uk/blog/post/an-embroidered-elizabethan-treasure-discovering-the-bacton-altar-cloth-through-online-collaboration>

11. Мастерская Роз Бертен (?). Модельная кукла (Большая Пандора) в платье ордена Святой Екатерины Первой степени (ГМЗ «Гатчина»). URL: <https://gatchinapalace.ru/musei/colect/hydrojest.php>

12. Платье Ордена Святой Екатерины императрицы Марии Федоровны, 1790-е гг. (ГМЗ «Павловск»). URL: <https://pavlovskmuseum.ru/news/calendar/2522/>

13. Данте Габриэль Россетти. Марианна. 1870. Художественная галерея Абердина, Шотландия. URL: <https://emuseum.aberdeencity.gov.uk/objects/2422/mariana?ctx=dedc1516d98f0a8cfbd719f1161d503165763bb5&idx=0>

14. Питер де Хох. Интерьер с женщинами у бельевого шкафа. Ок. 1663. Холст, масло. Рейксмузеум, Амстердам. URL: <https://id.rijksmuseum.nl/2003051>

15. Питер Янссенс Элинга. Комната в голландском доме. Кон. 1660-х – начало 1670-х гг. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/44684?avtor=3458&index=0>

16. Якоб Аппель. Кукольный дом Петронеллы Ортман. Фрагмент. 1710. Холст, пергамент, масло. Рейксмузеум, Амстердам. URL: <https://id.rijksmuseum.nl/200108136>
17. Кукольный дом Петронеллы Дюнуа (1676), фрагмент, восковые миниатюрные куклы. Рейксмузеум, Амстердам. URL: <https://id.rijksmuseum.nl/2002631>
18. Адриан ван Остаде. Зрение. 1635. Дерево, масло. Гос. Эрмитаж. URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/45918?avtor=3074&index=23>
19. Защитная шапка-«пудинг» для ребенка. 1775–1800. Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O38483/pudding-safety-hat/pudding-safety-hat-unknown/>
20. Детские погремушки со свистками, украшенные кораллами. Голландия. Ок. 1689. Аукционный дом «Christie's». Christie's Interiors. Live auction 8841. 21 May, 2013. Lot 353. URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5680132>
21. Шарден Ж.-Б. Мальчик с волчком. 1741. Лувр, Париж. URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl01006660>

*Научное издание*

А. Н. Балаш

# **ИСТОРИЯ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Учебное пособие

Верстка Е. А. Соловьевой

Дизайн обложки А. Ю. Демшина

Выпускающий редактор А. С. Шитова

Подписано в печать 15.12.2024. Формат 60 x 90<sup>1/16</sup>.

Усл. печ. л. 10. Уч.-изд. л. 10. Тир. 500 (1-й завод 1–100). Зак. 31295.

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры»

191186, Санкт-Петербург. Дворцовая наб., 2. Тел. 8(812)318 97 16

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии

ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг» (ООО Первый ИПХ)

194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У