

## Литература

1. *Абанкина Т.* Социальный маркетинг в «цивилизации досуга» // Музеи. Менеджмент. Маркетинг. М., 2001.
2. *Аламбре Б.* Культура, коммуникация и музейное дело // Museum, 1992.
3. *Алешина И.* Паблик Рилейшнз для менеджеров и маркетеров. М., 1997.
4. *Артс Г.* Музей как единая команда // Музеи. Менеджмент. Маркетинг. М., 2006.
5. *Востряков Л.* Практика менеджмента. «Директора музеев на пороге тысячелетия». // Музеи. Менеджмент. Маркетинг. М., 2001.
6. *Гнедовский М.Б.* Современные тенденции развития музейной коммуникации // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М., 1989.
7. *Гнедовский М.Б.* Что такое музейный маркетинг? / Мир музея, 1995, 1/4. С. 4—5.
8. *Даршт О.Э.* Паблик Рилейшнз в музее: техника успеха. // Музей и новые технологии. М., 1999.
9. *Доронина Г.* Практика проектирования. «Образы города в музейном отражении» // Музеи. Менеджмент. Маркетинг. М., 2001.
10. *Доти Д.* Паблсити и Паблик Рилейшнз. М., 1996.
15. *Дукельский В.* Музеи в мире культурных проектов // Музеи. Менеджмент. Маркетинг. М., 2005.
16. *Дукельский В.* От музейного учреждения к музейной фирме // Музеи. Менеджмент. Маркетинг. М., 2006.
17. *Кози С.* Партнерство во имя развития // Музеи. Менеджмент. Маркетинг. М., 2007.
18. *Котлер Ф.* Основы маркетинга. М., 1994.
19. *Павлова Н.Н.* Источники финансирования современных музеев и немного о фандрайзинге // Музей и новые технологии. М., 1999.
20. *Поляков Т.П.* Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения музейной экспозиции // Музееведение: Проблемы культурной коммуникации. М., 1988.
21. *Раньярд С.* Коммерческая деятельность музеев // Музеи. Менеджмент. Маркетинг. М., 2006.

УДК 008(091)

## ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО ГОРОДОВ ДРЕВНЕЙ РУСИ

*Корсунь В.Н.,*

*ФГОУВПО «Российский Государственный университет туризма и сервиса», г. Москва*

*The latest data from archaeological excavations show various forms of crafts, which existed both in rural and urban Russia in the 11th to the early 13th centuries. The craftspeople of Veliky Novgorod and the Northeastern Russia reveal the original form of Art; the exchange of techniques among artisans leads to the mutual enrichment and the improvement in skills of jewelers and blacksmiths. Specifically, the artists use their own national skills as well as the knowledge gained from their Byzantine colleagues.*

*Исследуются различные формы ремесла, как в сельской местности, так и в городах XI — начала XIII вв. на основе последних данных археологических раскопок. Обращается внимание на самобытные формы искусства ремесленников Великого Новгорода и северо-восточной Руси, на обмен опытом между ремесленниками, что способствовало взаимообогащению искусства и совершенствованию мастерства ювелиров и кузнецов.*

*Указывается на использование опыта византийских коллег, но при сохранении самобытных, национальных черт.*

