ВОПРОСЫ МУЗЕОЛОГИИ

2020 МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ **Т. 11. Вып. 1**

ЖУРНАЛ «ВОПРОСЫ МУЗЕОЛОГИИ» ВЫХОДИТ В СВЕТ С 2010 ГОДА

СОДЕРЖАНИЕ

ПРИКЛАДНАЯ МУЗЕОЛОГИЯ

Sardana P. Shifting focus: From problems to potential. The better news from museums in India 4

Литвин Т. А., Рубанцева Е. В. Выездная выставка как объект музеологического исследования: на основе опыта Государственного Русского музея 15

ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

Калиновский В. В. Музей в память 300-летия царствования Дома Романовых (Романовский музей) в Симферополе: из истории нереализованного проекта 25

Лавров Д. Е. Федоскинская лаковая миниатюра, созданная по образцам Кустарного музея (1910–1930-е гг.) 38

Хартанович М. Ф. Сотрудничество Государственной конторы новых видов экспорта (Новоэкспорта) с Музеем антропологии и этнографии АН СССР (1930–1932 гг.) 50

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

МУЗЕЙНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ

Вахромеева О. Б. Наследие педагога Карла Ивановича Мая (1820–1895) в фондах Музея истории школы его имени 57

Кошелев В. В. Музыкальные инструменты князей Юсуповых: к истории бытования 71

Ван Юй, Ляо Чжэндин. Китайская фарфоровая пластика 1950-х гг. как предмет частного коллекционирования 83

Лушникова А. В., Денисенко К. Н. Конфетная обертка как новый предмет музейного коллекционирования: терминологические особенности, история появления, тематическая направленность 94

МУЗЕЙ И ОБЩЕСТВО

Сюй Цзин, Сюй Шучэн. Политические темы в художественном музее: китайский опыт 102

Пригарина И. А. Стрит-арт: можно ли улицу поместить в музей? 110

ДИСКУССИИ

Герасимов Г. И. Музей как идеальное явление 119

Петрунина Л. Я. От традиционного музея к социальному институту 133

Учредитель: Санкт-Петербургский государственный университет

На журнал «Вопросы музеологии» можно подписаться по каталогу «Пресса России». Подписной индекс 55203

http://voprosi-muzeologii.spbu.ru

Главный редактор *А. В. Майоров*, д-р ист. наук, проф.
Редактор *О. В. Косенко*
Корректор *Ю. А. Стржельбицкая*
Компьютерная верстка *А. М. Вейшторт*

Дата выхода в свет .
Формат 70×100 1/16. Усл. печ, л. 11,3. Уч.-изд, л. 10,4. Тираж 55 экз. Заказ № . Цена свободная.

Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9.
Адрес Издательства СПбГУ: 199004, С.-Петербург, В. О., 6-я линия, 11.
Тел./факс 328-44-22

Типография Издательства СПбГУ. 199034, С.-Петербург, Менделеевская л., д. 5.

Позиция редакции может не совпадать с позицией авторов.

CONTENTS

APPLIED MUSEOLOGY

Sardana P. Shifting focus: From problems to potential. The better news from museums in India 4

Litvin T. A., Rubantseva E. V. Offsite exhibitions as an object of theory of museology: Based on experience of State Russian Museum 15

HISTORY OF MUSEUM FIELD

Kalinovsky V. V. Museum in memory of the 300th anniversary of the reign of the Romanov dynasty (Romanov Museum) in Simferopol: From the history of an unrealized project 25

Lavrov D. E. Fedoskino lacquer miniatures created by examples of the Moscow Handicraft Museum (1910s–1930s years) 38

Khartanovich M. F. Collaboration of the State New Exports Office (Novoexport) with the Museum of Anthropology and Ethnography of the Academy of Sciences of the USSR (1930–1932) 50

MUSEUM COLLECTIONS

Vakhromeeva O. B. The legacy of the teacher Karl Ivanovich May (1820–1895) in the collections of the Museum of the history of the school in his name 57

Koshelev V. V. Musical instruments of the Yusupov princes: On the history of existence 71

Wang Yu, Liao Zhengding. Chinese porcelain plastic of the 1950s as a subject of private collection 83

Lushnikova A. V., Denisenko K. N. Candy wrapping as a new subject of museum collection: Terminological features, history of the appearance, thematic direction 94

MUSEUM AND SOCIETY

Xu Jing, Xu Shucheng. The contents and choices of the political theme exhibition of China's national key art museum in 2018 102

Prigarina I. A. Street art: Can the street be placed in a museum? 110

DISCUSSIONS

Gerasimov G. I. Museum as an idealistic phenomenon 119

Petrunina L. Ia. Museum: From the traditional form towards the social institution 133

ПРИКЛАДНАЯ МУЗЕОЛОГИЯ

UDC 069.6

Shifting focus: From problems to potential. The better news from museums in India

P. Sardana

102, Madhur Vihar, New Delhi, 110091, Republic of India

For citation: Sardana P. 2020. Shifting focus: From problems to potential. The better news from museums in India. *The Issues of Museology* 11 (1): 4–14. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.101

This article is a kind of reflection of a museum professional on the theme of the developing museum network of the Republic of India. The author seeks to find the answer to the question: what should be done to qualitatively renew the country's museums, transform them in accordance with the latest approaches of world museology? However, instead of focusing on the problems of museum activities, she calls for a rethinking of the future in a positive way, as well as to see the huge potential that museums in India have. Awareness of this potential includes an analysis of the needs of various categories of museum visitors. In addition, the potential of Indian museums is due to the multifaceted national culture, which is reflected in museum collections and museum displays. Thus, this article offers the reader a look at museology in evolution, in movement, is an internal partly subjective look at the development of museology, does not consider a static situation or historical perspective, but analyzes the applicable possibilities in the development of museum business in a single country — India. The author focuses on the analysis of issues such as the re-profiling of cultural and natural heritage sites, the specifics of museum design, the study of the target audience of Indian museums and the activities of national organizations whose activities are related to museums in the country. The author addresses the aspects of financing the museum sector through grants, as well as mutually beneficial cooperation between museums and private collectors. The article was prepared on the basis of relevant research publications, periodicals, museum sites and cultural organizations of India, relevant to the research topic.

Keywords: design, development, education, experiential, identity, museum, nation, outreach.

1. Introduction

In January 2019, Prakash Javadekar, Union Minister of Environment, Forest and Climate Change & Union Minister of Information and Broadcasting, India announced an upcoming museum on "India's educational history and tradition that go thousands of

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

years back." He emphasised upon the significance of museums and memorial sites "for invoking pride in our history, tradition and heritage". Stating that these "are also a major part of our success," he claimed that "This is the first time that we have got a prime minister who is passionate about heritage and assets and intends that the people should take inspiration from it and work for the betterment of society".[1]

India's first museum, the *Indian Museum* in Kolkata, was founded by the *Asiatic Society of Bengal* in 1814. Since then hundreds of museums have been set up in the different States and Union Territories of India varying in their kind of ownership, collection, theme, size, and nature (from universal survey to community-oriented or eco-museums). In the 2013 edition of *Museums of India: A Directory,* Usha Agrawal lists 835 museums from across India[2]. When we add to it family owned and undiscovered private collections or archives, as well as the museums that have been opened or announced in the last 6 years, India has close to 900 museums or perhaps even more[3].

Taking into account the Union Minister's statement and the numbers, these could be exciting times for museum and heritage professionals in India, with a focus on rethinking and reinventing heritage for the purpose of education, tourism and national narratives. This paper is the author's attempt at an unbiased review of these changes in India's museology from 2016–2019, while shifting the focus from problems to potential. This potential comprises of contextual requirements that shape the museums of today's India, it also comprises of hope. A museology in evolution, this paper is thus an inward gaze at growth of museology as a stream and museums as relevant institutions[4]. Nonetheless, the author shares these reflections along with an outline of areas where there is opportunity for change and betterment.

At present there are two parallel areas of work *Rethinking Existing Museums and Creating New Museums*. The paper has been divided into subparts to highlight the two main themes that have emerged in these areas during the period of observation and research.

2. Why Museums? Repurposing heritage and cultural institutions

2.1. The stories of the nation, its States: local and global identities

The National Science Centre in New Delhi has been hosting since 2017 a new exhibition on Sardar Vallabhbhai Patel, the first Deputy Prime Minister of India and a politician who is remembered for facilitating the unified integration of different states into the independent nation. The Science Centre was established in 1992 with the objectives of "popularising science among the general public" and "preserving the Science and Technology Heritage of the country" among others[5]. The exhibition on Sardar Patel was inau-

---

[1] *Working on proposal for museum on India's educational history, tradition: Javadekar. The Times of India. Education*. Available at: https://timesofindia.indiatimes.com/home/education/news/working-on-proposal-for-museum-for-indias-educational-history-tradition-javadekar/articleshow/67766882.cms (accessed: 28.08.2019).

[2] Agrawal, 2013.

[3] This is factual information for conventional museums in India built often on the western model, though it might also extend to an entire village/town like Amravati's *Archaeological Museum* and heritage town.

[4] Simon, 2016.

[5] About us. *National Science Center, Delhi.* Available at: https://nscd.gov.in/about-us/ (accessed: 23.07.2019).

gurated by the current Prime Minister of India and seems aligned with the installation of a grand statue (the world's largest statue) of Sardar Patel's *Statue of Unity* in the state of Gujarat. *The Statue of Unity* has found mention in *TIME* Magazine's August 2019 issue among "*100 greatest places 2019 list*".[6] In 2017, Ahmedabad city in Gujarat had also been declared a World Heritage City and in June 2019, Gujarat witnessed the opening of India's first Dinosaur Museum and Fossil Park in a village "from where 10000 dinosaur eggs were found."[7] The chief minister of the state of Gujarat emphasized on funds being ensured to convert this into a site for international tourism and for the state to "feature on the world tourism map," the museum being "an addition to it".[8]

If we reflect on the above, we realize that there is a narrative around a personality (Sardar Patel's who is also referred to as the Iron Man of India) symbolic of values that are being upheld as those of "several people" — the nation but it is also contributing to the pride, status and economy of a particular region-the state of Gujarat. This narrative is being converted into "a material reality for itself — to establish claims about itself that make it real".[9] A grand installation in public view and a high-tech gallery in a national science centre having a large footfall of general public are being utilized as storytelling tools to make their place in people's thinking and being marketed to influence travel plans. The hope emerges from this — the marketing is successful.

In *Museums, national, postnational and transcultural identities* ethnologist Sharon Macdonald mentions the "relationship between the museum as a cultural form… with the kinds of identities that this form helped not only to express but also to constitute".[10] When viewed from an objective distance, it appears as if several States of India are currently resonating this part of Macdonald's theory through a museum that celebrates a state's heritage and establishes a narrative and identity of its own. Not only are these narratives echoing popular rhetoric prevalent in our current politics but the tools also encourage local and global tourism. The global tourism is bringing fresh attention and hence a renewed identity to both the state (in this case Gujarat) and the nation[11].

Macdonald, however, also explains that this role of the museums is challenged by several theorists who suggest "alternative, postnational identity constructions" in museums[12]. This struggle is evident in India's museums as subaltern narratives and diverse voices emerge to question stereotypes and long held biases in representation at museums. For instance, the *Anthropology Gallery* at the *National Museum* in Delhi, which exhibited collection from the north-eastern part of India, has been renamed. There is also an innovative collaboration that took place between *The Indira Gandhi Rashtriya Manav Sangrahalaya* (*National Museum of Mankind*) in Bhopal and *Tara Books* (Chennai), which brought out alternative narratives through the words and art of folk artists associated with the museum. Thirty eight artists

---

[6] Statue of Unity in Gujarat makes it to Time's 100 greatest places in the world list. Internet is proud. *India Today*. Available at: https://www.indiatoday.in/trending-news/story/statue-of-unity-makes-it-to-times-100-greatest-places-in-the-world-list-internet-is-proud-1592584-2019-08-28 (accessed: 01.09.2019).

[7] India gets its first dinosaur museum and fossil park in Gujarat. *Times Travel Editor.* The Times of India. Available at: https://timesofindia.indiatimes.com/travel/destinations/india-gets-its-first-dinosaur-museum-and-fossil-park-in-gujarat/as69756032.cms (accessed: 12.06.2019).

[8] Ibid.

[9] Smith, 2006.

[10] Macdonald, 2003.

[11] Ibid.

[12] Ibid.

"from a range of village and tribal communities across India" participated in a five-day workshop with the publishers and their team to reflect upon the museum and these reflections in the form of art and dialogue have been published as a book *Between Memory and Museum: a dialogue with folk and tribal artists*[13]. The museum serves as an ecomuseum and many of the artists involved in the workshop have been part of setting it up, building model homes and creating art to be displayed here. The following is an excerpt from the book:

"Earlier, it would have been inconceivable for the work of tattoo artists to be viewed in a museum. Apart from their social and cultural status, their original medium was not ideal as an object to display…Being part of the museum space has given tattoo artists a measure of visibility, and raised them to a different status".

It is interesting, however, that they use the very medium of museums, a space that alienated them, to make a place for themselves. Perhaps people already do perceive museums beyond their colonial past and thus seek refuge in the juxtaposition and validation of a social, cultural space.

Apart from diversifying narratives, fresh narratives of the past are also disseminated to revitalize the image of a region. Let us consider the *Bihar Museum* in Patna, which opened to the public in August 2016. The Museum worked with a design firm, Lopez Design for their identity, and the firm mentions on its website, "The Museum would be a catalysing force with its vision 'to bring back the lost glory of Bihar and pride to the people of the State'". Further the firm mentions that through international expertise, it is being created as a "multicultural hub, the Museum galleries bring alive the extraordinary history of Bihar, with interactive multimedia exhibits and storytelling".[14]

2.2. Museum design, storytelling and strategy

State-of-the-art facilities with interactive exhibits and experiential spaces are the norm for upcoming public museums or those in public-private partnership. It has made place for design professionals in India and the world to be engaging with museums through collaborative projects. Where on the one hand we have Charles Correa's theory of "vernacular modernism"[15] reflected in the campus of the *National Handicrafts and Handlooms Museum* in New Delhi, the new museums of contemporary India are conceptualized as global hubs by bringing in particular aesthetics and facilities that were not a part of traditional museums — international museum designers and architects designing the *Bihar Museum* in Patna or the *Virasat-e-Khalsa* Museum in Anandpur Sahib near Chandigarh. There also appears to be a constant attempt at balancing the projected identity, it should not be too global to intimidate the local, and it shouldn't be too local to not be inviting for the international tourist. Our new museums want to fit in as spectacular while standing out as unique, and it is a fascinating challenge to be part of. How does a modern museum exhibit contemporary installations with handicrafts and folklore or involve communities of the region while being mindful of avoiding an orientalist gaze?

The curatorial practice and experience design at the *Virasat-e-Khalsa* is a significant step in rethinking how museums tell stories in India. The building was designed by Israeli-

[13] Wolf, Wolf (ed.), 2015. P. 52.

[14] Awakening the glory of Bihar. *Bihar Museum.* Available at: http://www.lopezdesign.com/project/bihar-museum (accessed: 15.06.2019).

[15] Powell, 2015.

Canadian architect Moshe Safdie, with the assumption that it would house a collection. However, this being a museum of Sikhism and devoid of any objects or artefacts, *Design Habit*'s Amardeep Behl was offered the task of converting it into an experiential museum narrating the tale of Sikhism. Behl "integrated narrative experiences with a profoundly emotive approach" that is breathtaking and appealing to extremely diverse audiences[16]. Using handicrafts and painting styles of Punjab, the story has been narrated through immersive space design. "The mural from Punjab, with Love blends history and the everyday with festivals, weddings, women washing clothes, shopping, cooking; men ploughing the fields, tying turbans, riding motorcycles; children flying kites, enjoying school life, playing sports — a panorama of traditional and modern Punjabi life".[17]

The curatorial practice and exhibition design for such museums must be demanding and decisions must also depend upon the funding body and ownership of the museum. And, therefore, a role that is slowly taking shape is possibly that of a Museum Strategist. The *All India Museum Summit* 2019[18], held in July at the India International Centre (IIC) in Delhi brought together an array of professionals, scholars, historians and enthusiasts for three days of exchange on *India's Museums in the New Millennium*. The first day of the summit had sessions on new or upcoming museums, and the strategies and challenges faced. The need for a strategic outlook is not only for the image of the museum but also strategies for audience development, collaborations, funding and revenue generation, museum education and outreach, collections preservation and circulation.

2.3. The people's museums

Returning to the gentlemen who were dancing in the *Virasat-e-Khalsa* Museum, I now take you to people singing and playing folk instruments at the *RRAP Hub* in Jaipur- a folk-music museum set up by the *Rajasthan Rural Arts Programme*. In terms of size, this museum is radically opposite to the *Khalsa* complex. It is a small set-up in a residential area, but this too is a non-intimidating space that allows people to feel at ease and a sense of belonging. Particularly for the folk-music communities and the surrounding residents who are key stakeholders of the museum. The museum started its journey through meetings and a town-hall with its diverse communities, resulting in a participatory camp held in May 2019 that offered experimental prototype programmes for children and adults while the folk musicians were the principal teachers and facilitators. During the camp, one of the participants who is a supporter of the museum and its vision, offered free dental care for all folk musicians connected with the programme. Such organic offshoots are possible due to the museum's shift from objects to people, and thus being a successful "contact zone" as envisaged by James Clifford. It brings together people from different socio-economic backgrounds, castes and professions, who otherwise might not have such interactions devoid of power structures[19].

---

[16] Kumar, 2017.

[17] Orijit Sen — The Man behind Majestic Mural of PUNJAB at Anandpur Sahib's Virasat-e-Khalsa Museum. *Kalgidhar Society*. Available at: https://barusahib.org/general/orijit-sen-the-man-behind-majestic-mural-of-punjab-at-anandpur-sahibs-virasat-e-khalsa-museum/ (accessed: 14.05.2019).

[18] Organized by the American Institute of Indian Studies, New Delhi.

[19] Clifford, 1997. P. 188–219.

2.4. Contributing to economy and development

Another unique feature of the *RRAP Hub* was its Strategic Vision for contributing to the development of the region by setting up rural museums/centres/hubs where people engage in conscious tourism, enjoy or learn folk music. This could leave an economic impact on the ecosystem of each community while also impacting that of Jaipur — at present the museum is indeed being run in collaboration with designers and hoteliers of the city.

An upcoming project that also aims at regional development and social impact is the *River Sanskriti Project* envisaged by Ratnesh and Sangeetha Mathur of *Indo-Europeans Pvt.Ltd* in Noida. They imagine a museum from a collection that is curated from around the world, and hence showcases transcultural relations across geographical boundaries. Prior to setting up the museum, they have developed an Application, *Prarang,* which offers city-based content to people in their script and language by employing local content developers. Theirs is an interesting model of revenue generation and employment through the app as well as the museum, which is to serve as complementing existing educational institutions in its region.

The upcoming *Arvind Indigo Museum* in Ahmedabad is employing international artists as well as local artisans to be able to tell the story of colour indigo and denim (produced by Arvind mills) through installations and artworks created specifically for the museum. Arvind Ltd chairman and managing director Sanjay S Lalbhai states: "We are going to create a whole ecosystem to revive traditional Indian art through indigo and then see how we can make it more commercially viable work for them, by say helping them make their work more contemporary, so we can reach out to a more global audience," he explains. The Mata ni Pachedi — a traditional art form in Gujarat — artists are also experimenting with indigo for this project".[20]

On another note, there are museums to narrate the stories of such contributions already achieved by organizations. One such museum being *Anokhi Museum of Hand Printing* in Jaipur that tells the story of reviving block printing industry while continuing to inspire craftsmen, artists and designers for future.

2.5. Sustainability and response to environmental crisis

Endeavours such as *Anokhi* are a response to environmental crisis and a step towards sustainable development. These responses are also being witnessed in some museums. At the *All India Museum Summit,* Sharath Nambiar, Deputy Director of the *Dakshina Chitra Museum* in Chengalpet District mentioned that their vision for immediate future included exhibitions and public programming on environmental concerns. A museum on the practice of recycling is planned in Bangalore. And Syed Ghani Khan, a farmer-curator in Karnataka's Mandya district runs an organic farm along with a museum of traditional seeds. He is responsible for having traced "lost varieties of rice, collecting, conserving and even cultivating them".[21] With such repurposing of the museums, it is essential to reach the public and engage them unlike before, which we shall explore in the following section.

---

[20] Banerjee, 2019.

[21] Patwardhan, 2017.

3. Museums for whom?

3.1. Outreach, audience development and engagement

In an interview with acclaimed architect Charles Correa, Prof. Jyotindra Jain (ex-director of the *National Handicrafts and Handlooms Museum*, New Delhi) had once voiced his exasperation that the entire onus of providing an audience to museums somewhere lies on school children[22]. For anyone who has worked in any renowned museum in India, a serpentine trail of hundreds of students, quietly being led through a museum and leaving from the Exit gate without possibly grasping any new concept, is but a familiar sight. Recent years, however, have witnessed attempts from the side of museums in reaching out to wider public and also retaining their interest through engaging programmes or services.

The *Kiran Nadar Museum of Art* (*KNMA*) in the National Capital Region has started a campaign *#ChaloMuseum* that invites a diverse set of audiences to museums through videos representing people or thought process that they can identify with. *KNMA* has also been consistent in reaching out to a wider public through newspapers. In the past they have had articles explaining in detail their Museum Education Programmes to schools and parents alike. Aforementioned *Prarang* App by the *River Sanskriti Museum* is also a tool for outreach that is generating curiosity and interest in the kind of content the museum shall offer. The founders have also held meetings with a group of stakeholders with varying interests thereby engaging and developing a participatory model for their future supporters. *RRAP Hub* has collaborated with the Embassy of Peru, a music studio and *One World College of Music* (Gurgaon) for musical performances in Delhi and Gurgaon. Realizing that often our efforts do not reach masses, I have started a podcast, *Duniya Museums Kee* in Hindi to be able to connect masses with museums by sharing stories that seem relevant in their lives, starting from Delhi. These are available on Social media platforms such as Facebook, YouTube and WhatsApp, whichever might be more convenient for people to use. Since this is a recent initiative I cannot comment on the reach and impact of this series.

The revolutionary Nina Simon mentions in her book, *The Art of Relevance* that "To succeed we need to expand our value — and not just for the individuals to whom we are already relevant. We need to matter more to more people if we want our work to shine".[23] There are also Museums and Galleries that have gone beyond the usual audiences and expanded value by making efforts to reach audiences who can benefit from art and culture. The *Ojas Art Gallery* in Delhi has created gallery at *Tihar* Jail thereby including audiences who are facing isolation and could experience catharsis and connection through art. The *National Museum* in Delhi has started a program with the *All India Institute of Medical Sciences* (AIIMS) to be able to bring art related activities to the children's ward. The *1947 Partition Archive,* which is a digital repository set to launch in university libraries and holding exhibitions in collaboration with spaces in India, has recently launched its exhibition at a metro station in New Delhi. Organized in partnership with the *India Habitat Centre*, this exhibition is on display at the *Mandi House* Metro station from 5:40 am to 11:30 pm every day without any entry ticket. There does exist a museum at the Mumbai airport but

[22] In Conversation — Charles Correa & Jyotindra Jain: [video]. *Vimal Jain Foundation*. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=1TOAnQYyK6U (accessed: 04.07.2019).

[23] Simon, 2016.

the airport by its very functionality is an elitist space, whereas the metro station, and that too a busy junction as this, is bound to make us all rethink museums beyond their walls. In times as these, when polarized views and extremities are at a rise, it is much needed to initiate such dialogue in public spaces that are accessible to the masses.

3.2. Access

Creating exhibitions, developing programmes and making our museums socially, culturally, emotionally, intellectually and physically accessible is an area that requires our continuous attention and efforts. At times, something as simple as changing timings can make a space more accessible. Most museums in India close by 5:30–6:00 pm, which is the time when people get free from work. The *National Gallery of Modern Art* in New Delhi has started organizing programs in late evening or at night to be able to accommodate people's needs. The *Buddhist Gallery* in the *National Museum*, New Delhi is often host to visiting tourists and or monks who even offer prayers to the relics housed in the gallery. The *Rashtrapati Bhavan* or *President's House Museum* hosted improve for elderly in collaboration with *Nautankibaaz Improv Comedy* on International Museums' Day in 2018. On the same day we hosted musical workshop for children with vision impairment along with folk musicians of Rajasthan at the *RRAP Hub* in collaboration with heritage architect and accessibility designer Siddhant Shah.

The *National Museum* in New Delhi has introduced a Touch Gallery for audiences with vision impairment-*Anubhav*. Tours for wellness and mental health are organized by individuals or private organizations in art galleries and museums. However, such efforts are few, inclusive programming and universal design are still in the process of being completely understood and embraced. Even though new interactive technology is a part of most museums, at times that very technology can also be alienating for some audience members and appropriate solutions must be sought.

However, an endeavour that has received much admiration for democratizing art and culture, connecting it with public and encouraging art students, faculty and institutions to participate is the *Kochi-Muziris Biennale* in Kerala. Being the largest contemporary arts festival in Asia, it receives support from the Government of Kerala and has managed to introduce art and art appreciation to not just the city it is part of but to diverse audiences who travel to Kerala for the Biennale. It is as much an arts festival as it is a holiday destination, an experience that people of varied interests have responded to positively.

3.3. Festivals

The *Kochi Biennale* sets the base for realizing that some formats are successful in India, primarily festivals. Festivals and Fairs of different kinds have been part of our socio-cultural fabric and are well received by different segments of the society. They seem to be free of any unseen barriers that museums might present and are often more open and relaxed in their approach. The suitability of the festival format seems to have also been observed by the *British Council* in India who have introduced a three-year arts programme *Festival Connections* "to support the long-term development, economic empowerment,

and systemic change of India's emerging festivals sector".[24] It is an opportunity for India's museums to reimagine how they could be participating in or contributing to festivals and city-wide events or organizing the same. Museums instead of functioning in isolation could collaborate more and be a connecting node.

3.4. The Museum bus

While people travel to festivals and museums, museums too are reaching out to lesser connected students in certain areas of the city or in villages through museum buses. The first such initiative was started by the *Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya* or the *Prince of Wales* Museum in Mumbai as part of their outreach. However, recently the *National Science Centre* in Delhi has completed preparation of three buses with working models on "Energy" to be traveling to the cities of Bhopal, Kurukshetra, Lucknow and schools in nearby areas. Several district science centres have been declared in the state of Orissa, but not everyone can reach a museum or use an app, and a bus is indeed an initiative whose impact must be evaluated and shared with the wider museum community.

4. Conclusion

This reflection is an overview of several ongoing endeavours in the field of museums in India. However, it is not all encompassing. There are organizations such as *Lords Cultural Resources*, *Rereeti*, *Eka Archives*, the *Heritage Lab*, *Flow India* and individual consultants who are an important part of the process. *Sahapedia* has been organizing heritage walks across sites including museums, offering training programmes as well as developing an app on museums in India through crowdsourcing of data. Funding organizations, philanthropists and connoisseurs, or grant bodies such as the *India Foundation for the Arts* are essential pillars for the stream. Above all it is heartening to see collectors being more open and museums who are also offering space for exhibiting their collections. With new grants for museum construction and professionals, introduction of more training and digitisation drive, the government does understand the role that museums can play in national and global identity, and in international relations (upcoming Maritime Museum with Portugal). However, this also requires a strong alliance of museums to be formed that decides upon the ethics, policy requirements and safeguards the autonomy of museums to retain the trust and tolerance associated with these spaces.

References

Agrawal U. 2013. *Museums of India: A Directory.* New Delhi: Intach, Aryan Books International.

Banerjee P. 2019. For The Love of Indigo: the Upcoming Arvind Indigo Museum in Ahmedabad is All Set to Create a Blue Universe. *Hindustan Times.* Available at: https://www.hindustantimes.com/india-news/for-the-love-of-indigo-the-upcoming-arvind-indigo-museum-in-ahmedabad-is-all-set-to-create-a-blue-universe/story-m9yL1UFRNcW0dwuvalzR4N.html (accessed: 20.04.2019).

Clifford J. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century.* Cambridge: Harvard University Press: 188–219.

[24] Festival connections. *British Council India.* Available at: https://www.britishcouncil.in/events/festival-connections (accessed: 31.08.2019).

Kumar S.S. 2017. Museums of the Future. *Lopez Design.* Available at: http://www.lopezdesign.com/museums-of-the-future (accessed: 26.06.2019).
Macdonald S. 2003. Museums, National, Postnational and Transcultural Identities. *University of Leicester. Museum and Society* 1: 1–16.
Patwardhan A. 2017. Meet the Farmer behind the Living Agricultural Museum That is Home to Over 850 Varieties of Rice! *The Better India.* Available at: https://www.thebetterindia.com/83713/syed-ghani-khan-rice-museum-karnataka/ (accessed: 20.05.2019).
Powell R. 2015. Crafts Museum in Delhi, India by Charles Correa. *The Architectural Review*. Available at: https://www.architectural-review.com/essays/crafts-museum-in-delhi-india-by-charles-correa/8684896.article (accessed: 05.05.2019).
Simon N. 2016. *The Art of Relevance.* Santa Cruz: Museum 2.0.
Smith L. 2006. *Uses of Heritage.* London; New York: Routledge.
Wolf A., Wolf G. (ed.) 2015. *Between Memory and Museum: A Dialogue with Folk and Indigenous Artists.* Chennai: Tara Books.

Received: August 13, 2019
Accepted: September 3, 2019

Author's information:

Poornima Sardana — M.A. in Museum Studies, Independent Museums Consultant for Strategy and Education; poornimasardana@gmail.com

Смещение фокуса: от проблем к потенциалу. Хорошие новости о музеях Индии

П. Сардана

Республика Индия, 110091, Нью-Дели, ул. Маду Вихар, 102

Для цитирования: Sardana P. 2020. Shifting focus: From problems to potential. The better news from museums in India. *Вопросы музеологии* 11 (1): 4–14. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.101

Эта статья является своего рода рефлексией музейного профессионала на тему развивающейся музейной сети в Республике Индия. Автор стремится найти ответ на вопрос: что следует сделать, чтобы качественно обновить музеи страны, трансформировать их в соответствии с новейшими подходами мировой музеологии? Однако вместо того, чтобы сосредоточиться на проблемах музейной деятельности, она призывает переосмыслить будущее в позитивном ключе, а также увидеть огромный потенциал, которым обладают музеи Индии. Осознание этого потенциала включает анализ потребностей различных категорий музейных посетителей. Кроме того, потенциал индийских музеев обусловлен многогранной национальной культурой, которая находит отражение в музейных собраниях и музейных экспозициях. Таким образом, эта статья предлагает читателю взгляд на музеологию в эволюции, в движении; она является внутренним, отчасти субъективным, взглядом на развитие музееведения, рассматривает не статичную ситуацию или историческую перспективу, а анализирует применимые возможности в развитии музейного дела отдельно взятой страны — Индии. Автор сосредоточивает свое внимание на анализе таких вопросов, как перепрофилирование объектов культурного и природного наследия, специфика музейного дизайна, изучение целевой аудитории музеев Индии и деятельность национальных организаций, чья деятельность связана с музеями страны. Автор затрагивает аспекты финансирования музейного сектора посредством грантов, а также взаимовыгодного сотрудничества между музеями и частными коллекционерами. Статья подготовлена на основе актуальных научных пу-

бликаций, материалов периодической печати, данных музейных сайтов и культурных организаций Индии, релевантных тематике исследования.

Ключевые слова: дизайн, разработка, образование, опыт, идентичность, музей, нация, пропаганда.

Статья поступила в редакцию 13 августа 2019 г.;
рекомендована к печати 3 сентября 2019 г.

Контактная информация:

Сардана Поорнима — магистр музеологии, независимый музейный консультант; poornimasardana@gmail.com

УДК 725.917:069.6 Вопросы музеологии. 2020. Т. 11. Вып. 1

Выездная выставка как объект музеологического исследования: на основе опыта Государственного Русского музея

Т. А. Литвин, Е. В. Рубанцева

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Литвин Т. А., Рубанцева Е. В. 2020. Выездная выставка как объект музеологического исследования: на основе опыта Государственного Русского музея. *Вопросы музеологии* 11 (1): 15–24. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.102

Современная выездная выставка как практическое осуществление мобильности музейных коллекций постоянно требует от отечественных музеологов обновленного анализа. В статье сделана попытка рассказать о музееведческой литературе, где дается надежное определение выездной выставки, собрать воедино высказывания о выездной выставке таких значимых российских теоретиков музейного дела, как Т. Ю. Юренева, Т. П. Поляков, Н. В. Мазный, Э. А. Шулепова и другие, и разобрать их новаторский подход к классификации выставок по кинетическому принципу. В ходе анализа географических и экономических особенностей организации российскими музеями выездных выставок авторы обозначают основные законодательные акты, указы президента, методические разработки Министерства культуры, внутримузейные инструкции, которыми в России регламентируют вывоз произведений искусства и материальной культуры из одного региона в другой. Опираясь на указанную выше теоретическую и источниковую базу, исследователи проводят комплексный анализ деятельности Государственного Русского музея в сфере организации межмузейных проектов в сотрудничестве с музеями регионов. Перечисляя и анализируя реализованные Русским музеем выездные выставочные проекты последних лет (в частности, программу «Россия» 2003 г. и проект «Культурно-выставочные центры Русского музея», ставший финалистом конкурсной программы фестиваля «Интермузей-2019»), авторы делают акцент и на позитивной роли Консультационно-методического центра художественных музеев Российской Федерации, организованного при Русском музее в 1974 г. В конечном итоге авторы приходят к выводу, что активная деятельность Государственного Русского музея по организации выездных выставок способствует налаживанию тесного контакта между центром и регионами, обеспечению доступности культурных ценностей гражданам Российской Федерации в любой ее точке, преодолению разрыва между музеями столиц и больших и малых городов страны, а также всевозможных несовершенств в работе региональных музеев. В целом статья значительно обновляет существующие в отечественной музеологии исследования по данной теме и предлагает читателям наиболее современную и актуальную информацию.

Ключевые слова: выездная выставка, теория музеологии, классификация выставок, межмузейное сотрудничество, Государственный Русский музей, региональный музей.

Музейная выставка как феномен неоспоримо является одним из интереснейших объектов изучения музеологии как дисциплины. Именно она, как разновидность более широкого понятия «экспозиция», провозглашается «творче-

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

ской лабораторией музея», ядром его многообразной деятельности. Ей посвящены многочисленные труды как зарубежных, так и отечественных авторов, которые рассматривают различные ее аспекты — от понятия и классификаций до особенностей и трудностей организации. Среди них такие столпы российской музееведческой мысли, как Т. Ю. Юренева, Т. П. Поляков, Н. В. Мазный, Э. А. Шулепова и другие. Однако при всех достижениях в изучении данного явления понятие выездной выставки все еще остается своеобразным «белым пятном» в отечественной теории музеологии. К тому же эта тема требует постоянного анализа, поскольку общественная мысль и художественная мода не стоят на месте и активно развиваются, что влечет за собой изменение тематики выставочных проектов, их специфики и прочего. Меняется также и уровень жизни в регионах, а вместе с ним — и запросы общества, и, следовательно, интересы и потребности региональных музеев.

Существующие теоретические исследования по данному вопросу следует начать искать в современных словарях по музейному делу, в частности — в «Словаре актуальных музейных терминов». Согласно ему, выставка определяется как «временно действующая музейная экспозиция, создаваемая с целью актуализации наследия, удовлетворения запросов различных целевых аудиторий музея, расширения коммуникативных возможностей музея»[1].

Тот же источник выделяет и некоторые функции музейных выставок, а именно:

1) повышение эффективности использования коллекций музея;
2) обеспечение доступности для публики коллекций других музейных и частных собраний;
3) вынесение на обсуждение актуальных, в том числе социальных, проблем;
4) представление новых исследований в профильных науках[2].

Словарь также предлагает некую общую классификацию музейных выставок, которая выглядит следующим образом:

1) по месту проведения: внутримузейные, внемузейные, межмузейные, передвижные;
2) по содержательным признакам: тематические, проблемные, фондовые, отчетные, персональные, юбилейные и другие[3].

В фундаментальном труде по теории музеологии Т. Ю. Юреневой выставки рассматриваются как временные музейные экспозиции, которые могут быть стационарными и передвижными. По классификации, предложенной исследовательницей, выставки делятся на три типа: тематические, фондовые и отчетные[4]. Таким образом, в классификации базового отечественного пособия по изучению музееведения существование понятия выездной выставки даже не предполагается.

В другом ключевом труде по отечественной музеологии — «Основах музееведения», вышедших в 2005 г. под редакцией Э. А. Шулеповой, — в рамках одной из классификаций упоминается термин «выездная выставка». Наряду с традици-

---

[1] Каулен и др. (сост.), 2009. С. 49.
[2] Там же. С. 50.
[3] Там же.
[4] Юренева, 2004. С. 429.

онными типами классификации, в частности по содержательно-тематическим признакам, по характеру экспозиционных материалов, по продолжительности работы выставки и по месту размещения (выездная выставка относится к последнему), в пособии рассмотрены и нетрадиционные типы классификации[5].

Впервые такой подход был обозначен в монографии «Музейная выставка: история, проблемы, перспективы» Н. В. Мазного, Т. П. Полякова и Э. А. Шулеповой. Именно в этом исследовании впервые был предложен новаторский способ классификации музейных выставок по *кинетическому* принципу. Авторы, выделяя традиционную классификацию выставок по месту размещения на внутримузейные, внемузейные, выездные и передвижные, указывают, что данная классификация нуждается в особом внимании. Ведь в ее рамках, утверждают они, «возникает проблема сохранности экспозиционных материалов» выставки, «уровень подлинности которых часто понижается по мере упрощения задач “передвижки”»[6]. Именно на этом тезисе основывается вторая, новаторская, классификация. Учитывая упомянутую выше проблему, выдвинутые авторами *кинетические* принципы классификации музейных выставок характеризуют их «способность к физическому перемещению, позволяющему музею расширять границы своей деятельности»[7]. Наиболее важным критерием данной классификации авторы называют тот или иной уровень сохранения музейной специфики создаваемой выставки[8].

Согласно данному критерию, с понижением этого уровня выставки делятся в рамках классификации на:

1) стационарные выставки — этот тип отличается максимальным уровнем сохранения музейной специфики, так как, «обладая наименьшим кинетическим потенциалом, подобные экспозиции характеризуются, как правило, максимальным использованием музейных предметов, совершенным техническим оборудованием и художественным решением»[9];
2) внемузейные стационарные выставки — на создании этих выставок, как утверждают исследователи, уже начинают сказываться их кинетические возможности. По мнению авторов, возникает проблема двойной ответственности (характерная, на их взгляд, для «нынешней», то есть современной для них, России), вынуждающая создателей подобных выставок идти на сокращение количества подлинников в экспозиции, что неизбежно сказывается на конечном результате[10];
3) выездные выставки — они занимают в классификации еще более низкую ступень. Выездные выставки, по мнению авторов, «обладают еще большей кинетической энергией», ведь они «рассчитаны на развертывание не в одном, а в двух-трех немузейных помещениях, что влияет уже не только на характер отбора уникальных предметов, но и на качество технического оборудования и художественного решения»[11];

[5] Шулепова (ред.), 2005. С. 317–323.
[6] Мазный и др., 1997. С. 100.
[7] Там же. С. 187.
[8] Там же.
[9] Там же.
[10] Там же. С. 187–188.
[11] Там же. С. 188.

4) передвижные выставки и передвижные музеи — обладают наибольшими кинетическими способностями;
5) передвижные выставки облегченного типа — обладают абсолютными кинетическими возможностями[12].

Итак, очевидно, что в данном исследовании феномен выездной выставки рассмотрен наиболее полно. Однако нельзя не заметить некоторую неясность в самом определении выездной выставки, данном авторами монографии. Ведь из приведенной выше прямой цитаты следует, что исследователи определяют выездную выставку как выставку, проходящую обязательно в нескольких, к тому же немузейных, помещениях, хотя очевидно, что в случае межмузейной выездной выставки предметы одного музея выставляются в специальных музейных залах другого музея, и совсем не обязательно, чтобы таких залов было несколько.

Кроме того, мы видим, что авторы в своей классификации рассматривают выездные выставки как экспозиции, в изрядной степени теряющие свои важнейшие черты. Красной нитью через все исследование проходит также и идея о вторичном характере выставки в сравнении с основной экспозицией, в особенности о вторичности выставок, обладающих кинетическим потенциалом различной степени. Это обусловлено их временным характером, а в случае осложненных кинетическими возможностями выставок еще и потерями в качестве, которые, по мнению авторов, неизбежны в процессе их создания. Данное утверждение, на наш взгляд, является спорным.

Действительно, выездная выставка имеет ряд существенных особенностей организации, связанных как с ее межмузейным, комплексным, так и с передвижным характером. Первая группа особенностей, как уже было сказано выше, обусловлена тем, что выездная выставка представляет собой сложный продукт работы двух организующих сторон, а также нескольких направлений музейной деятельности. К таким особенностям относятся обязательно совместное принятие решений обо всех деталях выставки сторонами-организаторами и вызванное этим постоянное ведение переговоров между музеями, а также участие в работе над выставкой сразу нескольких отделов музея: и экспозиционно-выставочного, и методического, и отдела по рекламе и связям с общественностью. Ко второй группе особенностей, связанных с транспортировкой музейных предметов из одного места в другое, относятся обязательное страхование экспонатов, необходимость соответствия выставочного пространства принимающей стороны жестким требованиям по температурно-влажностному режиму, пожарной безопасности, техническому оснащению и прочему, привлечение специализированной транспортной компании для перемещения экспонатов, организация пребывания сотрудников в музеях-партнерах и многие другие.

Однако является ли влияние на качество экспозиции всех приведенных выше особенностей столь фатальным, как указывают авторы монографии «Музейная выставка: история, проблемы, перспективы»? На наш взгляд, совсем нет.

Было бы наивно отрицать, что выездной характер выставки и связанные с ним особенности ее организации совсем не отражаются на качестве экспозиции. Однако объем ущерба, наносимого этими трудностями выставке, не так уж велик, чтобы

[12] Там же.

говорить о столь существенной потере в качестве, которая описана в рассматриваемом исследовании «Музейная выставка: история, проблемы, перспективы» и подразумевает вынужденное использование копий вместо подлинников, несоответствующие техническое оборудование и художественное решение выставки.

Подтверждением нашего мнения является опыт Государственного Русского музея в организации выездных выставок.

Государственный Русский музей традиционно активно занимается межмузейным сотрудничеством в рамках многочисленных проектов. Это во многом обусловлено тем, что Русский музей является методическим центром, своеобразным «координатором» работы, «куратором» музеев художественного профиля Российской Федерации на государственном уровне. Для осуществления данных функций в составе музея существует специальное подразделение — Консультационно-методический центр художественных музеев Российской Федерации.

Центр был создан на базе научно-методического подразделения Русского музея, основанного в 1974 г. по приказу Министерства культуры РСФСР для оказания методической помощи художественным музеям, музеям-заповедникам, картинным галереям и мемориальным музеям[13]. Существование этого подразделения обеспечивает статус Русского музея как научно-методического центра Министерства культуры РФ и курирует работу более 250 художественных музеев России. Центр входит в структуру службы по работе с посетителями и связям с общественностью и осуществляет работу по нескольким направлениям. Это и повышение профессионального уровня музейных специалистов, и оказание консультационно-методической помощи музеям по различным направлениям музейной работы, и организация обмена опытом Русского музея, ведущих организаций культуры и зарубежных музеев с музеями страны, и сбор, анализ и публикация информации об истории и коллекциях региональных музеев[14]. Но, несомненно, центральным и важнейшим среди них является координация деятельности Русского музея с художественными музеями России и организация межмузейных программ и проектов.

В этой связи основным методом сотрудничества Русского музея с музеями регионов была, есть и остается практика организации выставок совместно с музеями регионов. Нередко Русский музей организует на своих площадках масштабные временные выставки, в которых участвуют уникальные произведения со всей России. Примером подобного проекта является проведенная в 2018 г. выставка «Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. К 140-летию со дня рождения», экспонаты для которой предоставили музеи Москвы, Саратова и Хвалынска, обеспечив уникальную возможность впервые показать широкую ретроспективу творчества художника и процесс становления его уникального стиля. Но еще более распространенным способом межмузейного взаимодействия является организация выездных выставок Русского музея в стенах музеев-партнеров. Только за 2019 г. Русским музеем, по данным его официального сайта, было проведено 8 выставок различной тема-

[13] Приказ Минкультуры РСФСР от 1 марта 1974 г. № 178 «Об улучшении организации научно-исследовательской работы по изобразительному искусству и деятельности художественных музеев РСФСР (Вместе с положением о научно-методическом совете по художественным музеям РСФСР)». *Правовая библиотека*. URL: http://pravo.levonevsky.org/baza/soviet/sssr4557.htm (дата обращения: 22.08.2019).

[14] Консультационно-методический центр художественных музеев Российской Федерации. *Русский музей*. URL: http://www.rusmuseum.ru/education/consulting-center/ (дата обращения: 19.07.2019).

тики в региональных музеях. Более традиционны по содержанию выставки «Из века в век. Сокровища Русского музея» в Национальной художественной галерее Йошкар-Олы, «Портрет семьи» в Музейном объединении «Художественная культура Русского Севера» в Архангельске или выставки одного автора «Суриков. Взятие снежного городка» в Красноярском художественном музее им. В. И. Сурикова, «Андрей Тарковский. Художник пространства» в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан. Необычной по своей теме является еще одна выставка, проведенная в Казани, на этот раз посвященная современному искусству — «Россия. Реализм. XXI век»[15].

Русский музей осуществляет деятельность по организации подобных выездных выставок как в индивидуальном порядке с каждым отдельным изъявившим желание музеем, о чем речь пойдет немного позже, так и в рамках реализации проектов сотрудничества.

Первым таким проектом стала программа «Россия», запущенная в 2003 г. и осуществлявшаяся в рамках соглашения между Министерством культуры РФ и Русским музеем, подписанного 24 января 2003 г. в Москве. Цель данной программы — «использование научного, методического и организационно-творческого потенциала крупнейшей сокровищницы национального изобразительного искусства для создания единого культурно-информационного пространства на территории России, преодоления разобщенности между музеями столиц, больших и малых городов, прорыв сложившейся системы представлений о художественной жизни и художественном процессе, во многом ограниченных рамками столиц»[16]. Проект быстро дал плоды, кардинально изменив ситуацию в плане сотрудничества Русского музея с музеями регионов: если еще в 2000–2002 гг. количество выездных выставок по России ограничивалось двумя-тремя, проводимыми в Москве, то к 2008 г. выставок стало проводиться в разы больше и, кроме того, расширилась их география, включив в себя города Северо-Запада, Центральной России, Урала и Поволжья. В конечном счете, одним из самых главных достижений программы стало налаживание прочных контактов для долгосрочного сотрудничества с музеями регионов.

Но самым главным и актуальным на сегодняшний день проектом по межрегиональному музейному взаимодействию в Русском музее, несомненно, является проект «Культурно-выставочные центры Русского музея», ставший финалистом конкурсной программы фестиваля «Интермузей-2019» в номинации «Лучший проект, направленный на межрегиональное взаимодействие». Он собирает воедино все направления работы Русского музея по сотрудничеству с музеями регионов в сфере выставочной, просветительской и образовательной деятельности. Основной задачей проекта является создание сети многофункциональных культурно-выставочных центров Русского музея, каждый из которых будет включать экспозиционно-выставочное пространство, Информационно-образовательный центр (ИОЦ) «Русский музей: виртуальный филиал»[17] и Ресурсный центр творческого развития детей с различны-

[15] Выездные выставки. *Русский музей*. URL: http://www.rusmuseum.ru/exhibitions/mobile/ (дата обращения: 19.07.2019).

[16] Реализация программы «Россия» 2003–2008. Федеральное агентство по культуре и кинематографии Российской Федерации, Федеральное государственное учреждение культуры «Государственный Русский музей». СПб., 2008. С. 3.

[17] Международная научно-практическая конференция «Русский музей: виртуальный филиал». Новая стратегия и лучший опыт информационно-образовательных центров», 14 ноября

ми социальными и физическими возможностями. Предполагается, что центры будут проводить выездные и онлайн-лекции, семинары, мастер-классы, организовывать деятельность музейных клубов и творческих мастерских. Проект «Культурно-выставочные центры Русского музея» подготовлен в соответствии с Указом Президента Российской Федерации № 597 от 7 мая 2012 г. «О мероприятиях по реализации государственной социальной политики»[18], Основами государственной культурной политики[19] и поддержан Коллегией Министерства культуры РФ[20]. Первые соглашения в рамках данного договора были подписаны в 2014–2015 гг.[21]

В настоящее время проект активно развивается. В общей сложности на данный момент в Русский музей поданы заявки на открытие 15 культурно-выставочных центров на базе действующих музеев и имеющихся выставочных площадок в регионах России. Сейчас в России успешно функционируют уже четыре Культурно-выставочных центра: на базе Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (открыт первым в 2016 г.), Ярославского художественного музея (2017 г.), Мурманского областного художественного музея (2017 г.) и Мордовского республиканского музея изобразительных искусств им. С. Д. Эрьзи (2018 г.)[22].

Однако Русский музей организует выездные выставки и вне проектов по запросу конкретного музея. Работа в таком случае идет в несколько этапов.

Как правило, работа начинается с получения Русским музеем письма от регионального музея с просьбой о проведении в его стенах выставки по определенной тематике. В большинстве случаев речь идет об уже готовой выставке, ранее проводившейся в Русском музее, но иногда региональный музей запрашивает произведения для своей выставки или вообще любую выставку. Организация и проведение выставки заметно упрощается, если на базе музея, запросившего выставку, уже создан Культурно-выставочный центр Русского музея. В этом случае региональный музей хорошо знаком сотрудникам Русского музея, известна специфика его выставочных пространств, условий хранения. Если же Культурно-выставочного центра в музее нет, то создание выставки требует более тщательной и кропотливой работы на последующих этапах. Далее стороны составляют и согласовывают список экспонатов выставки, после чего начинается формирование пакета документов в Министерство культуры Российской Федерации с целью получения разрешения на выдачу экспонатов. При формировании пакета Русский музей опирается на

2017 г. *Виртуальный Русский музей*. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/events/2017/09/nauchno_prakticheskaya_konferenciya_russkiy_muzey_virtualniy_filial_novaya_strategiya/index.php (дата обращения: 26.07.2019).

[18] Указ Президента РФ от 7 мая 2012 г. № 597 «О мероприятиях по реализации государственной социальной политики». *ГАРАНТ — информационно-правовой портал*. URL: https://base.garant.ru/70170950/ (дата обращения: 22.08.2019).

[19] Указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении основ государственной культурной политики». *ГАРАНТ — информационно-правовой портал*. URL: https://base.garant.ru/70828330/ (дата обращения: 22.08.2019).

[20] Решение Коллегии Минкультуры РФ от 28 мая 2014 г. № 11 «О создании в субъектах Российской Федерации филиалов ведущих музеев, находящихся в ведении Минкультуры России». *Аюдар Инфо — информационно-справочная система*. URL: https://www.audar-info.ru/na/editArticle/index/type_id/5/doc_id/11430/release_id/29419/ (дата обращения: 22.08.2019).

