

28. Линченко А.А. Целостность исторического сознания (социально-философский аспект): автореф. дис. ... канд. филос. наук. — СПб., 2006.
29. Свирида Н.Н. Историческое сознание как явление культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук. — Омск, 2004.
30. Антипов Г.А. Гносеологические и социокультурные основания исторического знания: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. — М., 1995.
31. Леона А.В. Историческое сознание в условиях социокультурного кризиса. — Красноярск: СФУ, 2011.
32. Историческая память в массовом сознании общества: (Результаты социологического мониторинга): Социология власти // Вестник социологического центра РАГС. — 2003. — № 2.
33. Мерзлякова И.Л. Историческое сознание современного российского общества: социально-философский анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук. — Ростов-на-Дону, 2005.
34. Чистанов М.Н. Историческое сознание и социальность. — Новосибирск: Новосибирский государственный университет, 2006.
35. Ивенкова О.А. Трансформация повседневного исторического сознания (на материале СССР 1920—1930-х годов): автореф. дис. ... канд. филос. наук. — Смоленск, 2006.
36. Сгибнева О.И. Историческое сознание: сущность, пути формирования: автореф. дис. ... канд. филос. наук. — М., 1991.
37. Коган М.С. Философия культуры. — СПб.: Петрополис, 1996.
38. Маркьян Э.С. Понятие «культура» в системе современных социальных наук. — М.: Наука, 1973.

УДК 749

ББК 85.12

Н.Н. ГОНЧАРОВА

ПАРНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В РОСПИСИ СЕВЕРНЫХ СУНДУКОВ XVII—XVIII ВЕКОВ

Рассматривается феномен парных изображений на северорусских сундуках XVII—XVIII веков — одного из наиболее популярных сюжетов в народном искусстве того времени. Молодцы и девицы, дамы и кавалеры в живописных композициях на сундуках, их костюмы, аксессуары и другие детали позволяют проследить переход от древнерусской традиционной одежды к европейскому платью. *Ключевые слова:* сундук, сюжет, одежда, народное искусство, аксессуары, традиционный костюм, европейское платье, музыкальный инструмент, молодец, девица, кавалер, дама.

С XI века сундуки были в числе основных элементов интерьера традиционного русского дома и сохраняли эту функцию до первой половины XX столетия. Имея практичную и удобную форму, они служили человеку для хранения вещей, для переноски и перевозки домашнего скарба. Сундуки бывали разных форм и размеров, в них держали деньги, документы, книги и разные предметы, необходимые в повседневной жизни.

Лари, ларцы, ларчики, скрины, подголовки, теремки, погребцы, коробки, укладки, «шкатуны» (шкатулки), футляры и т. п. получили свои названия в разные исторические периоды, но объединены они общим понятием переносного ящика-сундука для хранения ценностей. Отличались эти изделия размером, формой и декором, в их основе всегда был ящик с откидной или отъемной крышкой. В зависимости от величины и формы определялось и назначение сундучного изделия.

Изготовление сундуков — городское ремесло, нуждавшееся в разделении труда. Это было развитое производство, требовавшее владения приемами работы с различными материалами. Сундучники делали деревянные ящики определенных форм, кузнецы занимались их оковкой. В некоторых случаях изделие украшалось росписью, что намного повышало его ценность. Форма, конструкция и декор соответствовали обычаям и отражали региональные особенности.

Среди сохранившихся памятников особое место занимают сундуки с росписью на внутренней поверхности крышек. Подголовки, теремки, скрины и другие сундучные изделия, при оформлении которых использовалась традиционная система декора, становились отражением мироощущения и эмоционально-психологического склада человека, его имущественной принадлежности, вкуса, общественного положения, идеологической ориентации, свидетельствуя о ценностных приоритетах как владельца, так и мастера, об их тяготении к определенным формам и образам.

Одно из первых упоминаний о расписных сундуках встречается в рукописном сборнике середины XIV века «Мерило праведное». Этот сборник создавался в XII—XIII веках и служил и нравственным наставлением, и юридическим руководством. В одной из статей под названием «О мирских людех...» упоминается запрещение помещать «прельщающа писании или на дъскахъ, или на стенахъ, <...> ли на ларцехъ», то есть на сундуках [1, с. 219].

