

**СОДЕРЖАНИЕ**

<b>Проблема в фокусе: Метаморфозы современного музея</b>	
<i>Ананьев В.Г., Долак Я.</i> Музей в современном мире — попытка определения	5
<i>Куклинова И.А.</i> Музей начала XXI в. на страницах нового Словаря музеологии	13
<i>Туминская О.А.</i> Аудитория «младшие школьники» сектора эстетического воспитания Государственного Русского музея в условиях пандемии	22
<i>Гусельникова Е.А.</i> Научно-исследовательская работа региональных краеведческих музеев России в период пандемии	32
<b>Музей</b>	
<i>Непомнящий А.А.</i> «Я подниму свой нос гордо и смело вверх»: Полина Чепурина в борьбе за Евпаторийский музей	39
<i>Джураев Ш.Г.</i> Сотрудник Бухарского музея Ростислав Борисович Канский: К научной биографии	57
<i>Харитонова Т.Ю.</i> Посетитель в музее: Направленность социальной установки, отношение и информированность (на примере Главного Штаба Государственного Эрмитажа)	64
<b>Памятник</b>	
<i>Сапанжа О.С.</i> Реальное детство: Зима и ребенок в советской фотографии и интерьерной фарфоровой пластике 1960-х гг. (на материалах Музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.»)	75
<i>Бакаютова Л.Н.</i> Музейный потенциал знаков почтовой оплаты	86
<i>Хвостова Г.А.</i> Статуя «Аллегория Искренности» Марино Гроппелли из коллекции мраморной скульптуры Летнего сада	94
<b>Наследие</b>	
<i>Аброськина Е.В.</i> «Свободные женщины Востока»: Репрезентация советской политики в области женского вопроса в экспозициях Государственного музея этнографии в 1920–30-е гг.	106
<i>Савченко С.К.</i> Научно-вспомогательный материал в контексте истории экспозиционно-выставочной деятельности музея	120
<i>Цяньшу С.</i> Проблема подготовки художников-реставраторов в российских университетах в XXI в.: Взгляд изнутри	129

**Редакционная коллегия:**

Пиотровский Михаил Борисович, действительный член РАН,  
действительный член РАХ (председатель);  
Никонова Антонина Александровна, канд. филос. н., доцент (заместитель председателя);  
Ананьев Виталий Геннадьевич, д-р культурологии (ответственный секретарь);  
Гнедовский Михаил Борисович, канд. ист. н.;  
Маковецкий Евгений Анатольевич, д-р филос. н., доцент;  
Бирюкова Марина Валерьевна, д-р культурологии;  
Любезников Олег Анатольевич, канд. ист. н.

E-mail: [mmh-journal@mail.ru](mailto:mmh-journal@mail.ru)  
[www.museumstudy.ru/mmh-journal](http://www.museumstudy.ru/mmh-journal)

*Мнение авторов может не совпадать  
с мнением членов редакционной коллегии и международного редакционного совета.*

**Международный редакционный совет журнала:**

**Александр Михайлович Шолохов**, президент Российского комитета  
Международного совета музеев (ИКОМ России) (председатель);  
**Барбара Киршенблат-Гимблет**, Ph.D., почетный профессор Нью-Йоркского университета,  
почетный доктор Университета Хайфы, главный куратор экспозиции и советник  
директора Музея истории польских евреев (Польша);  
**Дарко Бабич**, Ph.D., доцент, руководитель направления музеологии и наследия,  
Университет Загреба, президент Международного комитета по подготовке персонала (ИКТОП)  
Международного совета музеев (ИКОМ) (Хорватия);  
**Кирилл Евгеньевич Рыбак**, д-р культурологии, Советник Министра культуры РФ (Россия);  
**Кристина Крепс**, Ph.D., ассоциированный профессор, руководитель программы  
музейных исследований и исследований в области наследия,  
директор Музея антропологии, Денверский университет (США);  
**Леонтина Мейер-ван Менш**, программный директор Еврейского музея в Берлине,  
член исполнительного совета Международного совета музеев (ИКОМ) (Германия);  
**Татьяна Павловна Калугина**, д-р филос. н., зав.отделом переводов для изданий,  
Государственный Русский музей (Россия);  
**Франсуа Мересс**, Ph.D., профессор, университет Новая Сорбонна—Париж 3,  
президент Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ)  
Международного совета музеев (ИКОМ) (Франция).

*Подписано в печать: 21.01.2023 г.  
Формат: 70 × 100/16  
Усл. печ. л.: 10,72*

В оформлении обложки использована работа профессора Л. Цилаги (L. Tsilaga)

© Обложка, Волкова А., Войтекунас В., Tsilaga L., 2018  
© Коллектив авторов, 2022

**TABLE OF CONTENTS**

<b>A Problem in Focus: The Metamorphosis of Contemporary Museum</b>	
<i>Ananiev V.G., Dolák J.</i> Museum in Modern World—an Attempt of Definition	5
<i>Kuklinova I.A.</i> A Museum of the 21 <sup>st</sup> Century on the Pages of the New Dictionary of Museology	13
<i>Tuminskaya O.A.</i> The Audience “Junior Schoolchildren” of the Aesthetic Education Sector of the State Russian Museum in the Time of a Pandemic	22
<i>Guselnikova E.A.</i> Scientific-Research Work of Regional Local History Museums of Russia during the Pandemic Period	32
<b>Museum</b>	
<i>Nepomnyashchy A.A.</i> “I Will Lift My Nose Proudly and Boldly up”: Polina Chepurina in the Fight for the Evpatoria Museum	39
<i>Juraev Sh.G.</i> Rostislav Borisovich Kansky as a Researcher at the Bukhara Museum	57
<i>Kharitonova T.Yu.</i> The Visitor in the Museum: The Orientation of the Social Set, Attitude, and Awareness (a Case of Staff Building of the State Hermitage Museum)	64
<b>Monument</b>	
<i>Sapanzha O.S.</i> “Real Childhood”: Winter and Child in Soviet Photography and Interior Porcelain Plastic of the 1960s (from the Collection of the Museum “XX years after the War. Museum of Everyday Culture of Leningrad 1945–1965”)	75
<i>Backaiutova L.N.</i> The Museum Potential of the Marks of the Postage Payment	86
<i>Hvostova G.A.</i> The Statue “Allegory of Sincerity” by Marino Gropelli from the Collection of Marble Sculptures of the Summer Garden	94
<b>Heritage</b>	
<i>Abroskina E.V.</i> “Free Women of the East”: Representation of the Soviet Policy in the Field of Woman Question on the Exhibitions of the State Museum of Ethnography in the 1920s–1930s	106
<i>Savchenko S.K.</i> Secondary Material in the Context of the History of the Exhibition Activity of Museum	120
<i>Quianshu X.</i> The Problem of Training of Restorers in Russian Universities in the 21 <sup>th</sup> century: A View within	129

***Editorial Board:***

Piotrovsky Mikhail Borisovitch, Full Member of the Russian Academy of Sciences,  
Full Member of the Russian Academy of Arts (Chairman);  
Nikonova Antonina Alexandrovna, Candidate of Science in Philosophy,  
Associate Professor (Vice Chairman);  
Ananiev Vitaly Gennadievitch, Doctor of Cultural Studies (Academic Secretary);  
Gnedovsky Mikhail Borisovitch, Candidate of Science in History;  
Makovetsky Evgeny Anantolievitch, Doctor of Philosophy, Associate Professor;  
Biryukova Marina Valerievna, Doctor of Cultural Studies;  
Liubeznikov Oleg Anatolievitch, Candidate of Science in History.

E-mail: [mmh-journal@mail.ru](mailto:mmh-journal@mail.ru)  
[www.museumstudy.ru/mmh-journal](http://www.museumstudy.ru/mmh-journal)

***International Board of Journal:***

**Alexander Mikhailovitch Sholokhov**, President of Russian National Committee  
of the International Council of Museums (ICOM) (chairman);  
**Barbara Kirshenblatt-Gimblett**, Ph.D., Distinguished Professor of New York University,  
Doctor HonorisCausa of University of Haifa, Chief Curator of the POLIN Museum  
of the History of Polish Jews core exhibition (Poland—USA);  
**Christina Kreps**, Ph.D., Associate Professor, Director of Museum and Heritage Studies,  
Director of Museum of Anthropology, University of Denver (USA);  
**Darko Babic**, Ph.D., Assistant Professor, Head of Museology and Heritage Management,  
Zagreb University (Croatia), Chairman of ICOM-ICTOP;  
**François Mairesse**, Ph.D., Professor, Université Sorbonne Nouvelle—Paris 3 (France),  
President of ICOM-ICOFOM;  
**Kirill Evgenievitch Rybak**, Doctor of Cultural Studies, Advisor  
to Minister of Culture of Russian Federation (Russia);  
**Léontine Meijer-van Mensch**, Program Director of the Jewish Museum, Berlin (Germany),  
Member of Executive Board of ICOM;  
**Tatiana Pavlovna Kalugina**, Doctor of Philosophy, Head of Department of Translations,  
the State Russian Museum (Russia).

---

## ПРОБЛЕМА В ФОКУСЕ: МЕТАМОРФОЗЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ

---

*Ананьев В.Г., Долак Я.*

### МУЗЕЙ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ—ПОПЫТКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Ананьев, Виталий Геннадьевич—доктор культурологии, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [v.ananev@spbu.ru](mailto:v.ananev@spbu.ru);

Долак, Ян—Ph.D., доцент, Университет Коменского, Словакия, Братислава, [jan.dolak@uniba.sk](mailto:jan.dolak@uniba.sk).

В культурологии традиционным является рассмотрение феномена музея в контексте общего развития культуры. Одним из создателей этого подхода был Моисей Самойлович Каган, еще в начале 1990-х гг. определивший специфические черты музея как особой подсистемы культуры. В настоящей статье, основываясь на этом подходе, авторы пытаются показать те изменения, которые происходят с музеем в современном мире. Апеллируя к работам целого ряда философов, культурологов и музеологов, они определяют детерминанты музея как культурного феномена и те его атрибуты, изменение которых не приведет к полной метаморфозе музея в строгом смысле слова. Центральным для авторов является возможность музеев выступать в роли центров экспертного знания, не просто собирающих предметы, но составляющих коллекции как целостные системы. В статье рассматриваются те вызовы, с которыми музей сталкивается в эпоху постмодерна, в связи с развитием информационных технологий, мультикультурализма и новой политики памяти. Авторы акцентируют внимание на роли музеев в формировании идентичности и подчеркивают его консервативный характер. Последнее обстоятельство, по их мнению, однако не является оправданием отказа от перемен. Однако эти перемены не должны подчинять музей таким характерным чертам постмодерна, как гиперкритицизм, склонность к субъективизму и отказ от любых обобщающих выводов. Задача музея, по мнению авторов статьи, состоит в том, чтобы показывать тщательно составленные коллекции и с их помощью всесторонне и контекстуально представлять мир в его прошлом и настоящем.

**Ключевые слова:** музей, культура, музеология, трансформация.

### MUSEUM IN MODERN WORLD—AN ATTEMPT OF DEFINITION

Ananiev, Vitaly Gennadievitch—Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, [v.ananev@spbu.ru](mailto:v.ananev@spbu.ru);

Dolák, Jan—Ph.D., Associate Professor, Comenius University, Slovakia, Bratislava, [jan.dolak@uniba.sk](mailto:jan.dolak@uniba.sk).

In cultural studies, it is traditional to consider the phenomenon of the museum in the context of the general development of culture. One of the creators of this approach was Moisey Samoilovich Kagan, who back in the early 1990<sup>s</sup> defined the specific features of the museum as a special subsystem of cultures methasystem. In this article, based on this approach, the authors try to show the changes that are happening with the museum in the modern world. Appealing to the works of a number of philosophers and experts in cultural studies, they define the determinants of a museum as a cultural phenomenon and its attributes, the change of which does not lead to a complete metamorphosis of the museum in the strict sense of the word. Central to the authors is the ability of museums to act as centers of expertise, not only collecting objects, but constituting collections as integral systems. The article discusses the challenges that the museum faces in the postmodern era, in connection with the development of information technology, multiculturalism and the new politics of memory. The authors focus on the role of museums in the formation of identity and emphasize its conservative nature. The latter circumstance, in their opinion, however, is not an excuse for refusing to change. However, these changes should not subordinate the museum to such characteristic features of postmodernism as hypercriticism, a tendency toward subjectivism, and a rejection of any general conclusions. The task of the museum, according to the authors of the article, is to show carefully composed collections and, with their help, comprehensively and contextually represent the world in its past and present.

**Key words:** museum, culture, museum studies, transformation.

Традиция рассмотрения музея как феномена, занимающего особое место в системе культуры и даже являющегося «одним из центральных механизмов культуры»<sup>1</sup>, в российской культурологической мысли восходит к работам М.С. Кагана, который в начале 1990-х гг. четко сформулировал основные характерные черты музейного феномена и наметил направления для его дальнейшего изучения. С одной стороны, уникальность музея как институции заключается в том, что, являясь инстанцией одновременно художественного, научного и идеологического дискурсов<sup>2</sup>, он оказывается одной из подсистем более общей метасистемы культуры и, следовательно, позволяет лучше понять ее закономерности. С другой же, музей как институт можно рассматривать и в качестве артефакта культуры<sup>3</sup>, подобно другим артефактам аккумулирующего и трансформирующего ее креативные доминанты.

При этом, несмотря на метаморфозы музейного института, связанные с изменениями в культуре, следует отметить, что музей как институция по сути своей является феноменом достаточно консервативным. В этом он подобен школам или больницам. Существенную часть своей деятельности менять ему бы не следовало. Тем не менее, в настоящее время определенные сдвиги в работе музеев происходят, причем это касается не только презентации коллекций, но и их документирования. Такие изменения ставят на повестку дня вопрос: что музеи наследуют как бы генетически в рамках своего развития и что может быть изменено без ущерба для их сути? Нынешнее развитие направлено на укрепление «музейных основ» или же это скорее «недостаток» или даже «опасный метастаз»? В настоящей статье мы постараемся рассмотреть несколько актуальных

<sup>1</sup> Каган М.С. Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 458.

<sup>2</sup> См.: Беззубова О.В. Музей как инстанция художественного, научного и идеологического дискурсов. Автореферат диссертации ... кандидата филос.н. СПб., 2003.

<sup>3</sup> См.: Сапанжа О.С. Культурологическая теория музейности. Автореферат диссертации .. доктора культурологии. СПб., 2011.

трендов в развитии музея как формы культуры и предложить некоторый подход к пониманию текущих событий в общекультурологическом контексте.

Люди с давних времен пытались понять и объяснить мир. Именно поэтому они и окружали себя предметами, символизировавшими определенные явления, поступки или события. Затем на этой основе в целях просвещения в Европе возникают музеи, в той форме, как мы их знаем теперь. Нам не кажется, что за созданием музеев стоит особый европейский менталитет, который потом насильственно внедрялся по всему миру, в чем европейцев часто обвиняют в последнее время. Скорее, потребность объяснять и «хранить» мир присутствует всегда и везде. Просто определенные общества, которые не вступали в сложные отношения с другими (например, некоторые африканские племена), были более закрытыми и более однородными и, следовательно, не сталкивались с необходимостью создавать такие сложные структуры, как музеи. Другим же сообществам, сталкивающимся с необходимостью социальных инноваций (столкновение культур, миграция, внутренняя социальная дифференциация), приходилось создавать более сложные системы, которые были предназначены для объяснения и господства. Не случайно одним из первых музеев в полном смысле этого слова принято считать Британский музей в Лондоне, созданный одной из могущественнейших держав своего времени.