[21] Проекты Русского музея. Культурно-выставочные центры. *Русский музей*. URL: http://www.rusmuseum.ru/projects/cultural-exhibition-centres/#rmPhoto[gallery179]/18/ (дата обращения: 19.07.2019).

[22] Там же.

письмо с рекомендациями Министерства культуры РФ «О порядке выдачи разрешительных документов на зарубежные выставки»[23] и Методические рекомендации по организации выставочной деятельности в малых и средних городах субъектов Российской Федерации[24]. В данный пакет обязательно должны входить: выписка из протокола экспертной фондово-закупочной комиссии, выписка из протокола реставрационной комиссии, договор между направляющей и принимающей сторонами о предоставлении экспонатов, страховой полис, паспорт безопасности условий хранения принимающего музея, письмо в Министерство культуры РФ, список экспонатов[25]. Когда разрешение получено, осуществляется транспортировка произведений специализированной транспортной компанией, монтаж выставки, за чем следует подготовка и непосредственно проведение выставки. По завершении выставки осуществляется ее демонтаж и увоз. В качестве оценки результатов выставки Русский музей запрашивает официальный бланк посещаемости, а сотрудники консультационно-методического центра занимаются сбором всей информации о прошедшей выставке и формируют отчет по ней[26].

Исследовав деятельность Русского музея по межмузейному сотрудничеству и, в частности, по организации выездных выставок, мы выяснили, что выездной характер этих выставок в данном случае глобально не отражается на качестве создаваемых экспозиций. В опровержение мнения авторов рассмотренной ранее монографии можно смело заявить, что на выездных выставках Русского музея экспонируются исключительно подлинные произведения, часто очень ценные, а техническое оборудование и условия хранения строго оговариваются заранее в соответствующих документах (например, в упомянутых выше страховом полисе и паспорте безопасности) и соответствуют необходимому уровню.

Надо сказать, что даже при самой тщательной подготовке монтирование выставки на месте может выявить ряд проблем. К примеру, часто выставочное пространство принимающего музея оказывается неспособным уместить в себе все запланированные к показу произведения, и состав экспозиции приходится менять. Особенности организации выездной выставки вызывают трудности и в самом процессе ее создания. Так, большая часть из них связана с недостатком средств у принимающего музея, ведь именно на его плечи ложатся все расходы по транспор-

---

[23] О порядке выдачи разрешительных документов на зарубежные выставки: письмо МК РФ от 12 января 2018 г. № 6-01.1-39-ВА. *Министерство культуры Российской Федерации.* URL: https://www.mkrf.ru/documents/o-poryadke-vydachi-razreshitelnykh-dokumentov-na-zarubezhnye-vystavki/ (дата обращения: 22.08.2019).

[24] Методические рекомендации по организации выставочной деятельности в малых и средних городах субъектов Российской Федерации во исполнение Указа Президента Российской Федерации от 7 мая 2012 г. № 597 «О мероприятиях по реализации государственной социальной политики»: приложение к письму Заместителя Министра культуры РФ А. Ю. Маниловой от 20 июня 2013 г. № 63-01-39/05-АМ. *Департамент экономики Ямало-Ненецкого автономного округа.* URL: https://de.yanao.ru/documents/active/3769/ (дата обращения: 22.08.2019).

[25] О порядке выдачи разрешительных документов на зарубежные выставки: письмо МК РФ от 12 января 2018 г. № 6-01.1-39-ВА. *Министерство культуры Российской Федерации.* URL: https://www.mkrf.ru/documents/o-poryadke-vydachi-razreshitelnykh-dokumentov-na-zarubezhnye-vystavki/ (дата обращения: 22.08.2019).

[26] Благодарим за предоставленные сведения сотрудников Государственного Русского музея Тамару Александровну Яковлеву и Евгению Александровну Куделину.

тировке и страхованию экспонатов[27], что является коренной проблемой системы организации выставок как таковой и видится крайне несправедливым и пагубным. Кроме того, иногда принимающий музей оказывается неспособен обеспечить надлежащие условия хранения произведений в своих стенах. В конечном счете, эти проблемы могут поставить под вопрос сам факт проведения выставки, но качество уже готовой экспозиции фатально не страдает лишь от того, что она проведена не в «родном» музее. Поэтому представление о выездной выставке как о заведомо «некачественной», потерявшей «музейную специфику» и «вторичной», высказываемое исследователями, противоречит реальному положению дел.

В результате проведенного исследования мы приходим к выводу, что понятие выездной выставки на настоящий момент в отечественной музеологии исследовано крайне мало. Четкого определения выездной выставки не существует, что порождает некоторую неясность в отечественных музееведческих изысканиях, ведь исследователи активно пользуются данным термином. Выездная выставка рассматривается в качестве подвида музейной выставки как таковой и включается в несколько классификаций, которые, однако, содержат долю путаницы, вызванную уже упомянутым отсутствием четкой терминологии в данном вопросе. Кроме того, было выявлено, что выездная выставка имеет ряд особенностей организации, связанных с ее выездным характером, которые, по мнению некоторых исследователей, в большой степени влияют на качество создаваемой экспозиции. Однако на основе богатого опыта Русского музея можно заключить, что данное мнение не соответствует истине и потому некоторые положения теоретических исследований, рассматривающих феномен выездной выставки, по всей видимости, требуют уточнений и ждут своих исследователей.

Литература

Каулен М. Е., Сундиева А. А., Чувилова И. В. и др. (сост.). 2009. Словарь актуальных музейных терминов. *Музей* (5): 47–68.

Мазный Н. В., Поляков Т. П., Шулепова Э. А. 1997. *Музейная выставка: история, проблемы, перспективы*. М.: [Б. и.].

Шулепова Э. А. (ред.). 2005. *Основы музееведения*. Учеб. пособие. М.: Едиториал УРСС.

Юренева Т. Ю. 2004. *Музееведение*. Учебник для высшей школы. 2-е изд. М.: Академический проект.

Статья поступила в редакцию 25 декабря 2019 г.,
рекомендована к печати 10 февраля 2020 г.

Контактная информация:

Литвин Татьяна Анатольевна — канд. искусствоведения; talitvin@mail.ru
Рубанцева Елизавета Витальевна — студент; e_rubantseva@mail.ru

[27] Проект договора об оказании услуги по предоставлению произведений из собрания Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Русский музей» с целью экспонирования на выставке «Сказки в произведениях русских художников», проводимой в залах Государственное бюджетное учреждение культуры «Сахалинский областной художественный музей». Документ не опубликован, предоставлен сотрудником Государственного Русского музея.

Offsite exhibitions as an object of theory of museology: Based on experience of State Russian Museum

T. A. Litvin, E. V. Rubantseva

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Litvin T. A., Rubantseva E. V. 2020. Offsite exhibitions as an object of theory of museology: Based on experience of State Russian Museum. *The Issues of Museology* 11 (1): 15–24. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.102 (In Russian)

Modern offsite exhibition as a practical way to realize mobility of museums' collections is constantly requiring of domestic museologists renewed analysis. This article tells about museological literature where reliable definitions of offsite exhibition are given, collects sayings about offsite exhibition of such a significant Russian museology theorists as T. Yu. Yureneva, N. V. Maznyi, T. P. Poliakov, E. A. Shulepova, etc., and also inquiries into their innovative approach to the classification of exhibitions on the kinetic principle. During the analysis of geographical and economical aspects of organizing offsite exhibitions by Russian museums, authors designate main legislative acts, presidential decrees, methodological recommendations of Ministry of Culture, inner museum's instructions that regulate export of art works from one Russian region to another. Relying on this theoretical and source base, the researches carry out a complex analysis of the State Russian museum's activities on organizing intermuseum projects in cooperation with regional museums. Specifying and analysing offsite exhibitional projects realized by the State Russian museum in recent years ("Russia" program, 2003; project "Cultural and Exhibition Centres of the Russian Museum", which became the finalist of the competition program of the festival "Intermuseum-2019") authors emphasize the positive role of the Consulting and Methodological Centre of Art Museums of the Russian Federation organized at the Russian Museum in 1974. Eventually authors conclude that active work of the State Russian museum in organizing offsite exhibitions promotes building of close contact between the centre and the regions, provides access to cultural values for all Russian citizens. Moreover, it helps to overcome the divide between museums of capitals and museums of other cities, as well as different imperfections in regional museums' work. Overall, the article is noticeably renewing existing domestic museological studies on this theme and suggests readers the most recent information.

Keywords: offsite exhibition, theory of museology, classification of exhibitions, inter-museum cooperation, the State Russian Museum, regional museum.

References

Kaulen M. E., Sundeeva A. A., Chuvilova I. V. et al. (comp.) 2009. Dictionary of Current Museum Terms. *Muzei* (5): 47–68. (In Russian)

Maznyi N. V., Poliakov T. P., Shulepova E. A. 1997. *Museum Exhibition: History, Problems, Prospects*. Moscow: [without publ.] (In Russian)

Shulepova E. A. (ed.). 2005. *Fundamentals of Museology*. Tutorial. Moscow: Editorial URSS Publ. (In Russian)

Yureneva T. Yu. 2004. *Museology*. High school textbook. 2nd ed. Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian)

Received: December 25, 2019
Accepted: February 10, 2019

Authors' information:

Tatyana A. Litvin — PhD in History of Arts; talitvin@mail.ru
Elisaveta V. Rubantseva — Student; e_rubantseva@mail.ru

ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

УДК 069.02:931

Музей в память 300-летия царствования Дома Романовых (Романовский музей) в Симферополе: из истории нереализованного проекта

В. В. Калиновский

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Калиновский В. В. 2020. Музей в память 300-летия царствования Дома Романовых (Романовский музей) в Симферополе: из истории нереализованного проекта. *Вопросы музеологии* 11 (1): 25–37. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.103

В статье рассматривается малоизвестный сюжет из истории музейного дела в Крыму: попытка создания в Симферополе Музея в память 300-летия царствования Дома Романовых (Романовского музея). Отмечено, что данная идея предполагала объединение коллекций Музея древностей Таврической ученой архивной комиссии и Естественно-исторического музея Таврического губернского земства. Оба музея обладали уникальными фондами, но не имели подходящих помещений для хранения и экспонирования предметов. Указано, что идея создания комплексного музея в Таврической губернии принадлежала видному земскому деятелю А. Х. Стевену, однако на протяжении многих лет строительство не представлялось возможным из-за отсутствия должного финансирования. В 1912 г. мысль о необходимости открытия музея высказал таврический губернатор П. Н. Апраксин. Год спустя было решено приурочить строительство музейного здания в Симферополе к 300-летию царствования Дома Романовых, которое широко отмечалось в Российской империи. Идея была с воодушевлением воспринята местной интеллигенцией, начались подготовительные работы, связанные с поиском места для музейного здания. Активным сторонником создания музея был выдающийся крымский краевед А. И. Маркевич, который неоднократно выступал в прессе со статьями, в которых подчеркивалась важность создания в Симферополе музея. Помощь в подготовке к открытию нового учреждения оказывал и известный энтомолог С. А. Мокржецкий, ездивший по этому вопросу в Санкт-Петербург. Таврическое губернское земство выделяло средства на строительство здания. Дальнейшим планам по открытию Романовского музея в Симферополе помешала Первая мировая война.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

Ключевые слова: Музей в память 300-летия царствования Дома Романовых (Романовский музей), Симферополь, Таврическая губерния, Крым, А. И. Маркевич, С. А. Мокржецкий.

Крымский полуостров справедливо называют «музеем под открытым небом». Этому способствует богатое событиями прошлое края, оставившее после себя огромное количество объектов культурного наследия. Для историков в Российской империи особое значение имели местные памятники Античности и Средневековья, которые позволяли исследовать уникальные древности, не покидая пределов страны. В этой связи неудивительно, что первый в стране провинциальный краеведческий музей (ставший также первым специализированным археологическим музеем России) был открыт в 1811 г. в Феодосии. Несмотря на наличие обобщающей работы, посвященной крымским музеям в имперский период[1], раскрытие связанных с этой проблематикой сюжетов еще далеко от завершения. Одним из «белых пятен» в истории музейного дела на полуострове является попытка создания в Симферополе Музея в память 300-летия царствования Дома Романовых.

В начале XX в. в Симферополе, как и в большинстве других губернских центров Российской империи, существовало несколько музеев. Среди них богатством коллекций отличались два: Музей древностей Таврической ученой архивной комиссии и Естественно-исторический музей Таврического губернского земства. Оба учреждения, владевшие весьма заметными и уникальными собраниями, которые выделялись не только в масштабах губернии, но и в масштабах страны, имели общую проблему: с самого первого дня своего существования у них не было достойного помещения, которое позволяло бы экспонировать предметы и обеспечивать их должное хранение.

Таврическая ученая архивная комиссия, начавшая свою деятельность 24 января 1887 г., со дня своего основания вышла за рамки других подобных учреждений, не ограничиваясь сбором и систематизацией документов из губернских и частных архивов, а уделяя особое внимание выявлению и хранению археологических древностей. Решение этой задачи предполагало создание отдельного археологического музея.

На заседании комиссии 30 августа 1887 г. ее первый председатель Александр Христианович Стевен сообщил о первых шагах на пути к открытию подобного учреждения в Симферополе: Таврическое земское собрание выделило для этих нужд помещение в здании губернского земства и уполномочило управу приобрести необходимую мебель[2]. (Важно отметить, что А. Х. Стевен был влиятельным в Таврической губернии общественным деятелем, сыном основателя Никитского ботанического сада Х. Х. Стевена и в разное время занимал должности председателя Таврической губернской земской управы и члена Государственного совета Российской империи.) Однако реализована инициатива была далеко не сразу и не в полной мере: музей был открыт только 1 января 1889 г.[3] При этом долгое время у учрежде-

[1] Непомнящий, 2000.

[2] Протокол заседания Таврической ученой архивной комиссии 30 мая 1887 г. 1897. *Известия Таврической ученой архивной комиссии* 1: 20–21.

[3] Систематический свод постановлений Таврического губернского земского собрания со времени открытия земских учреждений в Таврической губернии 1909. Т. 2: 1887–1908. Симферополь: [Б. и.]. С. 832.

ния не было даже отдельного помещения: оно размещалось в зале заседаний Таврической ученой архивной комиссии на Долгоруковской улице. Впоследствии под музей было передано несколько небольших комнат в здании губернской управы, темных и неудобных для работы, а через некоторое время под хранение и экспонирование там же была выделена еще одна комната, попасть в которую можно было только через комнату сторожа управы[4]. В 1909 г. Симферопольская городская дума передала Таврической ученой архивной комиссии помещение на Екатерининской улице, но и оно не было приспособлено под музейные нужды, было тесным и холодным. Тем не менее музей был открыт для посетителей по воскресным дням с 12 до 14 часов, посещение по будним дням было возможно только по предварительным заявкам. Экспонаты демонстрировались в стеклянных витринах и на подиумах[5]. Коллекция музея насчитывала несколько тысяч предметов, среди которых были находки из Неаполя Скифского, Херсонеса и Пантикапея, письменные памятники времен Крымского ханства, большое количество монет, портреты выдающихся местных деятелей, альбомы с видами городов и крепостей[6].

Другой симферопольский музей был посвящен природе Крымского полуострова. В отличие от Музея древностей Таврической ученой архивной комиссии, путь от замысла до его открытия растянулся на несколько десятилетий. Еще в 1877 г. А. Х. Стевен предложил Таврическому губернскому земству создать музей, который освещал бы естественную историю края. Однако на тот момент в Крыму не было специалистов, которые могли бы квалифицированно решить столь сложную и ответственную задачу. Ситуация изменилась после учреждения в 1892 г. должности губернского энтомолога, которую занял деятельный подвижник науки Сигизмунд Александрович Мокржецкий. По долгу службы ученый начал собирать энтомологическую коллекцию, а параллельно с ней — материалы по геологии, флоре и фауне Крыма. Инициатива С. А. Мокржецкого была замечена Таврическим губернским земством, которое для хранения и экспонирования коллекции, собранной энтомологом, предоставила нижний этаж здания земской управы на Екатерининской улице в Симферополе. Открытие музея состоялось 12 декабря 1899 г. Музей комплексно изучал естественную историю Крымского полуострова, собирая и экспонируя материалы по ботанике, зоологии, палеонтологии, геологии, минералогии и почвоведению[7].

Стесненные условия симферопольских музеев и отсутствие у них собственных помещений были серьезной проблемой, которая осознавалась местными земскими деятелями. Можно доверять свидетельству многолетнего председателя Таврической ученой комиссии и выдающегося знатока истории Крыма Арсения Ивановича Маркевича, который утверждал, что идея о сооружении в Симферополе особого здания для музея также принадлежала А. Х. Стевену[8]. Чиновник неоднократно высказывал эту мысль и в письмах, и в беседах. Проект А. Х. Стевена предполагал, что под сводами одного здания будут объединены основанная им библиотека Taurica,

---

[4] Празднование 25-летия существования Таврической ученой архивной комиссии 1912. *Известия Таврической ученой архивной комиссии* 48. С. 264.

[5] Дубилей, 1994b.

[6] Бумбер и др. (ред.), 1914. С. 363.

[7] Дубилей, 1994a.

[8] Протоколы заседаний Таврической ученой архивной комиссии 1913. *Известия Таврической ученой архивной комиссии* 50. С. 243.

естественно-исторический музей Таврического земства и музей Таврической ученой архивной комиссии. В 1907 г. он так писал одному из своих знакомых: «Не могу не вспомнить моей старой мечты о создании в Симферополе особого губернского музея, в котором соединились бы и собрания естественно-исторические, и археологические, и библиотека. При сочувствии земства и городского управления, казалось бы, это осуществимо?!»[9]. Сам А. Х. Стевен не успел осуществить свой замысел, а после его смерти в 1910 г. идея была забыта. Необходимость создания отдельного музейного здания осознавалась местной интеллигенцией, но, как и многие подобные начинания, реализация замечательной и полезной идеи упиралась в отсутствие необходимых для этого средств.

Вновь к идее А. Х. Стевена вернулся таврический губернатор граф Петр Николаевич Апраксин. 24 января 1912 г. он в качестве непременного попечителя принял участие в торжественном заседании по случаю 25-летия со дня основания Таврической ученой архивной комиссии и в своем обращении к собравшимся подчеркнул, что во многих городах (Воронеже, Екатеринославе, Владимире, Саратове, Смоленске и других) возникли дворцы-музеи ученых архивных комиссий. В них все желающие, по утверждению П. Н. Апраксина, «могут воспитывать в себе и национальное чувство, и горячую любовь к своей родине и к своему отечеству». Слова губернатора были встречены аплодисментами, а председатель Таврической ученой архивной комиссии А. И. Маркевич выразил уверенность, что, благодаря заботам попечителя, и возглавляемое им научное учреждение получит свой дворец-музей[10]. При этом было упомянуто, что подобное здание уже было у Воронежской ученой архивной комиссии: таким образом, А. И. Маркевич намекал, что у сановного гостя уже есть опыт в решении подобных вопросов (до назначения в Крым П. Н. Апраксин занимал пост Воронежского вице-губернатора и содействовал открытию в городе музея). Впрочем, в 1912 г. никаких действий за благими пожеланиями не последовало.

Новый импульс мечте краеведов придало широко отмечавшееся в 1913 г. 300-летие царствования Дома Романовых: Таврическое губернское земство решило увековечить это событие созданием нового местного музея. Эта мысль вызвала сочувствие и у местного руководства: губернатор П. Н. Апраксин резонно посчитал, что «лучшим памятником в ознаменование этого события (т. е. юбилея правящей династии. — *В. К.*) было бы сооружение в Симферополе исторического музея»[11]. Принятие этого решения подробно описывалось на страницах периодических изданий, выходивших в Таврической губернии. В частности, осведомленная и близкая к местной власти газета «Южное слово» сообщила читателям о состоявшемся 10 января 1913 г. собрании у П. Н. Апраксина. На нем представители военного, духовного и гражданского ведомств вырабатывали программу празднования и способы ознаменования 300-летия царствования Дома Романовых. Подчеркнув важность предстоявшего празднования, губернатор попросил собравшихся высказаться по нескольким вопросам. Первым из них было ознаменование торжественного исторического события с помощью какого-либо одного общегубернского начинания, например сооружения достойного памятника. Со своей стороны П. Н. Апрак-

[9] S., 1913.
[10] Празднование 25-летия существования Таврической ученой архивной комиссии 1912. С. 255.
[11] Протоколы заседаний Таврической ученой архивной комиссии 1913. С. 243.

син предложил устроить в Симферополе исторический музей. Председатель Таврической земской управы Я. Т. Харченко высказал предложение, что достойным памятником для юбилея династии было бы устройство дома глухонемых, тем более что подобная инициатива уже существовала в земской среде и была вынесена на обсуждение земского собрания. К мнению Я. Т. Харченко присоединился председатель общества трудовой помощи глухонемым А. М. Виноградский. Председатель Таврической ученой архивной комиссии А. И. Маркевич присоединился к мнению губернатора, поддержав идею устройства исторического музея, в котором «были бы собраны все памятники, относящиеся к славному царствованию Дома Романовых», поскольку «такой музей не только являлся бы достойным великого события памятником, но и служил бы целям образования». Устройство дома для глухонемых историк считал малоподходящим для ознаменования крупного исторического события. Позицию А. И. Маркевича поддержал симферопольский городской голова В. А. Иванов. После обмена мнениями собравшиеся единогласно решили ознаменовать юбилей сооружением какого-либо крупного памятника, а выбор учреждения, которое стоило бы открыть к юбилею, был предоставлен губернскому земскому собранию[12].

Известие о проекте создания губернского музея в Симферополе стало поводом для обсуждения в крымской прессе. В симферопольской газете «Южные ведомости» 17 января 1913 г. под псевдонимом «S.» было опубликовано письмо в редакцию. В нем автор (судя по тексту, довольно хорошо образованный и связанный с местным земством) рассказал о ранее существовавших проектах создания объединенного музея. Кроме замысла А. Х. Стевена, упоминалось об адресованной Таврической губернской управе записке губернского энтомолога С. А. Мокржецкого, подготовленной в 1896 г. Эта записка была одобрена губернским собранием, но не получила полноценной реализации. В ней предлагалось объединить в рамках одного собрания археологический, этнографический, естественно-исторический и сельскохозяйственный отделы, поскольку все они способствовали решению одной задачи — «всестороннему исследованию нашей Тавриды».

В качестве обоснования необходимости создания в Симферополе объединенного музея автор письма в газету высказывал мысли, которые не потеряли актуальности и в наши дни: «Редкий уголок земного шара представляет такой выдающийся интерес в археологическом и естественно-историческом отношении, как наш Крым. Многочисленные народы, жившие в Крыму в доисторическое время, связь Крыма с античным миром и великой эллинской культурой, с Римом и Византией, оставили в глубине земли неисчислимые археологические памятники; с другой стороны — богатая и красивая природа Крыма заинтересовывает и привлекает внимание многих тысяч туристов и ученых». Подводя итог сказанному: «На этой идее могут и должны сойтись все, кому дороги интересы науки, исторического прошлого страны и ее культурного развития»[13].

18 января 1913 г. на вечернем заседании Таврического губернского земского собрания председатель земской управы Я. Т. Харченко сообщил собравшимся о по-

---

[12] Совещание о праздновании юбилея Дома Романовых 1913. *Южные ведомости (Симферополь)* 11 (13 янв.): 3; Совещание о праздновании 300-летия Дома Романовых 1913. *Южное слово (Симферополь)* 131 (22 янв.): 3.

[13] S., 1913.

становлениях частного совещания гласных, которое состоялось накануне. На нем было решено в ознаменование 300-летия царствования Дома Романовых устроить естественно-исторический музей, присвоив ему название «Музей Таврического земства в память 300-летия царствования Дома Романовых». На сооружение музея предполагалось в течение четырех лет отпустить из средств губернского земства 60 тыс. руб., ежегодно внося по 15 тыс. Также было запланировано устроить конкурс на подготовку проекта здания, ассигновав на это 1000 руб. На это другой авторитетный земец Ф. Э. Фальц-Фейн заметил, что программу предполагаемого музея не надо ограничивать: «…пусть это будет музей общего характера, в котором было бы широко представлено все, что касается нашего края». В. В. Келлер высказал мысль, что учреждение музея — крупный шаг, который следует «строго» обсудить. Для этого он предложил создать постоянный комитет, который выработал бы программу музея, требования к проектам и т. д. Губернское собрание постановило создать в Симферополе музей, ассигновав на него 60 тыс. руб., образовать из гласных губернского собрания особый комитет с правом кооптации (вопрос о выборе членов комитета был оставлен открытым), уполномочить управу озаботиться выбором места для музея. После принятия положительного решения Я. Т. Харченко довел до сведения собрания, что благородный почин уже нашел отклик: дворянин В. А. Княжевич пожертвовал на сооружение музея 1000 руб. Было предложено выразить жертвователю благодарность и считать его непременным членом музейного комитета, что единогласно было поддержано собранием. Вслед за этим слово взял С. Э. Дуван, который назвал существующий при земстве естественно-исторический музей одним из лучших в России, что напрямую связывал с деятельностью губернского энтомолога С. А. Мокржецкого. Было предложено выразить последнему глубокую благодарность от имени собрания, что было сделано также единогласно[14].

На заседании Таврического губернского земского собрания 19 января 1913 г. обсуждался вопрос о составе членов комитета музея. Ф. Э. Фальц-Фейн предложил включить в его состав С. А. Мокржецкого и А. И. Маркевича — «как ученых, близко знакомых с жизнью и историей Тавриды, участие которых в комитете музея принесет несомненную пользу». В. К. Винберг выступил с предложением избрать в члены комитета А. Л. Бертье-Делагарда — «как одного из знатоков археологии нашего Крыма и, вообще, юга России». Оба предложения были приняты собранием[15].

19 января 1913 г. состоялось заседание Таврической ученой архивной комиссии, на котором П. Н. Апраксин выступил с речью. В ней таврический губернатор отметил, что ровно год назад он приветствовал комиссию по случаю 25-летия со дня ее основания, и указал, что «лучшим орудием пробуждения и развития в массах любви к своему краю, к своей истории, своему отечеству служат исторические музеи». Любопытно, что, вспомнив о своих словах об открытии в Симферополе дворца-музея, П. Н. Апраксин признал, что, высказывая это пожелание, он не надеялся, что оно осуществится «так скоро и так блестяще». Под этим подразумевалось решение, принятое накануне Таврическим губернским земским собранием: ассигновать 60 тыс. руб. на сооружение в Симферополе губернского земского

[14] Таврическое губернское земское собрание 1913а. *Южное слово (Симферополь)* 130 (20 янв.): 3; Таврическое губернское земское собрание 1913б. *Южные ведомости (Симферополь)* 17 (20 янв.): 3.

[15] Таврическое губернское земское собрание 1913а; Таврическое губернское земское собрание 1913б.

музея, в котором предполагалось поместить естественно-исторический музей губернского земства и выделить отдельное помещение для Музея древностей Таврической ученой архивной комиссии. Таврический губернатор не сомневался, что щедрое ассигнование губернского собрания будет поддержано пожертвованиями уездных земств и городов, а значит, «труды Комиссии по собиранию и охране памятников истории и древностей Тавриды не пропали даром… собрания ее не погибнут». Также П. Н. Апраксин полагал, что «создание достойного помещения для нашего музея должно вызвать и со стороны Архивной Комиссии усиленные заботы о пополнении его новыми предметами и старания, чтобы ее музей соответствовал создаваемому для него помещению»[16].

Одобряя решение Таврического земства, автор газеты «Южное слово», скрывшийся под псевдонимом «N.», уже 20 января 1913 г. выступил с рядом наблюдений и предложений. Автор считал, что именно музей как научный и просветительный центр лучше всего подходит для увековечивания знаменательной даты, а также полагал, что на его создание следует направить все пожертвования, которые поступят в связи с юбилеем царствующего дома. Журналист отмечал, что основа для создания нового музея уже имелась: музей естественной истории, созданный стараниями С. А. Мокржецкого, и археологический музей — детище А. И. Маркевича. Но, кроме этого, следовало создать и новые отделы. По мнению автора, ни в одном из музеев России в достаточной степени не была представлена этнография Крыма: «между тем быт Крыма полон глубокого интереса с научной точки зрения. Новый музей даст удобный момент зафиксировать то, что у нас так быстро вымирает и обезличивается под напором “культуры”». Желательным, по мнению корреспондента, было бы и устройство при музее большой аудитории, которая сделала бы учреждение и «просветительным центром»[17].

Публикация в «Южном слове» должна была способствовать и тому, что сегодня принято называть «региональным патриотизмом». Автор был уверен, что почин земства будет поддержан пожертвованиями городских и частных средств, в результате чего «в Симферополе создастся такой планомерно организованный научный центр, который привлечет к себе всеобщее внимание»[18]. Из газет журналист знал, что Бессарабское и одно из поволжских земств решили к 300-летию Дома Романовых возвести музеи. Поэтому завершалась публикация в патетическом ключе: «Так не ударим же лицом в грязь и постараемся превзойти все другие аналогичные учреждения. Великому моменту должен соответствовать достойный его памятник»[19]. Важно отметить, что самым известным и реализованным проектом возведения музея в честь династического юбилея стало открытие Романовского музея в Костроме, «колыбели Дома Романовых», но там путь от замысла до возведения здания занял около десяти лет. По аналогии с костромским музеем и будущий музей в Симферополе в крымских газетах того времени так же нередко называли «Романовским».

После принятия принципиального решения о создании музея насущным вопросом стал поиск места для его строительства. В середине февраля 1913 г. гласный

[16] Протоколы заседаний Таврической ученой архивной комиссии 1913. С. 242–243.
[17] N., 1913.
[18] Там же.
[19] Там же.

симферопольской городской думы М. Н. Миланов обратился в городскую управу с заявлением по этому поводу. Как член технической комиссии он участвовал в обсуждении вопроса о планировке участка земли за Внешней улицей, на окраине Симферополя. По мнению гласного, этот участок, до древесных насаждений Литовского полка, представлял собой лучшее место для будущего музея: «доминируя над всем городом, он был бы видимым почти со всех сторон». М. Н. Миланов назвал и два других места, намеченных под музейное здание. Первое из них — в конце Пушкинской улицы. Однако этот участок ранее был отведен под строительство костела, и возведение музея было возможно только в случае отказа от этого решения. Другим вероятным местом для музея назывались окрестности каменных столбов при въезде со стороны вокзала на Долгоруковскую улицу. Этот вариант казался гласному неподходящим из-за соседства названного участка с тюрьмой[20].

Актуальную тему поддержал глава Таврической ученой архивной комиссии А. И. Маркевич. 28 февраля 1913 г. краевед выступил в печати со статьей «К вопросу дня». В ней он не без горечи отмечал: «Прошел Романовский юбилей, а наш Симферополь так и не собрался чем-нибудь ознаменовать это событие». В этой связи историк напоминал о создании музея и, рассуждая о предложенных М. Н. Милановым местах для него, назвал эти участки неудачными, поскольку все они находились на окраинах города. А. И. Маркевич полагал, что «музей-дворец будет памятником в честь Дома Романовых, почему негоже ему стоять на задворках, он будет и украшением города, а поэтому для него должно быть отведено место в лучшей, центральной части города». Руководитель Таврической ученой архивной комиссии называл несколько вариантов для строительства, давая им краткие характеристики:

1) напротив губернаторского дома, на углу Лазаревской и Воронцовской улиц. Несмотря на то, что это место располагалось в центре Симферополя, там находился пустырь, поэтому строительство музея не мешало бы стоящим рядом зданиям;
2) участок на Дворянской улице, пожертвованный городу А. Д. Люстигом, рядом с яслями его имени. Пространства между яслями и находившейся там же богадельней было бы достаточно для сооружения музейного здания;
3) место, где находилась городская библиотека. А. И. Маркевичу было известно, что это помещение предполагалось снести для последующего возведения на этом месте летнего театра. Краевед считал, что «для музея это место было бы более удобно»;
4) указанное М. Н. Милановым место у заставы в начале Долгоруковской улицы, откуда к вокзалу шел бульвар императора Александра II. Главным недостатком этого места историк считал близость тюрьмы и винного склада «с трубой и вечной копотью»;
5) участок на бульваре у Архивного моста, подаренный городу государственным и общественным деятелем Н. А. Султан Крым-Гиреем. Однако это место было удалено от центра Симферополя, к тому же близость реки Салгир могла вызвать проблемы при возведении фундамента музейного здания.

[20] Музей в память трехсотлетия царствования Дома Романовых 1913. *Южное слово (Симферополь)* 150 (14 фев.): 3.

Из всех названных вариантов А. И. Маркевич называл лучшими первые два и предполагал, что земство и городское управление остановятся на одном из них[21].

На первых порах идея нового музея вызвала оживленное обсуждение на страницах местной периодической печати, авторы которой высказывали свои предложения и по устройству учреждения, и по его финансированию. Так, автор газеты «Южные ведомости», выступивший под инициалами «С. З-о», полагал, что «музей должен стать *таврическим общественным музеем*» (выделено автором газетной статьи. — *В. К.*), а для реализации этой цели будет недостаточно ассигнованных земством 60 тыс. руб. Корреспондент обращался ко всем органам самоуправления в губернии, ко всем городам с просьбой помочь музею «посильно своими средствами, трудами и нужными материалами»[22].

27 августа 1913 г. А. И. Маркевич на страницах газеты «Южное слово» выступил с программной статьей «К вопросу о сохранении памятников древности в Таврической губернии». В ней с сожалением отмечалось, что в Крыму так и не было создано центрального музея древностей края. Благородный порыв Таврического земства к созданию подобного учреждения не имел продолжения: с весны вопрос не обсуждался подробно, не было сделано приглашения к пожертвованиям на строительство, не был утвержден план организации музея, не было даже выделено место для него. Отметил А. И. Маркевич и еще одно упущение: при учреждении музея необходимо было ходатайствовать об оставлении в Крыму находимых здесь при раскопках памятников древности, однако и этого не было сделано[23].

Несмотря на очевидное отсутствие прогресса в решении вопроса о музее, Таврическая ученая архивная комиссия в своем отчете за 1913 г. отмечала, что задумка графа П. Н. Апраксина близка к осуществлению, и утешала себя надеждой, что «в недалеком будущем и она (т. е. комиссия. — *В. К.*) будет иметь если не свой собственный угол, то соответствующее ее задачам и нуждам помещение»[24]. Можно предположить, что многочисленные «проволочки», связанные с возведением музея, возникли вследствие того, что П. Н. Апраксин, один из главных инициаторов идеи о создании музея в Симферополе, в апреле 1913 г. был переведен из Таврической губернии на должность секретаря-распорядителя императрицы Александры Федоровны. Сменивший его на посту таврического губернатора Н. Н. Лавриновский не проявил должного интереса к проекту своего предшественника.

Вновь к организации Музея в память 300-летия Дома Романовых вернулись весной 1914 г. С этой целью Таврическая земская управа командировала в Санкт-Петербург губернского энтомолога и организатора ряда научных исследований, создателя симферопольского естественно-исторического музея С. А. Мокржецкого, поручив ему ходатайствовать о правительственной субсидии на создание нового музея в размере 60 тыс. руб. Предполагалось, что после получения субсидии будет организован сбор средств в уездных земствах Таврической губернии.

С. А. Мокржецкий обратился в Департамент земледелия, указав, что Таврида нуждается в новом музее, деятельность которого будет тесно связана с сельским

---

[21] Маркевич, 1913a.

[22] С. З-о, 1913.

[23] Маркевич, 1913b.

[24] Отчет о деятельности Таврической ученой архивной комиссии за 1913 г. 1914. *Известия Таврической ученой архивной комиссии* 51: 347–348.

хозяйством. Энтомологу стало известно, что в департамент поступило несколько ходатайств органов земского самоуправления о субсидиях на строительство Романовских музеев на общую сумму в 1 млн руб. Инициатива Таврической земской управы выгодно отличалась от них, поскольку многие другие земства вообще не планировали ассигновать на возведение музеев своих средств, полностью надеясь на государственную поддержку. В департаменте земледелия С. А. Мокржецкому было обещано предоставить субсидию в 60 тыс. руб. для создания музея в Симферополе[25].

Параллельно с этим активизировались действия и в Симферополе. В мае 1914 г. Таврическая губернская управа обратилась к городскому самоуправлению Симферополя с просьбой найти возможность отвести бесплатно участок земли под постройку музея[26]. На основании заключения финансово-бюджетной комиссии Симферопольская городская дума признала наиболее подходящим для музея участок между двумя полосами Вокзальной улицы в части, примыкающей к городу, — на месте у старой Перекопской заставы, рядом с устраиваемым в то время обширным сквером[27]. В протоколе заседания Таврической ученой архивной комиссии от 3 сентября 1914 г. это место описано иначе: «часть Вокзальной площади перед началом Долгоруковской улицы»[28].

В конце мая 1914 г. в Симферополе состоялось первое заседание Комитета по устройству земского музея в память 300-летия царствования Дома Романовых. В заседании приняли участие председатель губернской управы Я. Т. Харченко, симферопольский городской голова В. А. Иванов, признанный знаток крымских древностей А. Л. Бертье-Делагард, ученые С. А. Мокржецкий и Н. Н. Клепинин. С. А. Мокржецкий предложил собравшимся предоставлять в будущем здание музея для нескольких научных организаций, в частности для Крымского общества естествоиспытателей и любителей природы и Симферопольского отделения Общества садоводства. Это предложение не нашло поддержки у комитета, как и идея устроить в музейных помещениях рабочие комнаты и лаборатории. Было решено выделить под естественно-историческое и сельскохозяйственное отделения, а также библиотеку 300 квадратных саженей, под археологическое отделение — 100 квадратных саженей, а на проходы и коридоры — 100 квадратных саженей. Отдельно обсуждался вопрос об обеспечении пожарной безопасности здания. Для осмотра намеченного городом места, предназначенного музею, была создана отдельная комиссия, куда вошли все собравшиеся. Еще одним решением было избрание членом комитета бывшего таврического губернатора П. Н. Апраксина[29].

Дальнейшим планам по возведению музея в Симферополе помешала начавшаяся Первая мировая война. Вполне естественно, что в тяжелое военное время Таврическое земство предпочитало передавать свободные средства не на нужды науки и культуры, а на нужды фронта. Тем не менее обсуждения судьбы будущего здания не прекращались. Так, в отчете о деятельности Таврической ученой архивной ко-

---

[25] Организация Романовского музея. 1914. *Южное слово (Симферополь.* 468 (16 марта): 3.

[26] Земский музей 1914. *Южное слово (Симферополь)* 515 (14 мая): 3.

[27] Музей Дома Романовых 1914. *Южное слово (Симферополь)* 580 (30 июля): 3.

[28] Протоколы заседаний Таврической ученой архивной комиссии 1914. *Известия Таврической ученой архивной комиссии* 51: 336.

[29] Романовский музей 1914. *Южные ведомости (Симферополь)* 129 (23 мая): 3.

миссии за 1914 г. отмечалось, что представители научного общества принимали участие в обсуждении выбора места для музея и определении размеров помещения в будущем здании, в котором предполагалось поместить коллекцию древностей, архив и библиотеку[30].

Примечательно, что на заседании Таврического губернского земского собрания 20 января 1915 г., последнем по времени, на котором, по выявленным нами данным, обсуждалась судьба будущего музея, было принято решение продолжить финансирование строительства музейного здания. Во время этого мероприятия было зачитано заключение управы о желательности отложить ассигнование в размере 15 тыс. руб., которые планировалось выделить на возведение музея в Симферополе, и пустить эти деньги на расходы, связанные с военным временем. Однако авторитетный земец Ш. С. Крым заявил, что ежегодные отсрочки могут «до бесконечности» затянуть устройство музея. После непродолжительного обмена мнениями было решено все же выделить сумму, необходимую для создания музейного здания[31]. Однако дальнейшие осложнения социально-политической и экономической жизни Российской империи сделали идею о создании в Симферополе Музея в память 300-летия царствования Дома Романовых нереализуемой.

Таким образом, замысел открытия в Таврической губернии отдельного музейного здания, приуроченного к юбилею воцарения династии Романовых, так и не был выполнен. Несмотря на всестороннюю поддержку местного земского движения и благосклонное отношение к этой идее со стороны губернатора, было затянуто решение вопроса о выделении земельного участка под эти нужды. Стоит отметить, что рожденная еще в Российской империи идея объединения Музея древностей Таврической ученой архивной комиссии и Естественно-исторического музея Таврического губернского земства была осуществлена уже в советское время, хотя и в принципиально ином виде. В 1922 г. коллекции упомянутых учреждений оказались частью фондов Центрального музея Тавриды, который был основан в Симферополе годом ранее и до настоящего времени обладает одним из лучших собраний музейных предметов в Крыму[32].

Литература

S. 1913. О необходимости создания губернского музея в Симферополе (Письмо в редакцию). *Южные ведомости (Симферополь)* 14 (17 янв.): 2.

N. 1913. По поводу Музея в память 300-летия дома Романовых. *Южное слово (Симферополь)* 130 (20 янв.): 2.

Бумбер К. Ю., Вагин Л. С., Клепинин Н. Н., Соколов В. В. (ред.) 1914. *Крым: путеводитель*. Симферополь: Тип. Тавр. губ. земства.

Дубилей Л. П. 1994a. Летопись музея. *Известия Крымского республиканского краеведческого музея* 7: 73–74.

Дубилей Л. П. 1994b. Музей древностей ТУАК. *Известия Крымского республиканского краеведческого музея* 5: 54.

[30] Отчет о деятельности Таврической ученой архивной комиссии за 1914 г. 1915. *Известия Таврической ученой архивной комиссии* 52: 266.

[31] Губернское земское собрание 49-ой очередной сессии 1915. *Южные ведомости (Симферополь)* 16 (21 янв.): 3.

[32] Дубилей, 2002.

Дубилей Л. П. 2002. Страницы истории Центрального музея Тавриды. Вишневская Е. Б. (ред.-ост.). *II Таврические чтения, посвященные 80-летию Центрального музея Тавриды, г. Симферополь, 25 мая 2001 г.* Симферополь: Данила-5: 4–5.

Маркевич А. 1913a. К вопросу дня. *Южное слово (Симферополь)* 160 (28 фев.): 3.

Маркевич А. 1913b. К вопросу о сохранении памятников древности в Таврической губернии. *Южное слово (Симферополь)* 306 (27 авг.): 3.

Непомнящий А. А. 2000. *Музейное дело в Крыму и его старатели (XIX — начало XX века): биобиблиографическое исследование*. Симферополь: Изд-во Таврического нац. ун-та им. В. И. Вернадского.

С. 3-о 1913. Переломный пункт в жизни губернского земского музея. *Южные ведомости (Симферополь)* 79 (6 апр.): 2.

Статья поступила в редакцию 19 февраля 2020 г.;
рекомендована к печати 15 марта 2020 г.

Контактная информация:

Калиновский Владимир Витальевич — канд. ист. наук, доц.; v.kalinovskyi@yandex.ru

Museum in memory of the 300th anniversary of the reign of the Romanov dynasty (Romanov Museum) in Simferopol: From the history of an unrealized project

V. V. Kalinovsky

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Kalinovsky V. V. 2020. Museum in memory of the 300th anniversary of the reign of the Romanov dynasty (Romanov Museum) in Simferopol: From the history of an unrealized project. *The Issues of Museology* 11 (1): 25–37. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.103 (In Russian)

The article examines a little-known story from the history of museum work in the Crimea: an attempt to create a Museum in Simferopol in memory of the 300th anniversary of the reign of the Romanov House (Romanov Museum). It is noted that this idea suggested combining the collections of the Museum of Antiquities of the Taurida Scientific Archival Commission and the Natural History Museum of the Taurida Provincial Zemstvo. Both museums had unique collections, but did not have suitable facilities for storing and exhibiting items. It is indicated that the idea of creating a comprehensive museum in the Taurida province belonged to the prominent Zemstvo leader A. H. Steven, however, for many years the construction was not possible due to lack of adequate funding. In 1912, the idea of the necessity of opening a museum was expressed by the Taurida Governor P. N. Apraksin. A year later, it was decided to coincide with the construction of the museum building in Simferopol on the 300th anniversary of the reign of the Romanov dynasty, which was widely celebrated in the Russian Empire. The idea was enthusiastically received by the local intelligentsia, preparatory work related to finding a place for the museum building began. An active supporter of the creation of the museum was an outstanding Crimean local historian A. I. Markevich, who has repeatedly appeared in the press with articles that emphasized the importance of creating a museum in Simferopol. Assistance in preparation for the opening of the new institution was also provided by the famous entomologist S. A. Mokrzhetsky, who travelled to St. Petersburg on this issue. Taurida Provincial Zemstvo allocated funds for the construction of the building. Further plans to open the Romanov Museum in Simferopol were prevented by the First World War.

Keywords: Museum in memory of the 300th anniversary of the reign of the Romanov dynasty (Romanov Museum), Simferopol, Taurida, Crimea, A. I. Markevich, S. A. Mokrzhetsky.

References

Bumber K. Yu., Vagin L. S., Klepinin N. N., Sokolov V. V. (eds.) 1914. *Crimea: Travel Guide.* Simferopol: Tip. Tavr. gub. zemstvo Publ. (In Russian)

Dubilei L. P. 1994a. Chronicle of the Museum. *Izvestiia Krymskogo respublikanskogo kraevedcheskogo muzeya* 7: 73–74. (In Russian)

Dubilei L. P. 1994b. Museum of Antiquities TUAK. *Izvestiia Krymskogo respublikanskogo kraevedcheskogo muzeya* 5: 54. (In Russian)

Dubilei L. P. 2002. Pages of the History of the Central Museum of Taurida. Vishnevskaia E. B. (ed.-comp.). *II Tavricheskie chteniia, posviashchennye 80-letiiu Tsentral'nogo muzeia Tavridy, g. Simferopol', 25 maya 2001 g*. Simferopol': Danila-5 Publ.: 4–5. (In Russian)

Markevich A. 1913a. To the Question of the Day. *Yuzhnoe slovo (Simferopol')* 160 (28 Feb.): 3. (In Russian)

Markevich A. 1913b. To the Question of the Preservation of Ancient Monuments in the Tauride Province. *Yuzhnoe slovo (Simferopol')* 306 (27 Aug.): 3. (In Russian)

N. 1913. Regarding the Museum in Memory of the 300th Anniversary of the Romanov Dynasty. *Yuzhnoe slovo (Simferopol')* 130 (20 Jan.): 3. (In Russian)

Nepomniashchiy A. A. 2000. *Museum Work in Crimea and Its Prospectors (XIX — early XX centuries): Bio-bibliographic Research*. Simferopol': Izd-vo Tavricheskogo nats. un-ta im. V. I. Vernadskogo Publ. (In Russian)

S. 1913. About the Need to Create a Provincial Museum in Simferopol (Letter to the editors). *Yuzhnye vedomosti (Simferopol')* 14 (17 Jan.): 3. (In Russian)

S. Z-o 1913. A Turning Point in the Life of the Provincial Zemstvo Museum. *Yuzhnye vedomosti (Simferopol')* 79 (6 Apr.): 2. (In Russian)

Received: February 19, 2020
Accepted: March 15, 2020

Author's information:

Vladimir V. Kalinovsky — PhD in History, Associate Professor; v.kalinovskyi@yandex.ru

УДК 7.036 Вопросы музеологии. 2020. Т. 11. Вып. 1

Федоскинская лаковая миниатюра, созданная по образцам Кустарного музея (1910–1930-е гг.)

Д. Е. Лавров

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Лавров Д. Е. 2020. Федоскинская лаковая миниатюра, созданная по образцам Кустарного музея (1910–1930-е гг.). *Вопросы музеологии* 11 (1): 38–49.
https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.104

В статье анализируется бытовавшая в советский период практика научного, художественного и идеологического руководства русским народным искусством столичными (московскими) организациями на примере руководства одним из центров производства русской лаковой миниатюры — федоскинским лаковым промыслом — со стороны московского Кустарного музея. В центре внимания автора статьи лежит проводившаяся в течение первой половины XX в. политика московского Кустарного музея по внедрению в изделия лаковой миниатюры Федоскина готовых рисунков, созданных городскими художниками-профессионалами специально для федоскинского мастера-миниатюриста. Раскрывается негативное воздействие подобной политики на развитие федоскинской лаковой миниатюры, причины бытования подобного внешнего руководства, а также те пути его преодоления, по которому шли работники самого федоскинского лакового промысла в течение советского периода. Подробно рассматривается библиография по данному вопросу, анализируются различные точки зрения и аргументация соответствующих сторон на подобное руководство лаковым промыслом. Цель статьи — показать процесс постепенного изменения — от широко распространенного в начале XX в. отношения к федоскинским миниатюристам как кустарям-копиистам к признанию их в качестве полноценных творцов, равноправных с городскими профессиональными художниками, возобладавшему в середине 1950-х гг. Автор статьи приходит к выводу о том, что столь долго существовавшая практика навязывания федоскинскому лаковому промыслу чужих решений и мнений со стороны внешних музейных организаций, безусловно, в какой-то мере обогатив опыт миниатюриста, в конечном счете лишь доказала правомерность его собственного творческого подхода в области художественного творчества.

Ключевые слова: Федоскино, русская лаковая миниатюра, Кустарный музей, художественное руководство, Федоскинская трудовая артель.

Русская лаковая миниатюра является одной из наиболее «обласканных» вниманием различных исследователей областей народного искусства. Однако на всем протяжении своего существования история лаковых промыслов накопила достаточно «белых пятен», до сих пор не привлекавших к себе сколько-нибудь пристального взгляда. Так, до сих пор в научной литературе практически не изучены вопросы, связанные с научным, художественным и идеологическим руководством

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

русскими лаковыми промыслами советского периода со стороны внешних московских организаций, прежде всего — Кустарного музея и Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП). В качестве публикации на подобную тему можно назвать лишь статью 2018 г., написанную автором настоящих строк[1], однако данная работа, рассматривая проблему внешнего руководства всех лаковых промыслов в комплексе, носит сжатый характер и в силу своей краткости не рассматривает подробно федоскинскую лаковую миниатюру, давшую наиболее показательный материал для изучения данной проблемы.

Сложность последней заключается также в непростой истории существования самой московской организации, получившей наибольшую известность под названием Кустарный музей (но периодически менявшей свое имя), которой на протяжении около ста лет так или иначе было суждено осуществлять руководство федоскинским лаковым промыслом. Московский Кустарный музей (первоначальное его название — Торгово-промышленный музей кустарных изделий Московского губернского земства) открылся весной 1885 г.[2] и уже на раннем, дореволюционном, этапе своей деятельности занимался координацией существовавших тогда народных промыслов (т. е. по факту — руководством ими) — хотя бы потому, что музей также организовывал и продажи изделий этих промыслов на внутреннем и внешнем рынках. В послереволюционный период, начиная с ноября 1921 г., музей (под именем Центрального кустарного музея при Высшем совете народного хозяйства (ВСНХ)) восстанавливает свою работу и уже тогда начинает давать образцы и заказы художественным кустарным артелям[3]. В 1927 г. музей, однако, утрачивает свой самостоятельный статус, будучи включенным постановлением Совета народных комиссаров (СНК) РСФСР от 10 августа в созданную тогда же Центральную научную опытно-показательную станцию (ЦНОПС) при ВСНХ РСФСР на правах одного из ее отделов (сфера работы — технология кустарных промыслов), получив также новое название — Музей народного искусства[4]. Однако уже в 1931 г. ЦНОПС была, в свою очередь, реорганизована в Научно-экспериментальный кустарный институт (НЭКИН), чтобы уже в следующем, 1932 г. вновь пройти трансформацию, став Научно-исследовательским институтом художественной и кустарной промышленности (ИХКП), с подчинением ему Музея народного искусства. Наконец, в 1941 г. ИХКП был опять реорганизован[5], получив название Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП), просуществовав с таким названием уже до самого конца советского периода (в 1990-е гг. НИИХП, как известно, оказался расформированным, а коллекция Музея народного искусства в 1999 г. была передана во Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства — ВМДПиНИ).