Таким образом, осуждались «писании», воспевающие чувственные наслаждения и изображения плотских утех. Подобные сюжеты считались «срамными», ведущими к «страсти разжению», и сурово порицались средневековыми моралистами. Примечательно, что запрет упоминается именно в статье «О мирских людех...», то есть речь идет не о церковном искусстве, а о светском, повседневном. То

есть определяются эстетические и нравственные нормы для сюжетных композиций на бытовых предметах. Можно предположить, что практика украшения сундуков сюжетной росписью не только сложилась к этому времени, но и потребовала определенной цензуры. Эта статья и запрещение, касающееся росписи на ларцах, оставались и в более поздних списках XV—XVII веков.

К концу XVII столетия средоточием традиционного искусства оказались, в основном, провинциальные города и монастыри. Одним из таких хранилищ древнерусской культуры и стал Русский Север. Росписью на сундуках, как и на других бытовых предметах, занимались, как правило, иконописцы.

Среди различных по тематике росписей на северных сундуках XVII—XVIII веков выделяются повторяющиеся популярные сюжеты. К их числу относятся так называемые «парные изображения» — воспроизведения мужской и женской фигур, объединенных композиционно. Они представлены в виде молодых людей, изображенных в рост, иногда сидящих за столом, в некоторых случаях — с музыкальными инструментами в руках.

На протяжении длительного времени изображение оставалось устойчивым и неизменным. В коллекции Государственного исторического музея имеются семь сундуков с подобным сюжетом. При их изучении легко обнаружить незначительные варианты, изменение атрибутов, фона, поз героев и их костюмов.

В двух случаях изображены два юноши и девушка. Эти сюжеты можно включить в ряд «парных» композиций, поскольку третья персона находится всегда в стороне от пары и может рассматриваться в качестве стаффажа.

Парные изображения — популярный сюжет как в традиционной культуре, так и в профессиональном искусстве. Эта форма как нельзя лучше отражает богатый арсенал человеческих отношений. В русском народном искусстве такие сюжеты наблюдаются в росписях на коробьях и дверцах расписных шкафов, на прялках и пряничных досках. Встречаются парные изображения и в лубке XVIII века, например в лубке «Королевна Дружиневна и Рыцарь Петр Златые Ключи» или «Желаю видеть тебя» [2]. Таким образом, в лубке парные изображения мужчин и женщин оказываются не неким условным декоративным мотивом, а подразумевают вполне конкретных персонажей, оставаясь при этом всегда символическим изображением.

На сундуках подобные сюжеты охватывают продолжительный временной период, вторую половину XVII века — XVIII век. В то же время именно они дают возможность наблюдать картины реального быта, изменение человеческих отношений, произошедших за сто лет, предметную среду различных исторических эпох. Устойчивость сюжета превращает эти композиции в ценный источник, который может способствовать решению самых разных проблем исторической науки, что бывает невозможно при использовании иных, более традиционных материалов. В частности, сундуки с парными изображениями — недостаточно известные источники по истории русского костюма XVII—XVIII веков [3, с. 53—68].

Самое раннее воспроизведение парной композиции расположено на внутренней поверхности крышки устюж-

ского сундука-теремка второй половины XVII столетия [4]. В круглое клеймо заключено изображение всадника и стоящей рядом женщины. Поверх нарядного платья женщина одета в традиционную телогрею с длинными рукавами и прорезями для рук. На голове у нее повязка с убрисом. В одежде женщины и мужчины отражены реальные элементы древнерусской одежды. Все свободное поле вокруг них заполнено характерным для устюжского центра растительным орнаментом в виде стилизованных полихромных тюльпанов и изображением двух симметрично расположенных крупных птиц.

Следующая композиция расположена на крышке сундука-подголовка конца XVII века [5]. Также в круглом клейме у накрытого стола-скамьи стоят молодец и девица. Молодец одет в нарядную рубаху с богато расшитым «ожерельем», красные сафьяновые сапожки и шапку с меховым околышем. В руках у молодца гусли. На девушке алая шубка, расшитая камнями и позументом по вороту, подолу и запястьям, на голове высокая «горлатая» шапка, на ногах красные сапожки на высоких каблучках¹. Головной убор и высокие каблуки говорят о принадлежности девицы к боярскому роду. В руках она держит кубок.