Музей, казалось бы, представляет собой мир вещей. Однако скорее он должен был бы быть миром фактов. Большинство философов воспринимают мир не как совокупность или перечень вещей (так называемый «миф о музее» Уилларда ван Ормана Куайна), а как отношения между вещами (Анри Пуанкаре). Марк Мауре вполне логично утверждал, что изолированный предмет — это гипотетическая конструкция<sup>4</sup>. О том же до него писали Мартин Хайдеггер и другие философы. Так, например, чешский философ Ян Паточка предлагал осмысливать не отдельные вещи, а естественный мир во всей сложности его отношений<sup>5</sup>. Предмет музейной коллекции принадлежит всем трем мирам, выделяемым в философии Карла Поппера<sup>6</sup>. Музейная коллекция — это не просто совокупность неких вещей, это тщательно создаваемая структура.

Для музейной сферы чрезвычайно важным является аргументированный Жаном Бодрийяром факт определенного превосходства объекта (предмета) над субъектом (человеком). Предметы, будучи совершенно равнодушными, не могут участвовать в обмене знаками, т.е. в создании симулякра, гиперреальности и т.д. Согласно мысли Ж. Бодрийяра, современная цивилизация утратила три ключевые основы своего существования: реальность, историю, различие. В большинстве случаев желание материализовать мир сопровождалось необходимостью коммуникации (общения путем показа), т.е. демонстрации предметов и связей между ними и всем остальным. Посредством такой демонстрации воспроизводились культурные и социальные факты, т.е. происходило обучение или непосредственно воспитание. Коллекции, в том числе здания, места и т.п., вместе с системой знаний о них, хранящиеся в музее, и делают музей музеем. В них мы видим главную ось в сложной системе музей-общество.

<sup>4</sup> *Maure M.* The Exhibition as Theatre — on the Standing of Museum Objects // *Nordisk Museologi*. 1995. Vol. 2. P. 155–168.

<sup>5</sup> Подробнее см.: *Долак Я.* Вещь в музее. Музейная коллекция как структура // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2018. № 2. С. 25–35.

<sup>6</sup> *Dolák J.* Karl Popper a muzeologie. Mezi objektem a muzeálií // *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*. 2018. Vol. 2 (6). S. 7–17.

Отталкиваясь от этой предпосылки, попробуем проанализировать актуальные изменения, характеризующие ситуацию настоящего. В первую очередь, следует отметить изменения, связанные с присущим прошлому назначением музея как одного из основных источников информации. Если у старшего поколения не было другой возможности, кроме посещения музея, увидеть, например, бронзовый топор эпохи Средневековья, сегодня ситуация совершенно иная. Бесконечная информационная магистраль Интернета, Википедия, специализированные проекты, которые делают доступными непосредственно предметы коллекций, представляют бесчисленные фотографии с определенным описанием или видео с устным комментарием. Поэтому, когда посетитель музея видит выставленный экспонат с описанием и кратким дополнительным текстом, он неизбежно испытывает разочарование. Таким образом, задачей музеев больше не является «раскрытие» основной информации перед посетителями. Их основная задача теперь состоит в том, чтобы показать тщательно составленную коллекцию и с ее помощью всесторонне и контекстуально представить мир в его прошлом и настоящем. Такие устремления есть и у других коммуникационных институций, но только музеи, благодаря своим коллекциям, обогащают это представление так, как другие коммуникаторы сделать не могут.

Музеи являются и, несомненно, останутся пространствами осознания и формирования идентичности, образованной несколькими характеристиками. Мы можем чувствовать себя мужчинами, чехом/русским и атеистом одновременно. По словам Джанни Ваттимо, воспитание должно осуществляться по методу выбора «золотой середины». Поэтому неприемлем полный культурный минимализм, тенденция сводить символы социальной жизни к минимуму так, чтобы снизить импликацию культурной, этнической и религиозной самобытности. С другой стороны, неприемлем «сильный» вариант культурной самобытности, который порождает межкультурное насилие через бескомпромиссную власть и экономическое принуждение. Полная версия «средней» самобытности еще не была конституирована, скорее в настоящее время мы наблюдаем рост двух указанных выше крайностей. Очевидно, что культурные конфликты не являются насильственными по своей сути, как конфликты образа жизни или мировоззрения, они суть результаты связи с властью и распределением богатства.

С этим связана и не вызывающая сомнений концепция музея как места памяти. Французский историк Пьер Нора, однако, писал о «тирании памяти», болгарско-французский философ Цветан Тодоров использовал термин «культ памяти»<sup>7</sup>. Оба ученых предполагали, что мы прежде всего помним события, в которых мы совершали что-то необычайно хорошее, и события, в которых мы сильно пострадали. Другие события забываются. Это может привести к переходу от исторического к психологическому, к индивидуализации и субъективизации, что открывает возможности для различного рода манипуляций. Память, якобы, сегодня находится под угрозой не из-за недостатка информации (типичной для авторитарных и тоталитарных режимов), а из-за ее избытка, при этом, каждая память создает какой-то свой собственный, само собой разумеющийся, искаженный образ прошлого. Бесконечное обращение внимания на прошлое, наш образ «мученика» или «спасителя» затрудняют понимание между народами. Прошлое должно быть раскрыто, но оно не должно управлять нашим настоящим.

Универсальной тенденцией является проникновение в музеи современных технологий. Они используются для лучшей регистрации коллекций, в рамках мероприятий,

<sup>7</sup> Todorov T. Zneužívání paměti // Politika paměti: antologie francouzských společenských věd. Praha, 1998. S. 91–117.



направленных на их сохранение, они служат для повышения мобильности и продвижения коллекций и т.д. Если это не самоцель в рамках музейных экспозиций и выставок, это можно только приветствовать. Не является недостатком и то, что музеи оцифровывают свои коллекции и, снабжая кратким описанием, делают их доступными в Интернете. Однако в основном все это не что иное, как деконтекстуализированные каталоги коллекций, которые в печатном виде музеи издают не менее двухсот лет. Откуда у музеев гарантия того, что общество как таковое (кроме узкого круга исследователей и специалистов) нуждается в дополнительных фотографиях или трехмерных проекциях, например, археологических обломков или энтомологического и ботанического материала? Это, несомненно, технологическая, а не музееведческая революция. Последняя, видимо, только еще предстоит. То небольшое с количественной точки зрения, но значимое в качественном отношении, что существует в цифровом формате, заслуживает и должно находиться под постоянной защитой, так что это тоже можно считать наследием. Это чрезвычайно сложно внедрить в национальное законодательство, касающееся музеев. Очевидно, будет необходимо, чтобы этот вид наследия стал независимым, как это было раньше, когда библиотеки, архивы и музеи разделились и пошли каждый по своему собственному пути.

Музеи относятся к тем учреждениям, которые передают реальные ценности новым поколениям и, таким образом, обеспечивают культурное воспроизводство общества. Однако оспаривание ценностей более ранних культур (евроатлантическая зона) было настолько успешным, что трудно говорить о какой-либо новой системе ценностей. Попытки устранить неравенства (социальные, культурные, различия в сфере наследия) могут привести к установлению других форм неравенства. В то время как традиционным обществам угрожала некоторая стерильность, современные общества находятся под влиянием определенной аномии, отсутствия норм и ценностей. Мы находимся под влиянием странного сочетания конформизма (мы все одинаково одеваемся, пьем одни и те же напитки и т.д.) и не поддаемся контролю.

Одна из самых частых тем сегодня — столкновение культур. Словацкая культура, например, тоже возникла не абсолютно автономно, а под влиянием множества разных этнических групп, и никто не заинтересован в отрицании этого мультикультурализма. Взгляды англичанина, индуса или китайца относительно расширения Британской империи в XIX в., видимо, будут различными. Необходимо, чтобы все они были приняты во внимание. Тем не менее, лозунг наших дней — это мультикультурализм, который стремится к тому, чтобы стать определенным видом идеологией. Акцент делается на лозунги «инаковость обогащает»<sup>8</sup>, «равенство во всем многообразии», традиции и музеи все чаще обвиняют в том, что они маскируют отношения доминирования. Эти тенденции влекут за собой значительные трудности для музеев. Ведь экспозиция как местного, так и национального музея всегда должна быть неким «общим горизонтом бытия»<sup>9</sup>. Во всех сферах культуры существует дуализм противоположных тенденций. Тенденций к стабильности (традиции) и тенденций к изменениям (инновации). Задача музеев заключается в поиске сбалансированного состояния между классицистической стадией, связанной с тенденцией к единству, целостности, правилам, и, с другой стороны, романтизмом, связанным с героизмом свободной воли, экспериментальным творчеством, уникальностью и индивидуальностью. Хотелось бы добавить, что большая часть результатов некоторых

<sup>8</sup> *Keller J. Jinakost obohacuje // Právo. 2016. № 8. S. 6.*

<sup>9</sup> *Rybář R. Reflexe kultury postmoderní Evropy // Perspektivy občanské společnosti v integrující se Evropě. Brno, 2001. S. 158–163.*

социальных наук, включая музеологию, сейчас более «романтична», чем «классицистична». Мы хотим познавать другие культуры и, по крайней мере на словах, утверждаем, что все они равны. На самом же деле, однако, оказывается, что им следует руководствоваться нашими правилами, которые мы им навязываем. Против того, как понимает мир большинство, направлено сильное противодействие миноритарных групп всех видов, заявляющих о своих реальных, а также потенциальных правах.

Нынешняя тенденция «демократизации» внутри музеев также не способствует столь желательному множеству исторических интерпретаций, она скорее разрушает историческое мышление. Сегодняшняя критика музеев ведется по линии их якобы предполагаемого манипулирования посетителями. Но на самом деле, скорее всего, все обстоит совершенно иначе. Благодаря тому, что некоторые музеи позволяют посетителям свободно мечтать о чем-либо, посетители отвлекаются от реальности и точности науки и готовы предаться в распоряжение настоящих манипуляторов, нередко политического толка. Музей иногда понимается как хищник, который извлекает предметы из мест, где они находились первоначально, из оригинальных культур и деконтекстуализирует их в соответствии с собственными представлениями. Это понятие часто можно видеть на фоне постколониальных отношений, но оно не может быть центральным мотивом музееведения в рамках всего мира. Значительная часть мира никогда не была колонией и сама никогда не имела колоний. Нередко в музеи или даже галереи проникают идеи радикального феминизма, связанные, с одной стороны, например, с отсутствием женщин (среди художников), с другой стороны, с их чрезмерным присутствием (среди моделей).

Актуальные проблемы современной культуры в самом широком ее понимании оказывают непосредственное воздействие на музейные феномены. В США, например, ведутся весьма жаркие споры о том, должны ли статуи Христофора Колумба, который, как утверждается некоторыми группами интересов, является виновником страданий коренных жителей, оставаться на своих местах, или же к ним необходимо добавить пояснительные таблички, а еще лучше — убрать их в музейные хранилища. Крупные музейные учреждения США и Западной Европы прекращают сотрудничество с организациями или частными лицами, которые каким-либо образом участвуют в производстве ископаемого топлива (нефть, уголь), слезоточивого газа или ставят под сомнение изменение климата. Представители художественного мира Праги, например, даже написали «Руководство для учреждений культуры в период изменения климата» и в целях экологического подхода к миру призывают к радикальному сокращению культурных мероприятий в Праге, в том числе, имея в виду и музейный сектор<sup>10</sup>.

На XXV Генеральной конференции Международного совета музеев (ИКОМ) в Киото осенью 2019 г. к обсуждению было предложено новое определение музея. В соответствии с ним, музеи должны быть продвигающим демократию, инклюзивным, полифоническим пространством для критического диалога о прошлом и будущем. Они должны гарантировать равные права и равный доступ к наследию для всех людей. Они должны быть партиципативными и прозрачными, активно взаимодействовать с различными сообществами, оказывать содействие уважению человеческого достоинства и социальной справедливости, глобальному равенству и благополучию на планете. Это определение вызвало существенную критику и не было принято. Его обсуждение на международном уровне продолжается.

<sup>10</sup> Vitvar J.H. K čemu jsou nám muzea? // Respekt. 2019. № 41, 7–13 říjen. S. 44–48.

Мы живем в период, который Жан Франсуа Лиотар назвал постмодернистским и который, несомненно, принес много позитивного в мир музея. Однако вспомним, что многие авторы, и среди них, например, чешский философ Йозеф Кандерт, обвиняют постмодернизм в гиперкритицизме, склонности к субъективизму и отказе от любых обобщающих выводов<sup>11</sup>. Не является ли эта сторона современной культуры особо опасной для музеев?

В заключении отметим, что и в условиях современной культуры неизменной остается основная задача музея, заключающаяся в создании коллекций как продуманных структур и донесении их до широких слоев общества. При этом, однако, музеи должны более активно реагировать на потребности общества, но реакция эта, на наш взгляд, должна реализовываться не столько в рамках общественно-политического активизма, сколько в сохранении и утверждении статуса музеев как экспертных центров научного знания.

### Список литературы

Беззубова О.В. Музей как инстанция художественного, научного и идеологического дискурсов. Автореферат диссертации ... кандидата филос.н. СПб.: [Без издательства], 2003. 22 с.

Долак Я. Вещь в музее. Музейная коллекция как структура // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2018. № 2. С. 25–35.

Каган М.С. Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 445–460.

Сапанжа О.С. Культурологическая теория музейности. Автореферат диссертации ... доктора культурологии. СПб.: [Без издательства], 2011. 58 с.

Dolák J. Karl Popper a muzeologie. Mezi objektem a muzeálií // *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*. 2018. Vol. 2 (6). S. 7–17.

Kandert J. Muzea a kulturní identita—čí kulturní identita? // *Muzeum. Muzejní a vlastivědná práce*. 2013. Vol. 2. S. 57–62.

Keller J. Jinakost obohacuje // *Právo*. 2016. № 8. S. 6.

Maure M. The Exhibition as Theatre—on the Standing of Museum Objects // *Nordisk Museologi*. 1995. Vol. 2. P. 155–168.

Rybář R. Reflexe kultury postmoderní Evropy // *Perspektivy občanské společnosti v integrující se Evropě*. Brno: Masarykova univerzita, 2001. S. 158–163.

Todorov T. Zneužívání paměti // *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 1998. S. 91–117.

Vitvar J.H. K čemu jsou nám muzea? // *Respekt*. 2019. № 41, 7–13 říjen. S. 44–48.

### References

Bezzubova, O.V. *Muzej kak instanciya hudozhestvennogo, nauchnogo i ideologicheskogo diskursov. Avtoreferat dissertacii ... kandidata filos.n.* [A museum as a place of discourses of art, science and ideology. Abstract of Ph.D. thesis]. Saint-Petersburg: [Without name of publisher], 2003. 22 p. (in Rus.).

Dolák, J. *Vesch' v muzee. Muzeynaya kollekciya kak struktura* [A thing in museum. Museum collection as a structure], in *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2018. Vol. 2. P. 25–35. (in Rus.).

<sup>11</sup> Kandert J. *Muzea a kulturní identita—čí kulturní identita? // Muzeum. Muzejní a vlastivědná práce*. 2013. Vol. 2. S. 57–62.

Dolák, J. Karl Popper a muzeologie. Mezi objektem a muzeálií [Karl Popper and museology. Between object and muzealia], in *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*. 2018. Vol. 2 (6). P. 7.–17. (in Czech.).