Еще в 1888 г. при московском Кустарном музее в целях сохранения русской лаковой миниатюры образуется небольшая группа профессиональных художников, создававших эскизы для ее изделий (Е. Г. Теляковский, А. А. Суворов, Н. В. Досекин и другие). Одним из наиболее активных участников данной группы являлся

[1] Лавров, 2018. С. 396.
[2] Нарвойт, 2015. С. 3.
[3] Каплан, 1965. С. 109.
[4] Страхова и др., 2008. С. 61.
[5] Гуляев, 1985. С. 115.

художник Евгений Григорьевич Теляковский (1887–1976)[6]. Копийная работа по его эскизам, предложенным Кустарным музеем, была одной из наиболее частых в федоскинском промысле в период 1910–1919 гг., когда мастера закрывшейся лукутинской фабрики образовали самостоятельную Федоскинскую трудовую артель. Подражавшие то древнерусской книжной миниатюре XVI–XVII вв., то русскому лубку XIX в., рисунки Е. Г. Теляковского не имели абсолютно никакой связи с более чем столетней историей лакового промысла и крайне неорганично выглядели на лаковых шкатулках: коробочка «Царь и великий князь Михаил Федорович Романов» 1913 г., коробочка «Король Гвидон» 1913 г., коробочка «Царь Иоанн Васильевич под Казанью» 1910-х гг. и другие работы; все они — из собрания ВМДПиНИ[7]. Именно имея в виду подобные работы, знаменитый исследователь русских лаковых промыслов Анатолий Васильевич Бакушинский писал: «Федоскино (времени 1910–1919 гг. — *Д. Л.*), усвоив технику лукутинского производства, перешло всецело на путь копирования, творческая деятельность исчезла у мастеров»[8].

Подобное невнимание к накопленным традициям промысла со стороны городских художников, проявившееся уже в этот предреволюционный период, объясняется, на взгляд автора, двумя основными причинами. Это, разумеется, требования рынка, для которого артель делала часть наиболее ходовой продукции, но более всего — вкусы заказчиков, по сути, и определявших характер производимых федоскинскими художниками изделий. Например, известно, что само существование Федоскинской трудовой артели было в значительной степени определено волей заведующего Кустарного музея, известного предпринимателя Сергея Тимофеевича Морозова, давшего в 1910 г. только что рожденной артели ссуду в 1800 руб. на постройку дома и оборотные средства[9]. Наконец, именно Кустарный музей был, по сути, и основным заказчиком изделий артели в предвоенный период: так, именно в Кустарный музей осенью 1910 г. была отправлена первая же партия изделий Федоскинской трудовой артели, получив у сотрудников музея высокую оценку[10].

В августе — ноябре 1923 г. Федоскинская трудовая артель принимает участие во Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве. Выставка, ставшая первым большим успехом артели в советское время, принесла ей Диплом I степени, а также «Диплом признательности» за сохранение промысла в годы Революции и Гражданской войны[11]. В отчете Главного выставочного комитета в этой связи отмечалось, что «федоскинский промысел, несколько замерший за последние годы, ныне начал восстанавливаться»[12]. При этом, однако, возрождение касалось скорее количественных, а не качественных характеристик, поскольку артель представила на выставку лишь копии образцов Кустарного музея, а не самостоятельные работы. Интересно в этой связи отметить, что в той же выставке 1923 г. принимал участие и сам Кустарный музей, выставивший изделия из папье-маше, позиционируя их именно как образцы для кустарей[13]. Таким об-

[6] Уханова, 2009. С. 139.
[7] *Федоскино: искусство лаковой миниатюры: к 220-летию промысла* , 2016. С. 140.
[8] Бакушинский, Василенко, 1934. С. 78.
[9] Яловенко, 1959. С. 30.
[10] Там же. С. 32.
[11] Грязнов, 1970. С. 50.
[12] Некрасова М. А., Темерина С. М. (ред.). 1986. С. 76.
[13] Там же. С. 78.

разом, очевидно, что Кустарный музей и в послереволюционное время, в самом начале 1920-х гг., планировал внедрять созданные в самом музее образцы своих художников в изделия федоскинской лаковой миниатюры.

Начиная с середины 1920-х гг. попытки руководства Кустарного музея внедрить в лаковую миниатюру Федоскинской трудовой артели готовые образцы своих художников приобретают систематический характер[14]. Именно с этого времени (т. е. второй половины 1920-х гг.) сохранилось наибольшее число подобных изделий. В числе авторов образцов для федоскинских миниатюристов, наряду с уже упоминавшимися Е. Г. Теляковским и А. А. Суворовым, в этот период были такие профессиональные городские художники, как С. М. Карпов, А. Е. Куликов, В. В. Хвостенко, А. А. Вольтер (бывший директор Кустарного музея / Музея народного искусства с 1920 по 1928 гг.), Б. Н. Ланге, М. Н. Нестерова, Г. В. Рыбаков. Рисунки этих художников, представлявшиеся в Федоскинскую артель, большей частью имели агитационный посыл и различное решение. Это мог быть символический образ, т. е. такой, в котором агитационный образ давался в виде определенного символа, причем чаще всего — с использованием изобразительных средств плаката и монументального искусства. Примерами такого рода изделий являются квадратная шкатулка Василия Вениаминовича Хвостенко (1896–1960) «Жница» 1924–1925 гг., круглая коробочка «Будёновец» Степана Михайловича Карпова (1890–1929) 1925 г., шкатулка Бориса Николаевича Ланге (1888–1969) «Три пионера» 1925 г.; все — из собрания ВМДПиНИ[15]. Некоторые рисунки преимущественно показывали бытовую, жанровую составляющую будней строителей социализма, акцентируя внимание на различных деталях обстановки, одежды, быта изображаемых людей: деревянная пластина «Изба-читальня» 1925 г., шкатулка «Радио в деревне» 1926 г. художника Афанасия Ефремовича Куликова (1884–1949)[16]. Наконец, рисунки третьей группы, предлагавшиеся миниатюристам Федоскинской артели для копирования, появляются лишь в это время (в середине и второй половине 1920-х гг.) и представляют собой прошедшие художественную обработку эмблемы различных профсоюзов того времени, иногда дополненные символьными изображениями представителей соответствовавшего профсоюзу труда: шкатулка с надписью «Всероссийский союз рабочих полиграфического производства» с изображением газетного разносчика и шкатулка «Всероссийский союз работников коммунального хозяйства» с изображением женщины-кондуктора, выполненные по рисункам С. М. Карпова; пудреница «Всероссийский профсоюз рабочих и служащих кожевенного производства» и портсигар «Всероссийский союз деревообделочников», созданные по рисункам Алексея Александровича Вольтера (1889–1973); все — из собрания ВМДПиНИ[17].

Наряду с этими работами, до наших дней сохранились и работы «по образцу» с неизвестным авторством (коробочки «Завод» и «Индустриальный пейзаж» 1920-х гг., поднос из папье-маше «Узбечки-ковровщицы» 1935 г. и некоторые другие подобные изделия, все — из собрания ВМДПиНИ). Интересно, однако, отметить, что даже в 1920-е гг., период наибольшего воздействия Кустарного музея (Музея народного искусства) на федоскинский промысел, наряду с работой «по образцам»,

[14] Лавров, 2018. С. 396.
[15] Пирогова, 2017. С. 100.
[16] Федоскино…, 2016. С. 142.
[17] Коченкова и др., 2013. С. 21.

художники Федоскинской трудовой артели создавали продукцию и с росписью на традиционные для промысла сюжеты (тройки, чаепития, «малороссийские» сценки), причем даже тогда таких художников было большинство (для них образцами служили старые лукутинские изделия и припорохи).

Как видим, рисунки, предлагавшиеся Федоскинской артели и копировавшиеся на изделиях самых различных форм (шкатулки, коробочки, пластины, пудреницы, портсигары, подносы), в основном были посвящены пропагандистским советским темам, но в числе подобных образцов встречались и другие сюжеты, по-прежнему, однако, не учитывавшие традиций федоскинского промысла. Так, художник Кустарного музея Анатолий Андреевич Суворов (1890–1943) в 1920-е гг. создавал образцы для Федоскинской артели, стилизуя их под городецкую роспись (спичечница «Молодой человек с трубкой», портсигар «Сидящая пара»; все — из собрания ВМДПиНИ) и вместе с тем предложив промыслу и отдельную серию рисунков с изображениями маркизов, пьеро и арапчат под «Мир искусства»[18]. Кроме того, известно некоторое число подобных изделий с неизвестным авторством: краснофонная табакерка «Боярышня с зонтом и служанкой» 1920-х гг., перчаточница «Два всадника» из собрания ВМДПиНИ, и другие работы[19]. Даже те очень немногочисленные предлагаемые рисунки, которые, казалось, учитывали имевшиеся достижения федоскинского искусства, носили скорее поверхностный характер подражательства прошлому: так, роспись коробочки Б. Н. Ланге «Чаепитие» (1920-е гг., находится в ВМДПиНИ), выполненной на традиционный для промысла сюжет деревенского чаепития, имеет настолько небрежную, «мазистую» манеру, что оставляет впечатление грубо выполненного эскиза, перенесенного на крохотную плоскость миниатюрного изделия[20].

В 1930 г. происходит первая серьезная попытка изменить подобную политику Музея народного искусства по отношению к федоскинскому промыслу. 8 апреля 1930 г. в экспортно-импортном отделе ВСНХ РСФСР (напомним, что в подчинении именно этого отдела находился Музей народного искусства) проходит совещание местного художественного совета, посвященное сложной ситуации со сбытом изделий советских художественных артелей за рубежом[21]. По сути, признав большие недостатки художественного руководства федоскинским промыслом, совещание в качестве способа исправить ситуацию с качеством лаковых изделий постановило учредить периодическое премирование отдельных работников Федоскинской трудовой артели «в целях стимулирования творческой работы», в том числе — за «лучшие образцы экспортных новинок»[22]. Таким образом, за лаковыми миниатюристами Федоскина на этом совещании было фактически признано право самим создавать оригиналы для дальнейшего копирования на промысле.

Вслед за этим решением о праве миниатюристов на самостоятельную работу стали чаще писать и в периодической печати, давая те же установки, что и прошедшее в ВСНХ совещание: «В создании новых рисунков и моделей экспортной художественной продукции должны принять активное участие кустари артели, мо-

[18] Яловенко, 1959. С. 45.
[19] Федоскино…, 2016. С. 144.
[20] Супрун, 1990. С. 49.
[21] Некрасова М. А., Темерина С. М. (ред.). 1986. С. 155–158.
[22] Там же. С. 158.

билизуя для этой цели всю свою творческую способность. Застрельщиком в этом деле должна являться общественность артели, объявляя для этой цели конкурсы, соревнования, премируя удачные рисунки»[23]. Известный искусствовед Виктор Михайлович Василенко в начале 1932 г. в одной из своих статей, посвященных проблемам сбыта федоскинской продукции на внешних рынках, писал: «Вся дальнейшая работа по поднятию качества должна происходить в направлении повышения творческой инициативы у мастеров, в особенности у молодых мастеров и учеников, федоскинская школа обязана дать промыслу не копиистов, а художников, могущих исполнить самостоятельные композиции»[24]. Однако важно при этом отметить, что самостоятельные рисунки, которые должны были создавать федоскинские мастера, как правило, по-прежнему должны были носить пропагандистский характер: «Предстоит большая работа по созданию новых рисунков экспортной художественной продукции. В этой работе сами кустари должны принять самое активное участие. Кустари должны мобилизовать все свои творческие способности, должны дать образцы подлинно народного творчества. Эти образцы должны отразить культурный рост трудящихся СССР, их достижения и победы на хозяйственном фронте. Эти образцы должны рассказать о героизме строящего социализм рабочего класса, о его героях — героях первой пятилетки»[25].

В начале 1930-х гг. Научно-исследовательский институт художественной и кустарной промышленности, став в это время научным и художественным руководителем Федоскинской трудовой артели, меняет свою политику по отношению к промыслу. Наряду с охарактеризованным выше совещанием 1930 г. в ВСНХ, не в последнюю очередь этот поворот был связан с тем, что с 1933 г. эту работу ведет А. В. Бакушинский — один из крупнейших специалистов по русским лаковым промыслам[26]. Новые образцы для копирования по-прежнему создавались, но чаще уже по другому пути: художник НИИ, создавая рисунок, исходил из традиций самого промысла; далее этот рисунок проходил обсуждение на Художественном совете НИИ; потом рисунок прорабатывался федоскинским художником (из группы наиболее квалифицированных мастеров), находившимся при НИИ в качестве лаборанта (сотрудника лаборатории лаков); и лишь после этого готовый образец шел в Федоскинскую трудовую артель для копирования[27]. В числе таких лаборантов при НИИ в 1933–1936 гг. работали такие выдающиеся мастера федоскинского промысла, как Алексей Алексеевич Кругликов (1884–1960) и Иван Семенович Семенов (1896–1947), написавший в этот период несколько работ на современные советские темы[28]. Алексей Ильич Лёзнов (1886–1946), в 1936–1936 гг. также бывший художником-инструктором при ИХКП и прорабатывавший рисунки с цветочными орнаментами для федоскинских изделий, изначально был мастером жостовской росписи, однако в 1936 г., т. е. сразу после окончания пребывания в лаборатории ИХКП сменил промысел, перейдя работать в Федоскинскую трудовую артель, где по-прежнему специализировался на изображении букетов[29]. Немного ранее, в 1930 г.,

[23] Филановский, 1932. С. 3.
[24] Василенко, 1932. С. 10.
[25] Ковальский, 1932. С. 3.
[26] Грязнов, 1970. С. 57–58.
[27] Василенко, Артамонов, 1935. С. 18.
[28] Лавров, 2018. С. 397.
[29] Коромыслов, 1977. С. 67.

профессиональный художник из ЦНОПС А. А. Суворов предлагает Федоскинской трудовой артели для тиражирования шкатулки с выполненной им цветочной росписью. При этом предполагалось, что подобные изделия пойдут на экспорт[30].

Кроме переработки образцов НИИ, мастера Федоскинской трудовой артели, начиная с середины 1930-х гг., создают вольные копии со станковых картин (прежде всего, в жанрах пейзажа и натюрморта) русских, голландских и французских художников, поскольку руководство ИХКП справедливо решило, что именно данные жанры ближе всего к традиционным сюжетам лукутинской миниатюры XIX в.[31] В числе таких вольных копий, созданных федоскинцами в 1930-е гг., была шкатулка Н. П. Петрова «Пейзаж со стадом» 1936 г. (в которой можно увидеть черты картин барбизонской школы), а также перчаточница В. С. Бородкина «Переправа на пароме», созданная в том же году как вольный пересказ картин «малых голландцев» XVII в. (обе хранятся во ВМДПиНИ). Подобное изменение в отношении к федоскинскому миниатюристу сразу стало давать свои плоды: когда в октябре 1933 г. Федоскинская трудовая артель принимала участие в московской выставке «Русские художественные лаки»[32], организованной ИХКП и «Всекохудожником» (это была первая выставка, где лаковая миниатюра Федоскина была показана вместе с работами Палеха и Мстёры), среди экспонировавшихся федоскинских изделий впервые в большом количестве были представлены и самостоятельные работы артели, написанные либо как вольные копии станковых картин, либо как самостоятельные композиции, хотя на выставке было также много и традиционных сюжетов «троек» и копий передвижников[33]. К 1935 г. уже можно говорить о сложении группы наиболее квалифицированных мастеров промысла, занимавшихся самостоятельными произведениями (хотя в то же время они также копировали станковые картины западноевропейских и советских художников), в которую входили Н. П. Петров, И. С. Семенов, А. А. Кругликов, В. И. Лавров (Иванов), В. С. Бородкин, К. Н. Рановский, И. А. Платонов — всего семь человек[34].

Таким образом, в 1930-е гг. (предвоенный период) политика художественного руководства Федоскинской трудовой артелью со стороны Музея народного искусства становится более продуманной, а отношения между миниатюристом и музейным работником меняются в сторону равноправия сторон. А. В. Бакушинский, характеризуя эти отношения, писал в 1940 г. о федоскинских миниатюристах: «Советская действительность раскрывает невиданные ранее творческие возможности для мастеров-живописцев. Она зовет их к самостоятельному творчеству, которое отражало бы нашу социалистическую культуру, переводя мастеров от ремесла к искусству»[35]. Между тем даже в этот период ИХКП и Музей народного искусства время от времени пытаются внедрять в изделия Федоскинской трудовой артели свои малохудожественные образцы, не учитывающие традиции промысла, например изделия по рисункам художницы М. Н. Нестеровой (коробочка «Игра в бильярд» начала 1930-х гг., баул «Узбеки пьют чай» середины 1930-х гг.; оба — из собрания ВМДПиНИ[36]),

[30] Некрасова М. А., Темерина С. М. (ред.). 1986. С. 149.
[31] Яловенко, 1959. С. 56–57.
[32] Василенко, 1933. С. 43.
[33] Бакушинский, Масленников, 1933. С. 17–18.
[34] Яловенко, 1959. С. 54–55.
[35] Бакушинский, 1940. С. 28.
[36] Федоскино…, 2016. С. 144–145.

а упомянутые выше федоскинские мастера все-таки мало занимаются творческой работой, не говоря об основной массе федоскинских художников, работавших в области малооплачиваемого ширпотреба и именно по готовым образцам. Наконец, и учебная программа местной профтехшколы в конце 1930-х гг., по воспоминаниям прославленного федоскинского художника М. С. Чижова, была прежде всего направлена на копирование и массовость: «Мы знали, что что мы готовимся для работы в Федоскинской артели; знали, что там работают копиисты, от которых в первую очередь требуют выдавать больше изделий. Я был противником копий, но такова была учебная программа, рассчитанная на овладение ремеслом»[37].

Следующий, заключительный этап постепенного творческого «высвобождения» федоскинских художников от навязывавшихся музеем готовых образцов пришелся уже на послевоенные годы развития промысла. В 1945 г. НИИХП разрабатывает положение об экспериментальной мастерской при Федоскинской артели, целью которой являлось «укрепление стилевых особенностей федоскинской миниатюры»[38]. В соответствии с заявленной целью, задачами экспериментальной мастерской (превратившейся в 1947 г. в лабораторию) стали: расширение ассортимента форм вырабатываемых изделий, восстановление забытых техник декоративного оформления изделий из папье-маше и, наконец, главное для нашей темы — создание новых образцов рисунков для росписи массовой продукции, но исключительно самими художниками Федоскинской артели[39]. Лаборатория, куда входили как опытные федоскинские мастера И. С. Семенов, В. И. Лавров (Иванов), М. К. Попёнов, так и тогдашняя художественная молодежь — М. С. Чижов (ставший в 1947 г. главой экспериментальной лаборатории), С. Н. Тардасов, З. Л. Цар (Пашинина), — в 1950 г. была дополнена организованным самими артельными художниками кружком по творческой работе[40]. В кружке, куда входили И. Ф. Ветров (бывший первым руководителем экспериментальной мастерской Федоскинской артели в 1946–1947 гг.), М. С. Чижов, И. И. Страхов, С. П. Рогатов и В. И. Лунев, проводились постоянный обмен опытом, работа с натуры, а также обсуждение самостоятельно выполненных эскизов[41].

Этот поворот федоскинского миниатюриста к самостоятельному творчеству в первые послевоенные годы был удачно дополнен и повышением материального благосостояния артели, связанного с решением Совнаркома СССР о расширении производства федоскинского промысла (в честь его 150-летия), что, в частности, позволило артели уже к концу 1945 г. достичь уровня выпуска 1940 г. (около 30 тыс. изделий) и в дальнейшем удерживать этот уровень ежегодного производства[42]. В начале 1950-х гг. ведущие мастера промысла Михаил Степанович Чижов и Виктор Дмитриевич Липицкий оформляют просьбу в адрес Министерства местной промышленности перевести всех без исключения художников Федоскинской артели на творческую работу и, получив отказ, обращаются уже в Министерство культуры РСФСР и Московское областное отделение Художественного фонда РСФСР, кото-

[37] Чижов, 1982. С. 75.
[38] Там же. С. 142.
[39] Яловенко, 1959. С. 74–75.
[40] Чижов, 1982. С. 172.
[41] Яловенко, 1959. С. 77.
[42] Татаркин, Чижов, 1955. С. 51–52.

рые в начале 1950-х гг. заключают с отдельными мастерами Федоскина индивидуальные договоры на выполнение творческих работ для дальнейшего тиражирования внутри Федоскинской артели[43]. Наконец, подобные договоры в это же время с мастерами начинает заключать и ученый совет НИИХП, в который входили такие крупнейшие ученые, специалисты в области русского народного искусства, как Виктор Михайлович Василенко, Герман Васильевич Жидков, Александр Борисович Салтыков и Галина Викторовна Яловенко.

В итоге подобной политики уже к середине 1950-х гг. происходит коренной перелом в соотношении самостоятельных и копийных работ в выпуске федоскинского промысла. В 1954 г. уже более половины всей продукции Федоскинской художественной артели создается по оригиналам, созданным мастерами самой артели[44], притом что в это время, как уже отмечалось, сильно выросло и само производство федоскинских лаковых изделий. На многочисленные выставки, в которых принимает участие Федоскинская артель, с начала 1950-х гг. идет в основном уникальная продукция, выполненная по собственным рисункам ведущими мастерами промысла[45]. Тогда же, в 1950-е гг., в научной и научно-популярной литературе (в том числе той, чьими авторами являлись сотрудники НИИХП) устанавливается единая точка зрения на попытки московского Кустарного музея (Музея народного искусства) в 1920-е гг. осуществлять художественное руководство Федоскинской трудовой артелью как крайне неудачный эксперимент, который скорее навредил, чем помог данному лаковому промыслу. Так, один из крупнейших исследователей послевоенного Федоскина, сотрудник НИИХП Г. В. Яловенко, писала в своей монографии 1959 г. о данной политике: «Фактически музей подавлял творчество народных мастеров, заставляя их выполнять вычурные работы, рассчитанные на вкус заграничного потребителя, увлекавшегося экзотикой»[46]. Другой исследователь федоскинских лаков, сотрудник НИИХП Л. Я. Супрун, уже в 1990 г., на закате советского периода (и, как позже оказалось, на закате истории самого НИИХП) подвела такой итог подобной музейное практике художественного руководства: «Профессионалам, сотрудничавшим с промыслами в 1920-е гг. (имеются в виду художники — представители Кустарного музея. — *Д. Л.*), непросто давалось понимание декоративных принципов федоскинского искусства. Их предложения часто оказывались чуждыми стилистике промысла, вели мастеров к подражанию изделиям других центров народного искусства, вводили новые, непривычные для федоскинцев образы»[47]. В дальнейшем подобное негативное отношение к практике художественного руководства Кустарного музея 1910–1920-х гг. лаковой миниатюрой Федоскина стало общим правилом в научно-популярной литературе[48], найдя свое продолжение и в нынешнем, постсоветском периоде[49].

История, с навязывавшимися долгое время Федоскинской артели музейными образцами, оказала определенное воздействие на дальнейшее развитие старинного лакового промысла России и стала хорошим уроком на будущее, из которого, безусловно, следует сделать выводы.

---

[43] Чижов, 1982. С. 182.
[44] Татаркин, Чижов, 1955. С. 52.
[45] Соболевский, 1952. С. 72.
[46] Яловенко, 1959. С. 43.
[47] Супрун, 1990. С. 52.
[48] Гуляев, 1985. С. 110–111.
[49] Лавров, 2018. С. 398.

Литература

Бакушинский А. В. 1940. Федоскино и Жостово. *Народное искусство СССР в художественных промыслах*. М.; Л.: Искусство: 27–30.

Бакушинский А. В., Василенко В. М. 1934. *Искусство Мстёры*. М., Л.: Всесоюз. кооперативное объед. изд-во.

Бакушинский А. В., Масленников Н. М. 1933. *Русские художественные лаки. Каталог выставки*. М.: Всекохудожник.

Василенко В. М. 1932. Федоскинские лаки. *Экспорт кустарно-художественных изделий и ковров* 2: 9–10.

Василенко В. М. 1933. Выставка русских художественных лаков. *Промысловая кооперация. Орган Всекопромсовета* 3: 42–46.

Василенко В. М., Артамонов М. Д. 1935. *Федоскино: к 25-летию Федоскинской артели художественных лаков на папье-маше: 1910–1935*. М.; Л.: КОИЗ.

Грязнов А. И. 1970. *Федоскинские таланты*. М.: Московский рабочий.

Гуляев В. А. 1985. *Русские художественные промыслы 1920-х годов*. Л.: Художник РСФСР.

Каплан Н. И. 1965. Искусство художественных промыслов 1920-х годов. *Русские художественные промыслы: вторая половина XIX–XX вв. Сб. науч. тр*. М.: Наука. 98-139.

Ковальский В. А. 1932. Пролетарскую тематику в кустарно-художественные промыслы. *Экспорт кустарно-художественных изделий и ковров* 1: 3–4.

Коромыслов Б. И. 1977. *Жостовская роспись*. М.: Изобразительное искусство.

Коченкова В. Г., Лукина М. И., Пирогова Л. Л. 2013. *Русская лаковая миниатюра: традиции и современность*. М.: Кучково поле.

Лавров Д. Е. 2018. «Народное» искусство по предписанному образцу: советская агитация в лаковых промыслах 1920–1950-х годов по рисункам городских художников-профессионалов. *Актуальные проблемы теории и истории искусства* 8: 396–400.

Нарвойт К. Ю. 2015. Знаменитый и неизвестный Кустарный музей. *Кустарный музей: опыт сохранения традиций: материалы конференции (Москва, 24 ноября 2015 г.)*. М.: Изд-во Всерос. музея декоративно-прикладного и народного искусства: 3–12.

Некрасова М. А., Темерина С. М. (ред.). 1986. *Советское декоративное искусство. Народные художественные промыслы: материалы и документы: 1917–1932 в 2 т*. Т. 1. М.: Искусство.

Пирогова Л. Л. 2017. *История России: XX век в лаковой миниатюре*. М.: Кучково поле.

Соболевский Н. Д. 1952. Художественные лаки. *Искусство* 3: 68–72.

Страхова А. Г., Колесова О. А., Милютина Е. С. 2008. *Искусство Палеха*. Иваново: Референт.

Супрун Л. Я. 1990. Работы художников Федоскина над орнаментально-декоративным оформлением лаковых изделий. *Искусство лаковой миниатюры и декоративной росписи по металлу. Сб. науч. тр*. М.: НИИХП: 44–58.

Татаркин Р. Ф., Чижов М. С. 1955. Федоскинской артели живописцев — 45 лет. *Промысловая кооперация* 8: 50–54.

Уханова И. Н. 2009. Русские художественные лаки XVIII–XX веков. СПб: Изд-во Гос. Эрмитажа.

Федоскино: искусство лаковой миниатюры: к 220-летию промысла 2016. М.: Изд-во МГОМЗ «Коломенское».

Филановский Ю. А. 1932. Активность общественности — залог выполнения экспортного плана. *Экспорт кустарно-художественных изделий и ковров* 3/4: 2-3.

Чижов М. С. 1982. *Среди миниатюристов: записки федоскинского мастера*. Л.: Художник РСФСР.

Яловенко Г. В. 1959. *Федоскино*. М.: Всесоюз. кооперативное изд-во.

Статья поступила в редакцию 30 января 2020 г.;
рекомендована к печати 20 февраля 2020 г.

Контактная информация:

Лавров Дмитрий Евгеньевич — канд. искусствоведения, ст. преп.; agitlak@mail.ru, d.lavrov@spbu.ru

Fedoskino lacquer miniatures created by examples of the Moscow Handicraft Museum (1910s–1930s years)

D. E. Lavrov

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Lavrov D. E. 2020. Fedoskino lacquer miniatures created by examples of the Moscow Handicraft Museum (1910s–1930s years). *The Issues of Museology* 11 (1): 38–49. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.104 (In Russian)

The article analyses the practice of scientific, artistic and ideological leadership of Moscow organizations in Russian folk art in the Soviet period using the example of the leadership of one of the centres for the production of Russian lacquer miniatures — the Fedoskino lacquer craft — from the side of the Moscow Handicraft Museum. The author of the article focuses on the policy of the Moscow Handicraft Museum, which was carried out during the first half of the 20th century, on introducing drawings created by city professional artists specifically for the Fedoskino master miniaturist into the lacquer miniature products of Fedoskino. The negative impact of such a policy on the development of the Fedoskino lacquer miniature, the reasons for the existence of such an external leadership, as well as the ways to overcome it along which the workers of the Fedoskino lacquer industry during the Soviet period, are revealed. The bibliography on this issue is examined in detail, various points of view and the argumentation of the relevant sides on such leadership in the lacquer industry are analysed. The purpose of the article is to show the process of gradual change — from the widespread at the beginning of the 20th century attitude to Fedoskino miniaturists as handicraftsmen-copyists, to their recognition as full-fledged creators, equal with urban professional artists, who prevailed in the mid-1950s. The author of the article concludes that the practice of imposing other people's decisions and opinions on the side of the Fedoskino lacquer industry by external museum organizations, of course, to some extent enriched the experience of the miniature painter, ultimately only proved the validity of his own creative approach in the field of art creation.

Keywords: Fedoskino, Russian lacquer miniature, the Handicraft Museum, art management, the Fedoskino labour artel.

References

Bakushinskii A. V. 1940. Fedoskino and Zhostovo. *Narodnoe iskusstvo SSSR v khudozhestvennykh promyslakh.* Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ.: 27–30. (In Russian)

Bakushinskii A. V., Maslennikov N. M. 1933. *Russian Art Lacquers. The Catalogue of the Exhibition.* Moscow: Vsekohudozhnik Publ. (In Russian)

Bakushinskii A. V., Vasilenko V. M. 1934. *The Art of Mstjora.* Moscow; Leningrad: Vsesoyuz. kooperativnoe ob"edinennoe izd-vo Publ. (In Russian)

Chizhov M. S. 1982. *Among Miniaturists: Notes of the Fedoskino Master*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (In Russian)

Fedoskino: the Art of Lacquer Miniatures: to the 220th Anniversary of the Craft 2016. Moscow: Izd-vo MGOMZ «Kolomenskoe» Publ. (In Russian)

Filanovskii Iu. A. 1932. Public Activism is a Guarantee of Export Plan Fulfillment. *Eksport kustarno-khudozhestvennykh izdelii i kovrov* 3/4: 2–3. (In Russian)

Griaznov A. I. 1970. *Fedoskino Talents.* Moscow: Moskovskii rabochii Publ. (In Russian)

Guliaev V. A. 1985 *Russian Art Crafts of the 1920s.* Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (In Russian)

Ialovenko G. V. 1959. *Fedoskino.* Moscow: Vsesoyuz. kooperativnoe izd-vo Publ. (In Russian)

Kaplan N. I. 1965. The Art of Crafts of the 1920s. *Russkie khudozhestvennye promysly: vtoraya polovina XIX–XX v. Sb. nauch. tr.* Moscow: Nauka Publ.: 98–139. (In Russian)

Kochenkova V. G., Lukina M. I., Pirogova L. L. 2013. *Russian Lacquer Miniature: Traditions and Modernity.* Moscow: Kuchkovo pole Publ. (In Russian)

Koromyslov B. I. 1977. *Zhostovo Painting.* Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ. (In Russian)
Koval'skii V. A. 1932. Proletarian Themes — to the Artisan Crafts. *Eksport kustarno-khudozhestvennykh izdelij i kovrov* 1: 3–4. (In Russian)
Lavrov D. E. 2018. "Folk" Art on a Prescribed Pattern: Soviet Propaganda in Lacquer Crafts of the 1920–1950s, Based on Drawings by Urban Professional Artists. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* 8: 396–400. (In Russian)
Narvoit K. Iu. 2015. Famous and Unknown Handicraft Museum. *Kustarnyi muzei: opyt sokhraneniia traditsii: materialy konferentsii (Moskva, 24 noiabria 2015 g.)*. Moscow: Izd-vo Vseros. muzeia dekorativno-prikladnogo i narodnogo iskusstva Publ.: 3–12. (In Russian)
Nekrasova M. A., Temerina S. M. (eds.) 1986. *Soviet Decorative Art. Folk Art Crafts: Materials and Documents: 1917–1932 in 2 vols*. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
Pirogova L. L. 2017. The History of Russia: the 20th century in Russian Lacquer Miniature. Moscow: Kuchkovo pole Publ. (In Russian)
Sobolevskii N. D. 1952. The Art of Lacquers. *Iskusstvo* 3: 68–72. (In Russian)
Strakhova A. G., Kolesova O. A., Miliutina E. S. 2008. *The Art of Palekh.* Ivanovo: Referent Publ. (In Russian)
Suprun L. Ia. 1990. The Works of Artists of Fedoskino on the Ornamental Decoration of Lacquer Products. *Iskusstvo lakovoj miniatiury i dekorativnoj rospisi po metallu. Sb. nauch. tr*. Moscow: NIIHP Publ.: 44–58. (In Russian)
Tatarkin R. F., Chizhov M. S. 1955. The Fedoskino Artel of Painters Turns 45 Years Old. *Promyslovaia kooperatsiia* 8: 50–54. (In Russian)
Ukhanova I. N. 2009. *Russian Art Lacquers of the 18–19th centuries.* St. Petersburg: Izd-vo Gos. Ermitazha Publ. (In Russian)
Vasilenko V. M. 1932. Lacquers of Fedoskino. *Eksport kustarno-khudozhestvennykh izdelii i kovrov* 2: 9–10. (In Russian)
Vasilenko V. M. 1933. The Exhibition of Russian Art Lacquers. *Promyslovaia kooperatsiia. Organ Vsekopromsoveta* 3: 42–46. (In Russian)
Vasilenko V. M., Artamonov M. D. 1935. Fedoskino: On the 25th Anniversary of the Fedoskino Art Lacquers on Papier-mache: 1910–1935. Moscow; Leningrad: KOIZ Publ. (In Russian)

Received: January 30, 2020
Accepted: February 20, 2020

Author's information:

Dmitrii E. Lavrov — PhD in History of Arts, Senior Lecturer; agitlak@mail.ru, d.lavrov@spbu.ru

УДК 93:069.013 Вопросы музеологии. 2020. Т. 11. Вып. 1

Сотрудничество Государственной конторы новых видов экспорта (Новоэкспорта) с Музеем антропологии и этнографии АН СССР (1930–1932 гг.)

М. Ф. Хартанович

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

Для цитирования: Хартанович М. Ф. 2020. Сотрудничество Государственной конторы новых видов экспорта (Новоэкспорта) с Музеем антропологии и этнографии АН СССР (1930-1932 гг.). *Вопросы музеологии* 11 (1): 50–56. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.105

Работа основана на документах Санкт-Петербургского филиала архива Российской академии наук, связанных с деятельностью государственной конторы «Новоэкспорт» по выявлению новых статей экспорта посредством Музея антропологии и этнографии АН СССР в Ленинграде. Большое значение в 1930–1932 гг. придавалось привлечению к экспортной деятельности научных кадров музея, которые могли бы организовать экспорт предметов музейного уровня без ущерба коллекционному фонду, в данном случае в области этнографии, археологии, физической антропологии. Впервые освещается роль виднейшего сибиреведа, этнографа, руководителя отдела Сибири Музея антропологии и этнографии В. Г. Богораза по сохранению имевшихся в музее коллекций. Оценивая возможности научного коллектива и фондов музея, Богораз настаивал на том, чтобы работы по выявлению экспортных коллекций в первую очередь основывались на конкретном заказе частного коллекционера или музея. Опыт проведения экспедиционных закупок этнографических коллекций в Хакасии и на Алтае без определенного заказа оказался в смысле экспорта неэффективен. Невостребованные этнографические коллекции остались в Музее антропологии и этнографии Академии наук СССР. Совместное участие музея и Новоэкспорта в Пушной выставке, проводившейся в рамках Пушного аукциона, в Лейпциге в 1930 г. также не принесло экспортных контактов. В. Г. Богораз настойчиво предлагал организовать в музее мастерскую по изготовлению реплик музейных коллекций. Ученый разработал тематическую структуру товаров. Она публикуется впервые. Преимущественно она охватывала традиционную культуру и быт народов Севера СССР. Некоторые контакты с зарубежными заказчиками среди научных институтов установил Отдел антропологии. Предметом экспорта могли служить материалы по физической антропологии. Работа мастерской по изготовлению копий не приняла масштабный характер, деятельность была свернута вместе с реорганизацией Новоэкспорта.

Ключевые слова: Новоэкспорт, экспорт коллекций, В. Г. Богораз, сибирские коллекции, Академия наук СССР.

Вопросы организации экспорта из СССР коллекций по археологии и этнографии Сибири в 1920–1930 гг. через Государственную контору новых видов экспорта (Новоэкспорт) нашли масштабное освещение в трудах ряда исследователей. Авторами были рассмотрены система организации сбора предметов для экспорта через краеведческое движение Сибири, музеи, специализированные экспедиции; затро-

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

нута судьба коллекций в собраниях музеев страны в свете решения внешнеторговых задач; опубликованы ценнейшие архивные документы, в частности методики собирания археологических и этнографических коллекций в целях экспорта[1]. Коллекции по культуре хакасов, собранные посредством Новоэкспорта, стали предметом историко-этнографического описания[2].

В настоящей статье объектом исследования стало взаимодействие конторы «Новоэкспорт» с Музеем антропологии и этнографии (МАЭ) АН СССР, а также роль виднейшего сибиреведа, заведующего отделом Сибири указанного музея В. Г. Богораза (1865–1936) в сохранении паритета между задачами музея и задачами государственного строительства СССР в части расширения номенклатуры и увеличения объема экспортируемых товаров.

Музей антропологии и этнографии был привлечен к решению задач по увеличению статей экспорта как учреждение Академии наук СССР. В январе 1930 г. на имя непременного секретаря Академии наук академика В. А. Комарова от Государственной конторы новых видов экспорта при Наркомторге РСФСР (Новоэкспорта) поступила просьба о содействии в обеспечении систематического экспорта научных материалов и коллекций по геологии, минералогии, палеонтологии, ботанике, зоологии, антропологии и этнографии. В качестве первоочередных предметов экспорта рассматривались дублеты, муляжи, запасные фонды без ущерба основным музейным собраниям, а также было предложено включить задачи по сбору дублетов в планы работ научных экспедиций. За собирание и выявление объектов экспорта предусматривалось вознаграждение в процентах от цены продажи[3].

Музей антропологии и этнографии Академии наук в лице директора Е. Ф. Карского предложил в ответ следующие оперативные меры:

- в случае обеспеченности средствами воспользоваться запланированной экспедицией к долганам и собрать этнографические коллекции;
- воспользоваться заинтересованностью западноевропейских научных институтов в получении антропологических материалов по народам СССР и организовать сбор костных коллекций через корреспондентов Отдела антропологии музея и специальные экспедиции;
- по возможности предоставить дублеты и организовать изготовление муляжей с уникальных археологических предметов[4].

В апреле 1930 г. Президиум Академии наук СССР оповестил Новоэкспорт о своем согласии содействовать вывозу за границу научных материалов и коллекций. Для планирования и осуществления собирательской деятельности была создана комиссия под председательством вице-президента АН СССР академика В. Л. Комарова[5].

Новоэкспорт высоко оценивал сотрудничество с научными учреждениями, полагаясь на то, что совместная работа с учеными позволит без ущерба для страны най-

---

[1] Вдовин, Китова, 2010; Китова, Вдовин, 2015; Вдовин и др., 2017.

[2] Дьяконова, Клюева, 1980.

[3] Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук (СПбФ АРАН). Ф. 2. Оп. 1–1930. Д. 65. Л. 2.

[4] Там же. Д. 65. Л. 7.

[5] Там же. Л. 26.

ти новые статьи экспорта, «вызвать к жизни многие тихо спящие производительные силы нашего обширного Союза». Изыскания новых статей экспорта оказывали положительное практическое влияние и на научные учреждения, и на научных работников, тесно взаимодействовавших таким образом с практической стороной жизни[6].

В Музее антропологии и этнографии АН СССР эту обязанность взял на себя заведующий отделом Сибири В. Г. Богораз.

Определенным результатом сотрудничества стало участие музея совместно с Новоэкспортом в Пушной выставке, проводившейся в рамках Пушного аукциона, в Лейпциге в июне 1930 г. Музей выставлял традиционную одежду народов Сибири, охотничьи ловушки и оружие. Предметы иллюстрировали фотографии сцен охоты. Кроме того, для продажи экспонатов был разработан, но не осуществлен, проект этнопарка. В отделе советского павильона «Зверь в искусстве» показывались гипсовые слепки уникальных чукотских предметов с целью популяризации вывоза слепков за границу, но дальнейший вывоз налажен не был[7].

В начале 1930-х гг. Новоэкспортом и Обществом изучения Сибири и ее производительных сил проводились экспедиции, в том числе по сбору этнографических коллекций, не вышедших на внешний рынок и поступивших несколько позднее в Музей антропологии и этнографии АН СССР.

В феврале 1931 г. В. Г. Богораз обратился в Президиум АН СССР с планом организации выявления статей экспорта в музее. Ученый предложил системный подход к созданию экспортной продукции силами музея и научного коллектива. Богораз считал нужным организовать взаимодействие с зарубежными торговыми агентами для понимания номенклатуры предметов, представлявших коммерческий интерес.

В связи с высокой заинтересованностью заграничных учреждений в получении материала по физической антропологии деятельное участие в создании новых статей экспорта мог принять Отдел антропологии музея. По этому вопросу с музеем переписывались немецкий палеоантрополог, руководитель кафедры антропологии Франкфуртского университета Франц Вейденрейх и чешский антрополог, основатель Института антропологии в Масариковом университете (Брно) Войтех Зук[8].

Отметим, что остеологические материалы с территории России привлекали еще европейских естествоиспытателей XVIII–XIX вв., занимавшихся вопросами сравнительной морфологии скелета и черепа человека в разных регионах его расселения[9]. Благодаря академику Императорской академии наук в Санкт-Петербурге, основоположнику физической антропологии в России Карлу Эрнсту фон Бэру (1792–1876) Музей антропологии и этнографии обладал систематизированной остеологической коллекцией по народам мира. Сложность получения такого материала, ценность научных коллекций натурального остеологического материала побудили Бэра организовать изготовление гипсовых слепков черепов для научного и музейного обмена, не исключая его коммерческого характера[10]. Таким образом, взаимодействие физических антропологов в этом направлении имело в Музее антропологии и этнографии Академии наук определенные традиции.

---

[6] Там же. Л. 28.
[7] Там же. Л. 32 об.
[8] Там же. Л. 32.
[9] Хартанович, Хартанович, 2016. С. 116–117.
[10] Там же. С. 119.

В части этнографических коллекций Европейский отдел музея совместно с Новоэкспортом и Госторгом выбрали в качестве объекта экспорта саамскую традиционную одежду (как уточнялось — весьма удобную для занятий спортом в северных странах), саамские игрушки, поделки из карельской березы. К определению объемов и цен были привлечены краеведы Ленинградской области и Карелии[11].

Опыт сбора этнографических коллекций без обеспечения заказом частного коллекционера или музея показал свою несостоятельность. Сибирские этнографические коллекции, собранные «вслепую», предстояло вывезти за границу и предлагать на зарубежном рынке желающим, которых могло и не оказаться. В то же время в сибирских этнографических коллекциях нуждались стремительно организуемые в СССР региональные музеи. В. Г. Богораз предложил план, «более соответствующий достоинству русской этнографической науки», — производство реплик, позволяющее обеспечивать коллекциями как отечественные, так и зарубежные музеи. По части этнографии Сибири интерес для такого производства представляли:

> «1. Ловушки: самострел, кляпся, черкан, пасть, сило. Ловушки нужно сделать действующими, так чтобы можно было выявлять самый процесс захвата добычи.
>
> 2. Каменные орудия у малых народностей Севера. Некоторые из них еще сохранились в производстве, хотя отступили, либо в область женского хозяйства, либо в состав религиозной святыни. Таковы, например, каменный молоток и наковальня, употребляемые чукотскими женщинами для дробления костей. Другие сохраняются в производстве под охраной религии. Так, у коряков, в охоте на белых дельфинов, употребляется до сих пор гарпун с каменным наконечником. Иначе «морской хозяин» будет сердиться, он вообще не любит железа. Сюда же примыкают: А) костяные и деревянные орудия, хотя и сделанные в настоящее время железным ножом; шилья, иголки, ланцеты, швейки и т. п.; деревянные скребки для собирания ягод и пр.; Б) каменные орудия, несколько улучшенные малой прибавкой железа. Например: гарпун с верхним ободком из кусочка котельной старой жести. Серия скребков для выделки кожи, один из кремня, другой из обсидиана, третий из железа. Первыми двумя женщина начинает, последним кончает работу. Даже полярные русские употребляют каменный скребок и называют его характерно: «камень дерево»; В) столь же интересен обширный класс орудий, сделанных из железа, но сохранивших форму каменных орудий эпохи неолита. Таков, например, чукотский топорик для тесания, с кривой ручкой и поперечным лезвием, привязанным ремнями. Женский нож для пластания мяса, воспроизводящий в железе форму ножа, сделанного из шифра (шифера. — *М. Х.*), и т. д., техника палеолита и неолита в производстве саней, лодок и других деревянных изделий. Можно сделать вырезки полоза, нащепа из целого ряда сибирских нарт, имеющих скрепление из крепкого ремня, продернутого сквозь высверленные дыры, типичные для неолита. Другие скрепления из 19 слаженных деревянных частей, обвязанных туго ремнем, без всяких сверлений, имеют скрепление палеолитическое.
>
> 4. Картинное письмо на коже, бересте, дереве, имеющее характер производственный, а также любовный, торговые записи, бирки, тамги и т. д. Можно подобрать прекрасную коллекцию.
>
> 5. Искусство: а) графика, изображения животных, духов, людей на молитвенных досках, на бубнах. Гравюры на кости, на камне, на дереве: черные и раскрашенные. Алеутская графика и гравюры достигли большого совершенства. Наши коллекции в этом отношении являются единственными; б) резные фигуры из кости, моржовой и мамонтовой, чукотские, коряцкие, якутские и проч. Тунгусо-манчжурские рисунки, вырезанные из бересты и наклеенные на темный фон. Костяные фигурки можно сделать в виде гипсовых

[11] СПбФ АРАН. Ф. 2. Оп. 1-1930. Д. 65. Л. 32.

отливок, для которых имеются соответствующие матрицы. Орнамент по бересте, рыбьей коже, вышивка волосом и шелком и т. д. Указанный список относится к предметам материальной культуры. Такую же серию можно было бы сделать по материальной святыне, в виде графических и рельефных изображений в виде точных копий»[12].

Необходимость создания при Музее антропологии и этнографии мастерской для создания копий музейных предметов для экспорта была обозначена В. Г. Богоразом на совещании Музея антропологии и этнографии, Зоологического, Ботанического, Минералогического музеев Академии наук в марте 1931 г. Богораз также представил коллегам более лаконичную структуру экспорта этнографических коллекций, относящихся преимущественно к народам Северной Евразии:

«— Каменные орудия, бытующие среди северных народностей СССР.

— Процессы и приемы обработки дерева и кости, скреплений и т. д. палеолитического и неолитического типа.

— Раннее железо. Железные орудия неолитической формы.

— Орудия для собирания корней.

— Начатки письменности. Картинное письмо, производственное, любовное, торговое.

— Искусство. Развитие рисунка, гравюры и резьбы, в образцах.

— Искусство и религия. Развитие религиозного изображения от и до более сложных форм»[13].

Президиум АН СССР одобрил создание мастерской реплик, выделив 600 руб. на подборку и изготовление пробной партии, печатание иллюстрированной фотографиями брошюры на русском, английском и немецком языках[14]. Однако какого-либо массового характера это начинание не приобрело.

Очевидно, что для поиска этнографических предметов для экспорта были привлечены краевые музеи. К примеру, в феврале 1932 г. в Музей антропологии и этнографии АН СССР поступило письмо из Троицкосавского (Троицкосавск — ныне Кяхта) краевого музея с просьбой прислать специалиста для атрибуции и оценки для Новоэкспорта имевшейся в музее большой коллекции предметов буддийского культа. Также музей сообщал, что в Улан-Баторе каждый год в летнее время недорого продавались предметы мистерии Цам, которые могли бы заинтересовать Новоэкспорт[15].

Рассматривалась возможность воспроизводства предметов меховой одежды для нужд экспорта. В апреле 1932 г. в Музей антропологии и этнографии АН СССР обратился Научно-исследовательский экспериментальный институт естественной кустарной промышленности с просьбой дать информацию об имевшихся в музее меховых изделиях народов Севера: одежде, головных уборах, варежках, сапогах, туфлях, коврах. Музей ответил готовностью предоставить специалистам НИИ для осмотра многочисленные запрашиваемые коллекции[16].

---

[12] СПбФ АРАН. Ф. 2. Оп. 1-1930. Д. 65. Л. 30. Здесь и далее орфография заменена на современную, исправлены явные ошибки.

[13] Там же. Л. 35.

[14] Там же. Л. 35.

[15] СПбФ АРАН. Ф. 142. Оп. 1-1932. Д. 25. Л. 16.

[16] Там же. Л. 12–13.

Очевидно, что обогатить статьи экспорта за счет самих этнографических предметов не удалось: собранные экспедициями коллекции оказались не востребованы, наладить в музее изготовление реплик для продажи не получилось. Таким образом, собрания Музея антропологии и этнографии АН СССР пополнились следующими коллекциями:

- предметы быта и культа остяков (хантов) Нарымского края (МАЭ № 5111), фотоотпечатки (МАЭ И 123), собранные археологом, этнографом И. М. Мягковым;
- предметы быта и культа хакасов, собранные историком, краеведом А. В. Харчевниковым (МАЭ № 5062), а также полученные от конторы «Новоэкспорт» (МАЭ № 5061), фотоотпечатки с типами хакасов (МАЭ И 121) от Новоэкспорта;
- предметы культа и быта алтайцев, шорцев, тубаларов, собранные этнографами А. В. Анохиным и А. И. Новиковым (МАЭ № 5063, 5064, 5065, 5068, 5069, 5070) и приобретенные у Новоэкспорта (МАЭ № 5071, 5072, 5073).

Литература

Вдовин А. С., Китова Л. Ю. 2010. О продаже за границу сибирских археологических и этнографических коллекций в 20–30-е гг. XX в. *Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева* 2: 171–182.

Вдовин А. С., Китова Л. Ю., Кочкина Е. И., Конохов В. А. 2017. Минусинско-хакасская археологическая экспедиция 1930 г. для «Новоэкспорта». *Вестник Кемеровского государственного университета* 4: 30–35.