**Ключевые слова:** ремесло, прикладное искусство, ювелиры, кузнецы.

Археологические исследования показали, что на территории Древней Руси активно развивалось ремесленное производство. П.П. Толочко в статье «О социальной структуре древнерусского ремесла» писал: «Характер русского феодального города не только не исключал, но предполагал развитие в нем ремесла. Причиной этого служил излишек сельскохозяйственной продукции, сосредоточившейся в городе. Концентрация этих излишков в руках военно-бюрократического государственного аппарата обусловила на первых порах тесную связь ремесленного производства с хозяйственным развитием городской феодальной усадьбы» [8, С. 147]. Ю.Л. Шапова в статье «Об особенностях древнерусского ремесла» дает следующее определение: «Ремесло — это мелкое ручное производство, базой которого служат простые орудия труда и личное мастерство. Ремесло выступало последовательно в форме домашнего производства, работы на заказ или на рынок. Разные формы ремесла различаются по своей экономической сути: продукция домашнего ремесла и изготовленная по заказу служат удовлетворению личных потребностей непосредственно, продукция иных форм ремесла удовлетворяет личные и общественные потребности посредством рынка» [8, С. 175]. Б.А. Рыбаков убедительно показал, что качественный перелом в русском ремесле приходится примерно на середину XII века. Именно в это время значительно возрастают объемы рыночного производства. [13, С. 497–498]

Большой труд в области изучения своеобразия древнерусского золотого дела по различным областям от Киева до Великого Новгорода провел Г.Н. Бочаров, в частности, в книге «Художественный металл Древней Руси X–XIII вв.». Автор изучает и знакомит нас с особенностями обработки металлов по отдельным регионам и городам, начиная рассказ с первых городов — Киева и Чернигова. Нужно отметить, что несмотря на сильное влияние в XI в. Византии, в Киев попадали не константинопольские изделия, а производстве мастеров из близлежащих регионов. Уже к этому времени мастера хорошо владели литейным искусством и обучались мастерству тонкой скани и эмали [3, С. 36]. Особенностью изделий Древнего Киева этого периода стали многократное повторение и штамповка ювелирных изделий.

Своеобразием изделий стало то, что изготовлялись они, как правило, не из золота, как византийские образцы, а из сплавов (т.н. «электра»). Следует отметить, что изделия, производимые киевскими мастерами, не отличались оригинальностью. Мастера занимались копированием привозных образцов. Однако не следует делать поспешных выводов об умении кузнецов. В отличие от византийского способа индивидуальной прорисовки и чеканки рисунка киевские мастера применяли шаблон, по которому оттискивалось или прорезалось углубление для лотка [3, С. 39–40]. Возможно, проблема уподобления и дублирования не связана с отсутствием таланта и вдохновения, а заключается в необходимости обучиться художественным приемам, соответствовать вкусам и потребностям киевской знати, которая, в свою очередь, желала носить и приобретать изделия из Константинополя.

Столица Византии уже не могла полностью удовлетворить потребности только появившихся древнекиевских «нуворишей». Среди византийских произведений перегородчатой эмали XI–XII вв. можно встретить в уже сложившемся и отстаивающемся виде почти все типы узоров, встречающиеся на древнерусских эмальерных вещах. Здесь и отдельные медальоны с композицией из четырех разнообобщенных ростков — кринов, и рисунки с кринообразными цветами, и более сложные композиции с вариациями на эту же тему [1]. О преемственности византийских традиций в эмальерном искусстве Древней Руси писала Т.И. Макарова [11, С. 6]. В частности, она выделяла киевскую школу: «Сложение киевской школы эмальерного дела в эпоху Ярослава и Ярославичей в настоящее время можно рассматривать как самую яркую иллюстрацию деятельности великокняжеских золотых и серебряных дел мастерских в Киеве в эту эпоху» [11, С. 98].

К XI веку в Древнем Киеве производился достаточно большой ассортимент ювелирных изделий — от разнообразных головных украшений (рясна, колты, подвески) до нагрудных (ожерелья, бармы) и запястных (браслеты, наручи) [3, С. 34–35]. Бочаров отмечает, что со второй половины XII века киевские мастера реже используют золото.

Этот материал приобретает, кроме ценности пластической, и эстетическую, драгоценную [3, С. 81]. Возможно, это могло быть

связано с ослаблением торговых и культурных отношений с Византией. В 1950-х гг. XX в. на территории Киево-Печерского монастыря была раскопана мастерская XI в. по производству стекла и смальты [18].