Kagan, M.S. Muzey v sisteme kul'tury [A museum in the system of culture], in *Voprosy iskusstvoznaniya*. 1994. Vol. 4. P. 445–460. (in Rus.).

Kandert, J. Muzea a kulturní identita—čí kulturní identita? [Museum and cultural identity—or cultural identity?], in *Muzeum. Muzejní a vlastivědná práce*. 2013. Vol. 2. P. 57–62. (in Czech.).

Keller, J. Jinakost obohacuje [The diversity makes you more rich], in *Právo*. 2016. Vol. 8. P. 6. (in Czech.).

Maure, M. The Exhibition as Theatre—on the Standing of Museum Objects, in *Nordisk Museologi*. 1995. Vol. 2. P. 155–168.

Rybář, R. Reflexe kultury postmoderní Evropy [Reflexes of the culture in postmodern Europe], in *Perspektivy občanské společnosti v integrující se Evropě*. Brno: Masarykova univerzita Press, 2001. P. 158–163. (in Czech.).

Sapanzha, O.S. *Kul'turologicheskaya teoriya muzejnosti. Avtoreferat dissertacii ... doktora kul'turologii* [The culturological theory of museality. Abstract of Ph.D. thesis for Hab.]. Saint-Petersburg: [Without name of publisher], 2011. 58 p. (in Rus.).

Todorov, T. Zneužívání paměti [A weight of memory], in *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách Press, 1998. P. 91–117. (in Czech.).

Vitvar, J.H. K čemu jsou nám muzea? [What are the museums for?], in *Respekt*. 2019. Is. 41, 7–13 říjen. P. 44–48. (in Czech.).

*Куклинова И.А.*

## МУЗЕЙ НАЧАЛА XXI в. НА СТРАНИЦАХ НОВОГО СЛОВАРЯ МУЗЕОЛОГИИ

Куклинова, Ирина Анатольевна— кандидат культурологии, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, [i\\_kuklinova@mail.ru](mailto:i_kuklinova@mail.ru).

В статье характеризуется вышедший осенью 2022 г. «Словарь музеологии». Его появление стало важной вехой на пути гармонизации музеологической терминологии на международном уровне. Автором статьи сделан акцент на сравнении нового издания и «Энциклопедического словаря музеологии», увидевшего свет в 2011 г. Прошедший период отмечен серьезными дискуссиями по вопросу трактовки понятия «музей». В это время предпринимались попытки существенно пересмотреть бывшее до этого «классическим» определение. Эти процессы не могли не оказать влияние на концепцию нового словаря. Редакционный комитет отказался от использования одного языка для работы над словарем, как это было ранее. Использование двух рабочих языков (английского и французского) существенно расширило круг авторов, а, значит, и позиций по отношению к музею как культурному институту. Впервые основной акцент сделан не на основных направлениях музейной деятельности или специфике языка и методов музеологии как науки, а на характеристике того глобального и одновременно разнообразного мира, в котором в настоящее время развивается музей. Это привело к существенному расширению взгляда на музей, в том числе в региональном контексте, и значительному увеличению словарных статей.

**Ключевые слова:** словарь, музей, музеология, термин, ИКОФОМ, сообщество.

## A MUSEUM OF THE 21<sup>st</sup> CENTURY ON THE PAGES OF THE NEW DICTIONARY OF MUSEOLOGY

Kuklinova, Irina Anatolievna—Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Saint-Petersburg State Institute of Culture, Russian Federation, Saint-Petersburg, [i\\_kuklinova@mail.ru](mailto:i_kuklinova@mail.ru).

The article characterizes the “Dictionary of Museology” published in autumn 2022. Its publication was an important milestone in harmonizing of museum terminology at the international level. The author of the article focuses to compare this new publication with the “Encyclopaedic Dictionary of Museology” published in 2011. A significant amount of discussion on understanding the concept of a “museum” took place in the years between the publication of the two books. Specifically, there were attempts to substantially revise the previous, generally accepted, classical definition. These processes inevitably influenced the concept of the new dictionary. The editorial committee decided against the usual practice of using one language when working on the dictionary. The use of two working languages (English and French) has greatly expanded the range of authors, and consequently, opinions in relation to the museum as a cultural institution. For the first time, the main focus was not on the key areas of museum activities or the peculiarities of the language and methods of museology as a science, but on the characteristic of the global and, at the same time, diverse world in which museums are currently developing. This has led to a significant broadening of the understanding of the museum, including its regional context, and a substantial increase in dictionary entries.

**Key words:** dictionary, museum, museology, term, ICOFOM, community.

На прошедшей в августе 2022 г. XXVI Генеральной конференции ИКОМ был представлен «Словарь музеологии», новость о его публикации появилась на сайте этой организации через несколько дней, 7 сентября<sup>1</sup>. В данной статье обратимся к первым впечатлениям от нового объемного труда (672 страницы), представляющего восприятие современного развития музеологии начала 2020-х гг.

Музейный мир претерпевает впечатляющий прогресс на протяжении своей истории: от нескольких десятков музеев в начале XIX в. к 6 000 между двумя мировыми войнами, к середине 1970-х гг.—22 000, а в 2021 г., по данным ЮНЕСКО—более 100 000. Также удивительными выглядят данные о программах по подготовке специалистов для музеев: от десятка в 1920–1930-е гг. до более 500 в настоящее время. Свидетельством усложнения музейного мира является и тот факт, что в структуре ИКОМ на сегодняшний день—более 30 международных комитетов, которые созданы для отдельных групп музеев или по основным направлениям музейной деятельности. Все это, утверждает во «Введении» к новому «Словарю музеологии» авторитетный бельгийский специалист Франсуа Мересс, привело к тому, что один из этих комитетов—Международный комитет по музеологии (ИКОФОМ), с момента своего создания в 1977 г. постоянно занят вопросами гармонизации терминологии, связанной с музейным миром, однородность которого, утверждает специалист, лишь кажущаяся: слишком различны в географическом и содержательном отношении те начинания, которые Международный совет музеев последовательно причисляет к музеям, бесконечно расширяя границы этой, казалось бы, классической культурной институции.

Самой значительной инициативой в области терминологии последних десятилетий, предшествующей нынешней, следует считать работу, начатую ИКОФОМ в 1993 г. Ее результатом стало издание в 2010 г. «Ключевых понятий музеологии», в которых были ёмко, но достаточно кратко трактованы термины, признанные наиболее значимыми. К настоящему времени «Ключевые понятия...» переведены почти на 15 языков, включая русский<sup>2</sup>. Этот же набор из 21 термина стал основой вышедшего в следующем, 2011 г., в Париже в издательстве “Armand Colin” «Энциклопедического словаря музеологии»<sup>3</sup>. Как объясняет Фр. Мересс, в данном труде есть энциклопедическая часть—каждому из ведущих терминов посвящены обширные тексты на несколько десятков страниц, раскрывающие генезис и современное бытование каждого из них. Далее идет, собственно, словарная часть, включающая краткую трактовку около 450 терминов. Притом в случае необходимости в данных текстах приводились ссылки на основополагающие понятия. Имея в виду сохраняющиеся сложности «перевода» многих терминов на другие языки, рабочим был избран французский, на котором говорили авторы начинания, представляющие франкоязычный мир: Францию, Бельгию, Швейцарию и Канаду. Отсутствие достаточного финансирования не позволило ставить вопрос о переводе труда на другие языки, а его значительный объем не предполагал возможность решать проблему на добровольных началах. Как свидетельствует Мересс, на сегодняшний момент попытки перевода «Энциклопедического словаря» носят ограниченный в языковом отношении

<sup>1</sup> См.: Parution du Dictionnaire de muséologie en langue française. См. по адресу: <https://icom.museum/fr/news/parution-du-dictionnaire-de-museologie-en-langue-francaise/> (ссылка последний раз проверялась 04.01.2023).

<sup>2</sup> Ключевые понятия музеологии / сост. А. Desvallées, Fr. Mairesse. М., 2012. 102 с.

<sup>3</sup> Dictionnaire encyclopédique de muséologie / sous la dir. A. Desvallées, Fr. Mairesse. Paris, 2011. 722 p.

характер: частично переведен на фарси, и полностью—на польский (2020) и японский языки (2022).

То, что новое издание отличается по концепции от предшественника 2011 г., свидетельствует уже название—это «Словарь музеологии», а, значит, в нем нет обширных энциклопедических статей. Работа, начатая в 2017 г., сразу предполагала более широкую географию музеологов и музейных практиков, привлеченных к ней, поскольку ИКОМ, в состав которого входит около 150 национальных комитетов, представляет идеальную основу для демонстрации всего разнообразия восприятия музея в современном мире на интернациональном уровне. В состав редакционного комитета вошли специалисты из Европы (Великобритания, Германия, Испания, Франция), Азии (Япония) и Америки (США, Канада, Бразилия). Столь же обширным стало и представительство по регионам мира авторов словарных статей. Обсуждения проходили на английском языке, а работа над текстом статей—на английском и французском. Было решено сделать более краткими статьи, посвященные ключевым понятиям (но, тем не менее, достаточно обширными—около 15 000 печатных знаков), а также дополнить их более 1 200 статьями, трактующими другие понятия. Для участия в проекте было приглашено около 100 специалистов из всех регионов мира, в том числе российский музеолог—доктор культурологии В.Г. Ананьев (Институт философии, СПбГУ, Санкт-Петербург). Обращает на себя внимание примерно равное представительство специалистов из франкоязычных стран и англо-саксонского мира, что, безусловно, отразилось и на концепции самого словаря, отличной от концепции предшественника.

Тематически словарь разделен на семь разделов: Коммуникация, медиация, образование; Экспозиция, архитектура; Управление и юридические вопросы; Музеология; Типы музеев; Профессии; Хранение, реставрация, консервация. Появились отсутствующие ранее *активизм, устойчивое развитие, постколониальное, гендер, доступность*. Представлены значительные по объему статьи, посвященные таким понятиям, оказывающим влияние на музейный мир, как *экология, туризм, экономика, политика, национализм*. Весь комплекс необходимых для рассмотрения терминов выявлялся по учебникам и фундаментальным трудам, появившимся за последние 25 лет. Помимо ИКОФОМ, руководители и члены других международных комитетов ИКОМ также приняли активное участие в обсуждениях. Словарь, изданный пока во французском издательстве “Armand Colin”, впоследствии появится и в специализирующемся на академической литературе английском издательстве “Routledge”.

Данный словарь свидетельствует: мир музеев стал мировым феноменом, и те изменения, которые он претерпевает, напоминают распространение и адаптацию форм жизни на Земле. С одной стороны—на сегодняшний день музей—все еще западный институт: из более чем 100 000 музеев 62 % находятся на территории Европы и Северной Америки. С другой—и внутри западного мира есть различия, носящие, отмечает Фр. Мересс, сущностный характер. Так, на уровне терминологии есть значительные отличия в английском и французском языках. Например, термин “outreach”, активно используемый в англо-саксонском мире, не имеет эквивалента во французском языке и был переведен как “développement des publics”. Так же как франкоязычная культурная медиация переводится на английский как образование, интерпретация или социальная инклюзия.

Полистаем страницы словаря, попробуем разобраться в особенностях международного взгляда на музейный мир образца 2022 г.

Прежде всего, обратимся к тем терминам, которые являлись основополагающими в энциклопедической части предыдущего словаря 2011 г. Их трактовки не просто подверглись

сокращению, но также переосмыслены в соответствии с современными тенденциями развития музеологии, зачастую трансформировавшись в несколько самостоятельных статей, у которых теперь разные авторы. Проиллюстрируем это на примере эволюции статьи *Музеология*. Если в 2011 г. она была написана А. Девалье и Фр. Мерессом, то теперь ее автором остался Мересс, зато появилось несколько отдельных статей, материал которых ранее входил в общее энциклопедическое повествование. Выделены *Критическая музеология* (автор текста — Х.П. Лоренте, Испания), франкоязычная и англоязычная *Новая музеология* (*Nouvelle museologie* — Б.Б. Соареш, Бразилия, *New museology* — К. Мак-Карти (Новая Зеландия)), кратко охарактеризованные ранее в общей статье и имевшие упоминания по абзацу в общей, словарной части, теперь представлены большими аналитическими материалами.

В предшествующем издании статья *Музеология* завершалась разделом «Есть ли у музеологии будущее?», поднимающим вопрос роли музея в современном мире и ценностей, которые он транслирует. Безусловно, это было связано с тем, что в тот период музеологи, в том числе А. Девалье, осмысливали произошедшие в 1990-е гг. изменения во взаимоотношении государств и музея, которые привели к необходимости зарабатывать деньги и ставить экономические вопросы во главу угла всех направлений деятельности культурной институции. Как характеризовал этот процесс канадский музеолог И. Берджерон, в музее главными стали не граждане, а туристы, приносящие прибыль: «Первенство экономики, поиск прибыли и финансовых партнеров и музей как коммерческая марка являются индикаторами “неолиберальной” революции»<sup>4</sup>. Девалье тоже много рассуждал об угрозах просветительской основе музея в те годы: «Я не верю», писал он, «ни в конец истории, ни в факт, что надо подвести черту под всеми социальными инновациями последних двух столетий, для единственного блага рыночной экономики»<sup>5</sup>. Поэтому объяснимо звучали слова, завершающие энциклопедическую статью: «Курсы музеологии не готовят наблюдателей для fast view, расположенного на пути от чартера до гамбургера. Образование, исследование, передача наследия составляют фундаментальные функции музеев...»<sup>6</sup>.

В настоящее время стало очевидно, что музей как культурная институция смог пережить этот непростой для своей истории период и все больше рассматривается с точки зрения своей включенности в проблемы того мира, в котором он существует. Мересс особенно настаивает на различиях в понимании музея и его функционирования в разных регионах мира, отмечая, что способ осмысления роли музея в Африке, Океании, и особенно в Азии, где он развивается очень активно в течение нескольких последних десятилетий, позволяет обнаружить новые ключи к познанию этого глобализованного, но в то же время такого многоликого института. Поэтому, утверждает он, современная музеология в меньшей степени, чем раньше, погружена в осмысление специфичности своих предмета и методов, а сосредоточена на совокупности знаний, производимых музеем.

Показательно, что статью, посвященную франкоязычной Новой музеологии, написал Президент ИКОФОМ (до 2022 г.) и сопредседатель Постоянного комитета по определению музея ИКОМ Б.Б. Соареш, неоднократно транслировавший в последние годы свое

<sup>4</sup> Bergeron Yv. *Musées et muséologie // Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris, 2016. P. 239.

<sup>5</sup> Deloche B. André Desvallées, penseur de la nouvelle muséologie // *ICOFOM Study Series*. 2014. Hors-série. P. 156.

<sup>6</sup> *Dictionnaire encyclopédique de muséologie...* P. 379.



видение этого направления. Если в 2011 г. Девалье и Мересс говорили о Новой музеологии как революционной утопии, уступающей место прагматизму, связанному с управлением наследия, то Соареш предлагает иной взгляд на судьбу и характер этого течения. Для него Новая музеология — возвращение к подлинным истокам и возможность для нашей науки развиваться, беспрецедентно расширяя собственное исследовательское поле. Именно следуя идеям Новой музеологии, считает он, развиваются новые виды музеев в Африке, Азии, Латинской Америке, благодаря партиципаторным практикам музеев и наследие становятся ресурсом локального развития сообществ. Местный музей видится важным инструментом самоидентификации для автохтонных сообществ Канады и Мексики или для жителей бразильских фавел. Но изменения под влиянием этого движения претерпевают и центральные музеи. В контексте задач социальной инклюзии, напоминает Соареш, обретают свой голос такие считавшиеся маргинальными группы, как пролетариат, женщины, представители LGBTQI+ сообщества или афроамериканцы. Таким образом, помимо проблемы культурной идентичности музеев решает задачу воспитания в духе уважения к различиям между людьми, к другим культурам. Музейный же ландшафт видится Соарешу совсем не нейтральным, а находящимся в постоянном процессе протеста и трансформации.