Одежда персонажей в сюжете на втором сундучке более условна. В отличие от костюмов героев первого изображения, платье молодца и девицы характерно для образцов книжной миниатюры, фресковой росписи, иконописи. Поэтому именно первая композиция, помещенная на крышке теремка, может служить источником представлений о традиционной русской одежде, типичной для XVII века.

В обоих сюжетах демонстрируется своего рода церемония встречи молодых людей. Постороннего присутствия тут нет, да и клеймо отделяет пары от внешнего мира, но их чинные позы соответствуют определенному ритуальному действию, принятому в данной ситуации.

Наглядная демонстрация перехода средневекового костюма к европейскому платью с множеством этапов становится отличительной особенностью сундучных росписей. Чепчики, парики, веера, мушки, платья и прически — модные атрибуты, зафиксированные в росписях на крышках сундуков. Все это превращает их в своеобразные «журналы моды». Отсюда следует, что сюжеты на сундуках, в числе прочего, становятся непосредственным свидетельством влияния общеевропейской культуры на русское общество данного периода.

Три следующих устюжских сундучка датируются самым началом XVIII века [7; 8; 9]. Эти изображения обнаруживают очень близкое сходство, что позволяет предположить существование общего или близкого источника их происхождения. Композиции традиционно статичны. Свободное поле заполнено стилизованными тюльпанами-деревьями и завитками, под ногами молодых людей горки и травка — свидетельство того, что они находятся в некоем условном саду. Но изменились костюмы героев и характер самой сце-

¹ Высоту каблучков на обуви русских женщин высшего сословия отмечал еще Олгарий, который писал: «...башмаки с очень высокими каблуками <...> В таких башмаках они не могут много бегать, так как передняя часть башмака с пальцами ног едва доходит до земли» [6, с. 454].

ны. Позы дам и кавалеров более свободны, они обращены друг к другу, причем дамы игриво упираются руками в бок. В двух случаях шапочки дам кокетливо сдвинуты, а третья дама — без головного убора, то есть простоволосая, что нарушает строгие правила старого этикета. Юноши одеты в характерные западноевропейские костюмы: короткие кафтаны, штаны-кюлоты, чулки и башмаки. В руках у молодцов струнные музыкальные инструменты.

Дамы демонстрируют всё разнообразие модных платьев конца XVII — начала XVIII веков. Первая дама одета в кунтыш. Кунтыш, или кунтуш, — «старинное название длинной, нарядной, женской распашной, летом и зимой носимой одежды с широкою вокруг опушкой, рукава узкие до локтя с широким клапаном. В зимнее время кунтыш подшивали мехом, в остальное время шили на шелковой подкладке» [10, с. 346].

Кунтыш имеет польское происхождение. При русском дворе его стали носить в последней четверти XVII века под влиянием жены царя Федора Алексеевича, Агафьи Семеновны Грушецкой, которая совершила переворот в женской придворной моде. Сама она носила польское платье и шапочку с отворотами из меха, оставлявшую волосы открытыми. Впоследствии этот головной убор получил название «польская шапочка». Именно такие шапочки, кокетливо сдвинутые набок, можно видеть на дамах из сундучных росписей.

Костюм второй дамы состоит из жакета с манжетами, плетеного круглого воротника «фреза» и юбки с фартуком, которые были традиционным нарядом польской горожанки. В XVI—XVII вв. подобные воротники носили в Голландии. В XVII веке они бытовали в Польше [11, с. 406—411]. На голове второй дамы такая же «польская шапочка».

Встает вопрос о появлении польских костюмов в изображениях на северных сундуках. Вспомним, что период Смутного времени оставил заметный след в истории и культуре Русского Севера. После убийства Лжедмитрия I в Москве начались польские погромы. Много поляков с женами и детьми были высланы на Русский Север в Белозерск. Пан Станислав Немоевский, участник этих событий, в своем дневнике за 1606—1608 годы писал: «Выслали насъ изъ Москвы съ обоими Стадническими, присоединивши къ намъ г. [господина] Солоньского, который былъ съ женою, дочерью и г-жею Свержбистою, г. [господина] Косецкого съ женою...» и «его м. [милость] г. [господина] Тарла, хорунжаго перемышльского с ее м. [милостью] г-жою старостихой Сохачевской, г-жу Гербултову...» и т. д. Как мы видим, среди высланных поляков было много женщин. Положенного содержания им не хватало, они вынуждены были продавать свое имущество, в том числе и платье. «Мы предпочитаемъ сами себя кормить, добавляя кое-что изъ своего, продавая для того свои последние мотки», — писал Немоевский. Он жаловался на то, что «теперь мы уже все произдержали, а иные на кормы и последнее платье распродали...» [12, с. 122—123, 126—127].