Дьяконова В. П., Клюева Н. И. 1980. Этнографические коллекции 30-х годов по алтайцам и хакасам в собрании МАЭ. *Собрания Музея антропологии и этнографии АН СССР: к 100-летию образования первого академического этнографического центра.* Л.: Наука: 73–84.

Китова Л. Ю., Вдовин А. С. 2015. *Судьбы историко-культурного наследия народов Сибири (из истории организации экспорта археологических и этнографических коллекций в 1920–1930 годы).* Кемерово: Кемеров. гос. ун-т.

Хартанович В. И., Хартанович М. В. 2016. Карл Эрнст фон Бэр — архитектор краниологического собрания Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (к истории формирования Российских антропологических коллекций). *Вестник Московского университета. Серия 23: Антропология* 1: 116–122.

Статья поступила в редакцию 12 декабря 2019 г.;
рекомендована к печати 18 марта 2020 г.

Контактная информация:

Хартанович Маргарита Федоровна — д-р ист. наук, вед. науч. сотр.; mkhart@yandex.ru

Collaboration of the State New Exports Office (Novoexport) with the Museum of Anthropology and Ethnography of the Academy of Sciences of the USSR (1930–1932)

M. F. Khartanovich

Museum of Anthropology and Ethnography Peter the Great (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences, 3, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Khartanovich M. F. 2020. Collaboration of the State New Exports Office (Novoexport) with the Museum of Anthropology and Ethnography of the Academy of Sciences of the USSR (1930–1932). *The Issues of Museology* 11 (1): 50–56. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.105 (In Russian)

The work is based on documents of the St. Petersburg branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences related to the activities of the State Office "Novoexport" to identify new export items through the Museum of Anthropology and Ethnography of the USSR Academy of Sciences in Leningrad. Great importance in 1930–1932 was given to attracting academic researchers of the Museum to export activities since they could organize export of the museum-level items without harming the funds. The role of the most prominent Siberian researcher, ethnographer, head of the Siberian Department of the Museum of Anthropology and Ethnography Vladimir G. Bogoraz on saving the collections is highlighted. Assessing the capabilities of the Museum's funds and the research team Bogoraz insisted that the work on identifying export collections should be based primarily on a specific order from a private collector or museum. The experience of expeditionary procurement of ethnographic collections in Khakassia and Altai without a specific order was not effective in terms of export. Unclaimed ethnographic collections remained at the Museum of Anthropology and Ethnography of the USSR Academy of Sciences. The joint participation of the Museum and Novoexport in the Fur Exhibition within Fur Auction in Leipzig in 1930 also did not bring export contacts. Bogoraz persistently proposed to organize a laboratory of replica of museum collections in the Museum. The scientist developed a thematic structure of goods. The structure is published in the article for the first time. It mainly covered the traditional culture and life of the peoples of the North of the USSR. The Anthropology Department established some contacts with foreign customers among scientific institutes. The items of export could be materials on physical anthropology. The work of the replica-making laboratory did not take on a large-scale character, the activity was curtailed with the reorganization of Novoexport.

Keywords: Novoexport, collections export, Vladimir Bogoraz, Siberian collections, Academy of Sciences of the USSR.

References

D'iakonova V. P., Kliueva N. I. 1980. Ethnographic Collections of the 1930s on the Altai and Khakasses in the MAE Collection. *Sobraniia Muzeia antropologii i etnografii AN SSSR: k 100-letiiu obrazovaniya pervogo akademicheskogo etnograficheskogo tsentra*. Leningrad: Nauka Publ.: 73–84. (In Russian)

Khartanovich V. I., Khartanovich M. V. 2016. Karl Ernst von Baer — Architect of the Craniological of Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (on the history of Russian Anthropological Collection Development). *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 23: Antropoligiia* 23(1): 116–122. (In Russian)

Kitova L. Iu., Vdovin A. S. 2015. *The Fate of the Historical and Cultural Heritage of the Peoples of Siberia (from the History of the Organization of Export of Archaeological and Ethnographic Collections in 1920–1930)*. Kemerovo: Kemerov. gos. un-t Publ. (In Russian)

Vdovin A. S., Kitova L. Iu. 2010. On the Sale Abroad of Siberian Archaeological and Ethnographic Collections in the 1920–1930s. *Vestnik Krasnoiarskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V. P. Astaf'eva* 2: 171–182. (In Russian)

Vdovin A. S., Kitova L. Iu., Kochkina E. I., Konokhov V. A. 2017. Minusinsk-Khakass Archaeological Expedition of 1930 for Novoexport. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta* 4: 30–35. (In Russian)

Received: December 12, 2019
Accepted: March 18, 2020

Author's information:

Margarita F. Khartanovich — Dr. Sci. in History, Leading Researcher; mkhart@yandex.ru

МУЗЕЙНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ

УДК 902.502.8

Наследие педагога Карла Ивановича Мая (1820–1895) в фондах Музея истории школы его имени

О. Б. Вахромеева

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Вахромеева О. Б. 2020. Наследие педагога Карла Ивановича Мая (1820–1895) в фондах Музея истории школы его имени. *Вопросы музеологии* 11 (1): 57–70. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.106

В 2020 г. отмечается 200-летие со дня рождения Карла Ивановича Мая (1820–1895) — известного в дореволюционный период отечественной истории петербургского педагога-практика. В XX в. по большей части его имя было предано забвению. Начиная с 1995 г., по инициативе Н. В. Благово и при активной поддержке выпускника-«майца» академика Д. С. Лихачёва, в бывшем здании «майской» школы (14-я линия Васильевского острова, д. 39) был создан Музей истории школы Карла Мая. Его бессменным директором является Никита Владимирович Благово (р. 1932 г.). Идеи прославленного педагога о воспитании и обучении детей, его педагогические принципы остаются актуальными и в XXI в.; с ними можно ознакомиться, придя в музей на экскурсию или прочитав книги Н. В. Благово. К юбилейной дате руководитель, сотрудники и друзья музея проделали большую работу по созданию коллекции материалов, относящихся к жизни и деятельности К. И. Мая. На основе собранных источников планируется издание книги. В статье рассмотрены и проанализированы материалы трех основных разделов коллекции (биографического, педагогического и мемуарного). Биографические материалы представлены: переводом биографии К. И. Мая 1907 г. (набранной немецким готическим шрифтом), выполненным Ю. Е. Нефёдовым в 1985 г.; речью Ф. И. Винда «Вождь к свету», также переведенной Ю. Е. Нефёдовым; и биографией К. И. Мая, написанной М. Т. Валиевым. Значительная часть исторических источников содержит сведения о К. И. Мае как педагоге: ода «Голос сердца» М. Е. Дописцева; отчет о педагогической деятельности школы от 1881 г., речь К. И. Мая 1890 г., а также его статья «Задавать ли ученикам уроки на вакации». Ценным разделом в коллекции выступают воспоминания (А. Н. Бенуа, Э. Ф. Блессига, Н. А. Бруни, В. А. Гильтебрандта, Н. А. Епанчина, И. В. Петрашеня, Д. П. Семенова-Тян-Шанского, Р. А. Тишбейна).

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

Ключевые слова: К. И. Май, гимназия, «реальное училище», Н. В. Благово, ученики, педагогика, коллекции, биография, М. Т. Валиев.

Известная петербургская гимназия (основанная в 1856 г. как начальная частная мужская немецкая школа, а в 1882 г. преобразованная в Гимназию и реальное училище с преподаванием на русском языке), которая с 1910 г. по 1918 г. размещалась в собственном здании, построенном по проекту выпускника гимназии 1883 г. — архитектора Г. Д. Гримма (1865–1942), во второй половине XIX — начале XX в. заслужила признание со стороны педагогического сообщества, привязанность учеников и их родителей, чем она была обязана ее первому директору — Карлу Ивановичу Маю (1820–1895).

Созданная им и его коллегами система гуманной педагогики, основанная на принципе «Сперва любить — потом учить», провозглашенном Я. А. Коменским (1592–1670), дала поразительные результаты. Школа год за годом выпускала безукоризненно воспитанных и прекрасно образованных юношей. Впоследствии 41 воспитанник был удостоен академического звания, шестеро занимали пост губернатора (Петербурга, Москвы, Варшавы, Великого Новгорода, Тулы, Витебска), двое — министра юстиции. В ряду известных выпускников также представители едва ли не всех основных профессий — физики и художники, геологи и филологи, военные и врачи, историки и архитекторы, биологи и актеры.

В 2020 г. отмечается 200-летие со дня рождения видного петербургского педагога-практика XIX в. К. И. Мая, чьи педагогические принципы остаются актуальны и в XXI в., но имя его долгие годы было предано забвению. Память о Гимназии и реальном училище К. Мая ныне хранит Музей истории школы Карла Мая, действующий с 1995 г. в бывшем здании этого образовательного учреждения на 14-й линии Васильевского острова в доме № 39.

Возникновение, становление и процветание музея связано с именем его основателя Никиты Владимировича Благово, который родился в 1932 г. в Ленинграде. В 1944–1949 гг. он был учеником мужской средней школы № 5 (бывшей школы Мая). Учебное заведение, до неузнаваемости измененное за первые десятилетия советской власти и военный период, несмотря ни на что несло на себе печать его создателя — педагога К. И. Мая. В своих воспоминаниях Никита Владимирович замечал, что ему бросались в глаза, даже «говорили о чем-то», предметы, формы, геометрия здания, однако содержание оставалось до поры скрытым. После окончания Ленинградского электротехнического института (ЛЭТИ) в 1955 г. он всю жизнь проработал инженером-конструктором, научным сотрудником по своей специальности[1].

История родной школы всегда увлекала Никиту Владимировича, но лишь случай, как это часто бывает, привел к идее создания Музея истории школы. 12 марта 1986 г. в телевизионном интервью академик Д. С. Лихачёв на вопрос о школьном образовании ответил, что он учился в «хорошей школе» великого гуманиста Карла Ивановича Мая. Несказанная радость и чувство гордости за свою школу привели Никиту Владимировича на встречу с Дмитрием Сергеевичем. Итогом ее было решение написать книгу о школе, которая вышла при поддержке академика в 1990 г.[2].

[1] Вахромеева, 2016. С. 51–52.
[2] Лихачёв и др., 1990.

В связи с работой над книжкой Никита Владимирович с головой ушел в архивную творческую работу, которой с неиссякаемым интересом продолжает заниматься и по сей день.

Другой случай привел Никиту Владимировича в историческое здание школы, где с 1978 г. по настоящее время располагается Санкт-Петербургский институт информатики и автоматизации РАН. Его руководитель, заслуженный деятель науки и техники РФ, доктор технических наук, член-корреспондент РАН Р. М. Юсупов прочитал первую книжку Н. В. Благово и захотел познакомиться с одним из ее авторов. Рафаэль Мидхатович в 1991 г., решив сохранить уникальные педагогические достижения «майской школы» и передать их потомкам, предложил устроить небольшой музей[3].

В настоящее время Музей истории школы Карла Мая является филиалом Музея-института семьи Рерихов, который находится на Васильевском острове (18-я линия, дом № 1). Н. В. Благово, работавший также над историей семьи Рерихов, в 2006 г. выпустил книгу «Семья Рерихов в гимназии К. И. Мая»[4].

Результаты многолетней исследовательской работы «первого майца наших дней» буквально ошеломляют. В 2005 и 2009 гг. в издательстве «Наука» свет увидела внушительная по объему история «Школы на Васильевском острове» в двух частях с отдельным приложением[5]. Первая часть включала историческую хронику учебного заведения в 1856–1918 гг., в приложении представлены списки педагогов и выпускников школы данного периода (в 2013 г. первая часть и приложение к ней были переизданы в издательстве «Анатолия» в виде двух самостоятельных, дополненных изданий[6]). Вторая часть посвящена истории школы в XX в. и называется «Другие времена, 1918–2006». Третья книга — приложения — ценнейшая для исследователей: она содержит списки педагогов, учеников (1918–1945 гг.), репрессированных «майцев» и выпускников (1948–2006 гг.)[7].

Официальный историограф Гимназии и реального училища Карла Мая в Санкт-Петербурге Н. В. Благово имеет заслуженные награды; он обладатель Анциферовского диплома «За лучшую научно-исследовательскую работу о Петербурге в 2003–2005 гг.», лауреат Международной премии Н. К. Рериха (2009) и премии им. академика Д. С. Лихачёва (2010).

Фонд Музея истории школы Карла Мая хранит редкие документы, фотографии и материалы. Музей обладает уникальной и единственной в своем роде коллекцией источников, относящихся к жизни и деятельности Карла Ивановича Мая.

Важный массив источников относится к биографике личности педагога. В дело формирования данной части коллекции большой вклад внес Мурат Тимурович Валиев, который много лет руководит проектом «Общество друзей школы Карла Мая». Ему же принадлежит создание уникального литературного фамильного портрета семьи К. И. Мая. Материал (неопубликованная статья) называется «Неизвестные страницы фамильной истории семьи Карла Мая»[8].

---

[3] Вахромеева, 2016. С. 52–53.

[4] Благово, 2006.

[5] Благово, 2005–2009; 2009.

[6] Благово, 2013a; 2013b.

[7] Вахромеева, 2016. С. 54–55.

[8] Архив Музея истории школы К. Мая. Ф. Карл Иванович Май (1820–1895). Д. Биографика К. И. Мая. Л. 17–50.

В самостоятельный раздел опубликованных источников, касающихся первостепенного сюжета («К. И. Май — педагог»), помещены торжественные стихи, речи и ода, отчеты о педагогической деятельности и актуальная во все времена статья К. И. Мая «Задавать ли ученикам уроки на вакации».

Самый объемный раздел коллекции источников составляют мемуары: это различные школьные воспоминания, слова учеников об Учителе, мемуары «старых майских жуков» и другие. Выявлением мемуарных источников долгие годы занимался директор музея Н. В. Благово.

В 1985 г. выпускник школы № 5 1949 г. (преемницы «майской школы») Юрий Евгеньевич Нефёдов перевел единственную известную биографию К. И. Мая[9]. Она была набрана немецким готическим шрифтом, олицетворявшим культурный феномен педагога, и помещалась в сборнике 1907 г., который был опубликован к 50-летию школы[10].

Биография К. И. Мая небольшая по объему, чуть больше девяти страниц, но вмещает в себя подробный рассказ о том, какой тернистый путь был пройден Карлом Ивановичем, родители которого были малосостоятельные иностранные подданные (отец пруссак, мать шведка), чтобы утвердиться в истинном своем предназначении — стать педагогом, наставником юношей, создать уникальное по своему значению учебное заведение со строго определенным порядком однажды установленных педагогических принципов.

Биография К. И. Мая 1907 г. отличается описательностью, эмоциональностью изложения, но все это компенсируется обилием малоизвестных имен и фактов, которые были положены директором Музея истории школы Карла Мая в основу многолетних исследований; они, в свою очередь, вылились в многотомное изложение истории учебного заведения — описанный выше труд Н. В. Благово.

Особо в биографии было обращено внимание на «педагогические вехи» в жизни К. И. Мая.

> «Педагогическая жизнь в России в то время только начинала развиваться, и Карл Иванович живо участвовал в этом движении. Он выступил как соучредитель вместе с А. В. Головниным (1821–1886), руководителем журнала «Морской сборник» в 1850-е гг., министром народного просвещения в 1861–1866 гг., идеологом устава 1864 г., одним из первых членов Русского Географического общества; П. Г. Редкиным (1808–1891), юристом, педагогом, доктором права, профессором, ректором Санкт-Петербургского университета в 1873–1876 гг., председателем Педагогического общества; И. И. Паульсоном (1825–1898), педагогом, государственным деятелем, редактором журнала “Учитель”; В. А. Евтушевским (1836–1888), педагогом, автором методик, редактором журнала «Народная школа», председателем Педагогического общества; В. Ф. Эвальдом (1823–1891), педагогом, директором VII С.-Петербургской гимназии; и супругами Люгебилями. Это общество распалось из-за различных недружеских отношений. <…> Карл Иванович, который в С.-Петербургском университете изучал философию и историю, впоследствии обратился к географии, из-за необходимости заработать себе на жизнь. Сначала были часы по истории и географии, которые ему предложили, и случайно одновременно во многих школах. Так как Карл Иванович постоянно (и до конца) добросовестно и тщательно готовился к своим занятиям, а хороших учителей, в особенности по этому предмету, не было, то его уроки скоро стали искать. В нем самом пробудился интерес к ним и с течением

[9] Там же. Л. 7–16.

[10] *Пятидесятилетие школы К. И. Мая. 1856–1906*, 1907. С. 78–83.

времени все более возрастал, и успех не замедлил прийти к его лекциям, которые он давал очень живо. Он был убежден, что география (как и естествознание) имеет большое значение для школы и жизни, что еще не признано по достоинству. Любви к географии много способствовали лекции ученого–географа Карла Риттера (1779–1859) в Вене. Карл Риттер был новатором–первопроходцем в преподавании географии. <…> Карл Иванович предпринимал почти каждое лето во время школьных каникул путешествия за границу, где он охотно слушал в каком-нибудь университете лекции интересующих его знаменитых профессоров, он гостил в различных учебных заведениях и освежал себя духовно»[11].

Биографию 1907 г. дополняет речь под названием «Вождь к свету», произнесенная преподавателем латинского и немецкого языков «майской гимназии» Франца Иосифовича Винда (1849/50–1899) на открытии памятника на могиле педагога на Смоленском лютеранском кладбище 27 октября 1896 г. Речь читалась на немецком языке и была переведена на русский язык тем же Ю. Е. Нефёдовым. Текст лаконичен, тон речи возвышен и местами патетичен, но все это, как и высокий стиль, компенсировались искренними душевными переживаниями оратора.

В речи сообщалось:

«Он был вождем к свету для учеников. Не по шаблону, но наблюдая и испытывая своеобразие каждого отдельного ученика, страстно стремился он также и для менее одаренных суметь открыть им источники света познания. При этом всегда, до последнего мгновения, стремясь к свету новых знаний и познания, пытался он это стремление к свету просвещения насадить в души юношества. Но не только для школьников был он вождем к свету, но также и для учителей. Он был блестящим примером строжайшего самопожертвеннейшего исполнения долга. Его обретенное богатым опытом понимание детской души служило молодым педагогам как свет, как он мог находить дорогу к детским сердцам и тем самым к плодотворной деятельности. Но он был не только вождем к свету, от него самого исходил свет. Это было его благотворное живительное тепло сердца, это было сутью его существа, этим он привлекал всех к себе. Тот, кто был связан с делом его жизни, к тому сохранял он свое, готовое к теплому, дружескому и сочувственному участию сердце. До последнего вздоха он остался им всем верен. Эта верность привела нас всех сюда. Она является долгом сердца, которая привела свет его сердечного тепла к покою. Любовь и верность сеял он, и пожал также любовь и верность после смерти и могилы»[12]. (Перевод с немецкого Ю. Н. Нефёдова.)

Биографические источники дополняются иными биографическими материалами о К. И. Мае[13].

Одним из новейших исследований биографики личности педагога является упомянутая выше статья М. Т. Валиева «Неизвестные страницы фамильной истории семьи Карла Мая». Автор указывает:

«…профессиональная деятельность человека не может быть оторвана от среды его обитания, его семьи и ближайшего окружения. Недаром один из девизов школы Карла Мая гласит “Семья, школа и церковь — это три силы, которые воспитывают человечество”. И недаром на почетном первом месте в этом триумвирате находится именно семья»[14].

---

[11] Архив Музея истории школы К. Мая. Ф. Карл Иванович Май (1820–1895). Д. Биографика К. И. Мая. Л. 14–15.

[12] *Пятидесятилетие школы К. И. Мая. 1856–1906*, 1907. С. 23–24.

[13] *Двадцатипятилетие существования учебного заведения К. И. Мая в С.-Петербурге, 1882*; Благово, 2013а и др.

[14] Архив Музея истории школы К. Мая. Ф. Карл Иванович Май (1820–1895). Д. Биографика К. И. Мая. Л. 17.

Им была проделана колоссальная работа по выявлению сведений обо всех возможных родственниках, предках и потомках К. И. Мая. Благодаря труду М. Т. Валиева очертился тщательно выявленный «семейный круг» педагога-практика. Он указал в заключении, что в наши дни «потомки семьи Бауэр-Май живут в Канаде, США, Германии и Чехии»[15].

Автор внес значительный вклад в историографию вопроса еще и тем, что собрал в одном месте все возможные виды генеалогических источников на различных языках, которые важны для характеристики личности К. И. Мая. Так, в ходе своей работы М. Т. Валиев обращался к метрическим книгам (в том числе на старонемецком с вкраплением латыни), поколенным росписям, свидетельствам о браке, сведениям из некрополей, адресным книгам, путеводителям, материалам университетских альбомов и обширному иллюстративному ряду.

Часть фонда Музея истории школы, относящаяся к педагогическим занятиям К. И. Мая, собиралась наиболее тщательным образом.

После окончания университета К. И. Май по рекомендации поступил гувернером в семью бывшего министра юстиции Дмитрия Васильевича Дашкова (1789–1839), где он занимался домашним образованием его сыновей — Дмитрия Дмитриевича Дашкова (1833–1901), председателя дворянства Спасского уезда Рязанской губернии, активного земца, писателя, и Андрея Дмитриевича Дашкова (1834–1904), председателя земской управы в Уфе, владельца Благовещенского медеплавильного завода. Педагог устраивал чтения для юношей, на которые собирался круг интеллигентных молодых людей. С Дашковыми Карл Иванович много путешествовал, часто бывал во Франции и Германии, где имел возможность отчасти продолжить и собственное образование.

От места у Дашковых К. И. Май отказался сам, когда он, по его мнению, стал больше не нужен, и начал снова свой путь в различных учреждениях в качестве учителя. Он был учителем в шведской школе, в детском заведении Штюрмера, в школе для девочек фрау Рехенберг и, кроме того, в различных частных домах[16].

7 декабря 1854 г. Карл Иванович поступил в качестве преподавателя в Лесной корпус Политехнического института в Санкт-Петербурге. Май впервые столкнулся с вузовской учащейся молодежью, поэтому испытывал определенную робость. Но он с успехом преодолел ее уже к концу учебного года, когда, к своему ужасу, потому что еще не был знаком с русским обычаем высшей школы, под крики «Ура!» был вынесен из класса на своем кресле.

> «Его отношение к студентам в дальнейшем было таково, что он много от них получил, что не каждый из учителей посмел бы сделать. Так, однажды он услышал, что у одного из его воспитанников был злодейски уничтожен гербарий, который он собирал много лет. Так как он не был воспитателем, это дело его, собственно, не касалось, но этот поступок возмутил его так, что он на следующем уроке рассказал классу обо всем отвратительном, подлом в таком поступке, и молодые люди молча и без протеста приняли эту речь-наказание, отнюдь не нежную» [17].

[15] Там же. Л. 49.
[16] Там же. Д. Педагогика К. И. Мая. Л. 8–9.
[17] Там же. Л. 9.

Служба в Лесном институте прекратилась, когда основанная им в 1856 г. немецкая школа стала отнимать слишком много времени и сил. На последней лекции 20 марта 1859 г. студенты вручили педагогу прощальное стихотворение:

Ужели правда, господа,
Что мы должны расстаться с Маем,
Должны расстаться навсегда
С любимым нашим краснобаем? …

О, люди, все от нас берите,
Мы даже жизнь отдали б вам,
Хоть географию возьмите —
Оставьте Мая только нам.

Кто будет нас, так одиноких,
Разнообразно научать,
Уроки мудрости глубокой
Шутя нам в голову влагать.

Мы с ним, катаясь по России,
Ее узнали между тем.
Неумолкаемый вития
Нас останавливал за всем:

Везде наставник даровитый
Для нас, что нужно, находил,
Он из Сибири ледовитой
Нас на экватор проводил;

И, мир рассказом обнимая,
По всем местечкам он летит,
И льется, льется речь живая —
А класс недвижим и молчит:

Умел он скучную науку
Веселой сделать и живой —
Мы никогда не знали скуки,
Уча урок его большой.

В Руси, с рассказами живыми,
Мы знали реки, города,
Да и с державами другими
Мы познакомились, шутя …

О, век бы целый не расстались,
Учитель милый наш, с тобой,
К тебе мы сердцем привязались,
Но что же сделаешь с судьбой …

Последний раз сидим с тобою,
Последний раз внимаем мы
Твоим речам — потом судьбою
Уж мы навек разлучены!

Труба протрубит роковая,
Ты нас оставишь навсегда.
Мы не услышим больше Мая,
Но — не забудем никогда! [18]

Историки педагогики с особой бережностью относятся к единственной опубликованной статье К. И. Мая, которую он назвал в духе «размышления на тему» «Задавать ли ученикам уроки на вакации»[19] и в которой изложил собственный взгляд по непростой и интересной теме воспитания в учащихся привычки к систематическому труду с малых лет посредством продолжения небольших, но постоянных учебных занятий, и во время каникул[20].

Карл Иванович отмечал:

> «В наших общественных учебных заведениях классы закрываются раза три в год на довольно продолжительные сроки. Таким образом прерываются занятия учеников, на волю которых предоставляется заниматься или оставаться без дела. К числу исключений обыкновенно нужно отнести ученика, который займется в это время по собственному побуждению, но так как учителя никаких уроков не задают, то можно смело предположить, что всеми учениками принято за правило во время праздников ничего не делать. Может ли быть оправдан этот обычай?»[21].

Далее педагог размышлял:

> «Всякое органическое существо, пока оно живет, находится в двояком состоянии, или — жизнь в полном ее разгаре, или покоя и отдыха. В первом состоянии появляются и истощаются силы, которые накопляются во втором — для новой деятельности. Человек покоряется тому же закону, то он действует, трудится, то отдыхает, покоится. После труда всегда появляется потребность отдохнуть, точно так же после отдыха — желание приняться снова за дело»[22].

Далее К. И. Май, основываясь не только на человеческой природе, но и на психологическом значении воспитания, замечал:

> «Дверь школы раскрывается перед ребенком, приводимым в нее улыбающеюся и ласкающею его матерью. Пройдет немного лет, также дверь закроется за юношей, и за нею будет ждать его мрачная строгая жизнь. Школа — только переходное состояние. Сначала она должна быть для дитяти по возможности продолжением домашней жизни, но не долго, иначе она изменила бы своему назначению. Назначение же ее — быть приготовлением питомца к общественной жизни»[23].

Май писал:

> «Дома заставляли дитя учиться, но это учение было только игрою; дитя слышало приказания родительские, но ласки матери были нередко единственным наказанием непослушным. В школе все должно измениться. Воспитатель знает, что, когда питомец его вступит в общество, жизнь встретит его без ласкового привета. Она толкнет его на любую стезю и другого одобрения не услышит он, как: ***ступай и трудись!***, и не простится ему ни одна

---

[18] *Пятидесятилетие школы К. И. Мая. 1856–1906*, 1907. С. 87–88.

[19] Май, 1860.

[20] Архив Музея истории школы К. Мая. Ф. Карл Иванович Май (1820–1895). Д. Педагогика К. И. Мая. Л. 90.

[21] Там же. Л. 91.

[22] Там же. Л. 92.

[23] Там же. Л. 94.

его ошибка. Пойдет ли юноша бодро и бесстрашно указанною дорогою, сумеет ли он превозмочь все встречающиеся на ней препятствия; — решат не только одни обстоятельства, которые будут его окружать, но и то направление, которое сообщит ему школа. Наградит ли жизнь юношу за труд, это будет зависеть сколько от способностей и дарований, столько же от усердия и добросовестности, с которыми он исполнит обязанности, возлагаемые на него обществом. Если и в первом отношении воспитание может иметь некоторое влияние, то последнее совершенно от него зависит. Поэтому оно не должно пропускать ни одного благоприятного случая дать ученику возможность развить столь драгоценные в жизни качества, каковы — любовь к труду и добросовестность. Этого мы иначе не достигнем, как только приучая его к ***постоянному труду***. Чтобы училище сделалось для него школою жизни, не должно проходить и недели, не говоря уже о целых месяцах, в которую ученик находил бы оправдание своей праздности в том, что на него не возложено никакой обязанности. Неумолимая жизнь будет же ему твердить на каждом шагу роковое слово: ***трудись!*** Пусть же он и в училище слышит его всегда, с первого дня своего поступления до того, в который мы воспитатели, пожмем ему руку на прощание, в тысячный раз повторим ему всё тоже: — ***трудись!*** Дабы это слово, поразив его подобно тем чудным словам, явившимся в ***небесном знамении*** императору Константину, всю жизнь звучало символом победы. Пока он посещает классы, ученик получает ежедневное побуждение к труду: ему ежедневно задаются уроки. Надо сохранить ему такое побуждение и на более ***продолжительные праздники*** и, следовательно, и на это время задавать ему уроки»[24].

К. И. Май завершает свои размышления следующим пассажем:

«Должно требовать, чтобы на праздничные уроки ученик посвящал несколько часов ежедневно. Сколько часов он просидит за занятиями: два, три или четыре, не столь существенно; но настаивать на том, чтобы были придуманы средства заставить ученика заниматься каждый день. Такое средство я здесь предлагаю на суд педагогам, средство, которое уже успело заслужить одобрение со стороны родителей, имевших случай с ним познакомиться. Оно состоит в следующем: ученику вручается, кроме подробного списка заданных ему уроков, еще таблица, в которой с точностью обозначается — в какой день чем заниматься и что именно делать по каждому предмету. Этим надеюсь я заставить ученика трудиться равномерно — не гулять в начале праздников, отлагая исполнения своих уроков до последних минут их окончания. <…> Предлагаемая мною мера поведет к желаемой цели, да если бы и не вполне привела к ней, то во всяком случае не причинит никакого вреда»[25].

В музейных фондах сохранился маевский «Отчет, читанный 29 октября 1881 г.», в котором Карл Иванович подробно изложил историю создания своей школы, где тесным образом были увязаны вопросы воспитания и образования ученика. Помимо основных дат и явлений, он указал в качестве важного фактора важную роль родителей в учебном процессе и в деле поддержания новой школы[26].

Переходя к вопросам внутренней жизни учебного заведения, К. И. Май заговорил о пользе физического воспитания юношей. Он писал, что на гимнастику, как на важнейший род телесных упражнений, всегда обращалось особое внимание.

«Гимнастикой у нас занимаются в так называемую “большую перемену” каждый день, кроме среды и субботы, по получасу. Хотя гимнастика обязательна для всех воспитанников, но, к сожалению, я должен заметить, что все еще бывают ученики, которые

[24] Там же. Л. 94–95.
[25] Там же. Л. 95–96.
[26] Там же. Л. 115–136.

по желанию своих родителей освобождаются от гимнастики. Следовало бы родителям принять к сведению слова Руссо “Plus le corps est Faible, Plus il commande; plus il est fort, plus il obeit” («Чем слабее тело, тем больше оно командует; чем оно сильнее, тем больше оно подчиняется». — *О. В.*). Долгое сидение на школьной скамье сильно утомляет учеников, внимание их притупляется и ослабляется; одной гимнастики в урочные часы, по нашему мнению, недостаточно для поддержания бодрости, и мы допускаем беганье, возню, лазанье на гимнастических приборах и в короткие перемены. <…> Пробил звонок. Двери всех классов отворяются, и в залу высыпают толпы мальчиков; поднимается возня, беганье, шум, затевается какая-нибудь игра <…> но звонок, и снова все идут в класс, и в зале водворяется тишина. Тому, кто не одобрил бы этого, я приведу следующее место из речей Людвига Дедерлейна (1791–1863): “молодежь хочет порезвиться”, “и зрелище это нам приятно”. В послеобеденное время предпринимаются более продолжительные прогулки. Совершались также экскурсии в Токсово, Дудергоф и поездки на Иматру, богатые приятными и веселыми воспоминаниями»[27].

Далее К. И. Май сосредоточился на том, как его школа справляется с главной задачей — развитием умственных способностей юношей. Наука в школе уступала место педагогике, которая способна разрушить законченную систему и снова создать ее на глазах ученика. Метод преподавания составлял важнейшую заботу директора Мая, причем начиная с низших классов школы. Годичный результат успеха учеников определялся обыкновенно на основании переводного экзамена.

Преподавание предметов зависело от степени гуманности и таланта педагогов-предметников; оно было тесно увязано с воспитанием детей, что считалось первостепеннее занятий. Школа развивала, конечно, вместе с семьей, религиозное чувство ребенка:

«Изучения Закона Божия, общая утренняя и вечерняя молитвы, в сопровождении пения духовных песен, развивают и поддерживают религиозное чувство»[28].

Школа заботилась о нравственных качествах питомцев.

«Наши ученики неоднократно выказывали свои добрые чувства. После кончины учителей Гута, Нордмана и Гема, коих осиротелые семейства остались в стесненных обстоятельствах, ученики добровольно, в короткое время собирали не мало важные, даже значительные суммы… Такие поступки доказывают любовь и уважение к учителю, а вместе с тем и привязанность к школе. <…> Развитие патриотизма составляет весьма важный элемент в образовании юношества»[29].

Эстетические чувства юношей воспитывались на уроках рисования и пения, которые проходили в специально оборудованных классах. Мольберты и мелодическая гармоника подбирались с такой же тщательностью, как и приборы и посуда для химического и физического кабинетов.

Школа бралась и за воспитание воли ученика.

«Великое дело — образование характера! Молодой человек, покидая учебное заведение, должен вынести правила для жизни, но он, вместе с тем, должен иметь энергию исполнять их. Уму тогда приходится слова “ты должен” заменить словами “я хочу”»[30].

---

[27] Архив Музея истории школы К. Мая. Ф. Карл Иванович Май (1820–1895). Д. Педагогика К. И. Мая. Л. 124–125.

[28] Там же. Л. 127.

[29] Там же. Л. 128.

[30] Там же. Л. 129.

Отчет 1881 г. завершался полным перечнем всех преподавателей маевской школы за 25 лет с перечислением их заслуг.

Речь К. И. Мая 14 ноября 1890 г., также имеющаяся в музейных фондах, была прочтена им в связи с выходом в отставку по состоянию здоровья. Обращаясь к продолжателям своего дела, он отмечал, что «важно сохранить дух школы — ее традиции»[31]. В ответ педагог и все присутствовавшие услышали от учителя М. Е. Доброписцева оду «К. И. Маю»[32].

Фонд Музея истории школы Карла Мая хранит самый большой конгломерат воспоминаний о педагоге. Следует выделить ряд воспоминаний: выпускника 1864 г. Р. А. Тишбейна, выпускника 1872 г. Д. П. Семенова-Тян-Шанского, выпускника 1874 г. Н. А. Епанчина, выпускника 1875 г. Н. А. Бруни, выпускника 1877 г. Э. Ф. Блессига, выпускника 1877 г. В. А. Гильтебрандта, выпускника 1890 г. А. Н. Бенуа, выпускника 1893 г. И. В. Петрашеня, а также отдельные зарисовки к портрету учителя, которые оставили Г. Л. Гадд, В. В. Оль, М. Н. Римский-Корсаков, Е. Ф. Розенблат, К. К. Саковский и другие.

Авторы мемуаров не только слушали уроки любимого директора, но и видели его в различных, порой непростых ситуациях; запомнили внешность, манеры, речь, отношение к своей профессии и к ним, его питомцам. Эти бесценные свидетельства позволяют получить, возможно, более живое, справедливое и разностороннее представление о талантливом педагоге[33].

Одним из ранних сохранившихся воспоминаний о К. И. Мае является мемуарное свидетельство архитектора Р. А. Тишбейна. Он писал:

> «Первые годы Карл Иванович преподавал арифметику, всеобщую историю и географию. С развитием училища часть уроков передавалась другим учителям, но с географией Карл Иванович не расстался. В низших классах с учениками занимались сестры Карла Ивановича — София Ивановна и Эмилия Ивановна. Первоначальные понятия об арифметике Карл Иванович преподавал нам весьма наглядно. Помнится, чтобы усвоить нам, мальчуганам, премудрости десятичной системы, употреблялись спички; 10 спичек, завернутых в цветной бумаге, обозначали десятки, десять десятков в бумаге другого цвета — сотни и т. д. Самым любимым предметом Карла Ивановича была география, хотя во время урока он иногда увлекался другими предметами. Помню, придет Карл Иванович в класс, понюхает табачку, — он не курил, но усердно нюхал табак, — начинает спрашивать из заданного урока, но мы, зная слабость нашего директора, напоминаем ему его обещание о чтении какого-то сочинения, или задаем ему разные вопросы; часто эта хитрость удавалась, и Карл Иванович брался за книгу, читал Шекспира в немецком переводе или другие сочинения. В экземпляре Шекспира, из которого он нам читал, все резкие выражения рукой Карла Ивановича были смягчены, может быть, в ущерб великого поэта, но для сохранения нашей нравственности. Читал он выразительно, но довольно сухо. Относительно таких отклонений Карл Иванович высказывал мысль, что во время урока не так важно заниматься заданным предметом, но полезно вообще расширить свои познания. В географии главное внимание было обращено на рисование карт, что у некоторых доходило до совершенства. Карты срисовывались и рисовались на память. Руководством служил немецкий учебник географии Daniel'a, который дополнялся словесными объяснениями. Если, может быть, Карла Ивановича нельзя признать выдающимся преподавателем,

[31] *Пятидесятилетие школы К. И. Мая. 1856–1906*, 1907. С. 86.

[32] Там же. С. 89.

[33] Архив Музея истории школы К. Мая. Ф. Карл Иванович Май (1820–1895). Д. Воспоминания о Карле Ивановиче Мае. Л. 149.

но безусловно он был прекрасным педагогом, любившим свое дело всей душой, все старания прилагал к выбору хороших учителей и зорко следил за успехами своих учеников.

Особое внимание было также обращено на физическое развитие учеников, о котором у нас и поныне много пишут и говорят, но, кажется, пока мало делается. Половина времени большой часовой перемены употреблялась, под руководством учителя Муравьева, на гимнастические упражнения на разных аппаратах, а также на маршировку. Карл Иванович почти всегда присутствовал и, размахивая рукой, усердно командовал при маршировке: "Аз, два, аз, два". <…> Чтобы наглядно показать нам движение земли и луны и разные явления, происходящие на земле, Карл Иванович повел нас к доктору Артуру Карловичу Изенбеку, у которого в особой комнате был устроен довольно большой теллурий (прибор для наглядной демонстрации годового движения Земли вокруг Солнца и суточного вращения Земли вокруг своей оси. — *О. В.*).

Весной или в начале лета предпринимались экскурсии в чухонскую деревню Токсово, Петербургскую Швейцарию, и также, кажется, в Дудергоф. Помню, что я участвовал лишь два раза в путешествии в Токсово, которое в то время мне казалось далее, чем впоследствии поездки во Владивосток. Прогулкам этим предшествовали длинные совещания с Карлом Ивановичем о том, куда на этот раз направить путь, что взять с собой и т. д. Наконец, обо всем было переговорено и решено, и наша маленькая армия под предводительством Карла Ивановича бодро с пением выступала из города (железной дороги до Выборга тогда еще не существовало). <…>

Кроме физических упражнений Карл Иванович обращал особое внимание на пение. Он был большой любитель музыки и часто, шутя, говорил нам: "Если бы у кого из вас оказался тенор, то сколько бы он ни напроказничал, ему за поведение всегда будет пятерка"; но в мое время никто из нас этой милости не заслужил.

В душе Карл Иванович был классиком и с особенной любовью относился к древним языкам, первые годы, кажется, сам преподавал их, впоследствии учителями древних языков [были] Люгебиль и Отто. Ревностное желание Карла Ивановича было, чтобы один из его первых учеников поступил в университет, но из моих товарищей никто не исполнил этого желания своего директора; большинство, по атавизму, пошло по стопам своих отцов и посвятило себя коммерции, лишь трое из нас поступили за границей в высшее техническое училище (в Карлсруэ. — *О. В.*). Помню, как Карл Иванович не на шутку осерчал на меня, что я университету предпочел высшее техническое образование.

Карл Иванович принимал не только живое участие в жизни своих учеников в стенах училища, но не менее интересовался жизнью их вне школы. Помню, что для отпразднования дня рождения матери одного из учеников сын желал устроить домашний спектакль. Карл Иванович принял живое участие, хотя с родителями был почти незнаком, указывал на выбор пьес, руководил со своей сестрой репетициями и представлениями. Когда между учениками старших классов возникла мысль читать немецких классиков с распределенными ролями, Карл Иванович предлагал свои услуги и несколько раз участвовал при чтении.

Связь между учениками и директором не прерывалась по выходе из училища. В день рождения собирались и старые ученики в квартире Карла Ивановича. Вечер проходил в беседах, воспоминаниях, а одаренные музыкальными способностями занимали гостей пением или игрой. В сентябре 1866 г., в одном из лучших ресторанов Петербурга, праздновалось десятилетие со дня основания школы. К обеду собралось много из бывших учеников и учителей, во главе с Карлом Ивановичем. Вечер прошел в оживленной беседе между товарищами и их бывшими учителями»[34].

[34] Там же. Л. 149–152.

На основании собранного биографического и мемуарного материала, педагогических отчетов и уже цитировавшегося юбилейного сборника «Пятидесятилетие школы К. И. Мая», опубликованного в Петербурге в 1907 г., сотрудниками и друзьями Музея истории школы Карла Мая готовится первое издание, посвященное жизни и деятельности прославленного педагога. В этой связи настоящая статья призвана в дополнение к книге обратить внимание читателей на значительный след педагога-практика XIX в. Карла Ивановича Мая, который он оставил в истории отечественного образования.

Литература

Благово Н. В. 2005–2009. *Школа на Васильевском острове: историческая хроника в 2 ч.* СПб.: Наука.

Благово Н. В. 2006. *Семья Рерихов в гимназии К. И. Мая*. СПб.: Наука.

Благово Н. В. 2009. *Школа на Васильевском острове: историческая хроника: приложения [к ч. 1–2]*. СПб.: Наука.

Благово Н. В. 2013a. *Школа на Васильевском острове: историческая хроника*. Ч. 1: Гимназия и реальное училище К. И. Мая: 1856–1918. 2-е изд., доп. и испр. СПб.: Анатолия.

Благово Н. В. 2013b. *Школа на Васильевском острове: историческая хроника: приложения [к ч. 1]*. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Анатолия.

Вахромеева О. Б. 2016. «Майский дух» Никиты Благово. *Музей* 3: 50–55.

Двадцатипятилетие существования учебного заведения К. И. Мая в С.-Петербурге 1882. СПб.: Тип. Якобсона.

Лихачёв Д. С., Благово Н. В., Белодубровский Е. Б. 1990. *Школа на Васильевском: книга для учителя*. М.: Просвещение.

Май К. И. 1860. Задавать ли ученикам уроки на вакации. *Воспитание* 4: 236–287.

Пятидесятилетие школы К. И. Мая. 1856–1906 1907. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг.

Статья поступила в редакцию 1 февраля 2020 г.;
рекомендована к печати 11 марта 2020 г.

Контактная информация:

Вахромеева Оксана Борисовна — д-р ист. наук, проф.; ovahromeeva@spbu.ru

The legacy of the teacher Karl Ivanovich May (1820–1895) in the collections of the Museum of the history of the school in his name

O. B. Vakhromeeva

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Vakhromeeva O. B. 2020. The legacy of the teacher Karl Ivanovich May (1820–1895) in the collections of the Museum of the history of the school in his name. *The Issues of Museology* 11 (1): 57–70. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.106 (In Russian)

In 2020, the bicentennial of the birth of Karl Ivanovich May (1820–1895), the St. Petersburg teacher-practitioner known in the pre-revolutionary period of Russian history, is celebrated. In the 20th century his name was forgotten. Since 1995, on the initiative of N. V. Blagovo and with the active support of the May graduate, Academician D. S. Likhachev, the Museum of the History of Karl School was created in the former building of the May School. Its permanent director is N. V. Blagovo. By the anniversary date, the director, employees and friends of the museum did a great job of creating a collection of materials related to life and work Karl Ivanovich

May. Based on the collected sources, a book is planned to be published. The article considers and analyses the materials of the three main sections of the collection (biographical, pedagogical and memoir). Biographical materials are presented: translation of the biography of K. I. May in 1907, typed in German Gothic script, made by Yu. E. Nefyodov in 1985; a speech by F. I. Wind ("Leader to the Light"), also translated by Yu. E. Nefyodov; and the biography of K. I. May created by M. T. Valiev. A significant part of historical sources contains information about K. I. May as ateacher: the ode "Voice of the heart" by M. E. Dobropistsev, a report on the pedagogical activities of the school in 1881, a speech by K. I. May (1890), as well as his article "Do I need to ask students lessons on vaccinations?". A valuable section in the collection are memoirs (A. N. Benois, E. F. Blessig, N. A. Bruni, V. A. Giltebrandt, N. A. Epanchin, I. V. Petrashen', D. P. Semyonov-Tyan -Shansky, R. A. Tishbein).

Keywords: K. I. May, gymnasium, real school, N. V. Blagovo, students, pedagogy, collections, biography, M. T. Valiev.

References

Blagovo N. V. 2005–2009. *School on Vasilievsky Island: Historical Chronicle in 2 parts.* St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)

Blagovo N. V. 2006. *The Roerich Family at the K. I. May Gymnasium*. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)

Blagovo N. V. 2009. *School on Vasilievsky Island: Historical Chronicle. Appendices [to Parts 1–2].* St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)

Blagovo N. V. 2013a. *School on Vasilievsky Island: Historical Chronicle.* Part 1: Gymnasium and Real School of K. I. May: 1856–1918. 2nd ed., rev. and exp. St. Petersburg: Anatoliia Publ. (In Russian)

Blagovo N. V. 2013b. *School on Vasilievsky Island: Historical Chronicle. Appendices [to Part 1]*. 2nd ed., rev. and exp. St. Petersburg: Anatoliia Publ. (In Russian)

Likhachev D. S., Blagovo N. V., Belodubrovskiy E. B. 1990. *School on Vasilievsky Island. Teacher's Book*. Moscow: Prosveshchenie Publ. (In Russian)

May K. I. 1860. Do Students Need Lessons on Vaccinations? *Vospitanie* 4: 236–287. (In Russian)

The Fiftieth Anniversary of the sSchool of K. I. May: 1856-1906 1907. St. Petersburg: T-vo R. Golike i A. Wilborg Publ. (In Russian)

Twenty-five Years of Existence of the Educational Institution of K. I. May in St. Petersburg 1882. St. Petersburg: Tip. Jakobsona Publ. (In Russian)

Vakhromeeva O. B. 2016. "May Spirit" by Nikita Blagovo. *Muzei* 3: 50–55. (In Russian)

Received: February 1, 2020
Accepted: March 11, 2020

Author's information:

Oksana B. Vakhromeeva — Dr. Sci. in History, Professor; ovahromeeva@spbu.ru

УДК 78.03(69) Вопросы музеологии. 2020. Т. 11. Вып. 1

Музыкальные инструменты князей Юсуповых: к истории бытования

В. В. Кошелев

Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Российская Федерация, 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

Для цитирования: Кошелев В. В. 2020. Музыкальные инструменты князей Юсуповых: к истории бытования. *Вопросы музеологии* 11 (1): 71–82. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.107

Князья Юсуповы — Николай Борисович-старший (1750–1831), его сын Борис Николаевич (1794–1849) и внук Николай Борисович-младший (1827–1891) вписали оригинальную страницу в историю отечественной музыкальной культуры. Однако наиболее результативным в этой деятельности был Н. Б. Юсупов-младший. От своего знаменитого деда он унаследовал талант не только музыканта, но и коллекционера. В частности, он собрал уникальную для страны коллекцию струнных смычковых инструментов скрипичного семейства знаменитых итальянских мастеров XVII–XVIII вв., которая до Октябрьской революции экспонировалась в музыкальной гостиной Юсуповского дворца на Мойке. Судьба коллекции сложилась драматично. Ее история не изучена. Например, мы до сих пор не имеем точного знания не только о действительном составе коллекции, но и о том, где нашло свое пристанище абсолютное большинство ее инструментов. Одни авторы бегло упоминают, что коллекция поступила в Музей музыкальных инструментов в Ленинграде, другие — в Государственную коллекцию уникальных инструментов в Москве. В настоящей статье рассматривается запутанная история коллекции периода ее распыления, начавшегося в 1919 — начале 1920-х гг. По изучении документов и литературы мы констатируем, что на сегодняшний день известны судьбы 29 инструментов из юсуповского собрания (речь идет не только о скрипках, но и о других инструментах): 2 скрипки хранятся в Государственной коллекции уникальных струнных смычковых инструментов, 17 инструментов — в Шереметевском дворце — Музее музыки, 10 — в Эрмитаже.

Ключевые слова: Юсуповский дворец, коллекция музыкальных инструментов, музей, музейная опись, музыкальный инструмент, скрипка, князь Юсупов.

Известно, что князья Юсуповы — Николай Борисович-старший, его сын Борис Николаевич и внук Николай Борисович-младший вписали свою страницу в историю отечественной музыкально-инструментальной культуры. Правда, детального освещения данная сторона их деятельности пока не получила. В специальной литературе встречаются на этот счет лишь упоминания и экскурсы двоякого рода:

1) «Князь Н. Б. Юсупов-младший… собрал прекрасную коллекцию старинных музыкальных инструментов (смычковых. — *В. К.*)…»[1].
2) «…князь Николай Борисович (старший) владел великолепной труппой музыкантов <…> Его сын, Борис Николаевич… купил… новых музыкантов

[1] Уточкина, 2002. С. 327–328. Столь же кратко упоминают об этом: Витачек, 1952. С. 207; 1964. С. 226; Соловьева, 1995. С. 188; Кошелев, 1998. С. 23; Koshelev, 1999. S. 27; Кошелев, 2002. С. 16; Уханова, 2002. С. 202, 206–209.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

<…> По составу это был обыкновенный полный симфонический оркестр <…> Князь Николай Борисович Юсупов-младший… распустил оркестр в 1862 г. (вследствие крестьянской реформы 19 февраля 1861 г. — *В. К.*)»[2].

Действительно, в витринах Музыкальной гостиной Юсуповского дворца на Мойке в свое время экспонировались «уникальные скрипки, собранные князем Николаем Борисовичем-младшим <…> Ему принадлежали скрипки отца и сына Амати (1602 и 1688), Гварнери, лучший образец творчества Страдивари (1709), одна из шести известных работ мастера Дунфанругаро (sic!) (1517)»[3]. Т. А. Соловьева приводит уточняющие сведения:

> «Богатейшая коллекция музыкальных инструментов насчитывала 128 предметов. Наибольшую ценность представляли собрания скрипок мастеров Гаспаро Пручаро (1517), Джованно Мандино (1617), Антонио Амати (1602), Иеронима Амати (1660), Николо Амати (1686), учителя великого Страдивари — Джузеппе Гварнери (1686), и, наконец, скрипка самого Страдивари! Здесь же находилось большое количество нот с автографами композиторов. Это собрание, в основном, было приобретено Н. Б. Юсуповым (младшим)»[4].

Во дворце хранились и оркестровые инструменты — медные и деревянные духовые, ударные, оставшиеся после роспуска оркестра, а также различные струнные щипковые, клавишные и механические.