Переходя к новым терминам, отсутствовавшим в издании 2011 г., разделим их на несколько категорий.

Это и новые предметы материального мира, трансформировавшие жизнь человечества в последние десятилетия, а, значит, изменившие и музеи. Например, есть статья *Мобильный телефон*, эволюция которого в смартфон в 2010-е гг., с возможностью делать фотографии и использовать социальные сети, превратила его во вспомогательное средство медиации в музее. Есть *Компьютер*, трактованный как электронная алгоритмическая машина, способная выполнять серию логических операций, базирующихся на инструкциях, созданных программой. Отмечается, что компьютер состоит из аппаратной (*hardware*), программной (*software*) частей и периферии. Далее характеризуется процесс «вхождения» компьютеров в жизнь музеев начиная еще с 1960-х гг. Развитие информационных технологий приводит к их бесконечному совершенствованию, о чем свидетельствует в том числе статья *NFT*, характеризующая данный вид криптографических токенов, каждый экземпляр которых уникален и аутентифицируется с помощью технологии блокчейн. NFT ассоциируется с цифровым файлом (изображением, созданным в цифровой среде, фильмом или фотографией) и гарантированно уникален. С 2015 г. эта технология заинтересовывает мир коллекционизма и искусства. Отмечается, что некоторые музеи, в том числе Британский музей (Лондон) и Галерея Уффици (Флоренция) стали создавать, используя эту технологию, ограниченное количество цифровых репродукций высокого качества. Автором статьи отмечается критика NFT, связанная со спекуляциями на рынке криптовалюты и энергоемким характером данной технологии.

Остановимся на других неологизмах, вошедших в музейный мир, а, значит, и в словарь, и обязанных новым технологиям. Например, это *Pop-up museum*, или *Selfie Museum*, трактуемый как коммерческое предприятие, часто именуемое «музеем», но лишенный коллекций и представляющий публике инсталляции из всем понятного содержания: мороженого, конфет, пицц, оптических иллюзий. Они ориентированы исключительно на извлечение прибыли и лишены всяких образовательных целей и созданы в первую очередь для того, чтобы, сделав красочные фотографии, их можно было размещать в социальных сетях.

Среди неологизмов — *Кибермузеология*, — которая в 2011 г. присутствовала, но трактовалась лишь как «музеология, прикладная к кибермузеям»<sup>7</sup> с отсылкой к статьям *Музеология*, *Виртуальный музей* и *Цифровой музей*. Теперь же она трактуется как неологизм, предложенный Эриком Ланглуа для обозначения части музеологии (как исследовательского поля), занимающейся отношением между музеем (экспозиции, публика) и цифровыми технологиями.

К этой же сфере относится неологизм *Музеогик*, сформированный на основе английского термина *geek*, вошедшего во многие, в том числе и русский язык, и первоначально означавший увлеченного высокими технологиями, видеоиграми и научной фантастикой. Как отмечается в статье, многие музеогики стали музейными веб-мастерами.

В нынешнем «Словаре музеологии» значительное место уделено региональной терминологии, не имеющей аналогов в других частях света и связанной с определенными языковыми и культурными традициями.

Рассмотрен очень значимый для Бразилии региональный проект, начало которому было положено в 2004 г. в рамках государственной Программы живой культуры в области культуры, образования и гражданства. Она предполагает инициативы по культурной самоидентификации групп меньшинств и маргиналов, которые могут привести к их «самомузеификации». Автор статей *Точки культуры* и *Точки памяти* Б.Б. Соареш отмечает преемственность этих идей концепциям французского экомuzeя и латиноамериканского интегрированного музея, переосмысленного в XXI в. Точки культуры (*Pontos de Cultura*) — это сообщества, разрабатывающие культурные программы, а точки памяти (*Pontos de mem6ria*) — самые разнообразные опыты в сфере культуры, приводящие к созданию локальных музеев. В бразильской музеологии термин часто используется, в первую очередь, самими членами общин, следующих по пути создания таких музеев.

Следующий термин в данном ряду — *Keeping-house* (традиционные пространства сохранения), связанный с неевропейским контекстом и представляющий альтернативные традиционному музею формы сохранения и трансляции автохтонных культур. В данном случае речь идет в первую очередь о сакральных предметах, которые не изымаются из среды первоначального бытования и продолжают играть свою роль в духовной жизни местных сообществ, что отличает их сохранение (отмечается возможность использования специфических, местных его форм) от бытования предметов в европейском музее.

Появился и итальянский термин *Museo diffuso*, который можно понимать как *диффузный музей*. Этот термин восходит к концу 1970-х гг., является часто употребляемым в итальянской музеологии и обозначает одновременно широкое распространение культурного наследия в Италии и новую форму музея, укорененного в городскую или сельскую среду, организованного вокруг центра интерпретации. Такой музей является итальянской разновидностью французского экомuzeя, но не имеет общинного характера, присущего французскому прообразу, как отмечается в статье.

Наконец, перейдем к статьям, посвященным основополагающим характеристикам современного мира, оказывающим влияние на музей в последние десятилетия. Выделим некоторые из них. Внимание автора статьи привлекли:

*Изменение климата*, которое трактуется как длительные изменения климатических норм, имеющие общемировой характер. Отмечается, что промышленная революция XIX в. привела к использованию в качестве источников энергии нескольких видов ископаемого

<sup>7</sup> Dictionnaire encyclopédique de muséologie... P. 584.

топлива: угля, нефти и газа. Их сжигание имеет следствием образование в огромных количествах таких газов, как диоксид углерода, оксид азота и метан, что уже привело к потеплению климата на земле более чем на градус. В словарной статье упоминаются Рамочная конвенция ООН об изменении климата (1992), Киотский протокол к этой Конвенции (1997) и Парижское соглашение по климату (2015) как основополагающие шаги к выработке единого подхода мирового сообщества к решению климатической проблемы.

Далее в статье характеризуется деятельность Коалиции музеев за климатическую справедливость (Канада) и Сети музеев перед лицом климатических изменений. Эта организация была учреждена в 2013 г. во время конференции в Американском музее естественной истории (Нью-Йорк) и имеет целью распространение знаний об Антропоцене—эпохе существенного влияния деятельности человека на природу и экосистему Земли, включая и климатические изменения. Первый международный симпозиум Сети под названием «Климатические изменения и музеи» был проведен в Манчестере (Великобритания) в 2018 г. Далее на примерах показано, каким образом музеи могут участвовать в решении проблемы изменения климата: размещать соответствующую информацию на своем сайте, создавать тематические постоянные экспозиции, использовать солнечные батареи, которые позволяют снабжать энергией музеев.

Статья *Активизм*, который охарактеризован как деятельность, направленная на изменения в политической или социальной сферах. В музейном контексте термин чаще всего используется для развенчивания некоторых аспектов, которые рассматриваются как уничтожительные или способствующие эксклюзии. Рассматриваются типы музейного активизма по его главным движущим силам: те, кто не работают в музеях и стремятся их изменить; те, кто работают в музеях и стремятся способствовать более важным социальным изменениям; музеи, являющиеся стратегическими партнерами других организаций, с целью рассмотрения внешних социальных проблем.

Авторы статьи отмечают разные формы активизма, которые могут носить как локальный, так и глобальный характер, могут быть направлены на решение проблемы эксклюзии определенного сообщества, а могут иметь целью решение вопроса межгосударственного характера. Например, упоминаются проблемы возврата мраморной скульптуры афинского Акрополя в Грецию из Британского музея и бенинской бронзы, вывезенной в 1897 г. британской армией и востребованной ныне Нигерией. Притом несмотря на то, что данные произведения искусства ныне хранятся в нескольких мировых сокровищницах, отдельно упоминается тоже именно Британский музей. Активисты выступают за предоставление равных прав женщинам-художницам в музейном пространстве, против спонсирования выставок представителями нефтяных корпораций, за возврат останков предков представителей отдельных этнических групп на историческую родину. В статье перечисляются организации, отмеченные в различных секторах музейного активизма. Например, это лондонская *Museum Detox*, представляющая собой объединение людей с разным цветом кожи, работающих в музеях, галереях, библиотеках и секторе наследия, имеющее целью способствовать самореализации и благополучию своих членов. Авторы статьи—Ж. Аним-Аддо, В. Голдинг, У. Модест—специалисты из Великобритании и Нидерландов, занимающиеся вопросами деколонизации и критических исследований наследия, поэтому, характеризуя длительность истории активизма, они приводят даже такой спорный с точки зрения избранных методов эпизод, как борьба суфражисток с выдающимися полотнами (можем вспомнить акцию М. Ричардсон, изрезавшей полотно Д. Веласкеса «Венера с зеркалом», которое было для суфражисток символом того

мужского отношения к женщине, которое они ненавидели, к тому же, это очень известное полотно в коллекции Лондонской национальной галереи, и такой поступок не мог остаться незамеченным в обществе и должен был иметь большой резонанс).

Есть статья, характеризующая уже упомянутое понятие — *Декolonизация*. Отмечается возможность как узкой трактовки термина (как исторический процесс освобождения бывших зависимых территорий от европейских метрополий, связанный со второй половиной XX в.), так и широкой (осуждение и демонтаж колониальной власти во всех формах и выражениях). Именно в таком контексте музей подвергается критике как колониальный инструмент, который должен переосмыслить свои коллекции. Декolonизация предполагает работу с меньшинствами с целью управления культурным наследием и диверсификации транслируемых точек зрения.

К декolonизации примыкает и термин *Мультикультурализм*, представленный как сосуществование нескольких культур в определенном контексте. Отмечается, что под мультикультурализмом можно понимать и философские размышления 1970–1990-х гг. о необходимости признания культурного разнообразия в целях социальной справедливости и равенства, и определенные политические действия, имеющие целью продвигать это признание и сохранять его через законы, образовательные программы и деятельность музеев. Приводятся примеры музеев Канады, Новой Зеландии и Швеции, успешно справляющихся с этой миссией.

В заключении беглого перелистывания словаря упомянем еще один новый термин, связанный с современным развитием музейной институции. Это *Стархитектура* (*starchitecture*) — звездная архитектура, — неологизм, обозначающий приглашение известного архитектора (Ж. Нувеля, Фр. Гери, Д. Либескинда) для строительства здания музея. Автор статьи указывает в качестве одного из первых примеров Гуггенхайм Бильбао и уточняет, что приглашение именитого мастера связывается с возможностью привлечения большого потока посетителей и предполагает, прежде всего, экономические и туристические мотивы.

Обратимся вновь к предисловию к словарю, написанному Фр. Мерессом. Охарактеризовав расширение географии проживания и профессиональной деятельности его авторов, специалист все же отмечает большее представительство одних регионов (англосаксонский и франкоязычный миры) и почти полное отсутствие других. Очевидна уость такого взгляда на музейный мир, связанная со специфическим контекстом каждого региона и ограниченными возможностями изучения источников на других языках, считает Мересс.

Далее он резюмирует уже замеченную нами специфичность нового словаря — сегодня в музейном мире зачастую меньше обсуждаются вопросы, связанные с основными функциями музея (хранение, экспонирование, управление, цифровизация), чем ценности современного общества: равенство, социальная справедливость, человеческое достоинство. Это ярко проявилось и во время обсуждения нового определения музея на Генеральной конференции ИКОМ в Киото (2019). Эти новые для музеологии ключи для расшифровки текстов наследия заимствованы из новых областей научного знания, развивающихся в последние десятилетия. Обращение к новой проблематике имеет для музеологии два следствия, считает Мересс. С одной стороны, это свидетельствует об усиливающемся разнообразии музейного мира, с другой — открытие музеологии глобальной экосистеме, в которой развиваются музеи, влечет за собой необходимость более последовательного изучения этих новых областей. И если связь одних из них с изучаемой

институцией уже неплохо осмыслена (вопросы гендера, деколонизации), то по отношению к другим (изменения климата, исчерпание природных ресурсов) эти отношения еще только предстоит исследовать. В связи с этим Фр. Мересс уверен, что взгляд на музей, каким он будет еще через десять лет, вновь станет другим, отличным от сегодняшнего. Данное же издание, как любой словарь, является лишь хронологически и географически детерминированной вехой на пути осмысления музея, чья эволюция далека от завершения.

### Список литературы

- Ключевые понятия музеологии / сост. А. Desvallées, Fr. Mairesse. М.: ИКОМ России, 2012. 102 с.
- Bergeron Yv. Musées et muséologie // *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris: La documentation française, 2016. P. 229–246.
- Deloche B. André Desvallées, penseur de la nouvelle muséologie // *ICOFOM Study Series*. 2014. Hors-série. P. 149–159.
- Dictionnaire de muséologie / sous la dir. de Fr. Mairesse. Paris: Armand Colin, 2022. 672 p.
- Dictionnaire encyclopédique de muséologie / sous la dir. A. Desvallées, Fr. Mairesse. Paris: Armand Colin, 2011. 722 p.

### References

- Desvallées, A., Mairesse, Fr. (Eds.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011. 722 p. (in French).
- Desvallées, A., Mairesse, Fr. (Eds.). *Klyuchevye ponyatiya muzeologii* [Key concepts of museology]. Moscow: ICOM of Russia Press, 2012. 102 p. (in Rus.).
- Bergeron, Yv. Musées et muséologie, in *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris: La documentation française, 2016. P. 229–246. (in French).
- Deloche, B. André Desvallées, penseur de la nouvelle muséologie, in *ICOFOM Study Series*. 2014. Hors-série. P. 149–159. (in French).
- Mairesse, Fr. (Ed.). *Dictionnaire de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2022. 672 p. (in French).

*Туминская О.А.*

АУДИТОРИЯ «МЛАДШИЕ ШКОЛЬНИКИ» СЕКТОРА  
ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ  
В УСЛОВИЯХ ПАНДЕМИИ

Туминская, Ольга Анатольевна — доктор искусствоведения, заведующая сектором эстетического воспитания, Методический отдел, Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, [olgmorgun@yandex.ru](mailto:olgmorgun@yandex.ru).

В статье рассмотрена позиция малого подразделения большого и известного российского музея в эпоху масштабных запретов на посещение выставок зрителями. Анализируются основные направления музейных коммуникаций Сектора эстетического воспитания Государственного Русского музея в системе опосредованного визуального соучастия в программе «Диалоги в музее». Процесс работы с аудиторией «младшие школьники» в течение двухлетнего моратория на живой контакт в музее привел сотрудников сектора к разработке новых интерактивных возможностей для сохранения аудитории и восполнения потребности в культурной информации. Музейные экскурсии в эпоху пандемии перешли в формат on-line, Zoom и другие, для детей востребована платформа WhatsApp, позволяющая вести диалог и получать от детей обратную информацию. Формат изоляции в отношении музеев представлял разные вариации, но главная цель — перейти на очное общение — существовала всегда и все виртуальные репетиции лишь дополняли основную идею временного существования в вынужденных условиях. Двухлетний опыт сейчас является историей.

**Ключевые слова:** программа «Диалоги в музее», сектор эстетического воспитания, пандемия, музейные коммуникации, виртуальные экскурсии.