Так на северные рынки в торговый оборот попало много дорогого польского платья и других предметов. Крупнейшим коммерческим центром на Русском Севере был Великий Устюг. Мимо его рынка определенно не

могли пройти ни разнообразное имущество белозерских сидельцев, ни польские наряды. А уж одежда в России высоко ценилась и бережно хранилась веками. Вероятно, устюжские модницы, получив возможность приобретать на рынке польские наряды, могли щеголять в «польских шапочках», кунтушах и плетеном воротниках по улицам города. Причем социальное положение этих устюжанок должно было быть достаточно высоким.

Думается, что наряду с предметами одежды могли продаваться также книги и различные изобразительные источники польского происхождения, поскольку XVII столетие как раз было тем периодом, когда через Польшу в Россию хлынуло большое количество литературы, гравюр и другого изобразительного материала. По-видимому, именно он мог послужить прототипом для создания оригинальных расписных сюжетов на сундуках. На смену освященной веками горлатой шапке и сарафану девушек приходит модный польский костюм и шапочка, а штаны-кюлоты, чулки и башмаки заменяют у юношей пестрядинные порты и сафьяновые сапожки.

На третьем сундучке костюм дамы отличается от двух предыдущих. На ней модное распашное платье, отделанное тесьмой или вышитой лентой, короткие с манжетами рукава, фигурное декольте и ожерелье в несколько ниток. Появлению подобного дамского наряда послужила реформаторская деятельность Петра I. В январе 1700 года появляется указ [13], предписывающий «носить иноземное платье на манер венгерского». Такое же платье «велелось носить и женам их, чтобы они были в том платье равные, а не розные» [14, с. 350]. Именно для женского мадьярского костюма, введенного указом, были характерны декольте такой сложной формы и бусы в несколько рядов. Кроме того, впервые дама изображается без головного убора.

Появление европейского костюма было также обусловлено следующим указом 1701 года [15]. Этап перехода русской моды к европейскому костюму зафиксирован в изображении на еще одном сундучке первой четверти XVIII века [16]. Сюжет расположен на передней стенке сундука.

Тут изображена пара молодых людей, одетых по последней моде. На кавалере красный однобортный кафтан без воротника, штаны-кюлоты, красные чулки и туфли на каблуках с пряжками. Борт кафтана, клапаны и обшлага отделаны рядом мелких пуговиц, на шее шарф, на голове парик-«аллонж» с круто завитыми локонами. Дама — в светлом платье, украшенном по краю подола лентой, и с глубоким декольте, обнажающим грудь. На голове — парик, в руках — веер. Традиционное обрамление из растительных побегов художник расположил в виде своеобразных цветочных арок. Это уже не сад с цветами, как на предыдущих композициях, а некий элемент интимной сцены, деликатного уединения пары. Реальные модные детали костюмов говорят о знании столичной моды.

В то же время следует отметить, что на внутренней поверхности крышки этого же сундука помещено традиционное парное изображение в варианте застолья (к сожалению, плохой сохранности), где молодые люди в

характерных для подобных изображений статичных поз — расположились у стола. Сюжет заключен в небольшой круг. Все остальное поле заполнено стилизованным растительным орнаментом. Так в росписях на одном предмете сосуществуют старое и новое, традиционное и модное.

Преображаются не только наряды персонажей, меняется положение женщины в обществе и вместе с тем — нравственно-эстетический эталон женской внешности и поведения. Происходит трансформация мировосприятия, возникает интерес к личным человеческим переживаниям, эмоциям, быту и бытовым проблемам. Претерпевают метаморфозы навыки общения между людьми, жизненный уклад, одежда, праздники, развлечения. Петровская эпоха привнесла другую систему взглядов — более рационалистическую по своей сути. Женщины XVIII века как бы «вышли из терема», стали принимать галантные ухаживания кавалеров, посещать ассамблеи. Появилась нужда в «маленьком, частном, уютном мирке, скрытом ото всех и не нуждающемся в постоянных взглядах» [17, с. 17]. В XVIII столетии совершается разрушение старых этикетных требований и представлений, порядка социального поведения, гендерных отношений.