На основании этой находки Т.Н. Макарова сделала вывод о способности киевских мастеров производить не только смальту, идущую на мозаику, но и материал для изготовления эмалей. «Греко-русский состав первых киевских мозаичных мастерских убедительно доказан не только стилистическим анализом мозаик Софии Киевской, но и специфическим составом стекла... Только аналогичным образом можно объяснить высокое качество той стилистически единой группы колтов и рясен, которые рассматривались как произведения мастерской А» [11, С. 95]. Высокий уровень киевских мастерских, занимающихся выпуском золотых изделий, подтверждается и археологическими раскопками, и найденными кладами. Киевским мастерам принадлежат высокие по своему художественному исполнению колты в усадьбе Лескова из клада 1876 г., колты из клада 1824 г. близ Михайловского монастыря, т.н. диадема из Сахновки и набор барм, а также набор рясен из Миропольского клада 1938 г. [3, С. 42—57].

К середине XII в. преобладающее значение сохраняют произведения «геометрического стиля», но состав вещей становится весьма разнообразным. Наряду с обычными, в основе византийскими колтами, производятся звездчатые, многолучевые или с каймой по внешнему краю, заполненной шариками, зернью, лучами. Часть из них — усложнения обычно круглых привесок. Звездчатые по происхождению восходят к славянским височным подвескам в виде лунницы, в центральной части имеющие кружок или конус с выложенным зернью узором с шестью или семью лучами [10]. Звездчатые колты объемны и сложны по силуэту. Существование изделий одного типа, но по-разному украшенных, качественно различных, говорит о том, что с середины второй половины XII в. начался процесс сближения двух пластов древнерусского прикладного искусства [3, С. 80].

Говоря о ювелирном деле Владимира и старой Рязани следует отметить интересную особенность — златокузнецы активно использовали сочетание двух драгоценных металлов — золота и серебра. И. Селезнева отмечает, что

изделия владими́ро-суздальских мастеров просты и изящны [17, С. 4]. Нужно отметить, что к концу XII столетия Владимиро-Суздальское княжество в придворном искусстве отражало интересы и вкусы князя и его приближенных. С одной стороны, это были заимствования из культуры Византии, но все отчетливее проявлялось самобытное, можно сказать, независимое творчество. Примером тому могут служить предметы украшений из клада Старой Рязани.

К особенностям владимирского золотого дела можно отнести и само усложнение технологии. Появляется новый прием — насечка по золоту. Технология требует внимания и кропотливости. Искусство Древнего Киева подобной технологии не знало. Неизвестно, была ли эта техника привнесена на землю Владимира или разработана местными мастерами. Это искусство было известно на Востоке, в Урарту и на Кавказе. Здесь распространился и прием декорирования изделия сочетанием золотых и серебряных плоскостей и рисунка, придающий некоторую «элегантность» ювелирным украшениям [3, С. 117].

Новая страница в истории владимирского прикладного искусства — изделия с перегородочной эмалью. Клад 1856 г. включает в себя два колта с изображением святого на лицевой и орнаментной композицией на оборотной сторонах.

Колты выкованы из довольно толстых золотых пластинок, отчего мастер не сумел придать им характерную выпуклую форму. Их поверхность неоднородна и неодинакова, к тому же они не имеют петель для жемчужной обнизки. Дужки к ним припаяны квадратными пластинами. Цвета эмалей, хотя и близки к киевским изделиям, все же несколько отличны, преобладает грязно-синий, красный, зеленый, а также белые, пепельные, черные, серо-желтые (телесные) тона [3, С. 139—140].

Самостоятельность мастеров Владимира и Рязани в выборе техники, орнаментальных композиций, сочетаний используемых для изготовления изделий материалов привела к тому, что и в композиционном решении уже устоявшихся в форме изделий они были вольны и свободны.