THE AUDIENCE “JUNIOR SCHOOLCHILDREN”  
OF THE AESTHETIC EDUCATION SECTOR  
OF THE STATE RUSSIAN MUSEUM IN THE TIME OF A PANDEMIC

Tuminskaya, Olga Anatolievna — Doctor of Art History, Head of the Sector of Aesthetic Education, Methodic Department, the State Russian Museum, Russian Federation, Saint-Petersburg, [olgmorgun@yandex.ru](mailto:olgmorgun@yandex.ru).

The article examines the position of a small division of a large and well-known Russian museum in the era of large-scale bans on visitors to exhibitions. The main directions of museum communications of the aesthetic education sector in the system of indirect visual participation in the program “Dialogues in the Museum” are analyzed. The process of working with the “junior schoolchildren” audience during the two-year moratorium on live contact in the museum led the sector’s employees to develop new interactive opportunities to preserve the audience and fill the need for cultural information. Museum tours in the era of the pandemic have been transformed into on-line, Zoom and others, the WhatsApp platform is in demand for children, allowing them to conduct a dialogue and receive feedback from children. The format of isolation in relation to museums represented different variations, but the main goal — to switch to face-to-face communication — has always existed and all virtual receptions

only complemented the basic idea of temporary existence in forced conditions. Two years of experience is now history.

**Key words:** the program “Dialogues in the museum”, the sector of aesthetic education, pandemics, museum communications, virtual excursions.

Медиа пространства в музейных программах довольно активно используются с начала 2000-х гг. Однако до 2020 г. такие форматы существовали как параллельные, резервные и альтернативные формы общения с посетителем. Эпоха пандемии COVID-19 не оставила музеям выбора. В марте 2020 г. все музеи были закрыты, получив полный запрет на работу с посетителями. Музеи г. Санкт-Петербурга перешли на дистанционный формат общения. В соответствии с приказом Министерства культуры РФ от 16 марта «О деятельности находящихся в ведении Минкультуры России организаций в условиях угрозы распространения новой коронавирусной инфекции (2019-нCoV) на территории РФ» ряд музеев переходит на особый режим работы. С 17 марта до 10 апреля 2020 г. Государственный Русский музей был закрыт для посетителей. С 18 по 30 марта 2020 г. залы № 30 (И.Н. Крамской), № 31 (Г.Г. Мясоедов), № 32 (В.Д. Поленов), № 33, 34 (И.Е. Репин), № 35 (А.И. Куинджи) Михайловского дворца были закрыты на ре-экспозицию. Запрет на посещение организованных групп детей (классов) существовал с 18 марта 2020 г. по 11 марта 2022 г.<sup>1</sup>

В итоге, Русский музей был закрыт для посетителей с 18 марта по 14 июля 2020 г. Затем с усиленными мерами безопасности посетителям разрешено было вернуться в музейные залы. «Примерно 15 июля откроется и Русский музей—но тоже частично. Тут дату открытия окончательной пока не называют. ”Первыми откроются Михайловский дворец и корпус Бенуа,—рассказала «Фонтанке» заместитель генерального директора Русского музея по развитию и связям с общественностью Анна Цветкова.—Разработан план навигации по экспозиции, исключая встречные потоки и скопление посетителей в залах. Во входных зонах будет возможность приобрести маски и перчатки, установят санитайзеры и информационные стенды; в местах взаимодействия с посетителями—защитные экраны”. Она уточнила, что посещение будет организовано по сеансам—каждые 20 минут в музей смогут зайти не более 10 человек по билетам, приобретенным онлайн. А для льготных категорий будут определены конкретные сеансы»<sup>2</sup>. Однако детские экскурсии не проводились.

В промежутки времени от марта до июля 2020 г. громко зазвучал вопрос: как общаться с маленькими посетителями в музее? Отделы Русского музея, работающие с детьми, стали предлагать различные коммуникативные формы. В основном это игры, квесты, олимпиады и подобное. Например, лекции в Zoom «Химия и живопись в Русском музее» на YouTube канале отдела «Российский центр музейной педагогики и детского творчества» Русского музея, виртуальные лекции в Лектории<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Музеи Петербурга переходят на особый режим работы из-за коронавируса. См. по адресу: <https://sanktpeterburg.bezformata.com/listnews/muzei-peterburge-perehodyat-na-osobij/82365929/> (ссылка последний раз проверялась 27.05.2022).

<sup>2</sup> «Заходи, не бойся». Руководители музеев о том, кто и когда сможет открыться в условиях коронавируса. См. по адресу: <https://www.fontanka.ru/2020/07/02/69346519/> (ссылка последний раз проверялась 27.05.2022).

<sup>3</sup> Интерактивная экскурсия «Лаборатория художника/Мастерская химика» из цикла «Химия и живопись». См. по адресу: [https://rusmuseumvrm.ru/data/events/2022/04/interaktivnaya\\_ekskursiya\\_laboratoriya\\_hudozhnikamasterskaya\\_himika\\_iz\\_cikla\\_him/index.php](https://rusmuseumvrm.ru/data/events/2022/04/interaktivnaya_ekskursiya_laboratoriya_hudozhnikamasterskaya_himika_iz_cikla_him/index.php) (ссылка последний раз проверялась 27.05.2022).

Помимо онлайн-экскурсий по основной экспозиции Русского музея, в числе которых «Александр Иванов. Явление Христа народу», «Икона “Чудо св. Георгия о змие”», «Федор Бруни. Медный змий», «История одной картины. Федор Лосенко. “Владимир и Рогнеда”», «Генрих Семирадский. “Фрина на празднике Посейдона”», участники программы могли принять участие в обзорной экскурсии по Михайловскому замку и открытым показом фильмов «Александр III. Бронзовый странник» и «Восхождение на Амвон». Онлайн-программа также включала цикл лекций, приуроченных к юбилею Русского музея. Лекция по выставке «Картина, стиль, мода» рассказала об искусстве и моде разных эпох, и т.д.

Для детей, занимающихся в секторе эстетического воспитания, был подготовлен видеоматериал по теме «Генрих Семирадский. “Фрина на празднике Посейдона”». Ознакомившись с планом видеозанятия, читатели статьи лучше поймут смысл комментария к изобразительному ряду (См. приложения 1, 2).

С 27 марта 2020 г. в Центре мультимедиа музея продолжились ставшие уже традиционными встречи с кураторами знаковых выставок Русского музея. В этот раз в рамках онлайн-лекции речь шла об одной из самых масштабных выставок 2020 г. — «Александр III. Император и коллекционер», которая разместилась в залах Михайловского замка. В лекции, построенной на материалах выставки, были раскрыты разные аспекты личности Александра III как собирателя живописи и покровителя искусства.

«Сегодня, когда музеи вынужденно приостановили прием посетителей, онлайн-лекторий виртуального Русского музея набирает популярность. В программе — передачи для взрослых и детей, онлайн-экскурсии, занимательные уроки, лекции, встречи со специалистами в сфере искусства и открытые показы фильмов, посвященных Русскому музею, его коллекции и истории русского изобразительного искусства. Встречи пройдут под руководством ведущих российских и зарубежных музейных сотрудников, реставраторов, научных сотрудников, известных художников и преподавателей ведущих вузов. Все лекции и кинопоказы будут транслироваться в прямом эфире на официальном канале проекта на YouTube. Сегодня наш Центр мультимедиа — один из наиболее профессионально оснащенных и приспособленных под специфику музейной работы в России, — отмечал директор Русского музея Владимир Гусев. — К трансляциям помимо виртуальных филиалов Русского музея сегодня может присоединиться любой пользователь интернета». Следует напомнить, что в 2020 г. Русский музей планировал празднование юбилея своего основания<sup>4</sup>.

Дети, обучающиеся в секторе эстетического воспитания Русского музея, вынужденно ушли на карантин. Стоит напомнить, что с апреля по май 2020 г. школьники учились также on-line. Дети тратили почти все время дня на учебные занятия и подготовку домашних заданий от учителей, поэтому на выполнение творческих заданий, в частности — музейных, не оставалось свободного времени. Взрослые обратились к просмотру музейных коллекций, по большей части зарубежных хранилищ. Как отмечает Е.Г. Саркисова: «Экспозиционная деятельность музеев переместилась в мультимедийные форматы интернет-присутствия. Музеи организуют виртуальные туры по залам и коллекциям, сопровождаемые виртуальными гидами и разнообразным контентом, включая детализацию репродукций, репрезентацию эскизов. Представление оцифрованных коллекций столичными

<sup>4</sup> Русский музей запустил онлайн-лекторий. См. по адресу: <https://yandex.ru/search/?text=https%3A%2F%2Frg.ru%2F2020%2F03%2F24%2Freg-szfo%2Fruskij-muzej-zapustil-onlajn-lektorij.html&lr=2> (ссылка последний раз проверялась 27.05.2022).



российскими музеями, как свидетельствует практика, пока еще отстает от ведущих западных музеев, таких, например, как Альбертина (Вена), представившего 225 000 репродукций в цифровом формате, Дрезденской галереи, Мо-Ма (Нью-Йорк), представившего 84 000 оцифрованных репродукций, Прадо (Мадрид). В качестве контента к репродукциям музеи предоставляют дополнительные сведения об истории и технике написания, истории владения, в ряде случаев сопровождая репродукцию рентгенограммой<sup>5</sup>. А дети выполняли задания и общались с преподавателем сектора (напр., М.Л. Егорова) посредством WhatsApp. Преподаватель направляла задания для каждой из возрастных групп детей (4–5 лет, 6–7 лет, 8–10 лет) по программе «Диалоги в музее»<sup>6</sup> и, получая обратную связь от детей в виде написанных в альбомах ответов на задания по картинам, сочиненных детьми стихов, фотографий рисунков и поделок, а также рассказанных по телефону стихов поэтов, сказок, устных ответов, стимулировала ученическое обучение.

Приведем примерный вариант вопросов к занятию в системе WhatsApp по теме «Деревянная игрушка»:

1. Сравните пластическое решение игрушек из глины и игрушек из дерева.
2. Обжиг характерен для глиняных игрушек. Существует ли обжиг для изделий из дерева?
3. Опишите возможности декорирования деревянных изделий.
4. Найдите фигурки из дерева, представленные в стеклянных витринах экспозиции залов № X–XII Русского музея, на тему сказки, бытовой деятельности человека, поучительных историй.
5. Какой образ животного самый характерный в изделиях богородских мастеров? Нарисуйте запомнившуюся игрушку.

А вот примерный вариант вопросов к занятию в системе WhatsApp «М.А. Врубель. Камин “Вольга и Микула”»:

1. Рассмотрите камин. Отметьте, где в декоре своего произведения художник Врубель использует орнамент.
2. Что такое майолика? Какие фрагменты камина выполнены в технике «поливная керамика»?
3. Назовите главных действующих персонажей, опишите их.
4. Приведите пример зеркальной композиции.
5. Камин Русского музея не единственный в творчестве М.А. Врубеля. Назовите: существуют ли еще повторения этого прекрасного произведения?

Нарисуйте запомнившийся элемент декора камина.

За время полного запрета на социальную деятельность, сотрудники сектора перешли к заданиям для своих групп, которые передавались по телефону в системе WhatsApp или по электронной почте и там же проверялись. Дети присылали свои впечатления от просмотренного. Им предлагались задания: 1) совершить виртуальную экскурсию по одному из зарубежных музеев и описать свои впечатления, дав характеристику понравившемуся произведению искусства; 2) просмотреть эпизоды экскурсий по Летнему саду

<sup>5</sup> Саркисова Е.Г. Коммуникационные практики музеев в период пандемии // Культурологический журнал. 2020. № 4 (42). С. 4.

<sup>6</sup> См.: Михеева Л.П., Потапова М.В. Диалоги в музее. Программа занятий с детьми дошкольного и младшего школьного возраста в классах эстетического воспитания Государственного Русского музея. СПб., 2002.

и пригородам Санкт-Петербурга с целью составления рассказа об одном историческом памятнике, расположенном в экстерьере; 3) дополнить рассказ экскурсовода своим об известном произведении искусства с выставки. Были предложены занятия с лектором по выставкам, проходившим в это время в музее. Для занятий были выполнены презентации к следующим выставкам:

«Николай Рерих. В поисках Шамбалы». 27 сентября 2019–1 марта 2020 г. «Выставка представляет свыше семидесяти живописных полотен Николая Рериха, посвященных взаимовлиянию культур и религий и отражающих духовные искания художника»<sup>7</sup>.

«Александр Бенуа. К 150-летию со дня рождения». 9 декабря 2020–31 мая 2021 г. «С именем Александра Бенуа, видного представителя объединения "Мир искусства", ассоциируется понятие "Серебряный век" русской культуры. Человек высокообразованный, талантливый художник, многообразно проявивший себя в разных сферах гуманитарной деятельности. Его живопись и рисунки, театральные эскизы, иллюстрации к классической русской литературе, циклы критических статей об изобразительном искусстве, театре и музыке, труды по истории русского и европейского искусства формировали эстетическое сознание людей начала XX в. Созданные им ретроспективные композиции способствовали объективной оценке явлений прошлого в истории России и Запада. Его многочисленные пейзажи столицы и ее дворцовых окрестностей, статьи в журнале "Мир искусства" и газете "Речь" открывали современникам красоту Петербурга, нигилистски отрицавшуюся предшествующими поколениями. Оформленные и поставленные Бенуа музыкальные и драматические спектакли способствовали реформе театрального дела в России и мире. Его понимание феномена книги оказало влияние на дальнейшее развитие национального книгоиздательского дела. На выставке будут представлены живописные и графические произведения мастера из собрания Русского музея—исторические и жанровые композиции, пейзажи, книжные иллюстрации, театральные эскизы. В экспозицию войдет знаменитая серия картин и акварелей "Последние прогулки Людовика XIV" и другие композиции, посвященные сюжетам и образам русской и зарубежной истории, а также эскизы к балетным спектаклям»<sup>8</sup>.

Выставка «Память! К 75-летию Победы в Великой Отечественной войне». 30 апреля 2020–10 мая 2021 г. «Девятого мая 2020 г. отмечалось 75-летие Победы в Великой Отечественной войне. Эта знаменательная годовщина вновь напоминает нам об уроках прошлого, о героических и трагических страницах российской истории двадцатого столетия. Большая временная дистанция, отделяющая нас от победного мая 1945 г., все чаще побуждает искать в отражении военной темы ее правдивое звучание, избегающее штампов, бравурных интонаций. Не случайно основной идеей выставки является память—историческая, семейная, личная. Убедительным воплощением этой памяти стало творчество художников, для которых суровая драма войны была неотъемлемой частью их личной биографии. В экспозиции представлены произведения живописи, скульптуры и графики из собрания Русского музея, выполненные с 1945 до 2010-х гг. Многие из авторов представленных работ (А. Лактионов, Е. Моисеенко, А. Мильников, В. Иванов, Г. Коржев, Г. Савинов и другие) являются крупнейшими мастерами советского и современного

<sup>7</sup> Николай Рерих. В поисках Шамбалы. См. по адресу: <https://rusmuseum.ru/exhibitions/nicholas-roerich-in-search-of-shambhala/> (ссылка последний раз проверялась 27.05.2022).

<sup>8</sup> Александр Бенуа. К 150-летию со дня рождения. См. по адресу: <https://rusmuseum.ru/mikhailovskycastle/exhibitions/aleksandr-benua-k-150-letiyu-so-dnya-rozhdeniya/> (ссылка последний раз проверялась 27.05.2022).