По крайней мере, однажды — в 1903 г. — с упомянутых смычковых инструментов Николая Борисовича-младшего были сделаны фотоснимки и отправлены в Метрополитен музей:

> «Chief of the Orchestra
> of the Imperial Court
> 18/31 July, 1903 [St. Petersburg]
> Monsieur:
> In response to your kind letter of 10/23 July, I have the honor of telling you one (sic) may have photographs made of the following collections of musical instruments, as found: <…> at the home of Prince Youssopow, a collection of Italien violins <…>
> Please accept my sincerely regards.
> Baron Stackelberg (signature. — *V. K.*)
> Mr. J. W. Riddle <…>» [5].

22 февраля 1919 г. в газете «Северная коммуна» был опубликован «Декрет о национализации дворца Ф. Ф. Юсупова». В том же году во дворце был открыт Музей дворянского быта, просуществовавший пять лет. По упразднении музея начался процесс разобщения художественных коллекций. При этом наиболее ценные предметы были переданы в музеи и различные фонды.

В число разобщенных попало и юсуповское собрание музыкальных инструментов. Восстановить его целостность — даже текстово — вряд ли возможно,

---

[2] Зайцева, 2006. С. 44–47.

[3] Масленникова, 2002. С. 359. Подробнее о музыкальных пристрастиях князя Н. Б. Юсупова-младшего см.: Симонова, 2002. С. 368-373; Зайцева, Яковлева, 2018. С. 17–23.

[4] Соловьева, 1995. С. 188.

[5] Департамент музыкальных инструментов Метрополитен-музея. Нью-Йорк. Письмо начальника СПб. Придворного оркестра и основателя Музея музыкальных инструментов, генерала, барона К. К. Штакельберга (1848–1925) от 18/31 июля 1903 г. к Дж. В. Риддлу. [Без шифра, инвентарного номера и пагинации. На англ. яз.].

прежде всего, потому, что с дореволюционных времен не существовало не то чтобы каталога, но даже перечневого списка, составленного владельцем (нам они, по крайней мере, неизвестны). Лишь в редких документах и публикациях, связанных с рассредоточением собрания или упоминающих о нем, содержатся скупые атрибутивные данные об отдельных инструментах или истории их бытования.

Не претендуя на полноту, попытаемся восполнить этот пробел. Без ссылок на источники Е. В. Масленникова констатирует:

> «Коллекция музыкальных инструментов, собранная Николаем Борисовичем-младшим, почти вся была передана в Музей музыкальных инструментов в Ленинграде. Но сейчас знаменитые скрипки Амати, Гварнери, Страдивари из юсуповской коллекции находятся на государственном хранении в Москве»[6].

То же самое можно сказать и о ремарке Н. М. Серапиной:

> «Прекрасная коллекция музыкальных инструментов, в том числе скрипок Амати, Гварнери и Страдивари, была передана в Государственный музыкальный музей» [7].

Свидетельства этих авторов не совсем точны. Да, в Петрограде — Ленинграде — существовал музей, называвшийся, соответственно, Музеем музыкальных инструментов и Государственным музыкальным музеем (ныне его фонды принадлежат Шереметевскому дворцу — Музею музыки). С вопросом же о передаче ему юсуповской коллекции смычковых инструментов (полностью или «почти всей») дело обстоит сложнее.

Возможность такой передачи существовала. Обратимся к фактам. В Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ) хранится дело под названием «Опись музыкальных инструментов, находящихся во дворце-музее Юсупова, и переписка о передаче их Государственной филармонии». Опись датирована июлем 1919 г., а переписка — 10 марта 1921 — 23 апреля 1924 г.[8]

Так, 3 марта 1921 г. Музыкальный отдел Наркомпроса уведомлял Отдел музеев:

> «…по вопросу о передаче в Москву находящихся в Петрограде ценных музыкальных инструментов Музыкальный Отдел войдет с особым мотивированным докладом к комиссару Московского Музо через Наробраз в Петрограде. До решения сего общего вопроса в Москве Музыкальный отдел просит Отдел Музеев никому не выдавать ценных инструментов и, в частности, скрипки Страдивариуса из дворца Юсупова. 3 марта 1921 г.»[9].

Отсюда следует, что речь идет о невыдаче в Москву юсуповского собрания инструментов до специального решения. К переписке прилагается копия описи этого собрания:

> «Опись старинных музыкальных инструментов, хранящихся в Музее Юсупова в Петрограде, Мойка д. 91 (sic!).
>
> Скрипки
>
> 1) Gasparo Duiffaruggar 1517 г. Очень хорошо сохранившийся инструмент. Судя по качеству работы и высокохудожественной вырезке головки, можно не сомневаться в подлинности экземпляра. Это, вероятно, один из 6 известных работ Дуиффапруггара.

---

[6] Масленникова, 2002. С. 366.

[7] Серапина (сост.), 2002. С. 100.

[8] Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). Ф. 2920. Оп. 1. № 470: Опись музыкальных инструментов, находящихся во дворце-музее Юсупова, и переписка о передаче их Государственной филармонии. 10 марта 1921 — 23 апреля 1924 гг. 8 л.

[9] Там же. Л. 1.

2) Gaspard da Salo Brescia XVI в. Несомненный подлинник, но очень побит. Имеет ценность теперь только как музейный инструмент. Нижняя дека кроме многих склеек повреждена червем.

3) Giovano Paolo Madgini Brescia. 1617. Несомненно подлинник и хорошо сохранившийся.

4) Бросчіанская скрипка половинного размера (детская) неизвестного мастера. Особенной ценности не представляет.

5) Hieronimus Amati,. Cremona 1688. Хорошо сохранившийся экземпляр.

6) Antonius Amati Cremona 1602. Хороший экземпляр. Мало повреждений.

7) Joseph Guarnerius filias And… Cremona 1660. Скрипка несомненно итальянская, но не Гварнери. Этикет фальшивый. Тем более, что мастер работал в 1690–1730.

8) Joseph Guarnerius filia Andrea Cremona 1671. Хорошей сохранности экземпляр, в подлинности сомнений не возбуждает.

9) Очень хорошая итальянская скрипка неизвестного мастера школы Гварнери.

10) Amati Nicolaus Cremona 1686. Скрипка итальянская, но в подлинности работы Н. Амати есть не мало оснований сомневаться. Этикет фальшивый.

11) Antonius Stradivarius Cremona faciebat Anno 1709. Очень хорошей сохранности великолепный экземпляр работы Страдивариуса, принадлежит к наилучшему периоду его труда. Представляет собой большую ценность как инструмент концертный и музейный. Хранится в футляре с кожаным чехлом; …2 смычка, из коих один несомненно подлинный Франсуа Турта. Он граненый, колодочка без металлической оправы и без задвижки. Головка винта золотая и украшена рядом бриллиантов и двумя рядами рубинов. Другой смычок не из числа первоклассных.

12) Альт Francesco Ruggieri Ditti l per nu Cremona, ano 1676. Очень хорошо сохранившийся экземпляр. Несомненно подлинный; великолепной звучности. Имеет большую ценность как инструмент концертный и музейный.

Кроме перечисленных инструментов в Музее имеется 6 скрипок, из коих некоторые имеют даже этикет итальянских мастеров, в том числе 2 Страдивариуса; но это воспроизведения новейших французских и немецких мастеров. Одна скрипка грушевидной формы, французская, без этикета, вероятно работы Шано… такая скрипка для Музея не лишняя.

Все инструменты, за исключением Страдивариуса, без смычков и футляров.

Настоящая опись составлена по поручению Музыкального Отдела Просвещения. В. С. Васильев. Г. Петроград, 1919 г., (число не читается. — *В. К.*) іюля дня»[10].

На основании процитированного текста (далее — Опись) заключаем, что в июле 1919 г. Музыкальный отдел Наркомпроса в Петрограде поручил неким экспертам (альтисту и, скорее всего, скрипичному мастеру) визуально атрибутировать смычковые инструменты Н. Б. Юсупова-младшего, протестировать их на звучание и составить опись. В то время они принадлежали Музею Юсупова.

Согласно Описи, предъявленное (подчеркнем это) собрание на тот момент включало в себя 17 скрипок, один альт и два скрипичных смычка. Особое внимание обращено на скрипку работы А. Страдивари 1709 г. и смычок Ф. Турта. Сказано также, что 6 скрипок из 17 являются лишь поздними «воспроизведениями» знаменитых итальянцев. Опись составлена, предполагаем, в один прием. Атрибутируя инструменты, эксперты в каждом отдельном случае почти во всем исходили из наличия у инструментов этикеток. Нет ни одного намека на то, что они располагали каталогом или списком, составленным до них.

[10] Там же. Л. 4–5 об. В. С. Васильев был в то время известным в городе альтистом.

Подробности о том, вошел «Музыкальный отдел Наркомпроса с особым мотивированным докладом к комиссару Московского Музо по вопросу о передаче в Москву находящихся в Петрограде ценных музыкальных инструментов» или нет, нам неизвестны. События, однако, развивались так, что в 1924 г. инструменты еще хранились во дворце-музее. Однако сам музей был уже на грани упразднения. В связи с этим его администрация озаботилась не только о смычковых Юсупова-младшего, но и о судьбе вообще всех музейных музыкальных инструментов.

22 апреля 1924 г. она обратилась в Управление государственного музейного фонда с письмом, к которому прилагался список разных инструментов, в том числе и тех, что значились в Описи 1919 г.:

> «Список имеющихся музыкальных инструментов в доме-Музее б. Юсупова.
> Рояль концертный эбеновый. А. Бибер-Мюнхен.
> XIX-35/1. Арфа черная, лак поврежден. 40 г. XIX ст.
> XIX-35/2. Рояль концертный красного дерева. неизв. Штейхер и сын — неизв.
> XIX-35/3. Рояль концертный красного дерева. неизв. Лихтенталь.
> XIX-35/4. Аристон маркетри 70 г. XIX ст. Неизв.
> XIX-35/5. Рояль концертный палисандровый. 80 г. XIX ст. Анри-Герц — Париж.
> XIX-35/6. Рояль красного дерева 70 г. XIX ст. Игнас Плейель и Ко. Париж.
> XIX-35/7. Фисгармония красного дерева 60 г. XIX ст. Дебэн-Париж.
> XIX-35/8. Пианино-буль. 50-е гг. XIX ст. Игнас Плейель Париж.
> XIX-35/9. Фисгармония красного дерева. 70 г. XIX ст. Александр и сын.
> XIX-35/10. Пианола эбеновая. Неизв. Юлий Генрих Циммерман, Петербург.
> Виолончель берез. нов. неизв. (sic!)
> Пианино эбеновое неизв. Липпе и сын. Штудгардт.
> XIX-27/1. Рояль кабинетный неизв. И. Беккер.
> XIX-27/2. Теорба лаковая попорченная. 40–50 гг. XIX ст. Неизв.
> XIX-27/3. Лютня лаковая попорченная. 40–50 гг. XIX ст.
> № 1. Скрипка 1517. Гаспаро Дуифф Пругаро.
> № 2. Скрипка XVI в. Гаспаро да Ларо (sic!), Бресчия.
> № 3. Скрипка 1617. Джовано Паоло Маджини. Бресчия.
> № 4. Скрипка неизв. Бресчианского мастера.
> № 5. Скрипка 1688. Иеронимус Амати, Кремона.
> № 6. Скрипка 1602. Антониус Амати, Кремона.
> № 7. Скрипка 1660. Джузеппе Гварнери, Кремона (фальшивый этикет).
> № 8. Скрипка неизв. Джузеппе Гварнери.
> № 9. Скрипка неизв. Маст. шк.
> № 10. Скрипка 1686. Николо Амати (фальшивый этикет).
> № 11. Скрипка 1709. Антонио Страдивариус. Кремона.
> № 12. Альт 1676. Франческо Руджиери. Кремона.
> Шесть скрипок. Неизв., очевидно XVIII и XIX век. Французские и немецкие мастера (приписка от руки: «5 сданы, 1 остался». — *В. К.*).
> Вр. исп. об. Хранителя Е. Назарова» [11].

Как видим, описания 12 струнных смычковых инструментов в «Списке имеющихся музыкальных инструментов в доме-Музее б. Юсупова» (далее — Список) предельно сокращены, тем не менее, по сути, они полностью соответствуют представленным в Описи 1919 г. Исключение составляют лишь два смычка, которых

[11] Там же. Л. 7–8.

в Списке уже нет. Из шести скрипок, названных в Описи поздними «воспроизведениями», пять оказались куда-то «сданными», а «1 остался».

Таким образом, 12 струнных смычковых инструментов работы знаменитых итальянцев из коллекции князя Юсупова Николая Борисовича-младшего с июля 1919 г. по 22 апреля 1924 г. находились во дворце. Количественный урон понесла лишь подборка менее ценных скрипок. Не стало и смычков.

Мы видим также, что дворец имел собрание других инструментов — струнных щипковых и клавишных, механических — общим числом 15 (непонятно, почему среди них оказалась какая-то «Виолончель берез. нов. неизв.»).

Всего по Списку 1924 г. во дворце хранилось 28 инструментов.

Ранее упоминалось, что коллекция князя Николая Борисовича-младшего «почти вся была передана в Музей музыкальных инструментов в Ленинграде. Но сейчас знаменитые скрипки Амати, Гварнери, Страдивари из юсуповской коллекции находятся на государственном хранении в Москве» (см. примеч. 5, 6).

Значит, нужно принять, что в Музей музыкальных инструментов были переданы «почти все» скрипки и из числа 12, значащихся в приведенных Описи 1919 г. и Списке 1924 г. Однако этого не произошло. Миновав этот музей, они могли быть переданными в Москву — в Госколлекцию уникальных струнных смычковых инструментов. Находятся ли они сейчас там? Попытаемся проверить, воспользовавшись каталогом Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов (далее — Каталог), опубликованным в 2004 г.[12] (Ситуацию передачи инструментов в Музей музыкальных инструментов рассмотрим позже.)

Каталог «содержит более подробную информацию о наиболее интересных инструментах Коллекции». Инструменты же, к таковым не относящиеся, лишь представлены в «Общем алфавитном перечне» посредством такого клише: «8. Амати, Никола (Amati, Nicola). Скрипка. Инв. № 1-а». Относительно истории бытования тех или инструментов в Каталоге сделано следующее предуведомление:

> «Отсутствие отдельных сведений о прежних владельцах, времени поступления в Госколлекцию и т. п. особо не оговаривается <…> В сведениях о прежних владельцах в отдельных случаях приводятся данные об их профессии, служебном положении и т. п., которые удалось выяснить при составлении каталога»[13].

Так, среди «пестрой толпы владельцев» инструментов бегло упомянут «князь Николай Юсупов (старший)»[14]. При дальнейшем изучении Каталога не возникает ясности, почему именно «старший». Наоборот, речь идет только о князе Николае Борисовиче-младшем: «Коллекционеры часто были не только любителями музыки и ценителями инструментов, но и подлинными их знатоками. Так, князь Юсупов (здесь в тексте Каталога ссылка на Николая Борисовича-младшего. — *В. К.*), имя которого нам уже встречалось среди прежних владельцев инструментов Коллекции…»[15] Но «встречалось» — и лишь однажды — имя только князя Николая Борисовича-старшего (см. примеч. 13).

---

[12] Якубов (сост.), 2004.
[13] Там же. С. 139.
[14] Там же. С. 10.
[15] Там же. С. 20, 24.

На основании сказанного предполагаем, что дед князя Николая Борисовича-младшего попал в число прежних владельцев инструментов ошибочно.

Трех скрипок, названных в Описи 1919 г. аматиевскими, — 1688 (№ 5), 1602 (№ 6) и 1686 (№ 10) годов изготовления — в Каталоге нет. Правда, одна из них признана гварнериевской:

> «Скрипка Андреа Гварнери — инструмент небольшого размера, изящной модели, со сводами средней вышины, аматиевского типа… сделана около 1665 года. Она поступила из коллекции кн. Юсупова, где была определена как работа Антонио Амати»[16].

В Каталоге нет также и гварнериевской скрипки, датированной «около 1665 года». Возможно, речь идет о детской скрипке инв. № 129? Она поступила в Госколлекцию «в начале 1920 годов». О прежних владельцах сведений нет[17]. Не исключено также, что это та «детская скрипка», которая отмечена в Описи 1919 г. под № 4.

Гварнериевской скрипкой в Описи признана одна — 1671 г. (№ 8). Следующая, № 9, отнесена к школе Гварнери. В Каталоге среди скрипок, приписанных мастерам этих семейств или их школам, юсуповских нет[18].

Скрипка с этикеткой Г. Дуиффапруггара 1517 г., значащаяся в Описи 1919 г. под № 1, в Каталоге приписана Ж. Б. Вильому, изготовившему ее около 1840 г. (инв. № 118). Об истории бытования сведений нет[19]. Предполагаем, что это инструмент из юсуповской коллекции.

Скрипка (по Описи 1919 г. № 2) с этикеткой Гаспаро да Сало XVI в. в Каталоге не значится (творчество этого мастера в Госколлекции представлено лишь одним альтом)[20].

О скрипке (по Описи 1919 г. № 3) с этикеткой Паоло Маджини 1617 г. в Каталоге сказано, что она поступила в Госколлекцию «около 1925 г.» без указания на источник поступления[21]. С большой долей вероятности можно предположить, что эта скрипка из юсуповской коллекции.

Альт (по Описи 1919 г. № 12) с этикеткой Франческо Руджери 1676 г. и признанный хорошо сохранившимся, подлинным, великолепно звучащим, имеющим большую ценность как по звучанию, так и по редкостности, в Каталоге тоже не фигурирует.

Об инструменте А. Страдивари 1709 г., наиболее подробно охарактеризованным в Описи 1919 г. под № 11, в Каталоге речь тоже не идет: среди «Страдивариусов» Госколлекции нет ни одного, датированного 1709 г.[22]

Подлинная, знаменитейшая скрипка А. Страдивари 1736 г. в Описи 1919 г. не упоминается. В Каталоге — в рубрике об истории бытования — указано: «Из коллекции рода Юсуповых. Последний владелец — Феликс Юсупов. В Госколлекцию поступила в 1919 г.» (инв. № 114)[23].

---

[16] Витачек, 1964. С. 248.
[17] Якубов (сост.), 2004. С. 76–77.
[18] Там же. С. 64–65, 70–77, 152–153.
[19] Там же. С. 106, 149.
[20] Там же. С. 142.
[21] Там же. С. 157.
[22] Там же. С. 46–61, 160–163.
[23] Там же. С. 58, 162.

Некоторые сведения об этой скрипке опубликованы в 1952 и 1964 гг. хранителем Госколлекции Е. Ф. Витачеком:

> «Одним из чрезвычайно редких и поэтому наиболее ценных в антикварном отношении инструментов является скрипка 1736 года, сделанная Страдивари за год до смерти, то есть в возрасте 92 лет… Историю этой скрипки можно проследить приблизительно за последние 80 лет. Она была куплена в первой половине 19 века в Италии кн. Юсуповым, и в роду Юсуповых скрипка находилась до 1918 года — момента бегства последнего отпрыска этой фамилии (гр. Сумарокова-Эльстон) за границу. В течение нескольких лет скрипку не могли найти, и предполагалось, что она увезена из России. В дальнейшем выяснилось, что скрипка замурована в одном из подвалов дворца Юсуповых на Мойке в Ленинграде. После извлечения скрипки из тайника она была перевезена в Москву, в Госколлекцию. За все время нахождения у Юсуповых звука этого инструмента никто не слыхал. Она хранилась в витрине как музейная ценность»[24]. (Эти сведения заслуживают специального рассмотрения.)

Итак, инструменты юсуповской коллекции, описанные в Описи 1919 г. и Списке 1924 г., в Каталоге Госколлекции не значатся — прямых заверений о том, что они были переданы туда из Юсуповского дворца, нет. Правда, это не исключает того, что они «скрылись» в числе тех, которые попали в алфавитный перечень Каталога. Не исключено также, что в этом перечне указаны инвентарные номера, принадлежащие если не всем шести скрипкам, названным в Описи 1919 г. «воспроизведениями новейших французских и немецких мастеров», то, может быть, пяти из них (по Списку 1924 г. пять из шести были переданы неизвестному учреждению).

Как бы то ни было, надежды на идентификацию юсуповской коллекции остаются в отношении поиска в составе как Госколлекции, так и других собраний.

Так какие же инструменты и когда были переданы из Юсуповского дворца в Музей музыкальных инструментов? Ведь исследователи, отметившие этот факт (см. выше), но не сославшиеся при этом на источники, не могли быть полностью голословными!

Вот что на этот счет свидетельствуют документы:

> «Акт (помета карандашом Л. П. Гусева: «Кол. Юсупова»; далее карандашные приписки Л. П. Гусева привожу в квадратных скобках. — *В. К.*)
>
> 6 апреля1925 года на основании предписания Л. О. Главнауки за № 2545.
>
> Мы, нижеподписавшиеся, хранитель дома-Музея б. Юсупова Е. М. Тихвинский, сотрудница дома-Музея Е. А. Назарова и Ученый Архивариус Музыкального Музея Государственной Филармонии Л. П. Гусев составили настоящий акт в том, что выдали (sic!) музыкальные инструменты нижеперечисленные:
>
> 1) Контрабас ..... 1. [Музея № 1709]
> 2) Барабан ..... 1. [Музея № 1710]
> 3) Литавры ..... 2. [Музея № 1711]
> 4) Валторны старые ..... 4. [Музея № 1712-15]
> 5) Фагот в кожаном чехле ..... 1. [Музея № 1716]
> 6) Гобой в футляре ..... 1. [Музея № 1717]
> 7) Фагот в ящике ..... 1. [Музея № 1718]
> 8) Мандолина миниатюрная ..... 1. [Музея № 1719]
> 9) Скрипка ..... 1. [Музея № 1720]
> 10) Виолончель ..... 1. [∨ (знак «галочка». — *В. К.*)]

[24] Витачек, 1964. С. 243–244.

11) Кавказская скрипка ..... 1. [Музея № 1721]

12) Портреты Композиторов ..... 6. (печатных) Бетховен, Рубинштейн, Чайковский, Гайден, Бах, Шуман (приписки Л. П. Гусева нет. — *В. К.*)

13) Скрипки две в футляре..... [∨ (знак «галочка». — *В. К.*)].

Хранитель дома Музея б. Юсупова (подпись) (Е. Тихвинский)

Сотрудница дома Музея (подпись) (Е. Назарова)

Ученый Архивариус Гос. Муз. Филар. (подпись) (Л. Гусев)» [25].

Виолончель и две скрипки (в акте № 10, 13) в инвентарь были включены позднее под № 1724, 1723, 1725. Кроме того, в тот же день, сверх перечисленных в акте, была принята еще одна скрипка с присвоением ей инв. № 1722.

Итак, согласно этому акту в Музыкально-исторический музей Ленинградской филармонии (так в то время назывался уже упоминавшийся музей, см. примеч. 4) из Юсуповского дворца было передано 18 музыкальных инструментов.

По акту от 28 июля 1925 г. (текст акта не сохранился) «из дома Музея б. Юсупова» музею были переданы:

«1735. Рояль фирмы Henri Herz — Paris прямострунный, с мет. доской (sic!); снаружи имеет бронзовыя украшения. 19 в. Фабричн. № 33420. Из дома Музея б. Юсупова. 28 июля 1925.

1736. Фисгармония фирмы Debain Paris с 19 регистрами над клавиатурой и двумя у колен. 19 в. украшена бронзой и шестью фарфоровыми медальончиками с живописью. Фабричн. № 5950»[26].

1 октября 1925 г. состоялась еще одна передача:

«(Помета карандашом сверху: «пьянино д. Юсупова фабр. Плейель». — *В. К.*)

АКТ.

1 октября 1925 года, мы нижеподписавшиеся: хранитель Дома-Музея б. Юсупова Е. М. Тихвинский с одной стороны, и ученый архивариус музыкального музея Филармонии ___ (здесь и далее «___» обозначает незаполненную позицию в бланке. — *В. К.*) Гусев, в присутствии представителя Ликвидационной Комиссии тов. Мошкова составили настоящий акт в том, что на основании предписания заведующего музейной частью ЛОГА тов. Ятманова от ___. Хранитель Тихвинский сдал, а Гусев на основании мандата за № ___ принял одно пианино фабр. Плейель, инв. № XXX-35/8.

Настоящий акт составлен в четырех экземплярах.

Сдал: Хранитель Дома-Музея б. Юсупова (подпись) (Тихвинский)

Принял: Ученый Архивариус Гос. Муз. Филарм. (подпись) (Гусев)

Присутствовал: Предст. Ликвидац. Комис. (подпись) (Мошков)»[27].

В музее пианино был присвоен инв. № 1761: «Пианино Плейеля, Париж. Фабричн. № 22345, с украш. бронз. и семью медальонами из цветной яшмы с изобр. цветов»[28].

Скрипка (инв. № 1722) и виолончель (инв. № 1724) были исключены из инвентаря по акту от 2 февраля 1932 г. (причины исключения нам неизвестны)[29]. Со-

---

[25] Архив Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов (Шереметевский дворец — Музей музыки) (Архив ММИ). Папка № 19. Л. 46.

[26] Архив ММИ. Инв. книга филармонического периода. 1921–1930. Отдел I. Музыкальные инструменты. Ф-I. Л. 166.

[27] Там же. Л. 41б (л. 41а отсутствует).

[28] Там же. Л. 168.

[29] Там же. № 1722, 1724. Тексты актов исключения не сохранились.

гласно акту от 30 декабря 1947 г. были исключены из инвентаря как утраченные во время блокады Ленинграда также одна из валторн (инв. № 1715), миниатюрные модели мандолины и скрипки (инв. № 1719, 1720)[30].

Получается, что из 18 инструментов, переданных музею 6 апреля, 28 июля и 1 октября 1925 г., до настоящего времени в Шереметевском дворце — Музее музыки хранится 14 инструментов.

Кроме них в музее по сей день хранятся также еще три юсуповских инструмента: рояль, фисгармония (гармоникорд), пианола. Они перечислены в Списке от 22 апреля 1924 г. (соответственно, XIX-35/5, XIX-35/7 и XIX-35/10). Время их передачи Музыкально-историческому музею филармонии еще предстоит уточнить.

Выяснилось также, что часть юсуповских музыкальных инструментов была передана (вероятно, в те же 1920-е гг.) в Государственный музей этнографии, а из него — в 1950 г. — в Эрмитаж, где они по настоящее время хранятся в Отделе истории русской культуры. Эта подборка носит случайный характер и насчитывает десять единиц хранения. Среди них скрипка, контрабас, трость-флейта, фагот, кларнет, три гобоя, барабан и набор деталей от разных инструментов[31].

Таким образом, на сегодняшний день нам точно известно о местонахождении 29 музыкальных инструментов, ранее принадлежавших князьям Юсуповым. Из них две скрипки хранятся в Госколлекции, 17 инструментов — в Шереметевском дворце — Музее музыки, десять — в Эрмитаже.

Литература

Koshelev V. V. 1999. Das St. Petersburger Musikinstrumenten-Museum: zur Geschichte seiner Entstehung. *Musica Instrumentalis: Zeitschrift für Organologie.* Bd. 2. Nürnberg: Das Verlag des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg: 23–55.

Витачек Е. Ф. 1952. *Очерки по истории изготовления смычковых инструментов.* М.; Л.: Музгиз.

Витачек Е. Ф. 1964. *Очерки по истории изготовления смычковых инструментов.* 2-е изд. М.: Музыка.

Зайцева Н. В. 2006. *Непарадная жизнь Юсуповского дворца.* СПб.: Юсуповский дворец.

Зайцева Н. В., Яковлева М. А. 2018. О музыкальных пристрастиях князя Николая Борисовича Юсупова-младшего. В *гостях у Юсуповых. Каталог выставочного проекта.* СПб.: [Б. и.]. 17–23.

Кошелев В. В. 1998. Научное коллекционирование музыкальных инструментов как одно из основных направлений в инструментоведении. Из *истории коллекционирования музыкальных инструментов (к 150-летию со дня рождения барона К. К. Штакельберга). Сб. ст. и рефератов Международной инструментоведческой конференции (13-15 июня 1998 г., С.-Петербург).* СПб.: Изд-во С.-Петерб. ин-та культурных программ: 19–24.

Кошелев В. В. 2002. Санкт-Петербургский музей музыкальных инструментов: ранняя история. *Музыка Кунсткамеры (к 100-летию Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов): материалы первой инструментоведческой научно-практической конференции (26–27 июня 2002 г., С.-Петербург).* СПб.: Ферт и К: 13–54.

Масленникова Е. В. 2002. Судьба художественного собрания князей Юсуповых. *Юсуповский дворец: Дворянские особняки. Истории рода, усадьбы и коллекции.* СПб.: Арт-Палас: 359–367.

Серапина Н. М. (сост.). 2002. *Эрмитаж, который мы потеряли: документы 1920–1930 гг.* СПб.: Журнал «Нева».

Симонова В. М. 2002. Князь Н. Б. Юсупов-младший и его религиозно-философские воззрения. *Юсуповский дворец: Дворянские особняки. Истории рода, усадьбы и коллекции.* СПб.: Арт-Палас: 368–373.

Соловьева Т. А. 1995. *Особняки Юсуповых.* СПб.: Белое и черное.

[30] Архив ММИ. Папка № 3. Л. 59.

[31] Уханова, 2002. С. 206–209.

Уточкина О. В. 2002. Юсуповы в России и для России. *Юсуповский дворец: Дворянские особняки. Истории рода, усадьбы и коллекции.* СПб.: Арт-Палас: 321–333.

Уханова И. Н. 2002. Обзор музыкальных инструментов в Отделе истории русской культуры Государственного Эрмитажа. *Музыка Кунсткамеры (к 100-летию Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов): материалы первой инструментоведческой научно-практической конференции (26–27 июня 2002 г., С.-Петербург).* СПб.: Ферт и К: 202–209.

Якубов М. А. (сост.). 2004. *Государственная коллекция уникальных музыкальных инструментов: великая русская коллекция. Каталог.* М.: Согласие.

Статья поступила в редакцию 19 февраля 2020 г.;
рекомендована к печати 2 марта 2020 г.

Контактная информация:

Кошелев Владимир Васильевич — ст. науч. сотр.; vv-koshelev@yandex.ru

Musical instruments of the Yusupov princes: On the history of existence

V. V. Koshelev

St. Petersburg State Museum of Theatre and Music,
2, ul. Zodchego Rossi, St. Petersburg, 191023, Russian Federation

For citation: Koshelev V. V. 2020. Musical instruments of the Yusupov princes: On the history of existence. *The Issues of Museology* 11 (1): 71–82. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.107 (In Russian)

Princes Yusupov — Nikolai Borisovich Sr. (1750–1831), his son Boris Nikolaevich (1794–1849) and grandson Nikolai Borisovich Jr. (1827–1891) entered the original page in the history of Russian musical culture. However, the most effective in this activity was N. B. Yusupov, Jr. From his famous grandfather, he inherited not only the talent of a musician, but also a collector. In particular, he collected a unique collection for the country of stringed bow instruments of the violin family of famous Italian masters of the XVII–XVIII centuries, which before the October revolution was exhibited in the music room of the Yusupov Palace on the Moika River. The fate of the collection was dramatic. Its history has not been studied. For example, we still do not have an accurate knowledge not only of the actual composition of the collection, but also of where the absolute majority of its tools found their home. Some authors briefly mention that the collection went to the Museum of musical instruments in Leningrad, others — to the State collection of unique instruments in Moscow. This article examines the collection's complicated history from the period of its dispersion, which began in 1919 and the early 1920s. According to the study of documents and literature, we note that today we know the fate of 29 instruments from the Yusupov collection (we are talking not only about violins, but also other instruments): two violins are stored in the State collection of unique stringed bowed instruments, 17 instruments — in the Sheremetev Palace — Museum of Music, 10 — in the Hermitage.

Keywords: Yusupov palace, collection of musical instruments, museum, museum inventory, musical instrument, violin, Prince Yusupov.

References

Iakubov M. A. (comp.) 2004. *State Collection of Unique Musical Instruments: Great Russian Collection. Catalog.* Moscow: Soglasie Publ. (In Russian)

Koshelev V. V. 1998. Scientific Collecting of Musical Instruments as One of the Main Directions in Instrumentology. *Iz istorii collektsionirovaniia muzykal'nykh instrumentov (k 150-letiiu so dniia rozhdeniia*

barona K. K. Shtakel'berga). Sb. st. i referatov Mezhdunarodnoi instrumentovedcheskoi conferentsii (13–15 iunia, 1998 g., S.-Peterburg). St. Petersburg: Izd-vo S.-Peterb. in-ta kul'turnykh programm Publ.: 19–24. (In Russian)

Koshelev V. V. 1999. Das St. Petersburger Musikinstrumenten-Museum: zur Geschichte seiner Entstehung. *Musica Instrumentalis: Zeitschrift für Organologie.* Bd. 2. Nürnberg: Das Verlag des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg: 23–55.

Koshelev V. V. 2002. Saint Petersburg Museum of Musical Instruments: Early History. *Muzyka Kunstkamery (k 100-letiiu Sankt-Peterburgskogo muzeia muzykal'nykh instrumentov): materialy pervoi instrumentovedcheskoi nauchno-prakticheskoj conferentsii (26–27 iunia, 2002 g., Sankt-Peterburg)*. St. Petersburg: Fert i K Publ.: 13–54. (In Russian)

Maslennikova E. V. 2002. The Fate of the Art Collection of the Yusupov Princes. *Iusupovskii dvorets: Dvorianskie osobniaki. Istorii roda, usad'by i collektsii*. St. Petersburg: Art-Palas Publ.: 359–367. (In Russian)

Serapina N. M. (comp.) 2002. The Hermitage That We Lost: Documents of 1920s–1930s. St. Petersburg: Zhurnal «Neva» Publ. (In Russian)

Simonova V. M. 2002. Prince N. B. Yusupov Jr. and His Religious and Philosophical Views. *Iusupovskii dvorets: Dvorianskie osobniaki. Istorii roda, usad'by i collektsii*. St. Petersburg: Art-Palas Publ. 368–373. (In Russian)

Solov'eva T. A. 1995. *Osobniaki Iusupovykh*. St. Petersburg: Beloe i chernoe Publ. (In Russian)

Ukhanova I. N. 2002. Review of Musical Instruments in the Department of History of Russian Culture of the State Hermitage Museum. *Muzyka Kunstkamery (k 100-letiiu Sankt-Peterburgskogo muzeya muzykal'nykh instrumentov): materialy pervoj instrumentovedcheskoj nauchno-prakticheskoj conferentsii (26–27 iunia, 2002 g., Sankt-Peterburg)*. St. Petersburg: Fert i K Publ.: 202–209. (In Russian)

Utochkina O. V. 2002. Yusupovs in Russia and for Russia. *Yusupovskij dvorets: Dvorianskie osobniaki. Istorii roda, usad'by i collektsii*. St. Petersburg: Art-Palas Publ.: 321–333. (In Russian)

Vitachek E. F. 1952. *Essays on the History of Making Bowed Instruments*. Moscow; Leningrad: Muzgiz Publ. (In Russian)

Vitachek E. F. 1964. *Essays on the History of Making Bowed Instruments*. 2nd ed. Moscow: Musyka Publ. (In Russian)

Zaitseva N. V. 2006. *Non-parade Life of the Yusupov Palace*. St. Petersburg: Yusupovskii dvorets Publ. (In Russian)

Zaitseva N. V., Iakovleva M. A. 2018. About the Musical Preferences of Prince Nikolai Borisovich Yusupov, Jr. *V gostiakh u Iusupovykh. Catalog vystavochnogo proekta.* St. Petersburg: [S. p.]: 17–23. (In Russian)

Received: February 19, 2020
Accepted: March 2, 2020

Author's information:

Vladimir V. Koshelev — Senior Researcher; vv-koshelev@yandex.ru

УДК 738.1 Вопросы музеологии. 2020. Т. 11. Вып. 1

Китайская фарфоровая пластика 1950-х гг. как предмет частного коллекционирования

Ван Юй[1], *Ляо Чжэндин*[2]

[1] Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48

[2] Педагогический университет Цзянси, Китайская Народная Республика, 330022, провинция Цзянси, Наньчан, пр. Цзыян, 99

Для цитирования: Ван Юй, Ляо Чжэндин 2020. Китайская фарфоровая пластика 1950-х гг. как предмет частного коллекционирования. *Вопросы музеологии* 11 (1): 83–93. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.108

Фарфор в Китае на протяжении веков являлся излюбленным предметом коллекционирования, однако стоимость древнего фарфора и изделий государственных мастерских была баснословной, поэтому частные коллекционеры не могли позволить себе их покупку. В 1950-е гг. ситуация коренным образом изменилась: в это время сложился новый феномен в искусстве — мелкая фарфоровая пластика, которая получила особое значение; ее художественный язык отличался оригинальностью, она прекрасно дополняла мебель и сочеталась с окружающей средой, получив благодаря этому признание коллекционеров. Являясь предметом национального наследия, она оказалась доступной для широкого круга любителей фарфорового искусства. В XXI в. частное коллекционирование предметов культурного наследия поощряется правительством КНР и получает все большее внимание со стороны общественности. Кроме того, последние годы характеризуются проявлением «знаточеского» интереса к изделиям фарфора второй половины XX в., в том числе и к произведениям, не следующим традиционным художественным концепциям. Настоящая статья посвящена рассмотрению частных современных коллекций мелкой фарфоровой пластики 1950-х г. в Китае. Целью статьи является рассмотрение коллекционной и художественной ценности фарфоровой пластики 1950-х гг., а также выявление предпочтений, определение направлений и причин ее частного коллекционирования. В работе предпринимается попытка изучить и проанализировать деятельность таких китайских покровителей фарфора, как У Хуафэн, Тао Чжаоцин и Дэн Цинфу, которые приложили значительные усилия для поиска, сбора и изучения предметов китайского фарфорового искусства, а также сделали немалый вклад в основание и становление различных учреждений и музеев, предметом исследования и коллекционирования которых является фарфоровая пластика. Анализ экспонатов трех коллекций призван пролить свет на дальнейшие направления и выявить перспективы развития коллекционной и исследовательской деятельности в области мелкой фарфоровой пластики Китая 1950-х гг.

Ключевые слова: коллекция, коллекционирование, фарфор, интерьерная пластика, коллекции фарфора, Китай.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

1. Введение. Китайский фарфор 1950-х гг. как предмет частного коллекционирования

Частное коллекционирование в Китае сегодня является предметом государственного интереса и регулирования. В опубликованном 22 февраля 2017 г. постановлении Государственного комитета по охране культурного наследия КНР «Развитие памятников культуры Китая в рамках тринадцатого пятилетнего плана»[1] четко предложено создать и развивать политические меры, направленные на поощрение законного частного коллекционирования памятников культуры. Государственный комитет по охране культурного наследия ставит задачу развития культуры коллекционирования новой эпохи, создания системы изучения сферы обращения предметов национального достояния, оптимизации критериев разрешения на обладание предметом культуры, ускорения формирования многоуровневой системы экспертизы памятников. Иными словами, речь идет о создании «новой модели рынка предметов культурного наследия»[2].

Коллекционирование фарфора в Китае представляется вполне естественным и очевидным. Страна, где искусство фарфора имеет многовековую историю, с особым интересом и вниманием относится к произведениям декоративно-прикладного искусства, которые рассматриваются как идеальные образцы формы и росписи.

Традиционно главным объектом собирательского интереса становились произведения, выполненные в периоды правления китайских династий. Однако в последнее время наметился новый вектор «знаточеского» интереса, связанный с коллекционированием фарфора второй половины XX в., причем коллекционирования круга произведений, не свойственных китайской традиции фарфора.

После Китайской революции 1949 г. и установления дружеских отношений с Советским Союзом в Китае начинается массовое производство мелкой фарфоровой интерьерной пластики. Такая же традиция существовала в этот период в Советском Союзе, и сравнительный анализ показывает, что предприятия СССР и КНР осваивали схожие сюжеты (труд, детство, сказка, искусство) и предлагали обывателям (чьи интерьеры должны были наполнить эти произведения) схожие композиционные решения. Это, пожалуй, уникальный период, когда страна, которая является родиной фарфора и носителем богатейших традиций, практически заимствовала формы и принципы мелкой интерьерной фарфоровой пластики.

Тем не менее сегодня фарфор 1950-х гг. становится предметом коллекционирования и, вероятно, в скором времени станет и предметом специальных научных исследований. Пятидесятые годы XX в. — особый период, когда перед мастерами фарфора были поставлены задачи создания образцов тиражного интерьерного фарфора на новые темы. Скульпторы посещали заводы, деревни и прилежно учились создавать скульптуры, посвященные рабочим, крестьянам, солдатам, героическим персонажам, выдающимся личностям, ученикам и освободительной армии.

---

[1] Развитие памятников культуры Китая в рамках тринадцатого пятилетнего плана. URL: http://www.scio.gov.cn/xwfbh/xwbfbh/wqfbh/39595/40355/xgzc40361/Document/1653914/1653914.htm (дата обращения: 14.01.2020). (На кит. яз.)

[2] Е, 2011. С. 155.

Лидеры Государственного совета Китая Чжоу Эньлай (1898–1976) и Го Можо (1892–1978) лично направляли развитие Цзиндэчжэня[3], организовывали поездки художников в сельскую местность, воинские части, учебные заведения, встречи с мастерами традиционного искусства и сторонниками академизма, студентами и преподавателями факультета скульптуры Центральной академии изящных искусств, такими как Цзэн Луншэн (1901–1964), Цзэн Шаньдун (1926 г. рожд.), Хэ Шуйгэнь (1925 г. рожд.), Лю Цзужань (1920 г. рожд.), Цай Цзиньбяо (1935 г. рожд.), Лю Юаньчан (1939 г. рожд.), Чжан Юйсянь (1938 г. рожд.), Тан Цзыцян (1940 г. рожд.), Не Лэчунь (1937 г. рожд.), Чжоу Гочжэнь (1931 г. рожд.) и т. д. Эти деятели являлись первым поколением мастеров фарфора КНР, выдающимися художниками, специализировавшимися на декоративно-прикладном искусстве, оказавшими немалое влияние на развитие китайского фарфора. Они создали большое количество выдающихся произведений и отразили в творчестве новую революционную эпоху. В тот особенный период приоритеты государства повлияли на то, что работники искусства начали создавать большое количество произведений с сюжетом на политические темы. Ценность этих произведений впоследствии подвергалась сомнению, однако сегодня они переживают своеобразный «ренессанс» собирательского интереса.

Изучение частных коллекций фарфора 1950-х гг. подтверждает мысль Е Мина, которая изложена в работе И. Лю «Впечатление от коллекций современной керамики Цзиндэчжэня»: «…при коллекционировании фарфора нужно обладать любящим фарфор сердцем, определенной эстетической базой и вкусом, а также некоторыми знаниями в области фарфора, искусства и истории развития фарфоровых изделий; кроме того, необходимо четко знать тенденции изменения стоимости современного фарфора»[4]. Эти принципы вполне применимы и к тем коллекционерам, которые, испытывая интерес к фарфору 1950-х гг., формируют базу для дальнейших серьезных исследований этого явления искусства раннего периода Китая после революции 1949 г.

2. Коллекционеры фарфора

2.1. Коллекционер У Хуафэн (1965 г. рожд.)

В начале 2000 г. У Хуафэн из провинции Аньхой случайно получил возможность соприкоснуться с искусством цзиндэчжэньского фарфора 50–60-х гг. XX в. Эти произведения не только обладали прекрасными формами, искусными росписями, но также ярко демонстрировали черты эпохи и производили на зрителей незабываемое впечатление. До этого коллекционер У Хуафэн покупал то, что видел, но с той минуты он определил будущее направление своей деятельности: собирать

[3] Цзиндэчжэнь — город окружного значения провинции Цзянси, известен как «столица фарфора». Фарфор Цзиндэчжэня имеет мировую славу, здесь исторически находились фарфоровые мастерские. Уже при Восточной Хань в городе Чаннань (прежнее название Цзиндэчжэня) был основан гончарный переулок. В эпоху Тан благодаря особому составу почвы чаннаньским мастерам удалось объединить синий фарфор юга Китая и белый фарфор Северного Китая и создать сине-белый фарфор.

[4] Лю, 2014. С. 19.

только изделия из фарфора Нового Китая. В то время СМИ еще не были развиты, как сегодня, транспортная сеть была неудобна, и для того, чтобы добраться из Аньхоя в Цзиндэчжэнь, требовалось более десяти часов. Несмотря на это, для изучения искусства цзиндэчжэньского фарфора У Хуафэн приезжал в Цзиндэчжэнь до четырех раз в месяц. Он проводил много времени в Павильоне керамики и фарфора Цзиндэчжэня[5], Мире керамики и фарфора[6] и Художественной галерее прикладных искусств провинции Цзянси в Наньчане[7] — коллекционер был опьянен искусством цзиндэчжэньского фарфора.

Художественная ценность и редкость экспонатов собрания У Хуафэна, его профессионализм как коллекционера обладают определенным авторитетом во всем Китае. Фарфоровые произведения из Цзиндэчжэня, собранные У Хуафэном, экспонируются на выставках по всему Китаю: они участвовали в организованной горкомом Цзиндэчжэня «Выставке работ керамики провинции Шаньдун», организованной Центральной академией изящных искусств «Ретроспективной выставке работ Инь Ипэна», организованной Музеем народных ремесел провинции Гуандун и комитетом красных коллекций Союза коллекционеров Китая масштабной выставке «Гимн Родине», «Ретроспективой выставке изделий десяти крупнейших заводов фарфора» и т. д. Кроме того, в статьях о цзиндэчжэньском фарфоре сайта об искусстве «Ячан ишуван», «Цзиндэчжэньского ежедневника», «Вечерней газеты столицы фарфора», альманаха «Фарфоровые изделия» и т. д. была упомянута роль У Хуафэна в развитии и расширении цзиндэчжэньского искусства фарфора.

У Хуафэн живет в Цзиндэчжэне уже около пяти лет — с 2014 г. по сегодняшний день, — он знаком с этим искусством весьма близко. Коллекционер считает, что кругозор Цзиндэчжэня как столицы фарфора должен быть немного шире, а искусство — разнообразнее, поскольку, сосредоточившись на чем-то одном, можно упустить что-то другое. Голубой цзиндэчжэньский фарфор, пастель, цветная глазурь, тонкий фарфор, безусловно, являются традиционными видами изделий, выдающиеся достижения мастеров в этих областях нельзя оставить без внимания.

В середине 50-х гг. XX в. Хэ Шуйгэнь и другие мастера фарфора из Цззиндэчжэня поступили на обучение в Центральную академию изящных искусств. Такие талантливые ученики, как Чжоу Гочжэнь и другие, были приняты на работу в Цзиндэчжэнь; для творческого обмена сюда были приглашены такие талантливые ученики и преподаватели Центральной академии изящных искусств, как мастер ра-

---

[5] Павильон керамики и фарфора Цзиндэчжэня — наиболее ранний и единственный профессиональный музей керамического искусства, основанный после провозглашения КНР и имеющий богатую коллекцию фарфора, государственный музей второго уровня. URL: https://baike.baidu.com/item/%E6%99%AF%E5%BE%B7%E9%95%87%E9%99%B6%E7%93%B7%E9%A6%86/8981379?fr=aladdin (дата обращения: 03.02.2020). (На кит. яз.)

[6] Мир керамики и фарфора Цзиндэчжэня — рынок искусства фарфора, преобразованный из фарфорового завода, вмещает в себя около 200 лавок, в которых представляют свои изделия 12 мастеров государственного значения и 60 мастеров провинциального уровня. URL: https://baijiahao.baidu.com/s?id=1625263570893803104&wfr=spider&for=pc (дата обращения: 20.01.2020). (На кит. яз.)

[7] Художественная галерея прикладных искусств провинции Цзянси в Наньчане была основана в 1971 г. и на протяжении своей истории прилагала усилия для развития прикладных искусств. Это общественно-полезная бюджетная организация провинциального значения, первый выставочный павильон для прикладного искусства Китая. URL: http://www.jxgymsg.cn/ (дата обращения: 14.01.2020). (На кит. яз.)

боты с глиной Чжан Цзинху и т. д. Произведения, созданные этими художниками в Цзиндэчжэне, представляли Китай на проходящих в Варшаве Пятом фестивале мира и дружбы молодежи и учеников всего мира, выставке конкурса изящных искусств и художественной выставке, к тому же получили призы, что было почетно не только для страны, но и для Цзиндэчжэня. Выдающаяся реалистическая техника, основательная творческая база, а также скрупулезный труд мастеров, производящих заготовки, повышают художественную, технологическую и культурную ценность этих произведений искусства по сравнению с ценностью изделий из фарфора прошлых времен.[8]

Коллекционер У Хуафэн в 2014 г. основал Музей фарфоровой скульптуры КНР, который расположен в настоящее время в городе Цзиндэчжэнь, в районе Цзиньсю, в квартале Чаннаньдаши. Автору настоящей работы посчастливилось посетить этот музей и поговорить с коллекционером. Музей фарфоровой скульптуры КНР посвящен произведениям китайской фарфоровой скульптуры Цзиндэчжэня периода 50-70-х гг. XX в. Этот художественный музей занимается коллекционной и выставочной деятельностью, а также академическими обменами. Здесь хранятся фарфоровые скульптуры Цзиндэчжэньского кооператива искусств и ремесел, глиняные фигурки «нижэньчжан» и произведения Центральной академии изящных искусств, созданные в Цзиндэчжэне в 1950-е гг., а также фарфоровые работы, выполненные до 80-х гг. XX в. такими выдающимися мастерами, как Цзэн Луншэн, Чжоу Гочжэнь, Цзэн Шаньдун, Чжан Юйсянь, Лю Юаньчжан и другие. Эти художественные работы получили признание и высокие оценки со стороны многих известных мастеров фарфора, а талантливый художник Чжоу Гочжэнь лично дал наименование музею: «Музей фарфоровой скульптуры КНР». Художественная ценность, редкость произведений и профессиональный подход к коллекционированию определили авторитет музея в Китае.

Коллекционер У Хуафэн полагает, что фарфоровые статуэтки 50-х гг. XX в. обладают не только изобразительным и художественным очарованием, их роспись отличается изяществом, а также яркими чертами времени. У Хуафэн собрал около 90 произведений фарфоровой скульптуры 1950-х гг., одним из ярких образцов которых является работа «Эпоха оперы Чжамэйань» (рис. 1); ее рыночная стоимость оценивается в 500 тыс. китайских юаней. Произведение отличается выразительностью и тонкостью, роспись — великолепием и изысканностью, что отражает высочайший уровень фарфорового искусства. «Охота на волков» (рис. 2) оценивается на рынке в 800 тыс. китайских юаней, это произведение изображает храбрость и стойкость молодых монголов, а также их скотоводческую жизнь. Произведение отличается динамичными изобразительными формами, а глазурная отделка, прошедшая высокотемпературный обжиг, придает работе незаурядную красоту. Эта статуэтка приняла участие в V Всемирном фестивале молодежи и студентов (1955 г., Варшава, Польша). Рыночная стоимость «Танца народности гаошань» (рис. 3) составляет около 600 тыс. юаней, работа изображает людей народности гаошань, живущих на острове Тайвань; она украшена цветной глазурью, что позволяет сделать акцент на песнях и танцах гаошаньцев, а также передать страстный и безудержный характер народа. Это произведение является важным примером переходного периода в ис-

[8] Авторы статьи благодарят коллекционера У Хуафэна за предоставленные фотографии.