Примером тому служат браслеты-наручи. В сравнении с киевскими, среднерусские браслеты разнообразнее, их оформление не подвержено какому-либо канону, в них гораздо

ярче проявляется творческая фантазия мастера. Быстро появился свой тип наруча с мотивами разнообразной сюжетно-орнаментальной символики. При этом византийские крылатые пальметты превращаются в тройные лепестки; стилизованные виноградные или аканфовые листья — в папоротникообразные цветы; грифоны и птицы обретают черты, сближающие их с рельефами Дмитриевского собора и Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Рельефная композиция владимирского собора является одним из интереснейших примеров древнерусского зодчества [15].

Надо отметить, что самобытная Владимиро-Суздальская архитектура влияла на характер производимых в ювелирных мастерских изделий. Об этом в своей книге говорит Г.Н. Бочаров [3, С. 145].

Композиция, приемы изображения несут в себе особенности местного творчества и, в свою очередь, стали примером для подражания в других областях прикладного искусства. Наличие же местного источника для вдохновения расширяет границы и позволяет двигаться в новых направлениях, не ориентируясь на соседей.

Оценивая основные тенденции развития прикладного искусства домонгольской Руси, можно выделить в нем, несмотря на относительное единство стиля и художественных образов, два периода: 1) от середины XII в. до рубежа XII—XIII вв.; 2) от рубежа веков до монгольского разорения [3, С. 147].

Большинство изделий, созданных в первый период, характеризуется завершенностью форм, точностью пропорций, изяществом, обилием мотивов, артистичностью обработки. Образы, при всем своем тяготении к обобщенности и силуэтности, детально и тщательно прорабатываются, главным образом, с помощью разнообразной линейной разделки, обладают известной пластичностью, иногда почти рельефностью, и оказываются созвучными каменной пластине владимирских соборов. Их сближает почти идентичный способ декоративной обработки изображений — барельефно-графической и пластично-графической резьбы. Но основным и определяющим стилем прикладного искусства является плоскостно-пластический декоративный стиль. Г.Н. Бочаров резюмирует: «Если на первом этапе своего развития владимирское прикладное искусство, достигшее расцвета при А.

Боголюбском, поражает аристократической утонченностью, изяществом, насыщенностью духовного содержания, то позднее, в первой трети XIII века, оно наполняется фольклорной силой, стремится к большей непосредственности, становится менее утонченным» [3, С. 150].

Говоря о ювелирном искусстве Рязани, всегда описывается т.н. клад Старой Рязани, найденный в 1822 г. По мнению Г.Н. Бочарова, самое емкое описание данного клада принадлежит Кондакову. Но совершенно не стоит недооценивать труд Монгайта, который нашел и подробно описал это сокровище [6].

Кондаков обратил внимание на то, что предметы Рязанского клада легко делятся на три набора, или, как тогда говорили, «подбора». Первый состоит из пары больших, «дутых», подвесных колтов, богато украшенных камнями, эмалью и сканью. Второй набор барм состоит из пяти медальонов, укрепленных на низке из пяти биконических золотых ажурных бусин с жемчужной обнизью. Третий набор барм состоит из плоских медальонов, укрепленных на низке из шести биконических сканных бусин. Объединяющим началом всех этих изделий из трех наборов является техника скани или, другими словами, филигрании. Разделение содержимого клада на три набора в связи с этим не случайно. Каждый набор является примером особенной филигрании и мастерства закрепления сканной проволоки [9]. Так, первый набор декорирован сканью и драгоценными камнями в глухих 8-угольных кастах. Дополнительным декором является эмаль, в которой используется три основных цвета и несколько оттенков. Особенностью изделий этого набора является то, что они декорируются с двух сторон. В этом нет ничего странного для искусства Древней Руси, т.к. еще Рыбаков отмечает семантическое звучание всех языческих и раннехристианских изделий: «... подходя к раскрытию смысла сложных и загадочных композиций трипольской росписи, мы вправе расценивать ее не как бессмысленный набор орнаментальных элементов, а как систему взглядов древнего художника, выраженную сочетанием большого количества пиктограмм» [13, С. 145—193]. Скань на изделиях первого набора неоднородна. От практически глухой с лицевой стороны она превращается в ажурную на изнаночной.