русского искусства. Работы этих художников — представителей разных поколений убедительно раскрывают восприятие событий войны и судеб ее рядовых участников в контексте понятия Памяти как важнейшей нравственной категории<sup>9</sup>.

«Художники и коллекционеры — Русскому музею. Дары. 1898–2019. Избранное». 29 июля 2020–30 ноября 2020 г. «Раздел экспозиции в корпусе Бенуа, знакомящий с русской живописью, графикой и скульптурой второй половины XIX — начала XX в., включает произведения ведущих мастеров передвижнического реализма, модерна и раннего авангарда. Вниманию зрителей предложены переданные в дар Русскому музею работы Ивана Айвазовского, Константина Маковского, Зинаиды Серебряковой, Константина Сомова, Михаила Нестерова, Кузьмы Петрова-Водкина, Ильи Репина, Валентина Серова, Бориса Кустодиева, Константина Коровина, Николая Рериха, Ильи Машкова, Льва Бакста, Наталии Гончаровой, Михаила Ларионова, Степана Эрзы и многих других прославленных мастеров. Другой значительный раздел экспозиции в корпусе Бенуа посвящен советскому искусству 1917 — конца 1940-х гг. Здесь представлены произведения, переданные в дар родственниками художников и частными коллекционерами в разные годы. Это работы прославленных мастеров авангарда — Казимира Малевича и Павла Филонова и их учеников, а также живописные и графические работы известных художников Ленинграда и Москвы (Георгий Верейский, Вера Ермолаева, Николай Лапшин, Израиль Лизак, Вячеслав Пакулин, Константин Редько, Георгий Траугот, Александр Шевченко и другие). Раздел, посвященный искусству 1920–1930-х гг., дополняют произведения, созданные Борисом Королевым, Верой Мухиной, Василием Ватагиным и другими известными советскими скульпторами<sup>10</sup>.

Включена была в этот перечень и проходившая в Государственном Эрмитаже выставка «Линия Рафаэля: к 500-летию со дня рождения». «Эта выставка из категории “умных” выставок, которые требуют размышления. Проект неслучайно называется “Линия Рафаэля”. Зал за залом будут знакомить нас с теми, кто в разное время соотносил свое творчество с наследием гения. Здесь Джулио Романо, Пармиджанино, Пуссен, Рубенс, Менгс, Иванов, Венецианов, Пикассо и даже картина 2020 года, написанная специально для выставки. Однообразие при этом можно не ждать — трактовали Рафаэля во все эпохи очень по-разному»<sup>11</sup>.

Выставки были мало посещаемы. Обсуждение после просмотра и прослушивания лекции в Зооп было довольно эмоциональным, структурным и креативным, но не смогло заменить личного собеседования. Именно поэтому было предложено устроить встречу с рекомендуемыми санитарно-гигиеническими ограничениями, но в off-line формате. Для решения этой задачи преподаватель Сектора эстетического воспитания и сборная группа детей и родителей обратились к директору Музея «XX лет после войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 годов» О.С. Сапанжа. Именно в этом малом музее в рамках музейной программы для детей «Как в музее прочитать рассказ» было проведено занятие по программному произведению Л. Пантелеева «Честное слово»,

<sup>9</sup> Память! К 75-летию Победы в Великой Отечественной войне. См. по адресу: <https://rusmuseum.ru/benois-wing/exhibitions/memory-for-the-75th-anniversary-of-the-victory-in-the-great-patriotic-war/> (ссылка последний раз проверялась 27.05.2022).

<sup>10</sup> Художники и коллекционеры — Русскому музею. Дары. 1898–2019. Избранное. См. по адресу: <https://rusmuseum.ru/benois-wing/exhibitions/artists-and-collectors-from-the-russian-museum-gifts-1898-2019-favorites/> (ссылка последний раз проверялась 27.05.2022).

<sup>11</sup> Линия Рафаэля. См. по адресу: <https://rg.ru/2020/12/12/ermitazh-pokazal-liniiu-rafaelia-k-500-letiu-so-smerti-hudozhnika.html> (ссылка последний раз проверялась 27.05.2022).

устроено обсуждение (историческое прочтение текста с комментариями) и организован мастер-класс для детей с изготовлением бумажной модели самолета<sup>12</sup>.

В заключение укажем, что стратегия общения с детьми в музее во время пандемии определяется двумя линиями развития, названия которых можно было бы заимствовать из популярных произведений художественной литературы: *Со всеми и ни с кем* и *Одиночество в Сети*. Зарубежные писатели раньше, чем российские читатели, осознали радость и беды интернет зависимости. В своей книге «Со всеми и ни с кем» канадский романист Майкл Харрис сетует: скоро на Земле не останется тех, кто помнит мир до изобретения Интернета. Сам автор поставил на себе эксперимент, попробовав пожить без электронной почты и смартфона, и призывает читателя вспомнить — каково это, быть наедине с самим собой, без глобального потока информации (часто ненужной и откровенно «мусорной») <sup>13</sup>.

Мы призываем побыть наедине с собой в музее или дома, обсуждая лучшие произведения визуального искусства. Общение посредством компьютера дает колоссальные возможности соединения людей в разных точках планеты, освобождает массу времени на поиск и получение информации, заменяет множество мелких бытовых дел. И все же. Что касается воспитания детей и общения с ними, приоритет остается за личностными встречами. Воспринимать, размышлять, понимать, чувствовать произведение искусства лучше в одиночестве, но не в Сети.

### Список литературы

*Михеева Л.П., Потанова М.В.* Диалоги в музее. Программа занятий с детьми дошкольного и младшего школьного возраста в классах эстетического воспитания Государственного Русского музея. СПб.: Лита, 2002. 85 с.

*Саркисова Е.Г.* Коммуникационные практики музеев в период пандемии // Культурологический журнал. 2020. № 4 (42). С. 2–7.

### References

Mikheyeva, L.P., Potapova, M.V. *Dialogi v muzeye. Programma zanyatiy s detmi doshkolnogo i mladshego shkolnogo vozrasta v klassakh esteticheskogo vospitaniya Gosudarstvennogo Russkogo muzeya* [Dialogues in the museum. The program of classes with preschool and primary school age children in the aesthetic education classes of the State Russian Museum]. Saint-Petersburg: Lita Press, 2002. 85 p. (in Rus.).

Sarkisova, E.G. *Kommunkatsionnyye praktiki muzeyev v period pandemii* [Communication practices of museums during the pandemic], in *Kulturologicheskiy zhurnal*. 2020. Vol. 4 (42). P. 2–7. (in Rus.).

Приложение 1

### Описание занятия для on-line трансляции

1. On-line трансляция начинается показом зала Г. Семирадского. Цель: дать представление о музейных залах.

<sup>12</sup> Музейные программы для детей. См. по адресу: <http://www.peterburg.biz/muzey-kulturyi-leningrada-1945-1965gg.html> (ссылка последний раз проверялась 27.05.2022).

<sup>13</sup> Майкл Харрис. См. по адресу: <https://www.livelib.ru/book/1001251466/reviews-so-vsemi-i-ni-s-kem-kniga-o-nas-poslednem-pokolenii-kotoroe-pomnit-zhizn-do-interneta-majkl-harris> (ссылка последний раз проверялась 27.05.2022).

2. Рассказ о прежних владельцах Михайловского дворца, о перестройке дворца в музей, об открытии музея. На экране демонстрируется портрет императора Александра III. Цель: расширение исторических знаний.
3. Рассказ об открытии музея и его первой экспозиции, которая включала картину Г.И. Семирадского «Фрина на празднике Посейдона». Цель: расширение исторических знаний.
4. Демонстрация картины. Рассказ о главных героях. Цель: знакомство с мифами Древней Греции (истории об Афродите, Аполлоне, Посейдоне, Эроте).
5. Демонстрация фрагментов картины. I план. Цель: знакомство с понятиями «живопись», «композиция», «пейзаж». Обращено внимание на образ главной героини (детали костюма, прическа, обувь, украшения).
6. Переход камеры: изображение девочки со шкатулкой. Описание одежды, прически, настроения героини. Цель: развитие наблюдательности.
7. Герои второго плана (настроение, внешний вид). Цель: развитие наблюдательности, анализ композиционных находок мастера.
8. Пейзаж. Обращено внимание на архитектуру («архитектурный пейзаж») и природу («ландшафт», «марина»). Знакомство с древнегреческой архитектурой («храм»). Вводятся дополнительные слайды с изображением древнегреческих архитектурных сооружений. Цель: ознакомление с искусствоведческой терминологией, законами композиции.
9. Детализация восприятия. Показ музыкальных инструментов Древней Греции (кифара, лира, флейта, бубен). Вводятся дополнительные слайды с изображением древнегреческих музыкальных инструментов. Вопросы преподавателя и ответы детей, эскизная прорисовка инструментов. Цель: расширение знаний, умение владеть техникой быстрого наброска.
10. Детализация восприятия. Показ декоративных ваз. Вопросы к детям по функции и декору ваз. Вводятся дополнительные слайды с изображением древнегреческих ваз. Типология древнегреческой керамики. Цель: объяснение понятий «декоративно-прикладное искусство», «керамика», «краснофигурная и чернофигурная роспись».
11. Творческое задание: перечислить и изобразить атрибуты праздника по памяти. Изображение картины на экране меняется, слайды с изображениями других залов Русского музея. Повторение понятий «декор», «декоративно-прикладное искусство». Цель: развитие памяти и творческого воображения.
12. Домашнее задание: нарисовать героя мифа (персонажа картины).

*Приложение 2*

### Занятие 1. Зал Г.И. Семирадского

Цель занятия: ознакомить детей с экспозицией Русского музея на примере зала Г.И. Семирадского, дать понятие «декоративно-прикладное искусство», познакомить с мифами Древней Греции.

Цель	Слайд	Дополнительные возможности
дать представление о музейных залах на примере зала Г.И. Семирадского	зал Г.И. Семирадского	общий вид
расширение исторических знаний. Рассказ о прежних владельцах Михайловского дворца, о перестройке дворца в музей, об открытии музея в 1898 г.	портрет императора Александра III	

Цель	Слайд	Дополнительные возможности
расширение исторических знаний. Рассказ об открытии музея и его первой экспозиции, которая включала картину Г.И. Семирадского «Фрина...»	картина «Фрина на празднике Посейдона в Элевзине»	общий вид
знакомство с мифами Древней Греции (истории об Афродите, Аполлоне, Посейдоне, Эроте). Рассказ о главных героях	демонстрация картины	I план картины, детально главные герои презентация о богах Древней Греции (Афродита, Эрот, Посейдон, Аполлон): заставки с изображением скульптур древнегреческих богов
знакомство с понятиями «живопись», «композиция», «пейзаж»	демонстрация фрагментов I плана картины	детальное рассматривание. Обращено внимание на образ главной героини (детали костюма, прическа, обувь, украшения).
развитие наблюдательности. Описание одежды, прически, настроения героини	переход камеры: изображение девочки со шкатулкой	детальное рассматривание
развитие наблюдательности, анализ композиционных находок мастера. Герои второго плана (настроение, внешний вид)	демонстрация фрагментов II плана картины	детальное рассматривание
ознакомление с искусствоведческой терминологией, с законами композиции. Обращено внимание на архитектуру («архитектурный пейзаж») и природу («ландшафт», «марина»). Знакомство с древнегреческой архитектурой («храм»)	пейзаж	вводятся дополнительные слайды с изображением древнегреческих архитектурных сооружений
расширение знаний, умение владеть техникой быстрого наброска.  Вопросы преподавателя и ответы детей, эскизная прорисовка инструментов	детализация восприятия. Показ музыкальных инструментов Древней Греции (кифара, лира, флейта, бубен)	Показ музыкальных инструментов Древней Греции (кифара, лира, флейта, бубен). Вводятся дополнительные слайды с изображением древнегреческих музыкальных инструментов. В кадре рисующие дети
объяснение понятий «декоративно-прикладное искусство», «керамика», «краснофигурная и чернофигурная роспись»  вопросы к детям по функции и декору ваз. Вводятся дополнительные слайды с изображением древнегреческих ваз. Типология древнегреческой керамики	детализация восприятия	показ декоративных ваз.  вводятся дополнительные слайды с изображением древнегреческих ваз,  типы древнегреческой керамики (презентация)

Цель	Слайд	Дополнительные возможности
развитие памяти и творческого воображения. Творческое задание: перечислить и изобразить атрибуты праздника по памяти. Повторение понятий «декор», «декоративно-прикладное искусство»	общий вид зала Другие залы музея	изображение картины на экране меняется, слайды с изображениями других залов Русского музея
Домашнее задание: нарисовать героя мифа (персонажа картины)		в кадре рисующие дети

*Гусельникова Е.А.*

## НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА РЕГИОНАЛЬНЫХ КРАЕВЕДЧЕСКИХ МУЗЕЕВ РОССИИ В ПЕРИОД ПАНДЕМИИ

Гусельникова, Елизавета Андреевна—бакалавр социально-культурной деятельности, студент магистерской программы, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [lizaguselnikova@mail.ru](mailto:lizaguselnikova@mail.ru).

В статье представлены результаты обзорного исследования, которое осмысляет опыт работы региональных краеведческих музеев России по направлению научно-исследовательской деятельности за период 2020 и 2021 годов на примере четырех крупных музеев: Алтайский государственный краеведческий музей (г. Барнаул, Алтайский край), Красноярский краевой краеведческий музей (г. Красноярск, Красноярский край), Свердловский областной краеведческий музей им. О.Е. Клера (г. Екатеринбург, Свердловская область), Хакасский национальный краеведческий музей им. Л.Р. Кызласова (г. Абакан, Республика Хакасия). В ходе анализа были рассмотрены научно-исследовательские мероприятия, в том числе, научно-практические конференции и семинары, которые организовывали музеи или в которых принимали участие со своими докладами сотрудники музеев. А также изучены: публикационная активность музеев и их отдельных научных сотрудников (научные издания и публикации) и деятельность музеев в рамках работы своих методических центров, которые также меняют повестку в связи с пандемией. Отдельно выделяются получившие распространение в период пандемии новые онлайн-форматы, которые транслируют результаты научно-исследовательской деятельности для посетителей, а именно медиаконтент с участием научных сотрудников музеев.

**Ключевые слова:** научно-исследовательская работа, краеведческий музей, научно-практическая конференция, публикационная активность музея, пандемия.

## SCIENTIFIC-RESEARCH WORK OF REGIONAL LOCAL HISTORY MUSEUMS OF RUSSIA DURING THE PANDEMIC PERIOD

Guselnikova, Elizaveta Andreevna—Bachelor of Socio-Cultural Work, Student of Master Programme, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, [lizaguselnikova@mail.ru](mailto:lizaguselnikova@mail.ru).

The article presents the results of a review study that reflects on the experience of regional museums of local lore in Russia in the direction of scientific-research activities. Includes the period 2020 and 2021. As an example, there are four large museums: the Altai State Museum of Local Lore (Barnaul, Altai Territory), the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore (Krasnoyarsk, Krasnoyarsk Territory), the Kler Sverdlovsk Regional Museum of Local Lore (Yekaterinburg, Sverdlovsk Region), the Kyzlasov Khakassian National Museum of Local Lore (Abakan, Republic of Khakassia). Research events are considered, including scientific conferences and seminars organized by museums or in which museum employees took part with their reports. And studied: the publication activity of museums and their individual researchers—scientific editions and publications and the activities of museums as part of the work of their methodological centers, which also change the agenda in connection with the



pandemic. Attention is focused on new online formats that have become widespread during the pandemic, telling visitors about the results of research activities, media content with the participation of museum researchers.