Рис. 1. Эпоха оперы Чжамэйань. 50-е гг. XX в. Изготовитель: Завод скульптуры из фарфора г. Цзиндэчжэнь. Высота 26 см. Фото У Хуафэна[8]

Рис. 2. Битва с волком. 50-е гг. XX в. Изготовитель: Завод скульптуры из фарфора г. Цзиндэчжэнь. Высота 43 см. Фото У Хуафэна

Рис. 3. Танец народности гаошань. 50-е гг. XX в. Изготовитель: Промысловый художественный кооператив Цзиндэчжэня. Высота 28,5 см. Фото У Хуафэна

кусстве фарфоровой скульптуры, долгое время продолжавшей традиционные буддийские сюжеты и постепенно сделавшей поворот к реалистическим темам после основания КНР.

2.2. Коллекционер Тао Чжаоцин (1968 г. рожд.)

Тао Чжаоцину посчастливилось работать и жить в местности с потрясающими природными пейзажами, которое обладает богатыми сокровищами искусства керамики, — столице фарфора Цзиндчжэне. Возможно, под влиянием отца Тао Чжаоцину с детства нравились каллиграфия и живопись; после работы в Цзиндэчжэне его искренней любовью и предметом для коллекционирования на протяжении вот уже более 10 лет является фарфор. Фарфор дал ему богатую духовную пищу, в радостном процессе коллекционирования Тао Чжаоцин постепенно познакомился с его богатой культурой.

Коллекционер Тао Чжаоцин в 1989 г. вступил в должность учителя Первой средней школы г. Цзиндэчжэнь провинции Цзянси, в свободное от работы время он собирал изделия из фарфора 1950-х гг. и помогал в оценке и продаже произведений данного периода. Когда он только начинал заниматься этим делом, то испытывал большую радость от изящества и красоты изделий. Только позднее он осознал глубокое внутреннее содержание и привлекательность, скрытую в этих созданных в особое время работах, понял, что они могут улучшить его вкус, повысить лич-

ностный уровень и эстетические взгляды. В настоящий момент коллекционер собирается на основе своего многолетнего опыта и знакомства с фарфором написать несколько статей в надежде познакомить еще большее количество людей с фарфором Нового Китая с целью художественного просвещения и повышения уровня культуры общества. Для продажи он выставляет более 200 изделий. Коллекционер собрал многочисленные фарфоровые статуэтки 50-х гг. XX в., посвященные теме любви: «Западный флигель», «Погребенный цветок», «Превращение в бабочку», «Волопас и Ткачиха», а также сюжетам китайской музыкальной драмы: «Лу Линьхуэй», «Распутье», «Опьяневшая Ян Гуйфэй», «Бай Няннян и Сяо Цин» и другим.

Господин Тао полагает, что изобразительные формы фарфоровой скульптуры Цзиндэчжэня с момента основания КНР отличаются динамичностью и красотой, выразительными лицами и яркими образами персонажей, многочисленными позами, живостью, богатством декоративных приемов, тонким мастерством нанесения цвета, многообразием видов изделий. Так, произведения этого времени могут быть посвящены буддийским божествам, историческим деятелям, героям Нового Китая, цветам и травам, рыбам и насекомым, павильонам и беседкам, зверям, игрушкам и т. д. Цвета глазури характеризуются насыщенностью, а материалы — уникальностью. Кроме того, в условиях специфического политического и культурного фона в первые годы с момента основания КНР творчество осуществлялось в рамках плановой экономической системы, а процессом создания произведений руководил мастер фарфоровой скульптуры, художник-керамист Цзэн Луншэн, представитель третьего поколения создателей глиняной скульптуры «нижэньчжан», профессор Центральной академии изящных искусств Чжан Цзинху и работник Центральной академии изящных искусств. Каждый этап технологического процесса выполнялся выдающимися мастерами и творческими командами. Таким образом, создаваемые работы стали результатом коллективной мудрости, поэтому отличались разнообразием сюжетов, глубиной замысла, уникальностью выразительных форм, в результате чего творчество этого периода достигло исторического пика. Тао Чжаоцин полагает, что за каждым произведением стояли глубинное идейное содержание и высокая культурная, художественная, технологическая, рыночная и инвестиционная ценность.

2.3. Коллекционер Дэн Цинфу (1955 г. рожд.)

Коллекционер Дэн Цинфу родился в городском округе Цзиндэчжэнь провинции Цзянси уезда Синьцзян, трудился на фабрике фарфора Цзинсинцы и прекратил работу там в 1993 г. Коллекционер любит скульптуру и собирает ее на протяжении 30 лет. В 1998 г. Дэн Цинфу вступил в Союз коллекционеров Китая, в настоящее время он является заместителем председателя Союза коллекционеров провинции Цзянсу. Он участвовал во многих крупных мероприятиях, связанных с собиранием произведений искусства Китая, где познакомился со многими известными коллекционерами и лидерами.

Дэн Цинфу считает, что искусство фарфора — это трехмерное искусство, где степень трудности создания скульптуры намного выше, чем у планарных видов искусства, например каллиграфии и живописи. Живописи можно обучиться за три года и самостоятельно заниматься творчеством, однако изучая скульптуру три

года, можно освоить лишь азы, но нельзя создать успешных работ. Для создания одной скульптуры нужно уметь резать, скатывать, соединять, сушить — для овладения всеми навыками требуется достаточно много времени; некоторые части произведений необходимо создавать быстро; после обжига белой основы ее нужно разукрашивать. За те несколько десятков лет, в течение которых коллекционер поддерживал контакты с фабриками фарфора, он в полной мере познакомился с процессом превращения глины в произведение искусства.

В основном коллекция Дэн Цинфу состоит из цзиндэчжэньского фарфора, но в ней также присутствуют некоторые работы из других регионов керамической промышленности Китая, а также произведения выдающихся русских мастеров раннего периода. Преимущественно коллекционер собирает фарфоровые статуэтки, изображающие людей. Дэн Цинфу полагает, что после основания Нового Китая новая социальная политика определила появление произведений, отражающих жизнь рабочих, крестьян, солдат, студентов, национальных меньшинств, а также изображающих лидеров государства.

Коллекция Дэн Цинфу состоит из трех частей. Первая — это статуэтки лидеров раннего периода, их около 60 штук, большая часть из них создана известными мастерами. Вторая часть насчитывает около 300 произведений различной тематики и представлена образами рабочих, крестьян и солдат, юных пионеров, представителей малых народностей и т. д., особенно хороши фигурки актеров из современной революционной пекинской оперы, они выполнены очень живо и больше всего нравятся самому Дэн Цинфу. Также в коллекцию входят различные изделия, выполненные из дерева и металла. Третья часть — это керамические значки с изображением Мао Цзэдуна, которых насчитывается несколько тысяч, самый большой из них около 36 см, а маленький — около 2 см. В основном значки расписаны вручную или содержат каллиграфические надписи со знаменитыми изречениями председателя Мао. В коллекцию входят и значки из золота, серебра и алюминия, есть особый значок, изготовленный из материалов, из которых делают самолеты, можно найти значки из бамбука, меди и т. д. — таких предметов насчитывается более тысячи. Все указанные экспонаты были созданы в 1950-е гг., некоторые из них достаточно редки и не имеют второго экземпляра. Позже основным направлением творчества для скульпторов старого поколения станет фауна, в которой уже не будет того страстного накала революционных преобразований, охвативших китайское общество в первое десятилетие после 1949 г.

3. Заключение

«Коллекционный фарфор — это не богатство, а скорее символ статуса и самосовершенствования. Коллекционирование не только изменяет материальную жизнь, но и выводит духовную жизнь на новый уровень»[9] — отмечает в статье «Тридцать коллекций фарфора» Чжу Сяохун.

Выбор направления коллекционирования всегда сопряжен с личными предпочтениями и теми направлениями, которые определяют круг актуальных эпох и сюжетов. Произведения фарфоровой интерьерной пластики 1950-х гг. вошли в этот

[9] Чжу, 2018.

круг совсем недавно. Воспринимавшаяся как продукция, частично утратившая высокие традиции китайского фарфора, слишком связанная с героико-революционной тематикой, сегодня пластика, произведенная в 1950-е гг., занимает все более устойчивые позиции на китайском арт-рынке.

Анализ трех коллекций позволяет предположить, что обозначенный интерес будет только расширяться, что, в свою очередь, спровоцирует переход от «знаточеского», каталожного изучения произведений в рамках частных коллекций к появлению специальных научных исследований, представляющих анализ роли и места произведений мелкой фарфоровой пластики 1950-х гг. в культуре Китая. Российский опыт расширения круга исследований по этим вопросам[10], во всяком случае, дает такую надежду.

Литература

Е М. 2011. Впечатление от коллекций современной керамики Цзиндэчжэня. *Керамика Цзиндэчжэня* 4: 155–161 (叶明.《景德镇现代陶瓷收藏感悟》[J]. 景德镇陶瓷. 2011, 4: 155–161). (На кит. яз.)

Лю И. 2014. Рассуждения о творчестве и коллекционировании современного фарфора. *Исследования фарфора* 1: 19–29 (刘艺.《浅论当代艺术陶瓷的创作与收藏》[J]. 陶瓷研究. 2014, 1: 19–29). (На кит. яз.)

Сапанжа О. С., Баландина Н. А. 2019. Советская фарфоровая мелкая пластика в пространстве повседневной культуры 1950–1960-х годов: к вопросу развития художественных образов. *Новое искусствознание. История, теория и философия искусства* 1: 64–70.

Чжу С. 2018. Тридцать коллекций фарфора. *Предпринимательство Шанхая* 4: 44 (朱晓鸿.《陶瓷收藏三十载》[J]. 上海企. 2018, 4: 44). (На кит. яз.)

Статья поступила в редакцию 13 февраля 2020 г.;
рекомендована к печати 20 марта 2020 г.

Контактная информация:

Ван Юй — аспирант; 772840386@qq.com
Ляо Чжэндин — канд. искусствоведения, проф.; kevin.ru@qq.com

Chinese porcelain plastic of the 1950s as a subject of private collection

Wang Yu[1], *Liao Zhengding*[2]

[1] The Herzen State Pedagogical University of Russia,
48, nab. r. Moiki, St. Petersburg, 191186, Russian Federation
[2] Jiangxi Pedagogical University,
99, Ziyang pr., Nanchang, Jiangxi province, 330022, China

For citation: Wang Yu, Liao Zhengding 2020. Chinese porcelain plastic of the 1950s as a subject of private collection. *The Issues of Museology* 11 (1): 83–93. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.108 (In Russian)

In China porcelain throughout history has been very collectible, however, the cost of ancient porcelain and the products of state workshops was pretty high, so ordinary collectors could not afford to buy them. In the 1950s the situation radically changed: at this time a new phenomenon in art was developed — a small porcelain plastic, which received a specific meaning, its artistic language was distinguished by the originality, it perfectly complemented the furni-

[10] Сапанжа, Баландина, 2019.

ture and combined with the environment, having received because of that the recognition of collectors. In the 21st century, private collectibles of cultural heritage objects are encouraged by the government of the PRC and receives increasing attention from the public. In addition, the last years are characterized by the manifestation of "noble" interest in China porcelain products of the second half of the 20th century, including the works, not the following traditional artistic concepts. This article is devoted to the consideration of private modern collections of small porcelain plastics of the 1950s in China. The aim of the article is to consider the collection and artistic value of porcelain plants of the 1950s, as well as revealing preferences, determining the directions and reasons for its private collectible. The work is attempted to study and analyse the activities of such Chinese patrons of porcelain, like Juanfen, Tao Zhaocin and Dan Cinfu, which made significant efforts to search, collect and study Chinese porcelain art, and also made a considerable contribution to the foundation and the establishment of various institutions and museums, the subject of the study and collectible of which is porcelain plastic. The analysis of the exhibits of the three collections is designed to shed light on further directions and identify prospects for the development of collection and research activities in the field of chalk porcelain plastic of the 1950s.

Keywords: collection, collecting, porcelain, interior plastic, porcelain collections, China.

References

Liu Y. 2014. Discussions on the Creativity and Collecting of Modern Porcelain. *Taoci yanjiu* 1: 19–29. (In Chinese)

Sapanzha O. S., Balandina N. A. 2019. Soviet Porcelain Small Plastic in Daily Cultural Space of the 1950s and 1960s: on the Development of Artistic Images. *Novoe iskusstvoznanie. Istoriia, teoriia i filosofiia iskusstva* 1: 64–70. (In Russian)

Ye M. 2011. Impression of the Collections of Modern Ceramics in Jingdezhen. *Jingdezhen taoci* 4: 155–161. (In Chinese)

Zhu X. 2018. Thirty Porcelain Collections. *Shanghaiqi* 4: 44. (In Chinese)

Received: February 13, 2020
Accepted: March 20, 2020

Authors' information:

Wang Yu — Postgraduate Student; 772840386@qq.com
Liao Zhengding — PhD, Professor; kevin.ru@qq.com

УДК 069.5 Вопросы музеологии. 2020. Т. 11. Вып. 1

Конфетная обертка как новый предмет музейного коллекционирования: терминологические особенности, история появления, тематическая направленность

А. В. Лушникова, К. Н. Денисенко

Челябинский государственный институт культуры,
Российская Федерация, 454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36А

Для цитирования: Лушникова А. В., Денисенко К. Н. 2020. Конфетная обертка как новый предмет музейного коллекционирования: терминологические особенности, история появления, тематическая направленность. *Вопросы музеологии* 11 (1): 94–101.
https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.109

Рассматривая терминологическое разнообразие конфетной обертки как объекта, включенного в сферу коллекционирования, авторы предлагают в рамках дискуссионного обсуждения термины филолидия, ксерофилия, сакулумистика через раскрытие этимологических характеристик сформированных сегодня направлений коллекционирования. В статье обращается внимание на вариативность использования наименования индивидуального защитного слоя конфет (обертка, упаковка, этикетка, фантик), связывая расхождения с бытовым использованием объекта и технологическими особенностями, производственными процессами. Авторы обозначают хронологические рамки появления нового материального объекта, базируясь на открытиях в области науки и техники, предложивших для широкого использования новые материалы (парафин, фольга, целлофан). Краткий очерк истории кондитерского производства в России с середины XIX в., не являясь основной задачей статьи, дается для выявления тематических приоритетов и традиций оформления нового исторического источника (реклама продукции, политический заказ, мода на стилистическое оформление, поиск новых стилевых форм). Определяя интерес к новому объекту коллекционирования, авторы затрагивают вопросы формирования музейных собраний и частных коллекций. Приведенная информация о действующих музеях и музейных коллекциях (Музей упаковки (Москва), Музей истории шоколада и какао (Москва), Музей упаковки (Пермь), музей Воронежской кондитерской фабрики (Воронеж), Музей истории шоколада (Тамбов), Музей истории шоколада «ШОКО РУА» (Рязань), Музей истории шоколада «Криолло» (Киров), Краеведческий музей им. В. П. Бирюкова (Шадринск), Музей этикеток (Екатеринбург)) показывает, что государственные музеи пока не акцентируют свое внимание на формировании коллекций интересного и достаточно информативного источника; большей частью коллекционный объект представлен в музеях при производственных центрах, частных музеях и коллекциях.

Ключевые слова: история, конфетная обертка, фантик, филолидия, ксерофилия, сакулумистика, музей, коллекция, кондитерская фабрика.

Обширную группу кондитерских изделий, которые производят из различных масс способом формования и последующей отделки в виде плиточки, шарика, батончика и др., называют конфетами. Предвкушение удовольствия от «знакомства»

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

с кондитерским изделием начинается с разворачивания упаковки. В данной статье мы рассмотрим причины появления и разнообразия «одежки для конфет», т. е. упаковки конфетной продукции. В технологической цепочке производства, оформления, потребления кондитерской продукции сложилось терминологическое разнообразие, которое отражает и бытовой интерес к конфетной упаковке, и требования научной терминологии при описании объекта коллекционирования.

В бытовой практике наиболее распространенный термин для конфетной упаковки — фантик (от нем. *Pfand* — залог) — российское название индивидуальной упаковки конфет и шоколада, которая используется для обертывания конфет и другой кондитерской продукции (карамели, ириса, жевательной резинки). Традиция использования данного названия отсылает к началу XX в., когда стала популярна игра в «фанты», а обертка для конфет становилась безопасным залогом в такой игре. В производственной практике используют первое название упаковки для конфет — обертка, т. е. бумага для оборачивания продукции. Создателем конфетной обертки называют Томаса Алва Эдисона, который в 1870-е гг. придумал парафинированную бумагу[1]. Собственно, изобретение парафинированной бумаги привязано было к изобретению телеграфа, но этот «побочный продукт» очень понравился кондитерам и стал выполнять функцию индивидуальной защиты кондитерского изделия.

В терминологическом разнообразии можно встретить и название «конфектный билет», появление которого связано в привнесением в конфетную обертку декоративных элементов для привлечения внимания покупателя, что использовалось в рекламе кондитерской продукции во второй половине XIX в.

Со второй половины XX в. конфетная обертка заинтересовала коллекционеров как исторический источник (технология создания, сюжеты, авторство и т. д.), встал вопрос о выявлении направлений коллекционирования, которые смогли бы соответствовать особенностям коллекционируемого объекта. В терминологическом аппарате направлений коллекционирования выделена группа, объединенная названием «филолидия» (от др.-греч. *philo* — люблю, англ. *lid* — крышка), — коллекционирование упаковок и их элементов, причем для отдельных объектов даны индивидуальные наименования (филумения, бирофилия, тегестология, фромология, ксерофилия (от др.-греч. *xeros* — сухой, *philos* — друг) и другие), а несколько направлений коллекционирования, в том числе и коллекционирование оберток от шоколада и конфет, не получили «именных» характеристик. Ряд исследователей выделяют направления коллекционирования по способу нанесения информации и закрепления на объекте, объединяя в этом случае под направлением «ксерофилия» все бумажные упаковки/обертки (от бритвенных лезвий, шоколада и конфет, мороженого, пакетики от чая, сигар и т. п.), беря за основу способ нанесения изображения (печать), назначение (защита объекта). Предлагается именовать коллекционирование упаковок от шоколада «сакулумистика» (от лат. *sacculum* — мешок), но это не является окончательным решением вопроса о наименовании данного направления коллекционирования.

Отсчет истории конфетной обертки как индивидуальной упаковки кондитерского изделия начинают, как правило, с изобретения парафинированной бумаги

[1] Лапиров-Скобло, 1960. С. 40.

(Томас Альва Эдисон), пищевой алюминиевой фольги (Альфред Гаучи, 1909, Швейцария, США), целлофана (Жак Эдвин Бранденбергер, 1908, Швейцария)[2].

До этого для перевозки и хранения кондитерской продукции использовались ткань, бумага, крупные листья и другие подручные материалы. Современная конфетная обертка — лишь усовершенствованные производные от изобретений конца XIX — начала XX в. При всей незначительности исторического отрезка, в который помещается история кондитерской обертки (полтора века), фантики уже в середине XX в. начинают привлекать коллекционеров, собирателей, историков и т. д. Фантик — своеобразный исторический документ. Фантик — это визитная карточка своего времени. До конца XIX в. шоколадно-кондитерская продукция не имела названия. Производители и покупатели различали продукцию по номерам, которая проставлялась на фольге, или по цвету фольги. Появление первых иллюстрированных конфетных оберток, оформление конфетных коробок, шоколада в России относится к рубежу XIX–XX вв. и связано с фабриками А. И. Абрикосова (с 1922 г. «Бабаевская»), Фердинанда Теодора фон Эйнема (с 1922 г. «Красный октябрь»), Адольфа Сиу (с 1924 г. «Большевик») и другими[3].

Одной из самых первых художественно оформленных оберток для конфет называют продукцию товарищества «Эйнем» под названием «Мишка косолапый», которая датируется 1913 г., хотя само название появилось, видимо, в конце XIX в.[4]

Датировка фантиков/оберток от конфет — сложное и спорное атрибутивное действие. В литературе практически не найти точной информации, требуется привлечение архивных документов, так как на самой конфетной обертке датировка не указывалась. Тем не менее сохранившиеся коллекции (музейные, частные) определяют направления оформления конфетного этикета, политический заказ общества, эстетические вкусы владельцев кондитерских производств.

В память об отмене крепостного права в России (1861 г.) фабрика А. А. Савинова (Самара) выпускает продукцию с открытым политическим подтекстом: «Реформа», «Воля», «Освобождение крестьян» и «Отмена крепостного права»[5]. Поездка Николая II вместе с супругой во Францию в 1896 г. для производителей конфет стала основанием для размещения на конфетных обертках портрета президента Французской Республики Феликса Фора — это был политический заказ на сближение двух европейских государств. В честь празднования 200-летия основания Санкт-Петербурга (1903 г.) на фантиках появляется изображение имперской столицы. К 1913 г., году празднования 300-летия Дома Романовых, производители сладостей разрабатывают юбилейную упаковку. В продукции товарищества «Эйнем» покупателям предлагались цветные проспекты с портретами членов царствующей фамилии, сюжеты знаковых исторических событий (польская интервенция в Москве, победа в Отечественной войне 1812 г. или призвание Михаила Федоровича Романова на царство), портреты героев народного ополчения К. Минина и Д. Пожарского, народного мстителя Ивана Сусанина. На вкладышах размещалась краткая историческая справка о героях или хронология событий. Упаковка рассказывала также об этносах России, ее природе, о видах оружия, алфавите. К этому питали

[2] Хайн, 1997. С. 93.
[3] Бровкин, Фришман, 1973.
[4] Глинтерник, 2007. С. 252.
[5] Надеин, 2000. С. 48–49.

интерес и дети из династии Романовых. В 1913 г. товарищество «Эйнем» удостоилось звания поставщика двора его императорского величества[6].

Среди популярных тем конфетного этикета становятся иллюстрации к произведениям писателей, поэтов, изображения героев литературных и музыкальных произведений. К примеру, кондитерское производство «Жорж Борман» в 1896 г. выпустило конфеты под названием «Русалка» с изображением героев гоголевских произведений. Популярны были карамель «Кармен», «Иза» (Иза Кремер), конфеты «Аида», «Дон Кихот». Производители не отказывались от изображений на конфетной обертке изящных барышень («Марианна», «Рыбачка», «Веселая вдова», «Софи» и другие), давали возможность покупателям включиться в игру («Загадка» с пословицами, поговорками, частушками, гороскопами, гаданием и пожеланиями), решить несложные арифметические действия (таблица умножения), повторить или выучить алфавит[7]. На заре советской власти это направление активно использовалось в борьбе с неграмотностью. В кондитерских магазинах можно было купить конфеты, завернутые в фантики, изображающие азбуку: «Аэроплан», «Дирижабль», «Метро». Многие обертки выполняли функцию миниатюрных плакатов (агитация за Красную Армию, портреты деятелей советского государства). У истоков этого направления стоял поэт В. В. Маяковский: он не только «писал» рекламу, но и рисовал. Лучшие конфетные обертки В. В. Маяковского и художника А. М. Родченко были удостоены дипломов и медалей Парижской художественной выставки 1925 г.[8]

Крупные производители сладостей в России еще в XIX в. начали соревноваться в оригинальности и красоте упаковки своего товара. Один из совладельцев фабрики «Эйнем» Юлиус Грей сам разрабатывал дизайн упаковки (в стиле художественной фотографии); знаменитый фабрикант Алексей Абрикосов создал целую артель из 30 художников во главе с Федором Шемякиным, которые создавали эскизы для упаковок шоколада и конфет. Разработкой дизайна для конфетных оберток занимались Евгений Лансере, Константин Сомов, Сергей Ягужинский, Виктор и Аполлинарий Васнецовы, Борис Зворыкин, Иван Ропет, Иван Билибин[9].

Конфетная упаковка сегодня становится популярным направлением коллекционирования. Тон задают музеи. Главным считается Музей упаковки (Москва), созданный в 1999 г. журналом «Тара и упаковка» и Политехническим музеем (до 2010 г. был одним из разделов последнего). Огромные коллекции редких образцов упаковочной и этикеточной продукции были собраны сотрудниками журнала «Тара и упаковка» еще в 90-е гг. XX в. Также на хранение в Музей упаковки были переданы систематизированные коллекции тароупаковочной продукции, архивные материалы по истории упаковочной промышленности России XIX–XX вв. Коллекции этого музея представляют огромный интерес для современных маркетологов, предпринимателей, специалистов, дизайнеров, ученых, работающих в сфере производства и потребления упаковочной продукции, преподавателей и студентов профильных специальностей и специализаций[10].

---

[6] Березовская, 2006. С. 75.

[7] Черневич и др., 1997. С. 86–137.

[8] Смиренный, Рахманинов, 1998. С. 100.

[9] Еремин, 2018.

[10] История создания музея. *Музей упаковки.* URL: http://museumpack.ru/музей-упаковки/ (дата обращения: 06.03.2020).

Частный музей упаковки в Перми был создан в 2009 г. при полиграфическом предприятии. В музее собран огромный материал по истории российских брендов XIX — начала XX в., представлена история купеческих династий и история предприятий в первые годы советской власти[11].

Музей истории шоколада и какао (Москва) не только собирает коллекции конфетных оберток, но и проводит юбилейные мероприятия, связанные с появлением первых художественных конфетных оберток. Одна из таких выставок была посвящена конфете «Мишка косолапый» и ее «одежке» (к 180-летию художника И. И. Шишкина).

Образцы конфетной упаковки хранятся и в музеях при ассортиментных кабинетах кондитерских фабрик: музее Воронежской кондитерской фабрики (Воронеж), Музее истории шоколада (Тамбов), Музее истории шоколада «ШОКО РУА» (Рязань), Музее истории шоколада «Криолло» (Киров) и др.

Нельзя не упомянуть Музей этикетки в Екатеринбурге, открытом в середине 1990-х гг. художником-мультипликатором Аллой Кузнецовой и коллекционером Георгием Зайцевым (на базе личной коллекции Г. Зайцева — более 30 тыс. предметов). Сегодня коллекция пополняется за счет подарков, закупок, обмена. Хронологические и тематические рамки коллекции музея не регламентированы — это и дореволюционные образцы, и конфетные обертки современных фабрик различной тематики (фантики конфет «Крым. А ну-ка отбери!», «Брат с Севера приехал», «Мишка на Севере» и др.)[12].

Коллекции конфетных оберток можно встретить и в комплексных музеях. Так, в Шадринский краеведческий музей им. В. П. Бирюкова поступила коллекция конфетных оберток 1880–1930-х гг. Л. В. Ковальской, содержащая обертки из серий «Великие полководцы и завоеватели» производства Паровой кондитерской фабрики Яни, «Времена года» в различных вариантах фабрик И. Л. Динга и товарищества А. И. Абрикосова, юбилейные «литературные» серии «Н. В. Гоголь и его герои», персонажи Пушкина и Лермонтова с фрагментами стихов, портреты русского поэта А. В. Кольцова и персонажей его стихов, выпущенные фабрикой И. Д. Иванова (Москва) к 100-летию со дня рождения поэта, обертки конфет детской тематики («Отгадай», «Игры детей мира», иллюстрации к сказкам, изображение сюжета из «Робинзона Крузо» Д. Дефо с текстом на оборотной стороне)[13].

Значимые собрания кондитерских этикеток находятся и в частных коллекциях. В Челябинске наиболее известна коллекция И. Г. Москвиной. Тематика разнопланова: от иллюстраций к художественным произведениям до полета Ю. А. Гагарина в космос. Интересуют коллекционера и бренды кондитерских фабрик. И. Г. Москвина — постоянный организатор выставок фантиков в Музее почтовой связи (Челябинск). Первая выставка была организована во время юбилейных торжеств челябинской фабрики «Южуралкондитер» (2014 г.): на выставке были представлены обертки первой продукции фабрики[14].

---

[11] Ожегов, 2016. С. 9–83.

[12] Майданик, 2015.

[13] Коллекция конфетных оберток. *Шадринский краеведческий музей им. В. П. Бирюкова.* URL: http://museum.shadrinsk.net/wordpres/?page_id=2921 (дата обращения: 06.03.2020).

[14] Моковая (ред.), 2019. С. 31–38.

Начало собрания конфетной обертки А. В. Лушниковой относится к 1990-х гг. Большое количество конфетной продукции, появившееся в эти годы, привело к стихийному формированию собрания конфетных оберток, привлекавших своей яркостью и необычностью. Но постепенно коллекция стала базироваться на отражении нескольких тем: архитектура городов России, стран ближнего и дальнего зарубежья; традиционный, исторический, форменный костюм, тенденции модной одежды; исторические и творческие персоналии, литературные и сказочные персонажи. В коллекции наиболее полно представлены материалы по памятникам Москвы, Челябинска, Санкт-Петербурга, Минска, Самары, Перми, Калининграда, Казахстана, городов Сибири и Дальнего Востока. Интересной оказалась тема персоналий. В основном в коллекции представлены исторические персонажи XVIII–XX вв. Среди них представители властных структур, русские промышленники и другие[15].

Современная система коллекционирования, включающая разнообразный вещественный ряд, позволяет расширить круг исторических источников. Конфетная обертка/шоколадная упаковка предоставляет материал для анализа запросов общества в определенные исторические эпохи, интерес государства к реализации своих идеологических задач, расширения границ познавательной активности и т. д. через достаточно непритязательный предмет, первоначально выполнявший лишь функцию индивидуальной упаковки.

Литература

Березовская А. Ю. 2006. *Сладкая жизнь: жестяная упаковка кондитерских фирм России*. СПб.: Арт-Палас.

Бровкин С. И., Фришман Д. И. 1973. Кондитерская промышленность. *Большая советская энциклопедия в 30 т*. Т. 13. М.: Советская энциклопедия: стб. 27–28.

Глинтерник Э. М. 2007. *Реклама России XVIII — первой половины XX в.: опыт иллюстрированных очерков. Альбом*. СПб.: Аврора.

Еремин В. 2018. *Кондитерское товарищество «А. И. Абрикосова сыновья»*. URL: https://historical-fact.livejournal.com/82361.html (дата обращения: 04.03.2020).

Лапиров-Скобло М. Я. 1960. *Эдисон*. М.: Молодая гвардия.

Майданик Б. 2015. Время собирать фантики. *Уральский рабочий* 5 сент.: 4. URL: https://www.uralsky-rabochi.ru/news/item/11824 (дата обращения: 04.03.2020).

Моковая Т. Н. (ред.) 2019. *Клуб коллекционеров и библиофилов «Жемчужина»*. Челябинск: Изд-во Челяб. гос. ин-та культуры.

Надеин А. 2000. «Савинов»: карамельную страну узнают по упаковке. *Рекламные идеи — YES!*: 48–49. URL: http://edu.vspu.ru/doc/groups/434/2833/Savinov.pdf (дата обращения: 04.03.2020).

Ожегов М. 2016. *Палитра русской упаковки. Альбом-каталог*. Пермь: Сенатор.

Рушанин В. Я., Лушникова А. В., Овчинникова Н. В. (сост.) 2013. *Музейный комплекс. Путеводитель*. Челябинск: Челяб. гос. академия культуры и искусств.

Смиренный И., Рахманинов Б. 1998. *Два века русской этикетки. Альбом-путеводитель*. М.: Пранат.

Хайн Т. 1997. Все об упаковке: эволюция и секреты коробок, бутылок, консерв, банок и тюбиков. М.: Азбука; Кн. клуб «Терра».

Черневич Е., Аникст М., Бабурина Н. 1997. *Русский графический дизайн: 1880–1917*. М.: Внешсигма.

Статья поступила в редакцию 14 января 2020 г.;
рекомендована к печати 12 марта 2020 г.

[15] Рушанин и др. (сост.), 2013. С. 82–87.

Контактная информация:

Лушникова Алла Вячеславовна — канд. пед. наук, доц.; fdk6@chgaki.ru
Денисенко Ксения Николаевна — методист; kcen1998@mail.ru

Candy wrapping as a new subject of museum collection: Terminological features, history of the appearance, thematic direction

A. V. Lushnikova, K. N. Denisenko

Chelyabinsk State Institute of Culture,
36A, ul. Ordzhonikidze, Chelyabinsk, 454091, Russian Federation

For citation: Lushnikova A. V., Denisenko K. N. 2020. Candy wrapping as a new subject of museum collection: Terminological features, history of the appearance, thematic direction. *The Issues of Museology* 11 (1): 94–101. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.109 (In Russian)

Considering the terminological diversity of candy wrappers as an object included in the field of collecting, the authors propose, within the framework of a discussion, the terms philolidia, xerophilia, saculumistics through the disclosure of the etymological characteristics of the current collectible trends. The article draws attention to the variability of the use of the name of the individual protective layer of sweets (wrapper, packaging, label, candy wrapper), linking the discrepancies with the household use of the object and technological features, with production processes. The authors indicate the chronological framework for the emergence of a new material object, based on discoveries in the field of science and technology, which proposed new materials for wide use (paraffin, foil, cellophane). A brief historical annotation on the history of confectionery production with mid-19th century in Russia, not being the main objective of this article, is given to identify thematic priorities and traditions of designing a new historical source (product advertising, political order, fashion for stylistic design, the search for new style forms). Determining interest in the new object of collecting, the authors touch upon the formation of museum collections and private collections. Information on existing museums and museum collections (the Museum of Packaging (Moscow), the Museum of Chocolate and Cocoa History (Moscow), the Museum of Packaging (Perm), the Museum of the Voronezh Confectionery Factory (Voronezh), the Museum of of Chocolate History (Tambov), the Chocolate History Museum "Shoko Rua" (Ryazan), the Chocolate History Museum "Criollo" (Kirov), the Shadrinsk Town Museum of Local Lore named after V. P. Biryukov (Shadrinsk), the Museum of Labels (Yekaterinburg)) shows that state museums do not yet focus on forming collections of an interesting and quite informative source, pain the collection object is presented in museums at production centres, private museums and collections.

Keywords: history, candy wrapper, philolidia, xerophilia, saculumistics, museum, collection, confectionery factory.

References

Berezovskaia A. Iu. 2006. *Sweet Life: Tin Packaging of Confectionery Companies in Russia*. St. Petersburg: Art-Palas Publ. (In Russian)

Brovkin S. I., Frishman D. I. 1973. Confectionery Industry. *Great Soviet Encyclopedia in 30 vols*. Vol. 13. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia Publ.: col. 26–28. (In Russian)

Chernevich E., Anikst M., Baburina N. 1997. *Russian Graphic Design: 1880–1917*. Moscow: Vneshsigma Publ. (In Russian)

Eremin V. 2018. *The Confectionery Company «A. I. Abrikosov's sons»*. Available at: https://historical-fact.livejournal.com/82361.html (accessed: 04.03.2020). (In Russian)

Glinternik E. M. 2007. *Advertising in Russia of the 18th — First Half of the 20th century: Experience of Illustrated Essays. Album*. St. Petersburg: Avrora Publ. (In Russian)

Hain T. 1997. *All About the Packaging: Evolution and Secrets of Boxes, Bottles, Preserves, Cans and Tubes.* Moscow: Azbuka Publ.; Kn. Klub «Terra» Publ. (In Russian)
Lapirov-Skoblo M. Ia. 1960. *Edison.* Moscow: Molodaia gvardiia Publ. (In Russian)
Maidanik B. 2015. Time to Collect Candy Wrappers. *Ural'skii rabochii* 5 sept.: 4. Available at: https://www.uralsky-rabochi.ru/news/item/11824. (accessed: 04.03.2020). (In Russian)
Mokovaya T. N. 2019. *Club of Collectors and Bibliophiles "Zhemchuzhina"*. Chelyabinsk: Izd-vo Cheliab. gos. in-ta kul'tury Publ. (In Russian)
Nadein A. 2000. "Savinov": Caramel Country is Recognized by the Packaging. *Reklamnye idei — YES!*: 48–49. Available at: http://edu.vspu.ru/doc/groups/434/2833/Savinov.pdf (accessed: 04.03.2020). (In Russian)
Ozhegov M. 2016. *Palette of Russian Packaging. Album-catalogue.* Perm: Senator Publ. (In Russian)
Rushanin V. Ya., Lushnikova A. V., Ovchinnikova N. V. (comp.) 2013. *Museum Complex. Guidebook*. Chelyabinsk: Cheliab. gos. akademiia kul'tury i iskusstv Publ. (In Russian)
Smirennyi I., Rakhmaninov B. 1998. *Two Centuries of Russian Labels. Album Guide.* Moscow: Pranat Publ. (In Russian)

Received: January14, 2020
Accepted: March 12, 2020

Authors' information:

Alla V. Lushnikova — PhD, Associate Professor; fdk6@chgaki.ru
Ksenia N. Denisenko — Methodist; kcen1998@mail.ru

МУЗЕЙ И ОБЩЕСТВО

УДК 75.03

Политические темы в художественном музее: китайский опыт

Сюй Цзин[1], *Сюй Шучэн*[2]

[1] Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48
[2] Наньчанский технологический институт, Китайская Народная Республика, 330044, Наньчан, пр. Героев, 901

Для цитирования: Сюй Цзин, Сюй Шучэн 2020. Политические темы в художественном музее: китайский опыт. *Вопросы музеологии* 11 (1): 102–109. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.110

В статье представлены результаты анализа выставок на политические темы, прошедших в 2018 г. в ключевых национальных художественных музеях Китайской Народной Республики. Политическая тематика выставок обусловлена ключевыми терминами по четырем базовым направлениям. Во-первых, это 40-летие политики реформ и открытости, которая с 1978 г. определяет национальное развитие Китая и уже обеспечила построение социалистической рыночной экономики. Во-вторых, XIX Всекитайский съезд Коммунистической партии Китая (2017 г.), поставивший цель всестороннего национального возрождения. В-третьих, инициатива «Один пояс и один путь», предполагающая использование исторических символов в целях мирного развития и укрепления экономических партнерских отношений стран-участниц. В-четвертых, рабочее совещание по вопросам литературы и искусства (октябрь 2014 г.), в речи на котором генеральный секретарь ЦК КПК, председатель КНР и председатель Центрального военного совета Си Цзиньпин поставил задачи перед учреждениями и работниками культуры. Идеи и ключевые термины этих направлений стали предметом анализа выставочной деятельности музеев. В результате выявлено, что шесть из девяти ключевых музеев КНР активно используют политическую тематику, реализуя тем самым социальную миссию музеев. Выявлены два решающих фактора, определяющих выбор музеями конкретной темы выставки: географическое положение региона и его экономическое развитие. Именно под влиянием этих факторов и в контексте задач раскрытия политической тематики музеи в 2018 г. актуализировали культурные традиции регионов, откликались на самые важные события, связанные с современным этапом политики реформ и открытости.

Ключевые слова: художественный музей, социальная миссия музея, политика реформ и открытости, политическая тематика, выставка, Китай.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

Социальная миссия музея не ограничивается показом произведений искусства и удовлетворением эстетических потребностей людей, формированием интереса к изучению художественного творчества, его школ и техник. Искусство само по себе многогранно, произведения его несут большую смысловую нагрузку, и художественные галереи с необходимостью выполняют как функции, непосредственно связанные с деятельностью музеев, так и имеющие широкое общественно-политическое содержание. Например, пропаганда политических прав всегда была одной из тем, вызывающих горячий интерес художников. Но как эта тема должна быть представлена в музее? Музей несет ответственность за представление «политического искусства» своей аудитории. Такая ответственность особенно высока у музеев, которые Министерство культуры и туризма КНР, после проведения оценки экспертной комиссией, в январе 2011 г. официально включило в «Список ключевых национальных художественных музеев». Это девять художественных музеев, по праву считающиеся лучшими в Китае: Музей изобразительных искусств Китая, Шанхайский художественный музей (Дворец китайского искусства), Художественный музей провинции Цзянсу, Художественный музей провинции Гуандун, Художественный музей провинции Шэньси, Музей изобразительных искусств Хубэя, Художественный музей им. Гуань Шаньюэ, Музей искусств Пекинской академии живописи, Художественный музей Центральной академии изящных искусств.

Выставочная практика этих музеев в 2018 г. была проанализирована авторами с точки зрения представления политической тематики. Например, в Шанхайском художественном музее в рамках Международного фестиваля фотографии состоялась выставка «Запечатлеть встречу с эпохой. Сорок лет политики реформ и открытости» (20 сентября — 7 октября 2018 г.), а в Художественном музее провинции Шэньси в рамках V Международного фестиваля искусств «Шелковый путь — 2018» прошла специальная международная выставка произведений искусства стран современного «Шелкового пути» (7–18 сентября 2018 г.).

Что же определяет «политическое» содержание выставочной деятельности? Раскроем ключевые термины четырех базовых направлений, идеи которых и определи это содержание в 2018 г.

Во-первых, это 40-летие политики реформ и открытости, основные принципы которой были провозглашены на III пленуме ЦК КПК 11-го созыва (Пекин, 18–22 декабря 1978 г.). Центральным вопросом пленума стало смещение акцента партийной работы на экономическое строительство в соответствии с указаниями товарища Дэн Сяопина[1]. На этом пленуме были сформулированы положения, определившие национальную политику Китая на длительный период.

[1] «Дэн Сяопин переосмыслил принятый до Культурной революции подход, когда партия слишком много внимания уделяла возможному скорому началу мировой войны и, в связи с этим, игнорировала развитие производственных сил, не сумев вынести важных уроков для экономического развития страны. Он подчеркивал, что в новое время необходимо “активно участвовать в экономическом строительстве на основе новых наблюдений и нового анализа”, призывать партию и всю страну “строго придерживаться вектора экономического развития и не упустить предоставленную для этого возможность”. На III пленуме ЦК КПК 11-го созыва было объявлено, что партия отвергает прежний лозунг “классовой борьбы как руководящего принципа”, сместив, таким образом, акцент в работе партии и страны на экономическое развитие и социалистическую модернизацию, а также приняв важные решения для осуществления политики реформ и открытости» (Дин, Сюй, 2019).

Внутренние реформы целенаправленно устраняли несоответствия между производственными отношениями и производительными силами, надстройкой и экономическим базисом, что содействовало развитию производительных сил и общему прогрессу производства в условиях социалистического строя для реализации основных интересов широких народных масс[2]. Открытость внешнему миру была необходимым средством ускорения модернизации Китая и соответствовала современным тенденциям мирового развития. Частью реализации этой политики было официальное утверждение Центральным комитетом Коммунистической партии Китая провинций Гуандун и Фуцзянь в качестве регионов осуществления специальной политики и гибких мер во внешнеэкономической деятельности (15 июля 1979 г.). За 40-летний период, с 1978 по 2018 г., в экономическом развитии Китая произошли огромные изменения. Политика реформ и открытости позволила построить мощную социалистическую рыночную экономику.

Во-вторых, это XIX Всекитайский съезд Коммунистической партии Китая (Пекин, 18–24 октября 2017 г.), закрепивший цель всестороннего национального возрождения[3].

Всесторонняя характеристика задач национальной политики, в том числе и в области культуры, содержится в докладе «Добиться решающей победы в полном построении среднезажиточного общества, одержать великую победу социализма с китайской спецификой в новую эпоху», с которым от имени Центрального комитета КПК 18-го созыва выступил на съезде генеральный секретарь Си Цзиньпин.

---

[2] «Поэтому процесс преобразования Китая из бедной и отсталой сельскохозяйственной страны в страну в высшей степени модернизированную начался именно с осознания того, на каком этапе развития она находится. Такое принятие Китаем своего статуса-кво стало предпосылкой для установления теоретических основ “социализма с китайской спецификой” на начальном этапе. В результате чего, во-первых, были проведены внутренние реформы для решения сложных проблем, включая разработку необходимых для нужд модернизации систем и механизмов, охватывающих различные области: политику, экономику, образование, науку и технику, общество, экологию и т. п. Путем проведения политики реформ и открытости Китай постепенно увеличивал свою открытость внешнему миру, расширял международное сотрудничество. Так, стратегия “реформы — развитие — открытость” входит в общую структуру политики реформ и открытости, проводимой руководством КНР на протяжении 40 лет и обусловливающей как внутренние, так и внешние изменения. Иными словами, с открытием нового этапа модернизации и утверждением ее основ Китай настаивает на проведении внутренних реформ и расширяет свою открытость внешнему миру для развития экономики и всестороннего укрепления своего национального потенциала, постоянно повышая свои позиции в мире и тем самым формируя благоприятную атмосферу для устойчивого развития мировых политических циклов и взаимовыгодного сотрудничества» (Чжан, 2019. С. 6).

[3] «Такие лозунги, как “оставаться верным первоначальной цели, ни на минуту не забывать о миссии” и “осуществлять великое возрождение китайской нации”, дублируют друг друга, тесно связывая историю партии с историей китайской нации последних пяти тысячелетий для создания связи между миссией КПК и видением развития нации. Лозунг “оставаться верным первоначальной цели” отражает сильное чувство исторической ответственности китайских коммунистов на начальном этапе зарождения “красного” движения, вызванное реалиями внутренних и внешних проблем в обществе. Отсюда мы можем проследить так называемую историю унижения Китая с 1840 г., понятий “расцвет” (“син”), а также “возрождение” (“фусин”), реализацию которых взяли на себя более ранние династии Юань и Мин, Хань и Тан и императоры Янь и Хуан. Миссия стратегии “оставаться верным первоначальной цели” направлена в прошлое, а вектор инициативы “возрождение” — в будущее. Оглядываясь назад и смотря в будущее, Коммунистическая партия Китая объединяет историческое наследие (временно́е измерение) с надеждой национального возрождения (пространственное измерение), понимая, что миссия партии может объединить и временно́е, и пространственное измерения» (У, Цзэн, 2019).

В-третьих, к базовым направлениям, определившим политическое содержание выставочной деятельности 2018 г., относится инициатива «Один пояс и один путь», с которой в сентябре 2013 г. выступил председатель КНР Си Цзиньпин. Концепция «Один пояс и один путь» предполагает объединение проектов «Экономический пояс Шелкового пути» и «Морской Шелковый путь XXI века»[4].

Эта инициатива подразумевает заимствование и использование исторических символов древнего Шелкового пути в целях мирного развития, укрепления экономических партнерских отношений стран-участниц, взаимного доверия, экономической интеграции и культурной терпимости на основе общности интересов, судьбы и ответственности[5].

В-четвертых, это рабочее совещание по вопросам литературы и искусства (Пекин, 15 октября 2014 г.). В речи на этом совещании генеральный секретарь ЦК КПК, председатель КНР и председатель Центрального военного совета Си Цзиньпин подчеркнул, что литература и искусство не только ярко выражают настоящее, но и прокладывают пути в будущее. Их ориентир — служение народу, их задача — создание выдающихся произведений, достойных своего времени и воплощающих китайский дух. Задача искусства — сплотить народ Китая, вдохновить людей всех национальностей на созидание будущего[6].

Таким образом, планка требований к деятелям литературы и искусства была поднята очень высоко, и именно на такой высоте должны они осознать ответствен-

---

[4] «Инициатива “Один пояс и один путь”, обладающая огромным потенциалом как для стимулирования экономического роста, так и для достижения сбалансированного развития, призвана создать блок суперразвития на континенте Евразия. В 2013 г. Си Цзиньпин выдвинул инициативу объединения двух инициатив — “Экономический пояс Шелкового пути” и “Морской Шелковый путь XXI в.” — для совместного развития сотрудничества на суше и на море, отметив, что “это большое дело, которое приносит пользу всем народам Пути”» (Юань, 2019).

[5] «Инициатива “Один пояс и один путь” следует концепции “совместные обсуждения, совместное создание и совместное использование”, а также в полной мере отражает новые идеи всеохватывающего глобального экономического управления и развития мировой экономики: все участвующие в инициативе стороны совместно будут консультироваться по вопросам разработки правил и программ инициативы, прислушиваясь к проблемам друг друга, уважая объективную реальность различных путей развития стран и многообразия человеческой цивилизации, формируя сообщество интересов, сообщество ответственности, предполагая разумное разделение затрат и рисков глобального экономического управления, прилагая “общие, но дифференцированные” усилия для развития перспектив сотрудничества, подчеркивая, что все стороны разделяют результаты такого сотрудничества, и выступая против “одного победителя, забирающего все”» (Жэнь, Сунь, 2019).

[6] «В октябре 2014 г. генеральный секретарь Си Цзиньпин продолжил историческую традицию проведения мероприятий, направленных на развитие искусств Китая, пригласив специалистов в сфере искусства и литературы в формате симпозиума обменяться мнениями о текущем состоянии, проблемах и направлениях развития литературной деятельности, обсудить планы по развитию данной сферы в Китае. В ходе встречи генеральный секретарь Си Цзиньпин отметил, что развитие литературы и искусства напрямую связано с реализацией идеи великого возрождения китайской нации. Только развитие этих отраслей китайской культуры могут обеспечить духовную силу для великого омоложения китайской нации. “Литература и искусство — это флагман современного прогресса, передающий характер эпохи, способный руководить ее атмосферой”. Поэтому необходимо развивать литературные и художественные начинания и, “прилагая физические усилия, следуя морали, с полным рвением” создавать литературные и художественные произведения, которые “описывают и запечатлевают великие достижения людей и требования времени, демонстрируют веру убеждений и силу красоты, укрепляют китайский дух и силу Китая, вдохновляют людей всех этнических групп по всей стране идти в будущее”: все это является необходимым требованием для развития культуры и великого омоложения китайской нации в духе социализма» (Инь, Лю, 2019. С. 20).

ность своей миссии. Примером действенного ответа на поставленные задачи стала серия выставок «Культурное наследие», организованных Китайским художественно-исследовательским институтом в 2018 г.

Теперь обратимся к практике выбора тем, связанных с политической тематикой, в конкретных музеях. Прежде всего отметим, что только три из девяти рассмотренных в настоящей работе ключевых художественных музеев не отразили в своей выставочной деятельности вышеупомянутые блоки политических тем; соответствующие термины не были представлены в названиях выставок: Музей изобразительных искусств Хубэя, Художественный музей Центральной академии изящных искусств и Музей искусств Пекинской академии живописи. В остальных музеях политическая тематика была представлена достаточно широко и с учетом местной специфики.

Особенно важной была миссия Музея изобразительных искусств Китая, находящегося в непосредственном подчинении Министерства культуры и туризма. В 2018 г. Музей изобразительных искусств Китая провел 101 выставку, 24 из которых имели политическое содержание. Все ключевые идеи и термины перечисленных выше направлений нашли свое отражение в деятельности этого музея, например: «Большой прилив на реке Чжуцзян», Всекитайская выставка произведений искусства в честь 40-летия политики реформ и открытости (27 июля — 5 августа 2018 г.) или «Начало Шелкового пути. Оглядываясь на Чанъань», Пекинская выставка произведений национальной китайской живописи чанъаньской школы и сообщества художников провинции Чанъань (23 августа — 2 сентября 2018 г.).

Художественный музей им. Гуань Шаньюэ в Шэньчжэне активно освещает тему политики реформ и открытости. Это определено тем, что город Шэньчжэнь в провинции Гуандун стал одним из первых городов, где началось осуществление данной политики. За последние 40 лет Шэньчжэнь стал одним из самых современных и интегрированных в систему международных отношений городов Китая и мира. Шэньчжэнь, вместе с Пекином, Шанхаем и Гуанчжоу, входит в первый эшелон мегаполисов Китая. В тематике, целях и содержании шести из 21 проведенной в музее выставки представлены ключевые темы блока «реформы и открытость»; в их названиях фигурируют соответствующие термины. Среди таких выставок отметим «Новое видение китайского искусства» (12–21 октября 2018 г.), «Вся природа оживает весной», тематическая выставка «живописи Мэйхуа» Гуань Шаньюэ (9 августа — 10 октября 2018 г.). Произведения, представленные на этих выставках, отражают изменения, произошедшие в жизни людей за годы реформ.