Декоративной основой второго набора является эмаль. Она аккумулирует композиционное решение всех изделий. И даже крупные подвесы с драгоценными камнями являются всего лишь дополнением. Надо отметить тот факт, что эмаль по стоимости изготовления мало чем отличалась от драгоценных камней. Её цвет, металлизированный эффект чем-то был сравним с цветными камнями и стеклом. Большое внимание эмалям на рязанских бармах посвятила Т.И. Макарова в работе «Перегородчатые эмали Древней Руси» [11, С. 58–60]. В изделиях второго набора также присутствует скань. Своим присутствием она обогащает изделия и создает контрастирующий эффект восприятия всей формы и композиции в целом. Подобное решение говорит о высоком профессионализме мастера. Игра сканных завитков и камней в соотношении с проступающими на золотом фоне неподвижными поясными фигурами святых делает эти медальоны «ближними по стилю скульптурно-рельефному декору владими́ро-суздальской архитектуры» [3, С. 158–159].

Изделия третьего набора в основном выполнены в технике скани. Она здесь большей частью ажурная, что говорит о высочайшем мастерстве ювелира. Скань на этих медальонах выложена несколько особым способом. Для создания большой глубины и рельефности мастер проковал скрученные золотые нити в тонкую полоску и эти полоски, поставленные на ребро, припаивал к поверхности медальона. Поверх этой скани наложена и припаяна скань, составляющая второй ярус.

Рязанские мастера обыгрывали самоценность каждого компонента и мотивы произведения, будь то самоцвет, эмалевый образок, плотный фон или кружево скани. При всем желании выделить главное (композиционный центр изделия), подчеркнуть или выявить фигурку святого, определить самостоятельность каждого элемента завитка, серебряники Рязани не дробят форму, не пытаются ее дематериализовать или замаскировать. Форма круга, материальность предмета воспринимается ими как давность и определяет их мышление. Мастера из Рязани активно подчеркивали крайности изделия рядами жемчужной обниси и сканными веревочками. [3, С. 173].

Одним из крупнейших древнерусских центров, где развивалось золотое и серебряное дело, был Древний Новгород.

Становление новгородского стиля уже в XII в. и расцвет новгородских ремесел были продиктованы целым рядом причин, проанализированных на большом археологическом материале Г.Н. Бочаровым в книге «Прикладное искусство Новгорода Великого» [2]. К XII в. города Древней Руси, и в частности Новгород, окончательно приобретают характер ремесленных центров. В них начинают создаваться ремесленные объединения. Хозяйственный подъем Новгорода сопровождается общим подъемом культуры. Возникают мастерские, объединяющие ремесленников с определенной специализацией. Первая мастерская серебряного дела возникла в Новгороде в первой половине XII века. Она объединила чеканщиков, резчиков, сканщиков, эмальеров. Бочаров определяет и стилистические направления, определяющие ремесленное творчество: «На ранних порах прикладное искусство Новгорода не дает еще стилистически цельной картины. Однако можно выделить два направления: грекофильское, связанное с аристократическими вкусами, и собственно новгородское, ориентирующееся на демократические широкие посадские круги. Эти два направления проходят через все искусство XII века и сказываются даже в таких изысканных и дорогих произведениях, как изделия с перегородчатой эмалью» [2, С. 11–12].

Как указывает М.В. Седова в статье «Изделия новгородских ремесленников-ювелиров X–XV веков» в Новгороде после принятия христианства большую роль стала играть культура и искусство Византии. По мнению автора статьи, это проявилось в формах орнаментации предметов христианского культа и заимствовании геральдической символики [7, С. 416].