Это нашло отражение и в композициях парных сюжетов, которые начинают решаться по-другому. Меняются эстетические идеалы, и смысловая схема «молодец — девица» превращается в сценарий «кавалер — дама». На внутренней поверхности большого северного сундука первой половины XVIII века в традиционном круглом клейме помещено изображение сидящих за столом молодых людей [18]. Сюжет выполнен в духе галантных сцен. На голове дамы чепец с кружевами, на висках — чуть выбившиеся локоны. Она одета в домашнее шелковое платье — шлафрок с круглым вырезом. Из-под широких рукавов шлафрока видны белые, пышные, схваченные у запястья рукава рубашки, в руках традиционный кубок.

Кавалер облачен в однобортный зеленый кафтан с большими красными обшлагами, белый галстук и парик-«аллонж». Костюмы персонажей соответствуют моде 20—30-х годов XVIII века.

В сюжетной разработке присутствует бытовая конкретность, о ней свидетельствуют одежда персонажей, утварь, интерьер. В символическом пространстве, очерченном кругом, художник выстраивает перспективу. На заднем плане — оконница с мелким ромбовидным узором, тяжелые балки потолка составляют квадраты, слева — небольшая дверь с фигурным навершием, справа — занавес, подхваченный крупным узлом. Все это придает некую театральность происходящему. Изображение занавеса, сцены создает принципиально иной художественный эффект. Подобный прием повышает меру условности, переносит зрителя в особую реальность. Круг, очерченный вокруг данного изображения, выделяет пространство, внутри которого представлено особое поведение: его нормы не распространяются на обыденный мир. Это пространство частной жизни, дом, свое, родное и вместе с тем закрытое [19, с. 236]. Домашний наряд дамы, куртуазное отношение к ней кавалера, уединенность и позы героев подчеркивают интимность сцены.

Приборы на столе художник изобразил так, как их обычно изображают на иконах или в лицевых рукописях. Традиции XVII столетия так глубоко лежали в основе народной культуры, что постоянно проявлялись в многочисленных деталях и позже.

Во всех сюжетах художники используют атрибутику высших социальных слоев: богатая одежда, утварь, интерьер — все подчеркивает обеспеченность и высокий статус изображаемых персон. В разных вариантах образ девушки трактуется как изображение боярышни или барышни, а юноши — как доброго молодца-удальца или офицера. Художников привлекали не столько типичные бытовые явления, сколько нечто внешне яркое, редкое и необычайное. Некоторая наивность, уход от скучной повседневности, желание «вечного праздника» — характерная особенность сюжетов на северных сундуках, объединяющая их с произведениями народного искусства.

В парных сюжетах на сундуках нет реальных персонажей (как, например, в лубке). Прослеживается определенный иконографический тип: это всегда изображенные в полный рост (кроме одного случая) юноша и девушка одного возраста. Время накладывает свой отпечаток только в передаче одежды дам и кавалеров, интерьера, некоторых деталей.

Интересны, например, музыкальные инструменты в руках юношей. В одном случае — это гусли. У трех остальных — стилизованные струнные музыкальные инструменты, которые в Музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки определили как балалайки. В России балалайки появились в конце XVII века, причем первоначально они имели всего две струны. Именно двухструнные инструменты изображены в сюжетах с галантными парами на двух сундуках. На третьем сундуке изображена уже трехструнная балалайка.

Так как новые вкусы требовали иных выразительных приемов, меняется и характер изображений. Народное искусство эволюционирует медленно, обладая большой художественной консервативностью. Оно существует в бесконечных повторах, и в этом его принципиальное отличие от светского, профессионального искусства. Один и тот же сюжет, повторяясь в бесчисленных вариантах, существует на протяжении нескольких поколений. Уместно отметить, что резкие перемены, новые идеи, изменения жизненного уклада обычно способствовали сохранению архаики в народном творчестве. Привычные персонажи не были отвергнуты значительной частью населения в переходный период. Они оказались необходимыми и в новой мировоззренческой системе, в иных исторических условиях.