Художественный музей провинции Гуандун имеет определенное сходство с Художественным музеем им. Гуань Шаньюэ в Шэньчжэне. Провинция Гуандун — ведущий экономический регион Китая — оказывает огромное влияние на экономическое развитие страны. Политическая тематика выставок здесь также связана с темой реформ и открытости, например: «Большой прилив на реке Чжуцзян», Всекитайская выставка произведений искусства в честь 40-летия политики реформ и открытости (Гуандун)» (23 августа — 24 сентября 2018 г.); «Выставка каллиграфии провинции Гуандун» в честь 40-летия политики реформ и открытости (22 ноября — 6 декабря 2018 г.).

Художественный музей провинции Шэньси в 2018 г. провел 24 выставки, треть из которых прямо или косвенно была связана с политическими темами. Другие экспозиции затрагивали изменения материальных условий жизни китайского народа.

Художественный музей провинции Шэньси расположен в Западном Китае, т. е. исторически принадлежит к Великому шелковому пути. Закономерно, что современная деятельность музея связана с инициативой «Один пояс и один путь». Этому направлению была посвящена выставка-собрание мастеров национальной китайской живописи гохуа «Один пояс и один путь: тушь и кисть» (9–15 мая 2018 г.). Эта выставка была приурочена к 120-летию со дня рождения главы Госсовета КНР Чжоу Эньлая. По этой же тематике прошла специальная международная выставка художественных произведений стран современного Шелкового пути в рамках V Международного фестиваля искусств «Шелковый путь — 2018» (7–12 сентября 2018 г.).

Художественный музей провинции Цзянсу и Шанхайский художественный музей (Дворец китайского искусства) представляют регионы со сходными географическими условиями, развитой экономикой и процветающей культурой, поэтому рассмотрим их совместно. Выставки в этих музеях, как правило, отражают достижения регионального искусства и в то же время освещают общественно-политические темы. Сравнительный анализ показывает, однако, что миссия Шанхайского художественного музея оказывается весомее. Проявляется это и в раскрытии темы политики реформ и открытости, XIX Всекитайского съезда КПК. В Шанхайском художественном музее в 2018 г. было проведено 13 выставок, в названиях четырех их них присутствуют политические термины, например: выставка «Запечатлеть встречу с эпохой. Сорок лет политики реформ и открытости» в рамках Международного фестиваля фотографии 2018 г. или «Шанхай — Цзясин. Художественная выставка по обмену опытом» (21 июня — 18 июля 2018 г.), посвященная 97-й годовщине основания Коммунистической партии Китая и всестороннему изучению и реализации идей XIX Всекитайского съезда КПК.

Художественный музей провинции Цзянсу провел следующие выставки политического характера: «Шаги», ретроспективная выставка классических произведений последних 40 лет (15 сентября — 14 октября 2018 г.); «Празднование 40-летия политики реформ и открытости. Совместная выставка художников и каллиграфов из провинции Цзянсу и района Макао» (26–31 октября 2018 г.).

В 2018 г. состоялись выставки, названия которых хотя и не содержали ключевых терминов указанных выше направлений, но имели значительное политическое содержание. В частности, это выставки, посвященные 70-летию Токийского процесса и 40-летию подписания Китайско-японского договора о мире и дружбе. В качестве примера упомянем ретроспективную выставку к 70-летию оглашения приговоров на Токийском процессе в Шанхайском художественном музее: «Токийский процесс. Выставка крупномасштабных работ масляной живописи и фотографии» (13 декабря 2018 г. — 8 января 2019 г.).

Итак, проведенный анализ выставок политической тематики, организованных в 2018 г. в ключевых национальных художественных музеях Китая, показывает, что ключевые слова этих тем отражают актуальные тенденции политического и общественного развития страны в 2018 г. Как государственные учреждения, художественные музеи Китая на выставках политической тематики пропагандируют политику государства и не только выражают, но и формируют общественное мнение.

В выборе конкретных тем и расстановке акцентов проявляется специфика региона. Доминирующими факторами такой специфики выступают географическое положение музея и экономическое развитие территории. Яркий пример этой тенденции — город Шэньчжэнь, мегаполис, интегрированный в систему международных отноше-

ний и центр быстро развивающейся экономики. Поэтому неслучайно, что здесь было проведено шесть выставок, посвященных теме реформ и открытости. Другой яркий пример — провинция Шэньси, занимающая ключевую позицию «Экономического пояса Шелкового пути». Соответственно, тема местной политической выставки была непосредственно связана с инициативой «Один пояс и один путь». Наконец, особый статус и широкие возможности столицы определили практически всеобъемлющую тематику выставок Китайского музея изобразительных искусств (Пекин).

Литература

Дин Ц., Сюй Х. 2019. Результаты сорокалетней политики реформ и открытости и взгляд на политику реформ и открытости новой эпохи. *Хубэйские социальные науки. Ежемесячник Академии общественных наук провинции Хубэй* 2: 30 (湖北社会科学：湖北省社会科学联合会 湖北省社会科学院主办月刊/丁俊萍/许洪位，主编：唐伟， 2019 年第2期,改革开放40年成就与新时代的改革开放观). (На кит. яз.)

Жэнь Л., Сунь Ч. 2019. Инициатива «Один пояс и один путь» и глобальное экономическое управление. *Партийные и правительственные исследования. Ежемесячник Партийной школы Сычуаньского провинциального комитета КПК* 3: 74 (党政研究：中共四川省委省直机关党校主办月刊/任琳/孙振民，主编：陈学明， 2019 年第3期，“一带一路”倡议与全球经济治理). (На кит. яз.)

Инь Ш., Лю Я. 2019. Преемственность и эпохальность концепции народной литературы и искусства: анализ материалов по итогам Симпозиума по вопросам литературы и искусства. *Академический журнал Цзиньяна. Ежемесячник Академии общественных наук провинции Шэньси* 2: 20–23 (晋阳学刊：山西省社会科学院主办月刊/尹姝红/刘亚男，主编：孙晋浩， 2019 年第2期，“人民文艺” 思想的继承性与时代性——基于文艺座谈会的文本考). (На кит. яз.)

У Ц., Цзэн Ц. 2019. Об особенностях доклада XIX Всекитайского съезда КПК: сравнительный анализ с текстом доклада Всекитайского съезда КПК в период принятия политики реформ и открытости. *Вестник Маньянского педагогического института. Ежемесячник Маньянского педагогического института* 3: 7 (绵阳师范学院学报：绵阳师范学院主办月刊/吴俊蓉/曾狄，主编：王海滨， 2019 年第3期，论中国共产党第十九次全国代表大会报告特点——基于改革开放时期党的全国代表大会报告文本的对比分析). (На кит. яз.)

Чжан С. 2019. Китайский опыт сорокалетней политики реформ и открытости. *Теоретический журнал. Двухмесячник партийной школы Шаньдунского провинциального комитета КПК* 1: 5–7 (理论学刊：中共山东省委党校主办双月刊/张旭，主编：孙占元 2019 年第1期，改革开放40年的“中国经验”). (На кит. яз.)

Юань Ц. 2019. «Один пояс и один путь»: строительство общего будущего XXI века. *Международные исследования. Ежемесячник Института международных исследований Китая* 2: 137–138 (国际问题研究：中国国际问题研究院主办月刊/阮宗泽，主编：阮宗泽， 2019 年第2期，“一带一路”：塑造共享的21世纪). (На кит. яз.)

Статья поступила в редакцию 13 января 2020 г.;
рекомендована к печати 3 марта 2020 г.

Контактная информация:

Сюй Цзин — аспирант; xujingzn@gmail.com
Сюй Шучэн — аспирант, ассистент; xsc512@qq.com

The contents and choices of the political theme exhibition of China's national key art museum in 2018

Xu Jing[1], *Xu Shucheng*[2]

[1] The Herzen State Pedagogical University of Russia,
48, nab. r. Moiki, St. Petersburg, 191186, Russian Federation
[2] Nanchang Institute of Technology,
901, pr. Geroev, Nanchang, 330044, China

For citation: Xu Jing, Xu Shucheng 2020. The contents and choices of the political theme exhibition of China's national key art museum in 2018. *The Issues of Museology* 11 (1): 102–109. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.110 (In Russian)

The article presents the results of analysis of exhibitions on political topics held in the leading national art museums of the People's Republic of China in 2018. Political theme of the exhibitions is defined by key terms in four basic aspects. Firstly, the fortieth anniversary of the policy of "reform and openness", that has defined China's national development since 1978 and has already ensured the construction of a socialist market economy. Secondly, the 19th National Congress of the Communist party of China (2017), which set the goal of a comprehensive national revival. Thirdly, the *One Belt One Road* initiative, which involves the use of historical symbols for the peaceful development and strengthening of economic partnerships between participating countries. Fourthly, a workshop on literature and art (October 2014), in which Xi Jinping, General Secretary of the CPC Central Committee, President of the People's Republic of China and Chairman of the Central Military Council, set tasks for cultural institutions and workers. The ideas and key terms of these areas have become the subject of analysis of the exhibition activities of museums. As a result, it was revealed that six of the nine key museums in China actively use political themes, thereby realizing the social mission of museums. Two decisive factors that determine the choice of a specific exhibition theme by museums are identified: the geographical location of the region and its economic development. Precisely under the influence of these factors and in the context of the tasks to reveal political themes, the museums in 2018 actualized the cultural traditions of the regions and responded to the most important events related to the current stage of the reform and openness policy.

Keywords: art gallery, the social mission of the museum, the policy of "reform and openness", political themes, exhibition, China.

References

Zhang X. 2019. Chinese Experience of Forty Years of Reform and Openness Policy. *Theoretical Journal. Party school of Shandong Provincial CPC Committee Bimonthly* 1: 5–7. (In Chinese)

Ding J., Xu H. 2019. Results of Forty Years of Reform and Openness Policy and a View on the Reform and Openness Policy of the New Era. *Hubei Social Sciences. Hubei Province Academy of Social Sciences Monthly* 2: 30. (In Chinese)

Yin S., Liu Y. 2019. Continuity and Epochality of the Concept of the Folk Literature and Art: Analysis of Materials Based on the Results of the Symposium on Literature and Art Issues. *Academic Journal of Jingyang. Shanxi Province Academy of Social Sciences Monthly* 2: 20–23. (In Chinese)

Ruan Z. 2019. "One Belt One Road": Building a Common Future for the 21st century. *International Studies. China Institute of International Studies Monthly* 2: 137–138. (In Chinese)

Wu J., Zeng D. 2019. On the Features of the Report of the 19th National Congress of the CPC: a Comparative Analysis with the Text of the Report of the National Congress of the CPC During the Adoption of the Reform and Openness Policy. *Journal of Mianyang Pedagogical College. Mianyang Pedagogical College Monthly* 3: 7. (In Chinese)

Ren L., Sun Z. 2019. The One Belt One Road Initiative and Global Economic Governance. *Party and Government Studies. Party School of Sichuan Provincial CPC Committee Monthly* 3: 74. (In Chinese)

Received: January 13, 2020
Accepted: March 3, 2020

Authors' information:

Xu Jing — Postgraduate Student; xujingzn@gmail.com
Xu Shucheng — Postgraduate Student, Assistant; xsc512@qq.com

УДК 069(01) Вопросы музеологии. 2020. Т. 11. Вып. 1

Стрит-арт: можно ли улицу поместить в музей?

И. А. Пригарина

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Пригарина И. А. 2020. Стрит-арт: можно ли улицу поместить в музей? *Вопросы музеологии* 11 (1): 110–118. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.111

В современном мире многие произведения стрит-арта, создание которых еще относительно недавно являлось правонарушением, становятся частью постоянных коллекций в галереях и музеях по всему миру, присваиваются рекламой, вступают в процесс коммерциализации, институционализируются, завоевывают рынок искусства. За короткий промежуток времени сменился вектор оценивания стрит-арта. Несмотря на популярность этого направления, уже признанного многими в качестве искусства, это до сих пор уникальный феномен, носящий особый характер, имеющий определенную эстетику, несущий важные социальные, политические, культурные посылы, выражающий протест. По поводу этого явления до сих пор ведутся дискуссии о том, к какой сфере оно относится, является ли оно легальным, следует ли его продвигать и популяризировать, можно ли его поместить в музей. В данной статье выявляются положительные и отрицательные аспекты процесса музеефикации стрит-арта, поднимается вопрос о том, насколько при этом подрывается сама идея стрит-арта и утрачивается его концептуальное и символическое значение, есть ли у него границы, как меняется восприятие произведений в замкнутом пространстве. Рассматриваются существующие примеры музеев стрит-арта в России и за рубежом, отмечается необходимость пересмотра существующих пространств и открытия альтернативных арт-центров. Также уделяется внимание мнению самих художников, одни из которых считают размещение своих работ в музеях и галереях следующим этапом своей карьеры, тогда как другие активно выступают против этого процесса, не позволяя вырывать стрит-арт из его «оригинального» мира.

Ключевые слова: стрит-арт, граффити, пост-граффити, музеефикация, современное искусство, галерея, музей, выставка.

Стрит-арт — самое широкое всемирное художественное движение, которое когда-либо происходило в истории искусства. Уличное искусство явилось реакцией на весь художественный мир и за последние 10 лет стало настоящим мейнстримом. В наше время произведения стрит-арта активно продаются и покупаются, выставляются в галереях и музеях. Цель данной работы — рассмотреть особенности процесса музеефикации стрит-арта. Исходя из цели, были поставлены следующие задачи: выяснить причины происходящего во всем мире процесса музеефикации стрит-арта и отметить, какие факторы на это влияют; рассмотреть положительные и отрицательные стороны этого явления; проследить, сохраняется ли при музеефикации идея уличного искусства; изучить существующие примеры музеев и галерей, в которых размещаются произведения стрит-арта; рассмотреть возможные варианты дальнейшего развития этого процесса.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

Художники используют общественные места для демонстрации актуальных тем и привлечения внимания широкой аудитории к существующим в обществе проблемам. Произведения уличного искусства, созданные в различных техниках, из-за своей популярности присваиваются рекламой, а также все чаще получают институциональное подтверждение через галерейные экспонаты, что приводит к резкому росту цен на произведения при продаже на аукционе.

Размещение произведений стрит-арта в пределах замкнутого пространства имеет ряд отрицательных и положительных черт.

Во-первых, важно понимать, какие цели преследует художник, выставляя свои работы в музеях, галереях и на фестивалях. Зачастую многие стрит-артисты делают это не только ради прославления собственного имени и денежной прибыли, но и для того, чтобы рассказать людям о том, чем они занимаются, сопровождая подобного рода мероприятия лекциями, семинарами, круглыми столами, показами и даже мастер-классами. Также это хорошая возможность для мастеров пообщаться в пределах близкого им творческого круга. Но в музее зритель не будет воспринимать уличное искусство должным образом. Скорее он будет смотреть на подобные произведения как на инсталляции, объекты современного искусства. В таком случае нужный посыл вряд ли будет доставлен, ведь стрит-арт взаимодействует с людьми именно в пределах городского пространства, где играет роль элемент неожиданности.

Во-вторых, далеко не у всех есть возможность воочию увидеть все то, что создают художники за рубежом. Наличие фотографий многих работ в социальных сетях не производит реального впечатления. Те редкие выставки, которые организуются у нас в стране, дают возможность людям познакомиться с творчеством других стрит-артистов, понять, какие значимые вопросы они затрагивают в своих работах.

В-третьих, музей в ряде случаев является легальной площадкой для подобного рода работ. В некоторых странах стрит-арт — это скорее акт вандализма, чем искусство. В таком случае музей позволяет художникам на определенной территории законно выражать свои идеи посредством стрит-арта. Конечно, здесь следует оговориться, что уличное искусство само по себе является протестным, и ему свойственно существовать как нелегальная практика в любом месте. «…работа, сделанная там, где нельзя, обладает особой силой»[1], — считает стрит-артист Тимофей Радя.

Также музеи — это институты, которые способствуют изучению стрит-арта именно как направления в искусстве, а не просто культурного явления. Помимо этого, рассматривая работы стрит-арта как произведения искусства, музеи обеспечивают их охрану, документацию, каталогизацию и реставрацию[2]. Но, даже если согласиться с тем, что уличное искусство может попасть в музей как часть культурного наследия современного общества и войти в историю искусства, сохраняется проблема цензуры подобных произведений: те или иные институты могут считать одного автора качественным, а другого — нет[3]. В связи с этим будет оказано и определенное влияние на публику, которая будет воспринимать стрит-арт так, как предписывает авторитет (в данном случае — музей или другая институция).

---

[1] Радя, 2013.
[2] Блажко, 2016. С. 172.
[3] Кораблева, 2018. С. 13.

Интересно проследить отношение авторов произведений к этому процессу. Можно выделить две основные группы. В первой из них будут те, кто работает не только на улице, активно сотрудничает с различными арт-институциями и зарабатывает деньги, продавая свои произведения коллекционерам и любителям уличного искусства. Далеко не все уличные художники подвержены процессу коммерциализации; некоторые считают, что движение уличного искусства в галерею убивает явление уличного искусства как таковое. Это вторая группа мастеров стрит-арта, которая яростно выступает против продажи своих работ, считая, что таким образом кардинально стирается сама идея уличного искусства. «Мы устали от того, что люди крадут наши вещи с улиц и перепродают их, так что я просто собираюсь купить все, что смогу достать, и побелить»[4], — такова реакция американского художника Рона Инглиша (Ron English) на продажу и покупку произведений стрит-арта. «Уличное искусство существует только на улице, никак иначе»[5], — написал Тимофей Радя в тексте «Все, что я знаю об уличном искусстве». Исходя из столь противоречивых мнений и отсутствия одинаковой оценки, нельзя дать однозначную интерпретацию процесса музеефикации стрит-арта.

Отдельно можно сказать о художниках «уличной волны», которые создают свои работы в помещениях на холстах/картонах и выставляют их в музеях и других арт-пространствах, но при этом используют техники и приемы, которыми пользуются мастера уличного искусства. Сюда же можно отнести и понятие пост-граффити, которое фактически подразумевает то же самое[6].

Конечно, вторжение стрит-арта в традиционные музеи неуместно (хотя подобный эксперимент был бы интересен). В связи с этим происходит обновление музейного института[7], организуются новые публичные пространства, которые являются более пригодными для экспонирования работ современного искусства, в том числе и произведений искусства уличного. Рассмотрим некоторые примеры.

В России в Санкт-Петербурге в 2014 г. состоялось открытие первого в своем роде стрит-арт-музея. Он находится за пределами культурного центра города, отчасти на территории действующего завода по производству слоистых пластиков. Его уникальность заключается в том, что пространство промышленного предприятия не схоже с галереей или музеем в привычном понимании этого слова, оно дает художникам возможность работать экспериментально в любых формах и масштабах и создавать произведения, которые не будут проигнорированы и притянут внимание публики. Иными словами, работы здесь размещаются в естественной среде, максимально приближаются к своему изначальному контексту[8].

Галерея уличного искусства «Свитер» в Екатеринбурге является современной экспериментальной площадкой, на которой, наряду с произведениями современного искусства, фотографиями, графическими изображениями, размещаются работы уличных художников (муралы, наклейки, трафареты, видео-арт). Здесь также занимаются просветительской деятельностью и рассказывают о стрит-арте. На выставках часто присутствуют работы как российских, так и зарубежных авторов.

---

[4] Boyd, 2018.
[5] Радя, 2013.
[6] Костарева, 2017.
[7] Knight, 2008. P. 49.
[8] Сергеева, 2018. С. 100.

Московский Центр современного искусства «Винзавод» также периодически выставляет работы уличных художников. В 2013 г. прошла персональная выставка Евгения Оззика (0331c) «Забор», на которой были представлены миниатюрные фарфоровые, имитирующие бетонные, стены с нанесенными на них рисунками. Интересна позиция самого художника: «Я считаю, что это нормально — выставляться где-то. Что важно, так это не подстраиваться под кого-либо ради признания и заработков, а делать то, что нужно и хочется тебе. Тогда все будет в порядке независимо от того, на улице твои работы или в галерее»[9]. Также на протяжении 10 лет (с 2010 г.) здесь осуществляется проект «СТЕНА», целью которого является ознакомление публики с известными именами местного стрит-арт-сообщества[10].

В Европе муралы, как и другие виды стрит-арта, также, даже в большей степени, подвергаются коммерциализации: работы покупаются, продаются, помещаются в музеи и галереи. Еще в начале 2000-х гг. здесь появились первые галереи, в которых были собраны произведения стрит-арта, — «Speerstra», «Taxi Gallery» и «Vicious Gallery»[11]. Это не повсеместное явление, но в крупных городах и в центрах, где это направление искусства наиболее развито, создаются музеи, посвященные стрит-арту. Например, Музей стрит-арта в Амстердаме (Street Art Museum Amsterdam — SAMA), в котором собраны работы не только местных, но и зарубежных художников, организован как экомузей. Этот проект выходит за рамки одного сооружения и является музеем под открытым небом. Музей организует пешие экскурсии по объектам уличного искусства, которые можно встретить в районе Нью-Уэста[12]. Такая форма подачи способствует более глубокому погружению в культуру стрит-арта.

В Берлине существует музейный проект «Городская нация» («Urban Nation»), где происходит объединение современного городского и уличного искусства. Многие художники, которые в основном работают на улице, специально для этого музея создают произведения на холстах. Эта концепция, направленная на развитие современного городского искусства, принадлежит главному куратору и директору музея Яше Янг (Yasha Young). В основе проекта лежит лозунг «Объединяй. Создавай. Заботься» («Connect. Create. Care»), который ломает границы между людьми, объединяя жителей города и авторов представленных работ, создает новое креативное пространство, приглашает к творчеству как известных, так и молодых художников[13]. В 2018 г. по инициативе музея был осуществлен проект «Одна стена» («One wall»), во время которого стены некоторых домов Берлина были отданы под роспись известных художников со всего мира: Элле (Elle), Милло (Millo), Сника и Нуно (Snik & Nuno) и других — на время серые фасады превратились во впечатляющие произведения искусства.

Музей другого в другом месте (Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz — MAAM) в Риме — это особое аутентичное пространство, непохожее ни на один музей. Бывшая фабрика по производству салями, занятая бездомными мигранта-

[9] Аске, 2013.

[10] Проект СТЕНА на Винзаводе. *Центр современного искусства ВИНЗАВОД*. URL: http://winzavod.ru/projects/the-wall-project/ (дата обращения: 22.02.2019).

[11] Цыгина, 2013. С. 314.

[12] Hanc, 2017.

[13] Museum — Urban Nation. *Museum for Urban Contemporary Art*. URL: https://urban-nation.com/museum/ (дата обращения: 22.03.2019).

ми из Марокко, Перу, Судана, Эритреи и Украины, составляющими общину «Метрополис», благодаря куратору Джорджио де Финису (Giorgio de Finis) стала одним из наиболее современных художественных пространств Рима. Первые рисунки и граффити были выполнены жителями этого здания, сделавшими это место мультикультурным, наделив своей идентичностью. Впоследствии, чтобы защитить мигрантов от угрозы выселения, стены фабрики были предоставлены стрит-артистам со всего мира, и сейчас здесь можно увидеть работы более трехсот уличных художников, среди которых Стен и Лекс (Sten e Lex), Алиса Паскини (Alice Pasquini), Гонсало Борондо (Gonzalo Borondo), Милло и Микеланджело Пистолетто (Michelangelo Pistoletto). Они взаимодействуют с пространством, жителями и между собой. Здесь нет никаких ограничений, многие авторы обращаются к идеям дискриминации, ксенофобии и национализма. Музей открыт для посетителей только один раз в неделю.

Недавно открывшийся частный музей современного искусства — Музей контркультурного искусства нового тысячелетия (Millennium Iconoclast Museum of Art — MIMA) в Брюсселе отдал некоторые помещения для стрит-артистов. На открытии были представлены работы нью-йоркского дуэта «Фейл» (FAILE), граффити-райтера Момо (MOMO), художницы Свун (Swoon) и других уличных художников[14]. Помимо отдельных музеев, которые приспосабливают свои залы под стрит-арт, во многих странах существуют галереи, специализирующиеся на покупке и продаже стрит-арта (арт-объектов, видео-арта, муралов, перенесенных на холсты). Следует отметить, что в современном мире крупнейшие мировые музеи, такие как, например, Музей Виктории и Альберта (Victoria and Albert Museum) в Лондоне, также включают в свои коллекции произведения стрит-арта[15].

В Великобритании в 2015 г. популярным художником Бэнкси (Banksy) был создан целый парк Дисмаленд (Dismaland), который выступил антитезой всемирно известному Диснейленду (Disneyland). Здесь были показаны многочисленные арт-объекты, созданные более чем пятьюдесятью художниками, среди которых можно упомянуть Дэмьена Херста (Damien Hirst), Майка Росса (Mike Ross), Дженни Хольцер (Jenny Holzer). В представленных произведениях прозвучали характерные для бристольского стрит-артиста темы: проблемы потребительства, миграции, социальной критики. Апокалиптический, хаотичный и безумный новый мир был противопоставлен сказочному и волшебному миру, полному сладких грез. «Просто удивительно, когда в одном месте столько сарказма», — отметил Даррен Каллен (Darren Cullen), один из участников этого проекта[16].

Именно в США граффити, а впоследствии и стрит-арт, впервые были представлены в галереях современного искусства — «Razor», «Fun Gallery», «Now Gallery»[17]. Затем произошло дальнейшее развитие опыта размещения работ стрит-арта в музейных институциях, и особенно в галереях, вылившееся в движение галерейного стрит-арта. В 2011 г. в США была организована крупномасштабная выставка двух

---

[14] City lights. MAYA HAYUK, SWOON, MOMO, FAILE. *MIMA Museum*. URL: http://www.mima-museum.eu/city-lights/ (дата обращения: 22.01.2019).

[15] Street art. *Victoria and Albert Museum*. URL: http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/street-art/ (дата обращения: 09.03.2020).

[16] Brown, 2015.

[17] Кузовенкова, 2015.

популярных уличных явлений — стрит-арта и граффити — «Искусство на улицах города» («Art in the Streets»), которая прошла в Музее современного искусства в Лос-Анджелесе (Museum of Contemporary Art — MOCA). Это было своего рода исследование истории уличного искусства с 1970-х гг. по настоящее время. Несмотря на ряд проблем (например, закраска фасада, который был оформлен итальянским художником Блю (Blu)), сам факт организации подобной выставки ознаменовал признание стрит-арта частью современного искусства. Также здесь помимо большого количества галерей находится Музей стрит-арта (Street Museum of Art — SMoA), который выступает как международный проект, защищающий произведения уличного искусства, некоторые граффити и другие работы, созданные в городской среде[18]. Он предполагает пересмотр существующих моделей современного искусства, вынося традиционные концепции музея наружу.

Существенно, однако, что посетители чисто на интуитивном уровне сначала смотрят на работы «музейного» стрит-арта именно как на произведения искусства, часть культурного наследия. Тот посыл (социальный, политический, агитационный и т. п.), который изначально несет в себе стрит-арт, в контексте музея утрачивает свою силу. При этом исчезает эмоциональный момент, свойственный стрит-арту, так как посетитель уже заранее предполагает, что примерно он увидит. Кроме того, музей не всегда подразумевает широкую аудиторию, в то время как работы уличных художников в их естественной среде рассчитаны на людей разных возрастов, из разных социальных слоев и с разным образованием. Также улица доступна бесплатно и в любое время, тогда как в музеях зрители должны платить за вход, и, кроме того, они ограничены часами работы музея. Таким образом, форма и место подачи произведения — «музей» или «улица» имеют «принципиально разный образный результат»[19].

Интересной выглядит идея создания онлайн-музеев стрит-арта, которая активно воплощается в жизнь. Среди известных Интернет-ресурсов можно назвать Art Crimes, Fat Cap, Global Street Art, International Graffiti Archive, Street Art Utopia, Street Museum of Art, Wooster Collective. Они позволяют ознакомиться с явлением стрит-арта в разных городах мира и, благодаря большой базе фотографий разных работ, дают возможность изучения и выявления региональной специфики этого направления.

Также возможно создание специальных городских маршрутов, которые могли бы познакомить заинтересованную аудиторию с культурой стрит-арта в той или иной стране[20]. Проблема заключается в том, что большинство работ, созданных в городской среде, недолговечно, так как они выполняются спонтанно, а место их выполнения не согласовано с лицами, которым оно принадлежит и которые могут их уничтожить.

С течением времени стрит-арт становится все более популярным, набирает обороты и получает все больше внимания. Этот и другие факторы говорят о том, что в дальнейшем в этой сфере произойдут определенные изменения, одним из которых станет открытие специальных пространств, создание визуальной среды, где

---

[18] About. *The Street Museum of Art*. URL: http://www.streetmuseumofart.org/about/ (дата обращения: 04.02.2019).

[19] Дроздова-Пичурина, 2016. С. 16.

[20] Аграмакова, 2015. С. 19.

будут представлены работы уличных художников. Таким образом, ответ на вопрос о возможности экспонирования произведений стрит-арта вне их привычной среды обитания требует определенного переосмысления. Он может быть положительным при условии создания особых площадок для их размещения, таких, которые бы могли соответствовать энергии уличного искусства.

Итак, несмотря на то, что определяющей характеристикой уличного искусства является то, что оно существует вне пространства галереи и музея, находится на открытом воздухе, в настоящее время все более активно разворачивается процесс его музеефикации. При изучении различных примеров музеев и галерей стрит-арта были рассмотрены положительные и отрицательные аспекты этого явления. Среди позитивных моментов можно выделить ознакомление потенциальных посетителей музеев и галерей с идеями и методами уличных художников, популяризацию творчества отдельных стрит-артистов, образование и расширение ментальных границ зрителей, документацию, фиксацию и обзор этого явления. Тем не менее институционализация произведений уличного искусства отчасти искажает первоначальную идею стрит-арта. Именно на улице, в реальном мире, стрит-арт ежедневно встречается с различной публикой, людьми разных социальных слоев. Эти темы порождают дискурс и среди самих уличных художников: некоторые не против того, чтобы их работы оказались в музеях, и даже активно поддерживают эту идею, тогда как большинство других неодобрительно относится к присвоению их искусства музеями.

Литература

Boyd C. 2018. LA Artist Vows to Whitewash Banksy Painting on London Bargain Store After Paying $700,000 for it in Protest of Street Art Being Bought and Sold. *Mail Online* 15 Nov. URL: https://www.dailymail.co.uk/news/article-6393147/LA-artist-vows-whitewash-Banksys-Slave-Labour-London-bargain-store-paying-700-000.html (дата обращения: 23.03.2019).

Brown M. 2015. Banksy's Dismaland: 'Amusements and Anarchism' in Artist's Biggest Project Yet. *The Guardian* 20 Aug. URL: https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/20/banksy-dismaland-amusements-anarchism-weston-super-mare (дата обращения: 22.03.2019).

Hanc J. 2017. Museums With Ideas, Goals and Sometimes Art. But Walls? No. *The New York Times* 14 Mar. URL: https://www.nytimes.com/2017/03/14/arts/design/museum-of-homelessness-london-no-building.html?_r=0 (дата обращения: 22.03.2019).

Knight C. K. 2008. *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Malden: Wiley-Blackwell.

Аграмакова О. И. 2015. Особенности экспонирования стрит-арт работ. *Мир культуры: культуроведение, культурография, культурология. Сб. науч. тр*. Курск: Курск. гос. ун-т:18–20.

Аске Д. 2013. *Я — это только буквы на заборе: 0031c, Миниатюры. Vitramarine* 13 февр. URL: http://www.vltramarine.ru/mag/streetart/exhibitions/397 (дата обращения: 22.01.2019).

Блажко Н. П. 2016. Стрит-арт в контексте музея. *Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры* 2 (6): 171–174.

Дроздова-Пичурина Н. Н. 2016. Урбанизация музея vs. Музеологизация городского пространства: к теоретической разработке вопроса (на примере Санкт-Петербурга). *Вопросы музеологии* 1 (13): 10–22.

Кораблева А. В. 2018. Стрит-арт, паблик-арт, уличное искусство: дифференциация понятий. *Эстетика стрит-арта. Сб. ст*. СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т промышленных технологий и дизайна: 10–17.

Костарева И. 2017. *Пост-граффити: как стрит-арт становится предметом музейного искусства. Design Mate*. URL: https://design-mate.ru/read/megapolis/post-graffiti (дата обращения: 04.02.2019).

Кузовенкова Ю. А. 2015. Граффити и стрит-арт как точки расхождения институций и теоретиков мира искусства. *Художественная культура* 3/4 (16). URL: http://artculturestudies.sias.ru/2015-3-4/yazyki/4839.html (дата обращения: 17.03.2019).

Радя Т. 2013. *Все что я знаю об уличном искусстве. Tima Radya*. URL: https://all.t-radya.com/2/ (дата обращения: 27.11.2018).
Сергеева Е. В. 2018. Религиозная тематика в стрит-арте и ее интерпретация в выставочных проектах. *Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры* 1 (9): 99–101.
Цыгина Н. А. 2013. Стрит-арт в галерейном пространстве. *Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА* 4: 309–318.

Статья поступила в редакцию 12 ноября 2019 г.;
рекомендована к печати 10 февраля 2020 г.

Контактная информация:

Пригарина Ирина Алексеевна — студент; irinaprigarina.sun@gmail.com

Street art: Can the street be placed in a museum?

I. A. Prigarina

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Prigarina I. A. 2020. Street art: Can the street be placed in a museum? *The Issues of Museology* 11 (1): 110–118. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.111 (In Russian)

In today's world, many works of street art, which until recently were a crime, become a part of the permanent collections in galleries and museums around the world, are appropriated by advertising, enter the process of commercialization, become institutionalized, conquer the art market. In a short period of time street art evaluation vector changed. Despite the popularity of this tendency, already recognized by many as the part of art, it is still a unique phenomenon that has a special character, certain aesthetics, carries important social, political, cultural messages, express protest. Till now there are discussions about this phenomenon about what sphere it belongs to, whether it is legal, whether it should be promoted and popularized and whether it can be placed in a museum. This article reveals the positive and negative aspects of the process of placing street art in museums, raises the question of how this undermines the idea and conceptual and symbolic meaning of street art, whether it has boundaries, how to change the perception of works of art in a confined space. The existing examples of street art museums in Russia and abroad are considered, the need to revise existing spaces and open alternative art centres is noted. Also here is paid the attention to the opinion of the artists, some of whom consider the placement of their works in museums and galleries the next stage of their careers, while others actively oppose this process, not allowing street art to be torn out of its "original" world.

Keywords: street art, graffiti, post-graffiti, museumification, contemporary art, gallery, museum, exhibition.

References

Agramakova O. I. 2015. Features of Exposure of Street Art Works. *Mir kul'tury: kul'turovedenie, kul'turografiia, kul'turologiya. Sb.nauch. tr.* Kursk: Kursk. gos. un-t Publ.: 18–20. (In Russian)
Aske D. 2013. *I'm Just the Letters on the Fence: 0331c. Miniatures. Vitramarine* 13 Febr. Available at: http://www.vltramarine.ru/mag/streetart/exhibitions/397 (accessed: 22.01.2019). (In Russian)
Blazhko N. P. 2016. Street Art in the Context of the Museum. *Molodezhnyi vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* 2 (6): 171–174. (In Russian)
Boyd C. 2018. LA Artist Vows to Whitewash Banksy Painting on London Bargain Store After Paying $700,000 for it in Protest of Street Art Being Bought and Sold. *Mail Online* 15 Nov. Available at: https://

www.dailymail.co.uk/news/article-6393147/LA-artist-vows-whitewash-Banksys-Slave-Labour-London-bargain-store-paying-700-000.html (accessed: 23.03.2019).
Brown M. 2015. Banksy's Dismaland: 'Amusements and Anarchism' in Artist's Biggest Project Yet. *The Guardian* 20 Aug. Available at: https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/20/banksy-dismaland-amusements-anarchism-weston-super-mare (accessed: 22.03.2019).
Drozdova-Pichurina N. N. 2016. The Museum Urbanization vs. Muzeality of City Space: to the Theoretical Issues Study (on Example of Saint-Petersburg). *Voprosy muzeologii* 1 (13): 10–22. (In Russian)
Hanc J. 2017. Museums with Ideas, Goals and Sometimes Art. But Walls? No. *The New York Times* 14 Mar. Available at: https://www.nytimes.com/2017/03/14/arts/design/museum-of-homelessness-london-no-building.html?_r=0 (accessed: 22.03.2019).
Knight C. K. 2008. *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Malden: Wiley-Blackwell.
Korableva A. V. 2018. Problem of Conceptual Differentiation in Street Art. *Estetika strit-arta. Sb. st.* St. Petersburg: S.-Peterb. gos. un-t promyshlennykh tekhnologij i dizaina Publ.: 10–17. (In Russian)
Kostareva I. 2017. Post-graffiti: How Street Art Becomes a Subject of Museum Art. Available at: https://design-mate.ru/read/megapolis/post-graffiti (accessed: 04.02.2019). (In Russian)
Kuzovenkova Yu. A. 2015. Graffiti and Street Art as Points of Divergence of Institutions and Theorists of the Art World. *Khudozhestvennaya kul'tura.* 3/4 (16). Available at: http://artculturestudies.sias.ru/2015-3-4/yazyki/4839.html (accessed: 17.03.2019). (In Russian)
Radya T. *All I Know about Street Art*. Available at: https://all.t-radya.com/2/ (accessed: 27.11.2018). (In Russian and English)
Sergeeva E. V. 2018. Religious Themes in Street Art and Its Interpretation in Exhibition Projects. *Molodezhnyi vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* 1 (9): 99–101. (In Russian)
Tsygina N. A. 2013. Street Art in Gallery Space. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda. Vestnik MGKhPA.* 4: 309–318. (In Russian)

Received: November 12, 2019
Accepted: February 10, 2020

Author's information:

Irina A. Prigarina — Student; irinaprigarina.sun@gmail.com

ДИСКУССИИ

УДК 008:069

Музей как идеальное явление

Г. И. Герасимов

Тульский государственный музей оружия,
Российская Федерация, 300002, Тула, ул. Октябрьская, 2

Для цитирования: Герасимов Г. И. 2020. Музей как идеальное явление. *Вопросы музеологии* 11 (1): 119–132. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.112

В статье с теоретических позиций идеалистического подхода объясняются некоторые основополагающие проблемы музея как идейно-культурного феномена. Автор исходит из положения о том, что человек — главный и единственный источник культуры, которую он творит на основе предварительно созданной идеи, воплощенной в культурный объект. Одним из результатов идейной творческой деятельности человеческого сознания является феномен музея. Современный музей создан идеями Просвещения. Каждая идея, на основе которой создан определенный музей или музейное направление, имеет конкретного создателя. Эти идеи определяют смысл и содержание музея. Без их понимания невозможно понять музей, его наполнение и экспозицию. Содержание идей, создающих музеи, тесно связано с господствующим мировоззрением, а также с отдельными идейными системами — идеологиями, что приводит к неизбежному переформатированию музеев при смене мировоззренческих парадигм, крахе идеологий. Все музеи вынуждены меняться при разочаровании общества в тех идеях, которые положены в основание музейных собраний и экспозиций. Наиболее отчетливо это можно наблюдать на примере исторических музеев, меняющих экспозиции при каждом значимом мировоззренческом повороте общества, вынужденном создавать новое прошлое. Музей, как любое человеческое творение, относится к категории субъективно-объективной реальности, которая во всей своей полноте существует только в совокупности с человеческим сознанием, создающим и воспринимающим такую объективно существующую реальность. Без человека и вне его сознания не существует ни музея, ни музейного предмета. Музейная реальность получает свой смысл, содержание, значение и ценность только в сознании создавшего и воспринявшего ее человека. Изучая музей как явление, нужно изучать прежде всего человека, его создавшего, и человека, его воспринимающего. Человек, а не музей, должен стать предметом музеологии как науки.

Ключевые слова: музеология, идеалистический подход к истории, идеализм, музей, субъективно-объективная реальность, музейный предмет.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

1. Идеалистический подход как теоретико-методологическая основа исследования

Несмотря на то, что, по мнению некоторых исследователей, «развитие музеологического знания начинается от середины XVI в. …и к началу 1980-х гг. в свет вышло порядка 600 публикаций, связанных только лишь с вопросом о ее сущности как научной дисциплины»[1], тем не менее к единому мнению по вопросу о теории, предмете и методе музеологии как науки ученые пока не пришли. Это дает основание автору выдвинуть собственную теорию, объясняющую главные проблемы музеологии с позиции разрабатываемого им идеалистического подхода к истории[2], в котором человек — главный и единственный источник исторического развития; любому историческому действию предшествует созданная индивидуальным сознанием идея, которая затем и воплощается в реальном мире самим человеком или общностью людей с помощью труда, орудий и предметов, станков, оборудования, технологий и множества других способов, созданных человечеством на протяжении своей истории. Объективные условия мешают или способствуют реализации идей в объективной реальности, но не предопределяют их содержания, которое является результатом творчества человеческого разума.

Идеализм как течение господствовал в европейской философской мысли вплоть до эпохи Просвещения, да и впоследствии это направление не прерывалось, влияя, среди прочего, на взгляды на природу и сущность музеев. Н. Ф. Федоров считал, что «музей есть выражение памяти, общей для всех людей, как собора всех живущих, памяти, неотделимой от разума, воли и действия…»[3]. При желании некоторый идеализм можно увидеть и в определении З. Странского, которой понимал предмет науки о музеях как специфическое отношение человека к действительности[4]. Однако в целом в историографии последнего столетия доминировал и продолжает преобладать материалистический подход, связанный с господством естественных наук в современном рационалистическом мировоззрении.

При идеалистическом подходе в основу истории и всего, что создано человечеством на Земле, ставится разум, созидающий идеи. Человек — главная и единственная творческая сила на планете, и ее мощь, по мнению В. И. Вернадского, уже сравнялась с геологической, при этом «изменения биосферы есть неизбежное явление, сопутствующее росту научной мысли»[5].

В ряду многих прочих культурных объектов, предметов и явлений, созданных человеком, находятся и музеи. Как результат идейной деятельности человека и ее последующего осуществления в реальности, они ничем не отличаются от иных продуктов культуры, как в широком, так и узком смысле этого слова[6]. Как считают современные ученые:

---

[1] Ананьев, 2018. С. 8, 5.

[2] Герасимов, 2017. С. 21–36; 2018; 2019.

[3] Федоров, 1995. С. 39.

[4] Странский, 1991. С. 19.

[5] Вернадский, 1988. С. 57.

[6] Культура в широком смысле — это весь искусственный мир, созданный человеком в результате переформатирования природного вещества в соответствии с теми идеями, которые направляли деятельность человека и общества. В узком смысле к культуре относится та часть искусственной реальности, которая, как считается, более тесно связана с духовным творчеством человека и включает

«Именно идея искусственности обнаруживает тесную связь с идеей музея. Мы можем, оказывается, наши мысли, фантазии, рациональные планы и запредельные безумства воплотить в вещи. Эти “умышленные” вещи, раз возникнув, уже начинают бытийствовать по законам вещно-объективного мира, а будучи выставлены в музее, начинают быть и по законам духовного мира. Какими бы ни были наши фантазии, будучи вещественно воплощенными в жизнь, они перестают быть только фантазиями. Даже устное слово способно необратимо изменить мир, не говоря уж о том, что может изменить мир фиксированное, скажем, письменное или печатное, слово»[7].

2. Предшественники музея

В отличие от тех подходов к созданию музеев, которые выводят их появление из биологических склонностей к коллекционированию или из необходимости удовлетворения объективно существующих потребностей и других, внешних по отношению к человеку, причин, идеалистический подход считает, что музеи, как и вся остальная искусственная реальность, являются результатом свободного творчества человеческого разума.

Действительно, музеям предшествовали по времени внешне похожие способы объединения, хранения и демонстрации предметов, однако все они создавались человеком исходя из иных идей; иными были их цели, смысл и содержание. Древнегреческий «мусейон» создан на основе идеи поклонения музам и представлял собой портик с жертвенником. Римские коллекции греческого искусства в своей основе имели целью демонстрацию воинских трофеев. Последующее римское частное коллекционирование основывалось на идее собирания предметов искусства, имеющих реальную ценность, и служили скорее «кубышкой» на черный день или демонстрацией богатства, нежели прообразом современных музеев. «Античный мир не создал музея в привычном для нас понимании этого слова, однако отдельные элементы того, что ныне принято называть «музейной деятельностью», уже присутствовали в Древнем Риме»[8]. В Древнем мире и Средние века языческие и церковные реликварии хранили и демонстрировали предметы, имевшие сакральный характер.

Внешнее сходство не может считаться достаточной причиной для внутреннего единства похожих явлений. Поэтому и предшествующие эллинистические и средневековые коллекции различных предметов нельзя рассматривать как исток и прообраз современных музеев.

Нельзя сводить все множество и разнообразие музейной деятельности и к биологической потребности собирательства, в котором многие видят истоки коллекционирования, тем более что у многих народов оно так и не воплотилось в музейных формах. Вся человеческая культура, и музеи в том числе, есть не развитие биологических начатков, а преодоление их. Музей — результат свободного творчества человеческого разума; он, как и вся культура, не вырастает из каких-либо биоло-

---

в себя искусство, литературу, кино, театр и прочие феномены, за которыми, собственно, и закрепилось определение культуры в ее современном обыденном понимании. С позиций идеалистического подхода принципиальной разницы между культурой в широком и узком смысле этого понятия нет.

[7] Пиотровский (ред.), 2014. С. 18–19.

[8] Юренева, 2004. С. 38.

гических или иных природных потребностей человека, а является исключительно следствием его творческой активности.

Музеи нельзя выводить ни из коллекционирования, ни из реликвариев, хранивших ценные предметы или вещи, имеющие сакральное значение, еще и по той причине, что в них предметы были ценны сами по себе, безотносительно от нахождения в коллекции или реликварии. Ценная картина оставалась столь же ценной на стене коллекционера, как и хранящаяся отдельно от коллекции. Предметы, имеющие религиозное значение, ни прибавляли, ни уменьшались в святости, находясь в реликварии. Иное дело — предмет в среде естественного бытования и в музее. Попадая в музейную экспозицию, и дюшановский писсуар становится ценным произведением искусства, а стоящие по соседству в музейном туалете подобные приспособления не представляют музейной ценности.

Подобные метаморфозы привели к наделению музеев и музейных предметов мистическим свойством «музеальности». Однако мистика появляется лишь при взгляде на музей с позиций материалистического подхода, идеализм достаточно просто объясняет свойство «музеальности», которая является не более чем идеальным свойством музейного предмета, существующим лишь в сознании. Без человека и вне человека музеальности не существует, как, впрочем, и самих музеев тоже.

3. Идея музея

Рассматривая культуру как искусственный мир, созданный человеком, автор считает, что музей — также результат деятельности человеческого сознания.

Идея современного музея постепенно выросла из мировоззрения Возрождения и еще более — из идей эпохи Просвещения. Секуляризация сознания породила интерес к внешнему материальному миру, к природе. На основе этой идеи начали создаваться коллекции естественно-научных образцов, а также флоры и фауны. Идея историзма, видевшего в прошлом причину настоящего и возможность понять и предвидеть будущее, легла в основу собраний древностей. Идея развития искусств легла в основу художественных коллекций. Идея познания других стран и народов, особенно обостренно воспринятая европейскими интеллектуалами в период Великих географических открытий, положила основу этнографическим собраниям. Это еще не были современные музеи, но это определенно были начатки их форм. Нужна была новая большая идея, которая бы переформатировала их во что-то единое иное.

Важнейшей идеей, завершившей процесс создания музея современного типа, стала мысль об общедоступности коллекций. Оформление музеев как общественных институтов смогло произойти в результате мировоззренческого переворота, приведшего к Великой французской революции, сумевшей воплотить в реальность идеи энциклопедистов о том, что «изящные искусства обращают умы граждан к чувствам патриотическим, к истинным добродетелям. Они должны способствовать счастью людей, необходимо, …чтобы они проникли до убогой хижины самого незначительного из граждан»[9]. Первый публичный национальный музей — Музей Франции, в который был преобразован королевский дворец Лувр — результат идеи

[9] Калитина, 1992. С. 16.

Д. Дидро, изложенной в статье его «Энциклопедии»[10] и осуществленной республиканским правительством в ходе революции. Идея оказалась настолько популярной, что музеи, как грибы после дождя, начали появляться в крупнейших провинциальных городах Франции.

Последующее распространение музеев по Европе — это результат реализации той же идеи Дидро о создании публичного музея, логично вытекавшая из общего мировоззрения эпохи Просвещения. «Мысль о целесообразности широкого показа коллекций монархов и частных лиц высказывалась и в эпоху Возрождения, а случаи перехода в общественное пользование частных собраний неоднократно происходили в истории европейского коллекционирования на протяжении XVI–XVII вв. Однако только учение просветителей, настойчиво внедрявших в общественное сознание мысль о том, что великие творения культуры являются важнейшим средством интеллектуального, нравственного и эстетического воспитания человека, подвело под это явление мощное теоретическое обоснование»[11].

В XIX в. существовавшие коллекции начали стремительно превращаться в публичные музеи, в которых отчетливо просматривались многие черты современных музеев. Они формировались в соответствии с существующими идеями, определявшими их цель, задачи и назначение.

Историзм как идея легла в основание исторических музеев. До эпохи Просвещения древность вещей не прибавляла им ценности. Ценность старой монеты определялась не ее древностью, а количеством золота или серебра. «Музейности» в ней не было ни на грош. «Музейность» старых вещей была создана просвещенческим историзмом. В предшествующую ей эпоху Возрождения древнее эллинистическое искусство ценилось не потому, что оно было старым, а потому, что оно было образцом и высшей ценностью для ценителей искусства. Ценность искусства легла в основу художественных музеев. Ценность науки и унаследованный ею просвещенческий историзм легли в основу научных музеев. Интерес к этнографии, осознание ценности чужого опыта стало основанием для этнографических музеев. Из комплекса этих идей, каждая из которых имеет имя конкретного создателя, но не вытекает ни из каких объективных потребностей личности и социума, родился современный музей.

4. Люди и идеи, создающие музеи

Последующие века — свидетели бурного развития музеев сначала в Европе, а затем и других странах, оказавшихся под ее идейно-мировоззренческим влиянием. Одной из таких стран была Россия, которая сегодня имеет уже достаточно большую историю развития музейного дела. Каждый из имеющихся в стране музеев имеет своего создателя, в основание каждого была заложена созданная им идея. Так, в основе образованного в 1912 г. Музея изящных искусств им. императора Александра III при Московском университете была идея профессора И. В. Цветаева о формировании научной экспозиции, показывающей художественное творчество в развитии его стилей и направлений, что обусловило появление стилизованных

[10] Diderot, 1765.
[11] Юренева, 2004. С. 145.

под эпоху интерьеров. Идея полностью определяла смысл, содержание и наполнение музея.

Создателем современного искусства можно считать М. Дюшана с его скандальным «Фонтаном», предложенным для выставки Общества независимых художников (1917 г.). Взяв писсуар и расположив его необычным образом, он сотворил новый арт-объект и заложил основы нового концептуального искусства, целью которого становится передача идеи. Новое искусство, идейно несовместимое с прежним, не смогло гармонично располагаться в старых музеях, и для него создали отдельные музеи современного искусства.