В XII–XIII веках ремесла и искусства развивались в удивительном синтезе, воздействуя друг на друга [4]. И, скажем, те же медальеры и эмальеры следовали за живописью фрески и иконы. В Древней Руси XIII в. народное творчество, по меткому замечанию Г.Н. Бочарова, «буквально пронизало и оплодотворило все виды искусства» [2, С. 37]. В Новгороде этот процесс проявился особенно заметно. Ибо здесь, под влиянием народных художественных вкусов, грекофильское направление слабело все быстрее, все громче заявляли о себе свои, национальные стилистические особенности, приемы, грани.

Так, например, искусству XIII в. становятся присущи обобщенный и лаконичный рисунок, упрощенная композиция, некоторая, выражаясь формулой Бочарова, «простоватость образов, а иногда и примитивизация стиля» [2, С. 41].

Первоначально городские кузнецы и златокузнецы Древнего Новгорода производили вещи, во многом близкие к изделиям деревянного типа. Это браслеты, плетеные из нескольких отрезков толстой серебряной проволоки и пластинчатые — широкие кованые с традиционным орнаментом в виде косых крестов, треугольников, кружочков, ромбов, сочетание их имело магическое значение [12]. С конца XI века украшения деревянного типа начинают исчезать, их вытесняют произведения городского ремесла, геометрический орнамент отходит на второй план, уступает место тератологическому или смешанному — зверино-растительному [3, С. 190].

С 70-х—80-х годов XII в. новгородские ремесленники начинают создавать украшения, подражающие формам и мотивам на дорогих княжеско-боярских уборах. Эти изделия — довольно любопытное явление в истории древнерусского искусства [3, С. 195]. Наравне с производством имитационных изделий мастера освоили новую имитационную технику литья в каменных формах «на выплеск».

Как указывает М.В. Седова, «формами и декорировкой изготовленные предметы напоминали дорогостоящие эмалевые, черневые, сканно-зерновые украшения княжеско-боярской знати, однако выполнены были более простой техникой литья» [7, С. 419].

Новгородское ремесло было гораздо более демократично, ремесленники работали не столько на князя и княжеское окружение, сколько обслуживали потребности широких, хотя и зажиточных городских кругов. К тому же сама техника литья в каменной форме, в которой исполнялись описываемые изделия, в отличие от многосложной техники чеканки или литья с утратой восковой модели, способствовала многократному воспроизведению таких вещей.

Своеобразием новгородских ювелирных изделий является их массовость изготовления. С одной стороны, это давало возможность быстрого и широкого распространения недорогих ювелирных украшений среди массы, а с другой, уменьшало художественную цен-

ность производимых изделий. Соблюсти баланс было непросто.

Технология литья в каменную форму отличается некачественным выполнением отливки, потому она требует последующей доработки. А это, в свою очередь, толкает мастера на изначальное упрощение и схематизацию изделия. Переход к работе на рынок вызывает определенное падение художественных качеств, упрощение, однообразие массовых изделий. Упрощенными становятся не только формы предметов, но в какой-то степени и узоры, их украшающие.

Получают распространение довольно простые традиционные узоры геометрического и растительного характера и различные плетения. Пышная, развитая орнаментация типа сложного плетения уходит из декора массовых изделий с относительно твердой фактурой, сменяясь на простейшие двухрядные, реже трехрядные узоры плетения.

Новгородские ювелирные изделия были достаточно самобытны. Византийское искусство проникало сюда достаточно редко. Поэтому местные златокузнецы ориентировались на уже имеющиеся образцы. И.А. Стерлигова писала: «Несмотря на случайность и разрозненность сохранившихся памятников новгородского серебра XI—первой трети XIII вв., все они, несомненно, обладают признаками стилистического единства, говорящими об их принадлежности к одной эпохе.