**Key words:** research work, museum of local lore, scientific conference, publication activity of the museum, pandemic.

В экстраординарный период 2020 и 2021 гг. — начало пандемии, ее развитие и пик, а также в небольшой период после общих массовых ограничений — сложившиеся формы работы научно-исследовательской деятельности музея подвергаются модификации, актуализируются новые способы трансляции результатов научно-исследовательской деятельности в онлайн-форматах, на которые мы предлагаем обратить внимание в данном исследовании. С одной стороны, музеи продолжали проводить привычные традиционные научно-исследовательские мероприятия, а с другой, менялся формат проведения и появлялись новые формы трансляции научно-исследовательской деятельности.

На сегодняшний день существуют исследования, которые представляют анализ опыта работы музеев в период неблагоприятной эпидемиологической обстановки, например, в работах Е.Г. Саркисовой<sup>1</sup>, О.Р. Поляковой<sup>2</sup>, И.Г. Лупашко<sup>3</sup>, Н. Вередниковой<sup>4</sup>, Е.В. Алексахина<sup>5</sup>, С.М. Потаповой<sup>6</sup> и других, а также стоит выделить исследование Лаборатории экономики культуры НИУ ВШЭ «Музеи и посетители: как взаимодействовать в посткарантинный период»<sup>7</sup>. Можно заметить, что в работах остро стоит проблема взаимодействия музея с посетителями и организация культурно-образовательной деятельности музеев в период карантина. В данном исследовании мы обращаем внимание на организацию научно-исследовательской работы в музее, которой исследователи вопросов функционирования музеев уделяют меньшее внимание.

Для исследования был определен один тип музеев — это краеведческие музеи, что в данном случае обусловлено, во-первых, степенью распространенности учреждений, а во-вторых, тем фактом, что краеведческие музеи — это комплексные музеи, которые работают в разных профилях. Также важно отметить, что мы выбираем для анализа музеи региональных центров, которые являются методическими центрами для других музеев своих субъектов, организуют методические семинары и лекционные занятия для коллег, выступают примерами организации научно-исследовательской деятельности. В данной статье представлен опыт научно-исследовательской деятельности краеведческих музеев

<sup>1</sup> Саркисова Е.Г. Коммуникационные практики музеев в период пандемии // Культурологический журнал. 2020. № 4 (42). DOI 10.34685/Н1.2020.28.88.006.

<sup>2</sup> Полякова О.Р. Переход музеев в цифровую среду под влиянием пандемии COVID-19 // The Scientific Heritage. 2021. № 79–4 (79). С. 50–52.

<sup>3</sup> Лупашко И.Г. Музеи онлайн: формы работы с аудиторией в условиях пандемии Covid-19 // Искусство и культура. 2021. № 3 (43). С. 54–61.

<sup>4</sup> Ведерникова Н. Как выживали музеи во время пандемии 2020 года: переход в онлайн, флеш-мобы и онлайн-выставки // Музей. 2021. № 1. С. 14–21.

<sup>5</sup> Алексахин Е.В. О переходе музеев в интерактивный формат в условиях пандемии, вызванной коронавирусом COVID–19 // Научная палитра. 2021. № 2 (32). См. по адресу: [culture.esrae.ru/59–1073](https://culture.esrae.ru/59–1073) (ссылка последний раз проверялась 14.01.2023).

<sup>6</sup> Потапова С.М. Деятельность художественных музеев России в условиях пандемии // 30 лет без Союза: потери, удачи, перспективы: материалы Всероссийской студенческой конференции, Иркутск, 27 марта 2021 г. Иркутск, 2021. С. 163–167.

<sup>7</sup> Музеи и посетители: как взаимодействовать в посткарантинный период. Исследование Лаборатории экономики культуры (ЛЭК) НИУ «Высшая школа экономики». См. по адресу: <https://www.hse.ru/mirror/pubs/share/377608708.pdf> (ссылка последний раз проверялась 14.01.2023).

на примере четырех крупных региональных музеев: Алтайский государственный краеведческий музей (г. Барнаул, Алтайский край), Красноярский краевой краеведческий музей (г. Красноярск, Красноярский край), Свердловский областной краеведческий музей им. О.Е. Клера (г. Екатеринбург, Свердловская область), Хакасский национальный краеведческий музей им. Л.Р. Кызласова (г. Абакан, Республика Хакасия). Мы рассмотрим следующие направления: научно-исследовательские мероприятия (к организации или участию которых имели отношение выбранные музеи) и научные издания, работа в рамках методических центров музеев, а также получившие распространение новые онлайн-формы трансляции результатов научно-исследовательской деятельности для посетителей.

Основные формы мероприятий научно-исследовательской деятельности среди музеев, которые традиционно проводились—это семинар, семинар-совещание, семинар-практикум, научно-практическая конференция, круглый стол. Они были запланированы на 2020 г., но ситуация поставила музеи перед выбором—отменить или искать новые форматы. В начале пандемии некоторые мероприятия переносили с 2020 на 2021 г., в том числе ежегодные конференции. Например, в связи с эпидемиологической ситуацией ежегодная межрегиональная научно-практическая конференция «Кызласовские чтения»<sup>8</sup> (Хакасский национальный краеведческий музей им. Л.Р. Кызласова) была перенесена на 2021 г. В дальнейшем музеи адаптируются и многие мероприятия, организованные в рамках научно-исследовательской деятельности, проходят в онлайн-формате: семинары стали вебинарами, а научно-практические конференции—онлайн-конференциями. В период пандемии не прекратилось сотрудничество в организации научно-исследовательской работы—совместные научно-практические конференции или круглые столы. Так, Алтайский государственный краеведческий музей выступил соорганизатором XVI международной научно-практической конференции «Полевые исследования в Верхнем Приобье, Прииртышье и на Алтае (археология, этнография, устная история и музееведение). 2020–2021 гг.» на базе Алтайского государственного педагогического университета<sup>9</sup>. В 2021 г. стало очевидно, что некоторые мероприятия по-прежнему невозможно проводить очно, продолжается работа в дистанционном формате, которая позволяет увеличить количество мероприятий, публиковать записи конференций и семинаров, стало использоваться больше инструментов для обратной связи со слушателями, а также расширилась география участников.

Научные издания музеев продолжили публиковаться в цифровом формате, например, Красноярский краеведческий музей публикует на сайте свои издания, в том числе методические разработки, которые присутствуют в открытом доступе. Некоторые музеи продолжают выпуск сборников по результатам научных конференций. Помимо общей издательской деятельности музеев в последние два года, как и до пандемии, поддерживается персональная публикационная активность сотрудников музеев, выпускаются научные статьи, научные сборники, коллективные монографии—музеи отчитываются о десятках публикаций сотрудников. Тематика научных мероприятий и научных изданий в некоторых музеях связана с той тематикой, которой были посвящены 2020 и 2021 годы, музеи

<sup>8</sup> «Кызласовские чтения» переносятся на 2021 год. Хакасский национальный краеведческий музей имени Л.Р. Кызласова. См. по адресу: <https://hnkm.ru/news/1820-kyzlasovskie-chteniya-perenosyatsya-na-2021-god> (ссылка последний раз проверялась 14.01.2023).

<sup>9</sup> Алтайский государственный краеведческий музей. См. по адресу: <https://myagkm.ru/> (ссылка последний раз проверялась 14.01.2023).

также включены в общую тему. Однако при этом акцентируют внимание именно на региональном контексте. Например, рассказывая о событиях Великой Отечественной войны, выделяют роль своего региона (Красноярский краевой краеведческий музей)<sup>10</sup>; Хакасский национальный краеведческий музей им. Л.Р. Кызласова принял участие в международной онлайн-конференции «Сибирь и Дальний Восток в годы Великой Отечественной войны» (сотрудник Е. Емельянова, доклад «Вклад Хакасии в победу в Великой Отечественной войне»)<sup>11</sup>. По сравнению с другими направлениями, научные издания — та область, которая претерпела наименьшие изменения.

В рамках работы методического центра в 2020 г. мероприятия проводились в онлайн-формате. Например, семинары методического центра Красноярского краевого краеведческого музея: «Традиции и новаторство в проектировании современных экспозиций», «Работа музеев в период карантина», «Переход музеев на взаимодействие с посетителями в виртуальном пространстве в период действия вынужденных ограничительных мер, вызванных коронавирусной инфекцией. Мероприятия, онлайн-акции», «Новые формы интерактивного взаимодействия с посетителями в период вынужденного карантина. Виртуальные прогулки по залам»<sup>12</sup>. Важно, что уже с 2020 г. тематика семинаров методического центра связана с осмыслением опыта работы в сфере музейного дела именно в период пандемии, музеи оперативно начали перестраиваться в связи с обновлением условий существования.

При достаточно быстром и неожиданном переходе в дистанционный режим работы посещение музея и взаимодействие сотрудников музея с посетителями в стенах музея оказалось невозможным. Поэтому классические (оффлайн) экскурсии временно были недоступны для реализации. В связи с этим активизировалась работа в интернет-пространстве, что также отмечено в исследовании Лаборатории экономики культуры НИУ ВШЭ, которое основывалось на данных опроса 230 отечественных музеев: «большинство музеев во время карантина резко активизировало онлайн-форматы работы и увеличило число посетителей своего сайта и членов групп в социальных сетях»<sup>13</sup>.

Однако в нашем исследовании мы обратили внимание на активность музеев в сети, которая демонстрирует результаты научно-исследовательской деятельности и может рассказывать о конкретных музейных предметах, а также, где в производство медиаконтента (видеороликов, постов в социальных сетях, статьях на сайте и т.п.) часто вовлекаются сами научные сотрудники музеев.

Например, Свердловский областной краеведческий музей им. О.Е. Клера на своем YouTube-канале<sup>14</sup> 1 апреля 2020 г. (напоминаем, что примерно в этот период вводятся ограничения в связи с неблагоприятной эпидемиологической обстановкой) открывает новую рубрику «Предметные истории», в которой, как заявляет музей, рассказ будет «подробнее,

<sup>10</sup> Кожневников С.В. Красноярский период (1941–1944) жизни и деятельности святителя Луки (хирурга В.Ф. Войно-Ясенецкого). Красноярск, 2020.

<sup>11</sup> Сотрудник главного музея республики принял участие в Международной онлайн-конференции. Хакасский национальный краеведческий музей имени Л.Р. Кызласова. См. по адресу: <https://hnmkmu.ru/news/1646-sotrudnik-glavnogo-muzeya-respubliki-prinyal-uchastie-v-mezhdunarodnoj-onlajn-konferentsii> (ссылка последний раз проверялась 14.01.2023).

<sup>12</sup> Красноярский краевой краеведческий музей. См. по адресу: <https://www.kkkm.ru/> (ссылка последний раз проверялась 14.01.2023).

<sup>13</sup> Музеи и посетители: как взаимодействовать в посткарантинный период. Исследование Лаборатории экономики культуры (ЛЭК) НИУ «Высшая школа экономики». См. по адресу: <https://www.hse.ru/mirror/pubs/share/377608708.pdf>. (ссылка последний раз проверялась 14.01.2023).

<sup>14</sup> Свердловский областной краеведческий музей ОНЛАЙН. YouTube. См. по адресу: <https://www.youtube.com/@uolemuseum/featured> (ссылка последний раз проверялась 14.01.2023).

чем написано в этикетке». В видеороликах проекта в подробном изложении научные сотрудники рассказывают об экспонатах, выставленных в залах музея. К съемке роликов привлечены научные сотрудники, например, главный научный сотрудник Е. Белякова, историк оружия К. Аникин, главный научный сотрудник А. Федотов, старший научный сотрудник Б. Кошелев.

Аналогичный пример можно привести, обращаясь к практике Красноярского краевого краеведческого музея. На YouTube-канале<sup>15</sup> 19 марта 2020 г. музей открывает рубрику «Музейный карантин», в рамках которой публикуются видеоролики с участием научных сотрудников. В разных видеороликах рассказ о музейных предметах из фондов музея или находясь на экспозиции ведут, в том числе, научные сотрудники. Так, в рубрике принимали участие: научный сотрудник отдела фондов В. Безруких, старший научный сотрудник отдела археологии и этнографии М.С. Баташев, заместитель директора по научной работе И.А. Черкасов, старший научный сотрудник Е.В. Скурихина и др.

Подобные форматы, во-первых, позволяют подробно и неспешно сфокусироваться посетителю (подписчику) на конкретном музейном предмете. Во-вторых, это возможность для научных сотрудников транслировать результаты научно-исследовательской деятельности музея в новом формате, в открытом доступе, онлайн и для широкой аудитории. Ранее научные сотрудники работали не так открыто для широкой публики и результаты их исследований преимущественно были представлены на конференциях и в научных публикациях для коллег, в материалах, необходимых для использования в формах культурно-образовательной деятельности музея другими сотрудниками. В пандемийный период все чаще научные сотрудники «напрямую» выходят онлайн к посетителю и имеют возможность активнее участвовать в популяризации научно-исследовательской деятельности и получать обратную связь.

Таким образом, рассматривая опыт адаптации в рамках научно-исследовательской работы региональных краеведческих музеев России в период пандемии, можно сделать следующие выводы по ключевым пунктам:

Во-первых, относительно научно-исследовательских мероприятий, изданий и публикаций: меняется формат проведения научных мероприятий — из офлайн в онлайн. В период пандемии музеи были вынуждены переносить, либо переводить конференции в виртуальное пространство. Продолжается публикационная и издательская активность, которая не подверглась кардинальным изменениям: выходят издания музеев и персональные публикации сотрудников.

Во-вторых, работа методических центров музеев стала также проводиться в онлайн формате — семинары превратились в вебинары, что открыло доступ для наибольшего числа музейных работников на территории регионов, поскольку выбранные музеи — представители достаточно крупных по площади субъектов нашей страны.

Наконец, в-третьих, трансляция результатов научно-исследовательской деятельности показывает, что музеи открывают новые рубрики во время введения карантина, с погружением в материал по результатам исследований конкретного музейного предмета, а научные сотрудники активно начинают участвовать в публикации медиаконтента.

<sup>15</sup> Красноярский краеведческий музей. YouTube. См. по адресу: <https://www.youtube.com/c/%D0%9A%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D1%8F%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%D0%BA%D1%80%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9/featured> (ссылка последний раз проверялась 14.01.2023).

По результатам изменений можно выделить открывшиеся возможности для развития научно-исследовательской деятельности музеев, например, расширение географии участников научных мероприятий и мероприятий методического центра, а также численности слушателей онлайн-форматов с участием научных сотрудников музеев; временная доступность — возможность сохранить записи видеотрансляций для коллег и слушателей; возможность коллегам или слушателям задать интересующие вопросы в прямом эфире или после публикации и, в целом, поддержание обратной связи.

Кроме того, нельзя не упомянуть и о некоторых трудностях, с которыми столкнулись музеи. В первую очередь, это касается технического оснащения, отсутствие или недостаток которого могло стать причиной отмены и переноса вышеупомянутых мероприятий, которые можно было провести в онлайн-формате. Однако, это также можно назвать открывшейся возможностью, поскольку музеи стали подстраиваться под ситуацию, приобретать или арендовать оборудование.