Экомузеи были созданы Ж. А. Ривьером во второй половине XX в. на основе развития идеи скандинавских музеев под открытым небом. С тех пор идея экомузея стремительно распространяется по планете, служа основанием для создания все новых музеев подобного вида в различных странах.

Музеи всегда выражают определенную идею; часто это большие идеи, которые формируют целые музейные направления: научные, исторические, художественные. Не столь крупные идеи формируют множество иных музеев — это музеи игрушки, марок и т. п.

5. Мировоззрения и музеи

В период мировоззренческих переворотов, часто сопровождающихся социальными катаклизмами в форме войн или революций, музеи, посвященные идеям развенчанного мировоззрения, объявляются идеологизированными и отжившими свой век. В такие периоды всегда возникает призыв либо уничтожить эти музеи, либо переформатировать их под новую господствующую мировоззренческую идею.

Так, в СССР музеи исторического профиля выражали и подтверждали марксистскую идею. Когда СССР рухнул вместе со своей идеологией, эти музеи были объявлены идеологизированными, а их экспозиции ошибочными, и были переоборудованы в соответствии с новыми идеями. Есть музеи, которые посвящены одной, весьма конкретной идее, разочарование в которой обычно приводит к ликвидации этих музеев. Так случилось с музеями В. И. Ленина после того, как Ленин из вождя пролетариата в сознании многих превратился в основателя тоталитарного государства. Показательными являются идеи Т. С. Шолы, который пишет: «Всегда утверждалось, что музеи стоят вне политики и, следовательно, их кураторы тоже. Но утверждение о том, что они стоят вне политики, уже является политическим заявлением. И довольно существенным! Фактически музеи, как и другие институты наследия, являются чрезвычайно политизированными по своей природе»[12]. Осуждая идеологизацию музеев, Шола предлагает на месте прежних «ложных» музеев создавать новые музеи, основанные на новой, «правильной» идее, и ею, по его мнению, является идея демократии и рынка: «Демократический потенциал музеев может развиваться только через повышение их степени доступности и разработку программ, ориентированных на реальные потребности населения. В рынке нет ничего страшного, если он держится в рамках и не проникает в образование, здравоох-

[12] Шола, 2013. С. 110.

ранение, наследие, живую культуру и частные отношения»[13], — при этом полагая, что демократия лучше, чем осуждаемый им коммунизм и либерализм. Впрочем, понимая шаткость и непоследовательность своей позиции, Т. С. Шола чуть ниже признает: «Демократия подразумевает общество, где есть равные возможности, ответственный выбор и превосходство мудрости. Утопия? Но почему бы и нет?»[14]

Последняя по времени господствующая в обществе мировоззренческая идея всегда объявляется истинной, а предшествующие — ложными; но если, например, христианство как идея безраздельно господствовала почти два тысячелетия, то сегодня век идей короток. На нашем веку мировоззрения в России сменились дважды: коммунистическую идею в годы перестройки сменила либеральная, на смену которой в начале нынешнего столетия, в свою очередь, пришла государственно-патриотическая. Все эти мировоззренческие метаморфозы непосредственным образом отразились в экспозициях и выставках исторического профиля, поскольку каждая мировоззренческая система создает свое прошлое, кардинально отличающееся от других. Вместе с тем смена социально-политических идей мало задела музеи естественно-научного или технического профиля, например музеи оружия.

Многие практикующие музейщики осознают зависимость музейной практики от мировоззренческой основы общества. Так, Т. П. Поляков пишет:

> «В настоящее время изменился вектор государственной культурной политики, переориентированной на поддержку тех направлений культурной деятельности и, в частности, тех музейных проектов, которые связаны с сохранением, актуализацией и воспроизводством “присущей российскому обществу системы ценностей”, а также с укреплением “идентичности российского общества и его приоритетного культурного и гуманитарного развития”. Подобный подход к музейным экспозициям и выставкам, актуализирующим ценности российской цивилизации, предполагает наличие определенной системы традиционных и инновационных методов и технологий, позволяющих добиваться поставленной цели и решать соответствующие творческие задачи»[15].

Если в годы перестройки еще можно было надеяться на существование независимого от мировоззрения «объективного» прошлого, то сегодня, когда прошлое меняется как в калейдоскопе, очевидно, что мы обречены на смену истории при каждом мировоззренческом повороте. Это обстоятельство привело к идее создания «неидеологизированного» музея, «объективно» показывающего историю. Попытки создать такие музеи показали, что музеи без идеи — самые скучные из всех существующих.

Порой под отсутствием идеи понимается отсутствие социально-политической идеи, но ведь и художественная идея, которая в общественном сознании не является идеологией, тоже относится к тому же идеальному миру. Более того, искусство порой яснее рациональной мысли выражает мироощущение различных эпох. И чем лучше предметы искусства художественно выражают главные мировоззренческие идеи эпохи, тем более значимыми становятся. Пример — иконы Андрея Рублева, художественно проявляющие православное мировоззрение, вне которого они не могут быть ни поняты, ни оценены. Или картины социалистического реа-

[13] Там же. С. 114.
[14] Там же.
[15] Поляков, 2018. С. 7.

лизма, непонятные сегодняшнему поколению российских граждан, отринувшему коммунистическую идею.

Чем ярче музеи отражают господствующее мировоззрение, тем быстрее они умирают после его краха. А.-К. Катрмер-де-Кенси в начале XIX в. писал о таких музеях:

> «Пора перестать притворяться, что в этих депозитариях хранятся произведения искусства. Вы можете внести туда лишь их материальную оболочку, но вряд ли вы перенесете всю систему идей и взаимоотношений, делавших эти работы живыми и интересными. <…> Их главная ценность заключалась в убеждениях, создавших их, идеях, с которыми они были связаны, обстоятельствах, объясняющих их, и общности мыслей, которые придавали им целостность»[16].

Менее политизированные музеи, например художественные (если собранное в них искусство не выражает главные идеи эпохи, подобно посвященным революционному искусству), могут обойтись реформированием и сменой этикетажа.

Кажется, что среди этого бушующего моря идейных страстей научные музеи являют собой островки стабильности. Это не так. За три столетия в естественной науке произошло три революции, и каждая из них отразилась на научных музеях того профиля, который был затронут этими катаклизмами. Вместе с тем надо понимать, что и нынешняя наука не вечна, и когда ей на смену придет постнаука (а такое обязательно случится, если человечество не остановится в своем идейном развитии), тогда научные музеи будут либо ликвидированы, либо объявлены памятниками глубочайшего заблуждения человечества и в них разместят свой «маятник Фуко», как это было сделано в XX в. в Исаакиевском соборе. Человеку нравится создавать новые символы веры в священных храмах поверженной идеи.

Музеи создаются в разное время и в различных мировоззренческих системах. Их идеи определяют содержание музеев, свойства музейных предметов, особенности экспозиции и т. д. В рамках других идейных и мировоззренческих систем они необъяснимы, либо для их объяснения нужно прибегать к натяжкам, метафизическим или метафорическим объяснениям.

Попытки объединить разные музейные формы, начиная от реликвариев и заканчивая научными музеями, общими принципами, и исходя из общих объективно существующих основ, — бесперспективны. Это явления, имеющие разную природу и сущность и объединенные лишь внешней формой. Суть музеев разных стран и эпох составляют идеи, которые лежат в основе их создания, при этом их формы могут быть похожими.

6. Идейные системы и музеи

Понимание того, что идейно-теоретические системы оказывают все большее влияние на музей и музейный предмет, присутствует в музеологическом дискурсе.

> «Идеология — широкое понятие, охватывающее все разновидности религиозных верований, светских идеалов и взглядов на мир, характерных для определенных культур и социальных групп. Особенно часто в области эстетики вкус оказывается связан с пред-

[16] Пиотровский (ред.), 2014. С. 176.

почтениями определенных культурных ценностей. Изменения вкуса и идеологии определяют разрушение или адаптацию тех или иных артефактов»[17].

Идеалистический подход распространяет влияние идей на все сферы музейной деятельности в связи с тем, что создание и воплощение в действительность идей — единственная специфическая человеческая деятельность, определяющая как культуру, историю, так и будущее человечества.

В музейном деле, как и в любом другом творческом процессе, сначала создается идея, которая затем реализуется в объективном мире. Это особенно отчетливо видно на современном примере создания экомузеев. Сначала человеком создается новая идея: создать музей — зеркало, глядя в которое местное сообщество и посетители музея больше узнают об общине, ее проблемах, истории, наследии. Затем на основе идеи экомузея формируется новое направление музейной деятельности, не вписывающееся в рамки существующих теоретических представлений о роли, значении, объекте и предмете музейной деятельности.

Любая, самая простая экспозиция или выставка построена на определенной идее. Без предварительно созданной идеи невозможно даже картины развесить в залах художественного музея. Любая выставка начинается с идеи, поэтому не может быть неидеологизированных музеев. Любой музей — идейный, а значит, и идеологизированный социальный институт.

Со времен А.-Л.-К. Дестюта де Траси, создавшего термин и понятие «идеология», которому Наполеон придал негативное содержание, идеология считается ложной картиной мира. В этом есть определенная доля правды, поскольку всякая картина мира со временем сменяется другой и объявляется ложной. Та же участь ждет и современную картину мира как систему идей, которая тоже будет объявлена ложной, а значит, все идейные комплексы одинаково ложны. Однако человек не может жить без мировоззрения как определенного взгляда на мир, не может не руководствоваться в своих действиях этими идеями, поскольку тогда невозможна никакая рациональная, разумная деятельность. Поэтому идеология как система идей, объясняющая определенную часть мира, всегда будет определять цель, значение, задачи любого музея.

В музеях, как и любой иной области человеческой жизни, развитие может идти осознанно и целенаправленно, тогда оно будет стремительным, понятным и эффективным, либо творчество будет делом одиночек, не связанных общими целями, программой и т. п., и тогда развитие музеев будет спонтанным, медленным, противоречивым и внешне малопонятным. Именно таким, каким оно чаще всего и бывает. В отечественной истории исключение составляет советский период, когда на основе марксизма была создана наиболее цельная и внятная теория музеологии как науки; именно она преобладала в мировом музеологическом дискурсе вплоть до распада СССР и развала системы социализма. На основе ясно выраженной идеи быстро развилась разветвленная система музеев.

Когда в коммунистической идее разочаровались, коммунизм был объявлен идеологией — ложным знанием. В результате смены идейных парадигм российские музеи, созданные на основе коммунистической идеи, были объявлены идеологизированными, их экспозиции переоборудованы под новые господствующие идеи.

[17] Менш, 2014. С. 159.

Однако отдельные музеи, созданные на базе либеральной идеи, такие как Ельцин-центр или Еврейский музей и центр толерантности, сегодня создают то же впечатление идеологизированности у людей, не разделяющих либеральную идею, и подвергаются такой же критике, как и предшествующие им музеи, построенные на коммунистической идее.

7. Музей как субъективно-объективная реальность

Музей, как любое человеческое творение, относится к категории субъективно-объективной реальности, т. е. такой, которая во всей своей полноте существует только в совокупности с человеческим сознанием, создающим и воспринимающим такую объективно существующую реальность. Без человека и вне его сознания не существует ни музея, ни музейного предмета. Они становятся таковыми только в человеческом разуме. Причем не в каждом, а в понимающем или наделяющем их определенным значением.

В научном музее для непосвященного посетителя обычный камень в результате короткой фразы экскурсовода превращается в ценный метеорит — пришельца с окраин Вселенной. И это преобразование происходит только в человеческом сознании. Ценность музейного предмета не существует в нем самом — ею его наделяют люди: сначала ученые или музейные работники, выставляющие обычный на вид камень в сверкающей стеклянными гранями витрине, а затем и посетитель, усвоивший из рассказа экскурсовода содержание попавшего в объектив его зрения предмета. Ни ценность, ни историческое значение музейного предмета не присутствуют в нем самом — они привносятся в него нашим сознанием.

Свойством «музейности», или «музеальности», предмет тоже наделяет не музей, который для непосвященного покажется обычным хранилищем старых ненужных вещей, а люди, которые придают им значение. В исторических музеях нет прошлого; там есть только вещи, которые существуют в настоящем. Они являются свидетелями прошедшего только метафорически, поскольку свидетелем может быть только человек. Ни один музейный предмет ничего не скажет непосвященному посетителю, за него всегда говорит музейщик, экспозиционер, помещая экспонат в определенную среду и снабжая пояснительной надписью.

Музейная реальность — субъективно-объективная, поскольку, реально существуя в объективном мире, свой смысл, содержание, значение и ценность она получает только в сознании создавшего и воспринявшего ее человека. Без человека музея бы не было. Вне человеческого сознания музей не имеет ни смысла, ни содержания, ни ценности.

8. Музеи, создающие новую реальность и новое прошлое

Все виды музеев отличаются от всего остального пространства человеческого бытия тем, что они создают новую реальность — музейную. Давно подмечено, что предмет, попадающий в музей, становится другим. Картина, монета, скульптура, помещенные в выставочный зал, приобретают иное качество. Даже этнографиче-

ские музеи — это уже не та жизнь, которая есть в той стране или местности, которую они представляют, а новая реальность, наподобие той, которую создает художественное или документальное кино, — вроде бы о жизни, но все же не жизнь.

Особенно хорошо это видно на примере исторических музеев. Раньше считалось, что музей может правдиво, за счет подлинных предметов прошлого, рассказать о прошлом, и экспонаты засвидетельствуют истинность этого рассказа. Однако музей не воссоздает прошлого, а создает его образ из предметов и идей, существующих в настоящем. При этом если руководствоваться различными идеями, то получается различное прошлое; этот процесс все мы могли наблюдать последние три десятилетия. В ходе трансформации музеев исторического и краеведческого профиля они отказывались от прошлого, созданного марксистской идеей с ее формационным подходом, и создавали иное прошедшее, которое различалось в разных музеях в зависимости от тех теоретических позиций, которых придерживались создававшие его музейные работники. «Марксистское» прошлое не было ложным, оно было другим, потому что истинного прошлого нет, как нет истинного небытия.

Образ прошлого в музее создается в соответствии с теоретическими концепциями и подтверждается экспонатами и фактами, часто похожими, но различно интерпретированными. Как утверждает Петер ван Менш: «…[музейная] коллекция дублирует скорее аксиологическую, чем онтологическую структуру реальности…»[18], а если говорить о прошлой реальности, то, поскольку ее вообще нет, — значит, остается одна лишь аксиологическая, т. е. ценностная — идеальная реальность человеческого сознания. А это значит, что любой музей исторической направленности не более чем отражение образа прошлого, существующего в разуме создавших его людей.

В музее прошлое создается из предметов, существующих в настоящем. И они связаны с прошлым только в нашем сознании. Объективной связи нет. Запись в воспоминаниях современника, что эту кепку носил В. И. Ленин, делает головной убор важным свидетелем прошлого. Но с Лениным эта кепка связана только в нашем сознании, именно поэтому данная связь так быстро рвется, если мы, перевернув ее, обнаружим ромбовидную нашивку с надписью «ф-ка Большевичка. 1962 г.».

Невозможность объяснить с материалистических позиций явления идеального порядка приводят к подозрениям в обмане. Так, Т. Шола утверждает:

> «Таким образом, учреждения-хранители общественной памяти избрали иной путь: контролируемый обман. Поэтому многие музеи предлагают нам идеализированную картину прошлого; того, в котором мы хотели бы прожить»[19].

Это не обман, это образ прошлого, создаваемый на основе определенной научной исторической концепции. Поскольку на основе разных исторических концепций: коммунистической, либеральной, модернизационной, цивилизационной и других — создаются различные образы прошлого при использовании одних и тех же наборов фактов, то это просто различные образы несуществующего прошлого.

Музей не хранит прошлое, он создает его, и это прошлое неизбежно разное.

---

[18] Менш, 2014. С. 184.

[19] Шола, 2013. С. 207.

9. Обсуждение результатов

В статье впервые предпринята попытка применить в качестве теории музеологии идеалистический подход к истории.

Постановка Человека в качестве создателя и главной причины созидания музеев, на взгляд автора, более убедительно объясняет происхождение и эволюцию музеев, чем традиционный материалистический подход, объясняющий все действия человека (в том числе и образование музеев) биологическими, эволюционными и иными внешними факторами.

В рамках идеалистического подхода музеи являются результатом воплощения различных человеческих идей в реальность, что и объясняет многообразие, разность целей, задач, функций, трудности их классификации.

Идея музея тесно связана в каждом конкретном обществе с господствующим мировоззрением или частной идеологической системой, что дает ключ к пониманию их специфики, а также причин трансформации в результате смены идейных парадигм.

Использование категории субъективно-объективной реальности позволяет учесть неустранимое и господствующее влияние человеческого сознания на процесс создания и восприятия музея.

Вместе с тем, поскольку первое, самое общее объяснение культурных явлений с новых позиций почти всегда бывает убедительным лишь до первой встречи с решением реальных практических проблем, то и идеалистический подход должен опуститься на следующий теоретический уровень, обосновав со своих позиций как уже решенные, так и нерешенные проблемы музейного дела. Только после этого он может претендовать на звание полноценной теоретической основы музеологии.

10. Вместо заключения. Будущее музея

Музей — это развивающаяся форма деятельности человека. Она изменяется со временем, но не в результате движения времени. Единственным источником изменений музеев является человеческое творчество. Являясь независимым и свободным, это творчество вместе с тем обусловлено главными мировоззренческими идеями творящего человека, с одной стороны, и ограничениями, которые ставит материальная среда и объективные условия — с другой. Стремительное расширение человеческого могущества и влияния во внешнем мире постепенно снимает имеющиеся материальные и объективные ограничения и создает предпосылки для неограниченной культурной деятельности человека, а значит, расширяют рамки и возможности его музейной деятельности как одного из направлений создания искусственной реальности.

Исходя из непредсказуемости свободного человеческого творчества, мы не можем предвидеть направления развития музеев как части культуры в том случае, если играем пассивную роль в их формировании. И напротив, если музейное сообщество будет активно думать над созданием новых и развитием существующих форм музейной деятельности, тогда можно с большой долей вероятности предсказать направления ее развития, исходя из господствующих в этой среде идей.

Изучая музей как явление, нужно изучать прежде всего человека, его создавшего, и человека, его воспринимающего. Человек должен стать главным предметом музеологии как науки. Автор считает, что музей, его развитие и проблемы могут быть убедительнее объяснены с идеалистических позиций, чем с позиций естественно-научных, потому что он не является природным объектом. Его творец — Человек, он создатель и музея, и музейного предмета, и он же воспринимает все, что находится и происходит в музее. Музей — явление идеальное и человеческое, поэтому будущее музеологии должно быть связано с ее новыми теориями и методами, направленными на изучение человека, его сознания, и деятельностью по созданию музейной реальности как части культуры.

Литература

Diderot D. 1765. Louvre. *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Vol. 9. Paris: Briasson: 706–707.

Ананьев В. Г. 2018. *История зарубежной музеологии*: *идеи, люди, институты*. М.: Памятники исторической мысли.

Вернадский В. И. 1988. *Философские мысли натуралиста*. М.: Наука.

Герасимов Г. И. 2017. Идеалистический подход к истории. *Исторический журнал: научные исследования* 5: 21–36.

Герасимов Г. И. 2018. *Идеалистический подход к истории: основы теории.* [Б. м.]: Издательские решения.

Герасимов Г. И. 2019. М*ировоззренческие основы истории России (середина XIX — начало XX в.)*. Тула: Третий путь.

Калитина Н. Н. 1992. Великая французская революция и создание национальных художественных музеев Франции (1789–1799). *Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2: История, языкознание, литературоведение* 2 (9): 15–21.

Менш П. ван 2014. К методологии музеологии. *Вопросы музеологии* 1 (9): 15–291.

Пиотровский М. Б. (ред.), 2014. *Философия музея*. Учеб. пособие. М.: Инфра-М.

Поляков Т. П. 2018. *Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия*. М.: Институт наследия.

Странский З. 1991. Понимание музееведения. *Музеи мира. Сб. науч. тр.* М.: НИИ культуры: 92–135.

Федоров Н. Ф. 1995. *Из философского наследия*. М.: [Б. и.].

Шола Т. С. 2013. *Вечность здесь больше не живет: толковый словарь музейных грехов*. Тула: Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная поляна».

Юренева Т. Ю. 2004. *Музееведение*. Учебник для высшей школы. 2-е изд. М.: Академический проект.

Статья поступила в редакцию 23 января 2020 г.;
рекомендована к печати 17 марта 2020 г.

Контактная информация:

Герасимов Григорий Иванович — д-р ист. наук, доц.; ggi1957@mail.ru

Museum as an idealistic phenomenon

G. I. Gerasimov

Tula State Museum of Weapons,
2, ul. Oktyabrskaya, Tula, 300002, Russian Federation

For citation: Gerasimov G. I. 2020. Museum as an idealistic phenomenon. *The Issues of Museology* 11 (1): 119–132. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.112 (In Russian)

The article explains some of the fundamental problems of the museum as an ideological and cultural phenomenon from the theoretical positions of the idealistic approach. The author

proceeds from the proposition that a human being is the main and only source of culture that he creates on the basis of a previously created idea embodied in a cultural object. One of the results of the ideological creative activity of human consciousness is the phenomenon of the museum. The modern museum was created by the ideas of the Age of Enlightenment. Each idea of a museum or the museum direction has a specific creator. These ideas determine the meaning and content of the museum. It is impossible to understand the museum, its contents and exposition without understanding of ideas on which museum based. The content of the ideas that create museums is closely connected with the prevailing worldview, as well as with individual ideological systems — ideologies. Changes in worldview paradigms leads to the inevitable reformatting of museums with a collapse of ideologies. The museum, like any human creation, belongs to the category of subjective-objective reality, which in its entirety exists only in conjunction with the human consciousness, creating and perceiving such an objectively existing reality. Without the man and outside of his consciousness, there is neither a museum nor a museum object. Museum reality gets its meaning, content, meaning and value only in the consciousness of a human being who created and perceived it. Studying a museum as a phenomenon, first of all it is necessary to study the man who created it and the man who perceives it. A human being, not a museum, should become the subject of museology as a science.

Keywords: museology, an idealistic approach to history, idealism, museum, subjective-objective reality, museum subject.

References

Anan'ev V. G. 2018. *History of Foreign Museology: Ideas, People, Institutions.* Moscow: Pamyatniki istoricheskoi mysli Publ. (In Russian)

Diderot D. 1765. Louvre. *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Vol. 9. Paris: Briasson: 706–707.

Fedorov N. F. 1995. *From the Philosophical Heritage.* Moscow: [without publ.]. (In Russian)

Gerasimov G. I. 2017. An Idealistic Approach to History. *Istoricheskii zhurnal: nauchnye issledovaniia* 5: 21–36. (In Russian)

Gerasimov G. I. 2018. *An Idealistic Approach to History: Fundamentals of Theory.* [S. l.]: Izdatel'skie resheniia Publ. (In Russian)

Gerasimov G. I. 2019. *Worldview Principles of the History of Russia (mid-19th — early 20th century).* Tula: Tretii put' Publ. (In Russian)

Kalitina N. N. 1992. The Great French Revolution and the Creation of the National Art Museums of France (1789–1799). *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Ser. 2: Istoriia, iazykoznanie, literaturovedenie* 2 (9): 15–21. (In Russian)

Mensch P. van 2014. On the Methodology of Museology. *Voprosy muzeologii* 1 (9): 15–291. (In Russian)

Piotrovskii M. B. (ed.). 2014. *Museum Philosophy*. Tutorial. Moscow: Infra-M Publ. (In Russian)

Poliakov T. P. 2018. *Museum Exposition: Methods and Technologies for Updating Cultural Heritage*. Moscow: Institut naslediia Publ. (In Russian)

Šola T. S. 2013. *Eternity No Longer Lives Here: Explanatory Dictionary of Museum Sins.* Tula: Muzei-usad'ba L. N. Tolstogo «Iasnaia poliana» Publ. (In Russian)

Stransky Z. 1991. Understanding Museum Studies. *Muzei mira.* Sb. nauch. tr. Moscow: NII kul'tury Publ.: 92–135. (In Russian)

Vernadskii V. I. 1988. *Naturalist Philosophical Thoughts*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)

Yureneva T. Yu. 2004. *Museology*. High school textbook, 2nd ed. Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian)

Received: January 23, 2020
Accepted: March 17, 2020

Author's information:

Grigoriy I. Gerasimov — Dr. Sci. in History, Associate Professor; ggi1957@mail.ru

УДК 008:069 Вопросы музеологии. 2020. Т. 11. Вып. 1

От традиционного музея к социальному институту

Л. Я. Петрунина

Российская Федерация, 119634, Москва, ул. Скульптора Мухиной, 10

Для цитирования: Петрунина Л. Я. 2020. От традиционного музея к социальному институту. *Вопросы музеологии* 11 (1): 133–140. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.113

В статье рассматриваются причины кризиса в музеологии. В качестве основной называется ее разрыв с современной музейной практикой и ограниченность рамками профессионального института. Музеология сегодня, как и раньше, занимается коллекциями и комплексом проблем, связанных с ними, включая документирование, хранение, экспонирование, реставрирование и т. д. Между тем кардинальные новации проходят во взаимодействии музея с посетителями. Музеи вынуждены идти по пути инкорпорирования приемов работы других культурных институций, чтобы выдерживать конкуренцию и разнообразить формы работы. Приведенные в статье примеры практических новаций показывают, что сегодня деятельность музея строится уже не вокруг предмета, а вокруг посетителя и его потребностей. Это позволяет поддерживать и музейный бум, и высокий ценностный рейтинг, и быть площадкой для обсуждения ключевых проблем общества. Современный музей с включением в его деятельность местных сообществ, спонсоров, волонтеров, «друзей музея» показывает тенденции саморазвития музейного движения от профессионального института к социальному, интегрированному в систему прочих социальных институтов общества наряду с институтами семьи, религии, образования, политических партий и т. д. Перед наукой, основная роль которой — максимально полно и адекватно описывать ту часть реальности, с которой она работает, неизменно стоит задача анализа всех происходящих изменений, с тем чтобы сохранить валидность научных концепций и разрабатывать новые. Объективный анализ этих новаций может дать музеологии толчок к дальнейшему развитию научного аппарата и обновлению теоретических конструкций.

Ключевые слова: музей, музеология, профессиональный институт, музейный бум, социальный институт, формы музейной деятельности.

Многолетний опыт работы в Государственной Третьяковской галерее, последние 20 лет в качестве социолога[1], философское образование и глубокий интерес к истории музейного дела позволяет автору предложить вниманию профессионального сообщества некоторые идеи по преодолению кризиса в музеологии. Возможно, эти размышления подтолкнут коллег к обсуждению категориального аппарата музеологии и активному участию в обновлении музейной дефиниции, инициированной Международным советом музеев (International Council of Museums — ICOM, ИКОМ).

Музейный бум 1970-х гг. совпал с взлетом музеологии как науки, успешно описывавшей музей классического образца, концептуально оформляемого идеями Просвещения. Однако уже с 1980-х гг. музеи стали применять новые формы рабо-

[1] Петрунина, 2012.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

ты с посетителями, и в музеологии стали нарастать кризисные явления, а начиная с последних лет XX в. их открыто обсуждают[2].

В наступившем XXI в. музейная практика столь значительно трансформировалась, что размывает выработанные музеологией теоретические подходы, и эти изменения отметаются специалистами как не относящиеся к музею. Музеология осталась в рамках описания музейного предмета и деятельности только профессиональной институции, ставя в смысловую оппозицию «мы» и «они» всех других участников музейной сферы, оставляя это поле социологам и культурологам. Между тем перед наукой, основная роль которой — максимально полно и объективно описывать ту часть реальности, с которой она работает, неизменно стоит задача анализа всех происходящих изменений, чтобы сохранить валидность научных концепций и разрабатывать новые.

Сегодня широкое включение в музейную деятельность местных сообществ, волонтеров, коллекционеров, обществ «друзей музея», спонсоров приобретает все больший вес, трансформирует музей из профессиональной институции в нечто иное. Даже крупные музеи не могут обойтись без привлечения этих околомузейных групп при организации и проведении больших выставок и проектов. Синкретизм практической деятельности самих музеев, его изменчивые адаптивные формы от музея до парамузея, о которых писал Петер ван Менш (1992 г.)[3], показывает «*тенденции саморазвития музейного движения в сторону социального института, интегрированного в систему социальных институтов общества наряду с институтами семьи, религии, образования, политических партий*» и другими.

Музейный бум начала XXI в. имеет другие причины, нежели этот же феномен в 1970–1980-х гг. Тогда посещаемость была обусловлена желанием узнать свое прошлое в рамках традиционных музейных экспозиций и выставок. Теперь же, имея перед собой пример сохранения культурного наследия музеями, повзрослевшие поколения музейных посетителей используют новые социально-экономические условия и трансформируют этот опыт в доступные им активные формы, акселерируя потоки публики и увеличивая свой общественный вес. В результате появляется широкое движение частных коллекционеров, причем их вниманием пользуются любые предметы, от самоваров до утюгов, от елочных игрушек до игровых автоматов и автомобилей. И вслед за этим у них возникает естественное желание демонстрировать свои коллекции, конечно, называя их музеями. Отсюда появление в России большого количества частных инициатив — только по публичному названию музеев, имеющих разное коммерческое оформление. В одной лишь Ярославской области таких музеев на сегодня насчитывается 75 единиц[4].

Российские музеи также демонстрируют сегодня способность к адаптации в меняющейся социально-экономической и культурной ситуации, начавшейся еще в перестройку[5]. Этот реальный опыт выживания показывает эластичность музейного института, способного к инкорпорации деятельности других культур-

---

[2] Долак, 2010.

[3] Mensch P. van 1992. *Towards a methodology of museology. PhD thesis*. URL: http://vana.muuseum.ee/uploads/files/mensch23.html (дата обращения: 24.04.2019).

[4] В семинаре по проектированию Фестиваля примут участие 25 частных музеев. *Ассоциация менеджеров культуры*. URL: http://amcult.ru/news/v-seminare-po-proektirovaniju-festivalja-primut-uchastie-25-chastnyh-muzeev (дата обращения: 24.04.2019).

[5] Петрунина, 2010.

ных институций. Пример тому — включение в практику музейной деятельности театральных постановок в старинных усадебных интерьерах музеев-заповедников. Так, в усадьбе А. П. Чехова «Мелехово» в летнее время еженедельно проходят спектакли по мотивам чеховских пьес. В музее-заповеднике «Царицыно» Государственный литературный музей в 2014 г. провел «музейные гастроли», и в рамках этого проекта были проведены не только мастер-классы, но и театральные флешмобы. В музее-усадьбе «Поленово» традиционными стали летние спектакли «Театра на лужайке», где силами детишек из окрестных деревень поставили спектакли «Снежная королева» и «Волшебная лампа Аладдина».

Другой пример инкорпорации — проведение пленэров в музеях-заповедниках. Так, Плёсский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник с 1999 г. проводит пленэр «Зеленый шум», который в 2009 г. приобрел статус международного. По сути, этот учебный прием в художественном образовании был адаптирован в проект с привлечением известных художников и получил широкую известность. Аналогичные пленэры проходят в комплексе «Вятское», где сумели возродить целое село на время его расцвета в конце XIX в.

Музеи берутся и за реконструкции более сложного свойства. Так, музей А. С. Пушкина в усадьбе Михайловское, выиграв грант Благотворительного фонда Елены и Геннадия Тимченко, начал проект по возрождению в исторически достоверной форме Покровской ярмарки. Это один из ярких примеров включения в музейную практику этнографических традиций. Здесь музеи идут вслед за широким движением клубов реконструкторов, распространившимся во всем мире, демонстрирующих новые способы освоения истории.

Примеры деятельности музеев по немузейным основаниям можно множить бесконечно. Важно, что и международные акции «Ночь в музее», «Селфи в музее», и инкорпорация театра в музее, пленэра в музее и концерта в музее размывает привычные нормы и модели взаимодействия с музейными экспонатами в стенах музея как для посетителей, так и для персонала. Все это показывает, что теперь деятельность музея строится не вокруг музейного предмета, а *вокруг человека и его потребностей*. И именно эта активизация разнообразной музейной деятельности привлекает сегодня в музей публику, создавая как слой постоянных посетителей (в провинции — часто сообщество близко проживающих), так и расширяя орбиту влияния за счет событийных новаций.

Ценностный рейтинг музея в обществе необыкновенно высок. Подтверждение этому — создание в Москве музеев «Русского зарубежья»[6] и «Истории миграции»[7]. Первый создавался на базе Московской библиотеки № 17 и организованного в ней «Дома русского зарубежья», второй — на базе Центра по изучению миграции. Здесь важно подчеркнуть, что процесс трансформации «дома» и «центра» в музей позволил этим институциям поднять свой статус и привлечь внимание общества к процессам миграции и возвращения к родным истокам поколений соотечественников, вынужденных к эмиграции по социально-политическим причинам. То есть *музейная форма стала способом «легализации» социальных групп*, прежде не получивших «прописки» в советском и постсоветском обществах. И именно эластичность музейной формы и высокий рейтинг музея в обществе позволил придать этим со-

[6] Москвин, 2015.
[7] Полетаев, 2016.

циальным группам определенный общественный вес и вписать их в структуру общества. За рубежом тоже достаточно аналогичных примеров создания музеев для мигрантов, выполняющих задачи социализации и ассимиляции последних.

В 2003 г. Благотворительный фонд В. Потанина объявил грантовый конкурс «Меняющийся музей в меняющемся мире»[8]. Его задачей было усиление *роли музея как современного центра социальных изменений* и привлечение местных сообществ к участию в деятельности музеев по сохранению культурного наследия. За годы работы более 500 музейщиков получили грантовую поддержку своим проектам. В результате сотрудничества музеев и фонда стали складываться местные сообщества, изменяющие уклад местной жизни, *формирующие новые социальные группы*. Блестящий пример — проект в подмосковной Коломне, начатый с «Музея забытого вкуса», продолженного «Фабрикой пастилы» и ежегодным фестивалем «Антоновские яблоки». Все это кардинально поменяло облик города, вплоть до деловой атмосферы и архитектурных новаций[9]. Таких примеров в России уже несколько. В рамках проекта Сети европейских музейных организаций (The Network of European Museum Organizations — NEMO) с 2014 г. проводится такая же работа среди европейских музеев[10]. Это показывает размах музейного движения, перелившегося через границы зданий и экспозиций. Все вместе эти примеры свидетельствуют, что музей *практически стал по форме организации социальным институтом.*

Движение корпоративных музеев, которых в России насчитывалось по данным экспертов до 3,5 тыс. в 2018 г.[11], пытается осмыслить свою роль в обществе. Приглашенный на II Международную конференцию «Корпоративные музеи сегодня» (2015 г.) Пол Алезраа, глава компании «Авеста», выступил с докладом «Зачем корпорациям музеи?». Оказывается, «корпоративный музей помогает находить ответы, на которых в дальнейшем строится деятельность компании»[12]. Но почему корпорации выбирают форму музея? Разве нет ничего другого для осмысления своего положения в обществе? Ответ кроется в широких *инструментальных возможностях музейной деятельности*. Именно этот институт человечество давно использует для передачи накопленного опыта, формирования системы ценностей и прогнозирования образа будущего.

Интернет не просто разнообразит музейные практики, но и дает другую реальность и музейным экспонатам, и формам работы с аудиторией. В рамках симпозиума Международного комитета ИКОМ по музеологии (International Committee for Museology — ICOFOM, ИКОФОМ)[13] в Киото на Генеральной конференции ИКОМ в половине докладов Интернету уделялось особое внимание, звучали концепции кибер-музея. А в ряде сообщений предлагалось перейти от анализа посетителей к анализу аудитории в целом, реальной и потенциальной, как более соответствующему современным формам коммуникации. И внимание к этой новой категории

---

[8] Музей без границ. *Благотворительный фонд Владимира Потанина*. URL: http://museum.fondpotanin.ru/program (дата обращения: 26.04.2019).

[9] Петрунина, 2019.

[10] Museums and Creative Industries: Case Studies from Across Europe *2018. NEMO*. URL: https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_2018_Publication_Museums_and_Creative_Industries_Case_Studies_from_across_Europe.pdf (дата обращения: 26.04.2019).

[11] Никишин, 2019.

[12] Никишин, 2015.

[13] Smeds, 2019.

«не посетителей» возрастает в силу того, что в геометрической прогрессии увеличивается их численность и, соответственно, значимость для музеев[14].

Статистика показывает, что музейный бум начала XXI в., по данным ВЦИОМ[15], охватил до 89 % населения России. Эти данные и вышеперечисленные изменения в музейной практике подталкивали исследователей уже в первое десятилетие XXI в. анализировать музей с позиций социального института[16].

В свое время, в 1991 г., автору удалось в диссертации, представляющей музей изобразительных искусств как социальный институт, показать процесс возникновения музеев в связи с деятельностью определенных социальных групп. В музееведении утвердилась точка зрения, что коллекции высшего дворянского сословия были публичной демонстрацией состоятельности владельцев и следованию моде, инициированной монархом. Однако не осмысливается связь появления большого количества провинциальных музеев с результатами земской реформы Александра II и раскрепощения *частной инициативы инженеров, врачей, учителей*, объединившихся в многочисленные местные сообщества, которые аккумулировали разные инициативы. Так, общества любителей художеств появились в Астрахани, Владимире, Казани, Саратове, Смоленске, Одессе, Харькове, Новгороде, и именно при них создавались музеи[17]. Таким образом были реализованы *претензии этих интеллектуальных социальных групп* на обозначение их возросшей роли в культуре и обществе.

Эта дореволюционная сеть стала основой государственной музейной сети в СССР. Унифицированная под государственный заказ, финансируемая из госбюджета, она приобрела единообразие в структуре и тематике, стала частью государственной машины, выполнявшей идеологическую и пропагандистскую функцию по требованию партийной номенклатуры.

В 1990-е гг. после демонтажа советского строя в культурной жизни России вновь появляется многообразие, отражающее трудный процесс расслоения общества. Вместе с формированием *новых социальных групп* возникают *частные инициативы*, фонды, коллекции, появляются музеи самой разной тематики, выражающие *претензии данных социальных групп на положение в обществе*. Пульсация реальной сегодняшней жизни не отражается в отечественных музеологических концепциях, построенных на анализе исторического материала. Возможно, это недостижимо в принципе: «теория… суха, но зеленеет древо жизни»[18].

Сегодня как никогда актуальна точка зрения Томислава Шолы, призывающего музей «изменять сегодняшний мир, а не оживлять вчерашний день» и утверждающего, что «институт не является самоцелью, а скорее средством для продвижения к цели»[19]. Збынек Странский, обосновывая музееведение как научную дисциплину,

---

[14] Drotner, 2019.

[15] Навстречу «Ночи музеев — 2018» 2018. *ВЦИОМ* 3663 (18 мая). URL: https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=9103 (дата обращения: 26.04.2019).

[16] Петрунина, 1991; Акулич, 2004; Лаптева, 2006; Кулиева, 2016.

[17] Володин, 1979; Стернин, 1984; Пивненко, 1990; Беспалая, 1985; Нерадовский, 1965; *Устав Общества любителей художеств в городе Смоленске* 1898. Смоленск: [Б. и.]; *Устав Общества им. А. И. Куинджи* 1909. СПб.: [Б. и.]; *Устав Общества им. Верещагина* 1913. Николаев: [Б. и.]; Битюцкая С. И. 1953. *Материалы по истории русского собирательства*. Рукопись. Л. 6 (Отдел рукописей Государственной Третьяковской галерии (ОР ГТГ). Ф. 104 (С. И. Битюцкая). Д. 167).

[18] Гёте И. В. «Фауст», ч. 1, сцена IV (пер. Б. Л. Пастернака).

[19] Шола, 2013. С. 181.

в своих ранних работах также ориентировался на музей как социальный институт[20].

Новая дефиниция музея, предложенная ИКОМ профессиональному сообществу на Генеральной конференции в Киото, вызывает много вопросов, и особенно настораживает первая фраза, определяющая музей как пространство (space) для критического диалога о прошлом и будущем. Заимствование термина, который уже давно используется естественными науками и имеет устойчивые коннотации, продиктовано конъюнктурными соображениями, но некорректно с точки зрения науковедения и грозит музеологии новыми сложностями. Хорошо, что дефиниция не была принята большинством голосов. Это дает шанс удержать единство понятийного аппарата науки, но вместе с тем подстегивает к осмыслению современной музейной практики и выработке новых, адекватных ей концепций.

Разрыв между теорией и практикой, давно вызывающей тревогу у специалистов, может способствовать возникновению «незаконнорожденных институтов», о которых писал Э. Хьюз[21], анализируя нелегитимные формы удовлетворения легитимных потребностей. И такие институты уже появились в ближайшем к музею поле досуговых вариантов времяпрепровождения.

Литература

Drotner K. 2019. Critical Audience Studies: a Hidden Tradition of Innovation in Museology Critical Audience Studies. Smeds K. (ed.). *The Future of Tradition in Museology: Materials for a Discussion*. Paris: ICOFOM: 45–50.

Hughes E. C. 1971. Bastard Institutions. *Sociological Eye: Selected Papers*. Chicago; New York: Aldine-Atherton: 98–105.

Smeds K. (ed.) 2019. *The Future of Tradition in Museology: Materials for a Discussion*. Paris: ICOFOM.

Stransky Z. 1966. Predmet Muzeologie. *Sbornik Materialu Prveho Muzeologickeho Symposia*. Brno: Museu da Morávia: 30–33.

Акулич Е. М. 2004. *Музей как социальный институт. Дис.… д-ра социол. наук.* Тюменск. гос. ун-т. Тюмень. URL: http://www.dissercat.com/content/muzei-kak-sotsialnyi-institut#ixzz5fj2mh2bC (дата обращения: 14.03.2019).

Беспалая М. А. 1985. О деятельности Минского общества изящных искусств 1898–1906 гг. *Вопросы культуры и искусства Белоруссии*. Вып. 4. Минск: Высшая школа: 109–112.

Володин В. В. 1979. *Из истории художественной жизни города Куйбышева: конец XIX — начало XX века*. М.: Советский художник.

Долак Я. 2010. *Музеология — настоящее и будущее: материалы международной музеологической конференции*. URL: http://museology-spb.narod.ru/bibr/Dolak.doc (дата обращения: 14.03.2019).

Кулиева М. М. 2016. Музей как особый социально-культурный институт. *Концепт: научно-методический электронный журнал* 2: 476–480. URL: http://ekoncept.ru/2016/46114.htm (дата обращения: 14.03.2019).

Лаптева М. А. 2006. *Музей как социальный институт. Социально-философский анализ.* Дис. … канд. филос. наук. Краснояр. гос. техн. ун-т. Красноярск. URL: http://cheloveknauka.com/muzey-kak-sotsialnyy-institut#ixzz5fmATmNOa (дата обращения: 16.03.2019).

Москвин В. А. 2015. Музей русского зарубежья. *Музей* 12: 8–12.

Нерадовский П. И. 1965. *Из жизни художника*. Л.: Художник РСФСР.

Никишин Н. А. 2015. Корпоративные музеи сегодня. *Музей* 9: 71–73.

Никишин Н. А. 2019. Хранители отечественного индустриального наследия. *Музей*. 4: 8–14.

Петрунина Л. Я. 2010. Изменение образа публики художественных музеев по материалам эмпирических исследований 1985–2009 гг. Быховская И. М. (ред.). *Культурология: фундаментальные основания прикладных исследований*. М.: Рос. ин-т культурологии: 304–326.

[20] Stransky, 1966.

[21] Hughes, 1971.

Петрунина Л. Я. 2012. *Социальный портрет посетителя Третьяковской галереи.* Saarbrucken: Lambert Academic Publishing.
Петрунина Л. Я. 2019. Музейные практики. Быховская И. М. (ред.). *Прикладная культурология. Энциклопедия.* М.: Согласие: 681–688.
Петрунина Л. Я. 1991. *Музей изобразительных искусств как социальный институт художественной культуры.* Автореф. дис. … канд. филос. наук. Гос. ин-т иск-знания. М. URL: http://cheloveknauka.com/muzey-izobrazitelnyh-iskusstv-kak-sotsialnyy-institut-hudozhestvennoy-kultury (дата обращения: 14.03.2019).
Пивненко А. С. 1990. *Художественная жизнь города Харькова второй половины XIX — начала XX века (до 1917 г.).* Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М.: Всесоюз. НИИ искусствознания.
Полетаев Д. В. 2016. Российские проблемы и европейские рецепты. *Музей.* 2: 23–27.
Стернин Г. Ю. 1984. Зритель и художник в России на рубеже XIX–XX веков. *Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века: Исследования. Очерки.* М.: Советский художник.
Шола Т. С. 2013. *Вечность здесь больше не живет: толковый словарь музейных грехов.* Тула: Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная поляна».

Статья поступила в редакцию 18 января 2020 г.;
рекомендована к печати 19 марта 2020 г.

Контактная информация:

Петрунина Любовь Яковлевна — канд. филос. наук, независимый музейный консультант; liubovgtg@yandex.ru

Museum: From the traditional form towards the social institution

L. Ia. Petrunina

10, ul. Sculptora Mukhinoi, Moscow, 119634, Russian Federation

For citation: Petrunina L. Ia. 2020. Museum: From the traditional form towards the social institution. *The Issues of Museology* 11 (1): 133–140. https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.113 (In Russian)

The article deals with the reasons of crisis in museology. As the main idea of these are considered the gap between modern museum practice and limited by frame of the professional Institute. Whereas science, which main role is to describe as fully and adequately as possible the part of reality it works with, must permanently analyse all ongoing changes in order to preserve the validity of scientific concepts and develop new ones. The classical museology approach continues to describe museum objects and basic functions concerning selection, documentation, preservation, research, exhibition, restoration and etc. Meanwhile, radical innovations occur in the interaction of the museum and its visitors, accompanied the process of incorporation kind of works other cultural institutions. Today, the broad engagement of local communities, volunteers, collectors, “friends of the museum” societies and sponsors in the museum’s activities demonstrate trends of new Museum movement towards its self-development from a professional to a social institution, integrated into the system of social institutions of the society along with the institutions of family, religion, education, political parties, etc. Science, the main role of which is to fully and adequately describe the part of the reality with which it works, is invariably faced with the task of analysing all the changes that are taking place in order to maintain the validity of scientific concepts and develop new ones. An objective analysis of these innovations can give museology an impetus for the further development of the scientific apparatus and the updating of theoretical constructions.

Keywords: museum, museology, professional institution, museum boom, social institution, forms of museum activity.

References

Akulich E. M. 2004. *A Museum as a Social Institution*. Diss. Tyumensk. gos. un-t. Tyumen. Avalable at: http://www.dissercat.com/content/muzei-kak-sotsialnyi-institut#ixzz5fj2mh2bC (accessed: 14.03.2019). (In Russian)

Bespalaia M. A. 1985. About Activity the Society Fine Art 1898–1906. *Voprosy kul'tury i iskusstva Belorussii.* Iss. 4. Minsk: Vysshaia shkola Publ. 4: 109–112. (In Russian)

Dolak J. 2010. Museology — Present and Future: *Materials of the International Museology Conference*. Available at: http://museology-spb.narod.ru/bibr/Dolak.doc (accessed: 14.03.2019). (In Russian)

Drotner K. 2019. Critical Audience Studies: a Hidden Tradition of Innovation in Museology Critical Audience Studies. Smeds K. (ed.). *The Future of Tradition in Museology: Materials for a Discussion*. Paris: ICOFOM: 45–50.

Hughes E. C. 1971. Bastard Institutions. *Sociological Eye: Selected Papers*. Chicago; New York: Aldine-Atherton: 98–105.

Kulieva M. M. 2016. Museum as a Special Socio-cultural Institution. *Kontsept: nauchno-metodicheskij elektronnyi zhurnal* 2: 476–480. Available at: http://ekoncept.ru/2016/46114.htm (accessed 14.03.2019). (In Russian)

Lapteva M. A. 2006. *A Museum as a Social Institution. Socio-philosophical analysis*. Diss. Krasnoyar. gos. tekhn. un-t. Krasnoyarsk. Available at: http://cheloveknauka.com/muzey-kak-sotsialnyy-institut#ixzz5fmATmNOa (accessed: 16.03.2019). (In Russian)

Moskvin V. A. Museum of Russian Abroad. 2015. *Muzei* 12: 8–12. (In Russian)

Neradovsky P. I. 1965. From the Life of An Artist. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (In Russian)

Nikishin N. A. 2019. Custodians of Domestic Industrial Heritage. *Muzei* 4: 8–14. (In Russian)

Nikishin N. A. 2015. Corporate Museums Today. *Muzei* 9: 71–73. (In Russian)

Petrunina L. Ia. 2010. Changing the Image of Visitors of Fine Art Museums by Empirical Surveys 1985–2009s. BykhovskaiYa I. M. (ed.). *Kul'turologiia: fundamental'nye osnovaniia prikladnykh issledovanii.* Moscow: Ros. in-t kul'turologii Publ.: 304–326. (In Russian)

Petrunina L. Ia. 2012. *Social Portrait of the Visitor of the State Tretyakov Gallery*. Saarbrucken: Lambert Academic Publishing. (In Russian)

Petrunina L. Ia. 1991. *The Museum of Fine Arts as a Social Institution of Artistic Culture*. Diss. abstract. Available at: http://cheloveknauka.com/muzey-izobrazitelnyh-iskusstv-kak-sotsialnyy-institut-hudozhestvennoy-kultury (accessed: 14.03.2019). (In Russian)

Petrunina L. Ia. 2019. Museum's Practices. Bykhovskaiia I. M. (ed.). *Prikladnaya kul'turologiya. Entsikclopediia.* Moscow: Soglasie Publ.: 681–688. (In Russian)

Pivnenko A. S. 1990. *Artistic Life of Kharkov in the Second Half of the XIX - early XX century (until 1917)*. Diss. abstract. Moscow: Vsesouz. NII iskusstvoznaniya Publ.

Poletaev D. V. 2016. Russian Problems and European Recipes. *Muzei* 2: 23–27 (In Russian)

Šola T. S. 2013. *Eternity no Longer Lives Here: Explanatory Dictionary of Museum Sins.* Tula: Muzei-usad'ba L. N. Tolstogo «Iasnaia poliana» Publ. (In Russian)

Smeds K. (ed.) 2019. *The Future of Tradition in Museology: Materials for a Discussion*. Paris: ICOFOM.

Sternin G. Iu. 1984. Spectator and Artist in Russia at the Turn of the 19th–20th centuries. *Russkaia khudozhestvennaia kul'tura vtoroi poloviny XIX — nachala XX veka: Issledovaniia. Ocherki*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (In Russian)

Stransky Z. 1966. Predmet Muzeologie. *Sbornik Materialu Prveho Muzeologickeho Symposia.* Brno: Museu da Morávia: 30–33.

Volodin V. V. 1979. *From the History of the Artistic Life of the Kuibyshev City: the End of the XIX — the Beginning of the XX century*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (In Russian)

Received: January 18, 2020
Accepted: March 19, 2020

Author's information:

Liubov' Ia. Petrunina — PhD, Independent Museum Consultant; liubovgtg@yandex.ru