Назовем наиболее характерные черты: ведущая роль пластического, стандартного начала в построении формы и связанное с этим широкое распространение техники чеканки; масштабность, щедрое использование драгоценных материалов и разнообразных художественных техник в одном изделии, последовательная ориентация на византийские образцы, допуская включение отдельных частей предметов византийского происхождения в произведения местных мастеров». [7, С. 28]

Трактовка изображений в период XII—XIII вв. плоскостная, подчеркнута силуэтная, как и в живописи той поры. Причем ремесленники-литейщики изготавливали литые изделия для самых широких кругов новгородского люда и, в соответствии со вкусами своих заказчиков, привносили в свои (часто напрямую именно заказанные) изделия черты народного примитива. Причем не боясь нарушить иконографию, мастера смело вводили

в литье новые художественные приемы и земные, реалистические детали [2].

Также не менее популярным является и звериный орнамент. Новгородские мастера увлекаются тератологическими мотивами, которые можно встретить на предметах одежды,

утвари, украшениях. По мнению М.В. Седовой Новгород переживал «процесс осмысления и ассимиляции восточно-византийских и западноевропейских (романских) мотивов звериного стиля» [7, С. 422].

### Литература

1. **Банк А.В.** Прикладное искусство Византии IX—XII вв. М.: Главная редакция вост. лит.-ры, 1978.
2. **Бочаров Г.Н.** Прикладное искусство Новгорода Великого. М.: Наука, 1969.
3. **Бочаров Г.Н.** Художественный металл Древней Руси X—XIII веков. М.: Наука, 1984.
4. **Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф.** Искусство Древней Руси. М.: Искусство, 1993.
5. Візантія і Київська Русь/ Каталог виставки. Київ: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 1997.
6. **Даркевич В.П., Монгайт А.Л.** Клад из старой Рязани. М.: Наука, 1978.
7. Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI—XV века / Под ред. Стерлиговой И.А. М.: Наука, 1996.
8. Древности славян и Руси./ Под ред. Тимошук Б.А. М.: Наука, 1988.
9. **Кондаков Н.П.** Русские клады. Исследование древностей великокняжеского периода. СПб.: Имп. археол. комис., т. 1, 1896.
10. **Корзухина Г.Ф.** Русские клады. М., Л., 1954.
11. **Макарова Т.И.** Перегородчатые эмали Древней Руси. М.: Наука, 1975.
12. **Постникова-Лосева М.М.** Русское ювелирное искусство. М.: Наука, 1974.
13. **Рыбаков Б.А.** Ремесло Древней Руси. М., 1948.
14. **Рыбаков Б.А.** Язычество древних славян. М.: Наука, 1981.
15. **Рябцева С.С.** Древнерусский ювелирный узор. Основные тенденции формирования. СПб.: Нестор-История, 2005.
16. **Седова М.В.** Ювелирные изделия Древнего Новгорода (X—XV вв.). М.: Наука, 1981.
17. **Селезнева И.** Древнерусское золотое и серебряное дело. М.: Моск. рабочий, 1979.
18. **Щапова Ю.Л.** Стекло Киевской Руси. М.: Изд-во Моск. университета, 1972.

УДК 351.85

## ЗНАЧЕНИЕ МАРКЕТИНГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЛЯ СОВРЕМЕННЫХ МУЗЕЕВ

**Камнева Г.П., Туктарова Н.Н.,**

ФГОУВПО «Российский государственный университет туризма и сервиса», г. Москва

*Marketing is an integral part of business. Efficient museums have a marketing department to raise attendance and enlarge the audience. Museums should have clear mission and actively promote it with potential clients. Sponsorship is always competitive; that is, receiving a grant may depend on a number of subjective factors. In other words, a museum should fulfill its mission by establishing and maintaining relations with the state, public, private and corporate organizations to secure funding for its activities.*

*Маркетинг является неотъемлемой частью бизнеса и промышленного производства, и его важная роль в полной мере осознается руководителями самого высокого звена. Задача отдела маркетинга в музее — содействовать увеличению посещаемости, расширению музейной аудитории или же распространению информации о музее среди тех, кто его не посещает. Музеям необходимо ясно представлять себе, в чем заключается уникальность их миссии, и активно пропагандировать*