Постепенно сюжет занимает центральное место в композиции, а орнаментальные узоры вытесняются на периферию. Традиционная иконография уживается с современным реалистическим характером исполнения. В некоторых произведениях эти начала переплетаются. Иногда новое воплощается в обычной для авторов живописной манере, но трактовка сюжета зависит от нескольких составляющих: мастерства, личности автора, вкуса заказчика, моды и многого другого.

Необходимо отметить, что консервативные тенденции менее всего воплощались именно в парных изображениях. Они становятся более непринужденными, не такими чопорными и регламентированными. Жесты персонажей выглядят раскованными, подчеркиваются кокетливые позы дам. «Переходные эпохи стимулируют творчество» [20, с. 29]. Происходит смена ценностных ориентаций, и сюжетные изображения на сундуках превращаются в сценическую площадку, на которой соединяются старое и новое, традиционное и индивидуальное. По уровню мастерства художники были очень разными. Каждый из них действовал в меру своей образованности и личного навыка.

Свойственный авторам сундучных росписей недостаток профессионализма придавал произведениям народного искусства черты художественного примитива. Так, фигуры в композициях увеличены и приближены к первому плану, а второго плана, как правило, нет. Соразмерность масштаба и перспектива соблюдаются не всегда. Художники выделяли только то, что считали важным и необходимым в данный момент. Характерная особенность подобных произведений — минимум деталей, но благодаря такой отличительной черте все сцены приобретают особую выразительность. При этом персонажи в основном обращены лицом к зрителю. Наивность, искренность и природный вкус мастеров наделяли их творения особой выразительностью и своеобразным обаянием.

Список литературы

1. Мерило праведное (по рукописи XIV в.) / под ред., вст. ст. акад. М.Н. Тихомирова. — М., 1961.
2. Русские народные картинки XVII—XVIII веков: гравюра на дереве. Каталог выставки / вступ. ст. А.Г. Сокович № 49—50, 12. — М.: Советский художник, 1970.
3. Гончарова Н.Н. Расписные сундуки XVIII в. // Русское народное искусство. Сообщения. 1996. — Сергиев-Посад: Подкова, 1998.
4. ГИМ 23824/ДИВ-202.
5. ГИМ 2581щ/ ДИВ-42.
6. Цит. по: Билибин И.Я. Несколько слов о русской одежде в XVI и XVII вв. // Ежемесячник «Старые годы» (СПб.). — 1909. — июль-сентябрь.
7. ГИМ 33294/ ДИВ-276.
8. ГИМ 2586щ/ ДИВ-81.
9. ГИМ 16480щ/ ДИВ-1669.
10. Словарь Академии Российской. Т. III. — СПб.: Императорская Академия наук, 1792.
11. Мерцалова М.Н. Костюм разных времен и народов. Т. 2. — М.: АО «Академия Моды», 1995.
12. Дневник Станислава Немоевского // Титов А.А. Рукописи славянские и русские, принадлежащие действительному члену русского археологического общества И.А. Вахромееву. — М., 1905.
13. Полное собрание законов Российской Империи (ПСЗ). Собрание Второе. Т. IV. №1741. — СПб.: Тип. II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830.
14. Устрялов Н. История царствования Петра Великого. Т.3. — СПб.: Тип. II-го Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1858.
15. ПСЗ. №1884.
16. ГИМ 38993/ ДИВ-274.
17. Николаев Н.И. Человек и мир в культуре России XVIII века. — Архангельск, 1997.
18. ГИМ 1909щ/ ДИВ-285.
19. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки. — СПб.: Искусство-СПб., 2001.
20. Хренов Н.А. Переходность как следствие колебательных процессов // Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и новейшее время. — М.: Наука, 2003.

УДК 7.074
ББК 79.1

Л.Г. КЛЮКАНОВА

ЧАСТНОЕ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ КАК ЯВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Анализируются особенности современного частного коллекционирования как явления культуры, рассматриваемого на институциональном и духовно-содержательном уровнях. Исследуется механизм функционирования частной коллекции, включающий сбор, хранение, систематизацию и экспонирование артефактов. Подчеркивается значимость воплощения ценностей культуры, наделенных особым символическим значением в объектах частного коллекционирования.

Ключевые слова: современное частное коллекционирование, феномен культуры, функционирование частной коллекции, ценности культуры.