Можно заключить, что научно-исследовательская работа региональных краеведческих музеев с введением необходимых ограничительных условий претерпела некоторые изменения, особенно в части организации научных мероприятий и активности научных сотрудников по части «выхода» в онлайн, однако не остановилась в период неблагоприятной эпидемиологической обстановки. Стоит отметить, что введенные форматы научно-исследовательской деятельности музеев также сохраняются в том или ином виде, например, в постоянную деятельность вошли онлайн-конференции и рубрики с научными сотрудниками музея, что, с положительной точки зрения, внесло разнообразие и сделало музей более открытым к сотрудничеству с коллегами и «ближе» к посетителям.

### Список литературы

*Алексахин Е.В.* О переходе музеев в интерактивный формат в условиях пандемии, вызванной коронавирусом COVID-19 // Научная палитра. 2021. № 2 (32). См. по адресу: [culture.esgae.ru/59-1073](http://culture.esgae.ru/59-1073) (ссылка последний раз проверялась 14.01.2023).

*Ведерникова Н.* Как выживали музеи во время пандемии 2020 года: переход в онлайн, флешмобы и онлайн-выставки // Музей. 2021. № 1. С. 14–21.

*Кожевников С.В.* Красноярский период (1941–1944) жизни и деятельности святителя Луки (хирурга В.Ф. Войно-Ясенецкого). Красноярск: ООО «Типография КАСС», 2020. 260 с.

*Лунашко И.Г.* Музеи онлайн: формы работы с аудиторией в условиях пандемии Covid-19 // Искусство и культура. 2021. № 3 (43). С. 54–61.

*Полякова О.Р.* Переход музеев в цифровую среду под влиянием пандемии COVID-19 // The Scientific Heritage. 2021. № 79-4 (79). С. 50–52.

*Потапова С.М.* Деятельность художественных музеев России в условиях пандемии // 30 лет без Союза: потери, удачи, перспективы: материалы Всероссийской студенческой конференции, Иркутск, 27 марта 2021 г. Иркутск: Иркутский государственный университет, 2021. С. 163–167.

*Саркисова Е.Г.* Коммуникационные практики музеев в период пандемии // Культурологический журнал. 2020. № 4 (42). DOI 10.34685/НІ.2020.28.88.006

### References

Aleksakhin, E.V. O perekhode muzeyev v interaktivnyy format v usloviyakh pandemii, vyzvannoy koronavirusom COVID-19 [On the transition of museums to an interactive format

in the context of the COVID-19 pandemic], in *Nauchnaya Palitra*. 2021. Vol. 2 (32). URL: [culture.esrae.ru/59-1073](http://culture.esrae.ru/59-1073) (last visit 14.01.2023). (in Rus.).

Vedernikova, N. Kak vyzhivali muzei vo vremya pandemii 2020 goda: perekhod v onlayn, fleshmoby i onlayn-vystavki [How did museums survive during the 2020 pandemic: the transition to online, flash mobs and online exhibitions], in *Muzey*. 2021. Vol. 1. P. 14–21. (in Rus.).

Kozhevnikov, S.V. *Krasnoyarskiy period (1941–1944) zhizni i deyatel'nosti svyatitelya Luki (khirurga V.F. Voyno-Yasenetskogo)* [Krasnoyarsk period (1941–1944) of the life and work of Saint Luke the Blessed Surgeon (surgeon V.F. Voyno-Yasenetsky)]. Krasnoyarsk: KASS Printing House, 2020. 260 p. (in Rus.).

Lupashko, I.G. Muzei onlayn: formy raboty s auditoriyey v usloviyakh pandemii Covid-19 [Museums online: forms of working with audience in the context of covid-19 pandemic], in *Iskusstvo i kultura*. 2021. Vol. 3 (43). P. 54–61. (in Rus.).

Polyakova, O.R. Perekhod muzeyev v tsifrovuyu sredu pod vliyaniem pandemii COVID-19 [Museums transition to the digital environment under the influence of the COVID-19 pandemic], in *The Scientific Heritage*. 2021. Vol. 79–4 (79). P. 50–52. (in Rus.).

Potapova, S.M. Deyatel'nost' khudozhestvennykh muzeyev Rossii v usloviyakh pandemii [The activities of art museums in Russia in a pandemic], in *30 let bez Soyuz: poteri, udachi, perspektivy: Materialy Vserossiyskoy studencheskoy konferencii, Irkutsk, 27 Marta, 2021 g.* Irkutsk: Irkutskiy gosudarstvennyy universitet Press, 2021. P. 163–167. (in Rus.).

Sarkisova, E.G. Kommunikatsionnyye praktiki muzeyev v period pandemii [Communication practices of museums during the pandemic], in *Kulturologicheskiy zhurnal*. 2020. Vol. 4 (42). DOI 10.34685/HI.2020.28.88.006 (in Rus.).

---

## МУЗЕЙ

---

*Непомнящий А.А.*

### «Я ПОДНИМУ СВОЙ НОС ГОРДО И СМЕЛО ВВЕРХ»: ПОЛИНА ЧЕПУРИНА В БОРЬБЕ ЗА ЕВПАТОРИЙСКИЙ МУЗЕЙ

Непомнящий, Андрей Анатольевич—доктор исторических наук, профессор, Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского, Россия, Симферополь, [dr.aan@mail.ru](mailto:dr.aan@mail.ru)

Статья демонстрирует сложные процессы становления крымского музейного сообщества в 20-е годы XX столетия. Показана роль искусствоведа Полины Яковлевны Чепуриной (1880–1947) в создании и сохранении археолого-этнографического музея в Евпатории. Использование многочисленного эпистолярия и делопроизводственной документации из архивов Москвы и Санкт-Петербурга позволило продемонстрировать интеллектуальную напряженность в среде музейных работников, их межличностные контакты и конфликты и по-новому представить биографию заведующей евпаторийского музея.

**Ключевые слова:** Чепурина П.Я., Археолого-этнографический музей, Евпатория, крымско-татарское ремесло, выставки.

### “I WILL LIFT MY NOSE PROUDLY AND BOLDLY UP”: POLINA CHEPURINA IN THE FIGHT FOR THE EVPATORIA MUSEUM

Nepomnyashchy, Andrey Anatolyevich—Doctor of Historical Sciences, Professor, the V.I. Vernadsky Crimean Federal University, Russian Federation, Simferopol, [dr.aan@mail.ru](mailto:dr.aan@mail.ru)

The article demonstrates complex processes of formation of the Crimean museum community in the 1920<sup>s</sup>. The role of art historian Polina Yakovlevna Chepurina (1880–1947) in the creation and preservation of the archaeological and ethnographic museum in Yevpatoria is shown. The use of numerous epistolaries and clerical documentation from the archives of Moscow and Saint-Petersburg made it possible to demonstrate intellectual tension among museum workers, their interpersonal contacts and conflicts and to present the biography of the head of the Evpatoria Museum in a new way.

**Key words:** Chepurina Polina, Archaeological and Ethnographic Museum, Yevpatoria, Crimean Tatar crafts, exhibitions.

В досоветское время в Крыму было открыто более десятка музеев исторического профиля. Вокруг них, кроме мизерного числа штатных сотрудников, формировались неформальные коллективы неравнодушных граждан, занимавшихся самостоятельными краеведческими разысканиями. В этой среде было много ярких представителей российской интеллигенции, благодаря подвижничеству которых мы сегодня имеем уникальные по составу фондов музейные коллекции. Начало Евпаторийскому археолого-этнографическому музею положили археологические разведки 1916 г., произведенные заведующим Складом местных древностей и раскопками Херсонеса Лаврентием Алексеевичем Моисеевым (1882–1946) и профессором Петроградского университета Михаилом Ивановичем

Ростовцевым (1870–1952)<sup>1</sup>. Возникло небольшое хранилище артефактов в составе Склада местных древностей в Херсонесе. В смутные годы Гражданской войны, частой сменяемости правительств было не до организации музея. Поэтому в период окончательного установления Советской власти, к началу 1920-х гг., учреждение практически оформлялось с нуля. Одновременно с археологической коллекцией, сформированной в результате поиска Керкинитиды, было положено начало и этнографическому собранию. К 1921 г. этнографические материалы, характеризующие культуру и быт караимов, являлись основными во временной экспозиции<sup>2</sup>. Помещением, где первоначально, еще с 1920 г., концентрировались экспонаты, стала городская библиотека.

История создания и деятельности в первое советское десятилетие музея в Евпатории связана с именем крупного крымоведа Полины Яковлевны Чепуриной (1880–1947). Биографию подвижницы удалось восстановить благодаря сохранившимся собственноручно составленным автобиографиям и заполненным анкетам. В этой связи выявляются определенные прорехи, но общая канва жизни Чепуриной просматривается. Она родилась в Киеве в семье священника. Отца вскоре перевели на службу в Евпаторию<sup>3</sup>. После традиционного курса домашнего образования Полина окончила Евпаторийскую женскую гимназию, а затем — Одесское художественное училище. Свободное владение французским и итальянским языками позволяло ей знакомиться с многочисленной европейской литературой по искусствознанию. Зародившийся на почве окружавших гимназистку древностей античной Керкинитиды интерес к прошлому способствовал продолжению образования в Московском археологическом институте, где Чепурина получила специальность «археолог-художник». Ее научным наставником стала известный этнограф Вера Николаевна Харузина (1886–1931)<sup>4</sup>.

В 1903–1911 гг. П.Я. Чепурина проживала в Одессе. Преподавала в фабричной воскресной школе для рабочих<sup>5</sup> и одновременно работала в организационном комитете Фабрично-заводской, художественно-промышленной и сельскохозяйственной всероссийской выставки в Одессе, которая проходила в 1910–1911 гг. Полина Яковлевна занималась формированием экспозиций художественно-промышленного отдела (живопись, скульптура, музыкальные инструменты, чертежи, проекты, мебель, внутренняя декорация), а также изделий фабричного и ремесленного производства. Неоднократными были в это время ее поездки в Италию и Германию, где молодой искусствовед знакомилась с коллекциями крупнейших музеев, на практике училась организации выставочного дела. В это время она сотрудничала в Союзе южнорусских художников. Уже в одесский период, не прерывая постоянных контактов с Крымом, подвижница увлеклась изучением бытовой истории крымских татар, «по собственному почину занялась собиранием и изучением крымско-татарского орнамента»<sup>6</sup>.

У нас нет информации о том, где официально работала П.Я. Чепурина в 1911–1920 гг. Но известно, что проживала она в Евпатории с отцом. В 1910–1911 гг. состоялась ее первая

<sup>1</sup> См.: *Непомнящий А.А.* Музейное дело в Крыму и его старатели (XIX—начало XX века): биобиблиографическое исследование. Симферополь, 2000. 360 с.

<sup>2</sup> *Чепурина П.Я.* Евпаторийский музей // Крым. 1926. № 2. С. 200.

<sup>3</sup> Государственный архив Республики Крым (Далее — ГАРК). Ф. Р-138. Оп. 1. Д. 10. Л. 12.

<sup>4</sup> См.: *Непомнящий А.А.* Историчне кримознавство (кінець XVIII — початок XX століття): біобібліографічне дослідження. Симферополь, 2003. 453 с.

<sup>5</sup> ГАРК. Ф. Р-38. Оп. 1. Д. 10. Л. 58–59.

<sup>6</sup> Государственный музей искусства народов Востока (далее — ГМИНВ). Оп. 2. Сшивка 6. Д. 115. Л. 4.



научная экспедиция по Крыму, где Полина Яковлевна собирала крымско-татарское орнаментное шитье. Маршрут экспедиции тогда охватил Юго-Восточный Крым: Отузы, Козы, Токлук, Судак, Таракташ, Капсихор, Кутлак, Ай-Серез. Главной находкой молодого этнографа стало открытие творчества художницы-рисовальщицы орнамента Айше Мамбетовой из деревни Отузы. К началу второго десятилетия XX в. относятся первые научные исследования П.Я. Чепуриной в области изучения крымско-татарского и караимского народного искусства. Отрывочные факты позволяют установить ее коммуникации с исследователями Москвы и Санкт-Петербурга. Так, по результатам экспедиции 1910–1911 гг. этнографом были прочитаны научные доклады в Русском географическом обществе («Культура и быт крымских татар»), в этнографическом кружке при Археологическом институте, которым руководила В.Н. Харузина («Орнамент крымскотатарской вышивки», «Быт, искусство и архитектура крымских татар»)<sup>7</sup>.

После окончательного установления Советской власти в Евпатории 13 ноября 1920 г. краевед смогла реализовать себя как специалист в музейном деле. По приглашению Евпаторийского отдела народного образования Крымревкома П.Я. Чепурина заняла должность заведующей в учрежденном в 1921 г. музее. Одновременно она, как и руководители музеев в других крымских городах, возглавила Евпаторийскую секцию Крымского отдела по делам музеев и охране памятников искусства, старины, природы и народного быта (КрымОХРИСа). Тем самым взяла на себя ответственность за всю ситуацию с охраной памятников в регионе. Главным в этом деле стала организация в городе стационарного музея.

Заведующая пришла практически на пустое место. Прежде всего, требовалось решить вопрос о выделении отдельного здания для хранения и экспонирования коллекции. В феврале 1921 г. распоряжением начальника 46-й стрелковой дивизии Рабоче-Крестьянской Красной Армии для выставки, которая на начальном этапе именовалась «Музей “Искусство старины”», было выделено здание по улице Советской<sup>8</sup>. Уже к концу года учреждение культуры именовали — Евпаторийский археолого-этнографический музей<sup>9</sup>. В протоколе заседания Евпаторийской секции ОХРИСа от 20 июля 1921 г. отмечено, что хотя научная классификация не окончена, но экспозиция может быть открыта для горожан и гостей курорта. Сотрудникам пришлось самостоятельно ремонтировать помещение. Только после окончания восстановительных работ они начали формирование экспозиции и обработку фондов<sup>10</sup>. При этом надо понимать, что 1921 и 1922 гг. — время жестокого голода в Крыму. Люди выживали только благодаря получаемым мизерным пайкам по месту работы. Чепурина сообщала в Наркомпрос РСФСР о своих сотрудниках: «Несколько человек лежат на грани смерти»<sup>11</sup>.

Мы имеем достаточно полное представление о формировании первых экспозиций, росте фондовых коллекций, поступлениях, сотрудниках, мероприятиях музея благодаря хорошо сохранившимся ежегодным отчетам, составленным заведующей и отложившимся в составе «Коллекции материалов по музейному строительству» в Отделе письменных

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> ГАРК. Ф. Р-138. Оп. 1. Д. 1. Л. 200.

<sup>9</sup> Государственный исторический музей, отдел письменных источников (Далее — ГИМ ОПИ). Ф. 54. Оп. 1. Д. 999. Л. 6.

<sup>10</sup> ГАРК. Ф. Р-138. Оп. 1. Д. 1. Л. 82–83.

<sup>11</sup> Государственный архив Российской Федерации (Далее — ГАРФ). Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 316. Л. 208, 211.

источников Государственного исторического музея<sup>12</sup>. Как видно из документов, поступлений в первые месяцы Советской власти было много. Источником стали массовые реквизиции у расстрелянных, эмигрировавших горожан и так называемых «враждебных элементов». Среди конфискованных вещей П.Я. Чепурина отбирала приглянувшиеся предметы на складах жилищного отдела и отдела народного образования (книги). Власти ей не мешали и в отборе не ограничивали. Так, благодаря реквизициям собрание пополнилось богатыми коллекциями японских вещей: эмальями и одеждой, тканями. Созданию полновесной экспозиции препятствовало элементарное отсутствие витрин и полок для хранилища<sup>13</sup>. «Все же удалось сделать предварительную расстановку. Окончательная будет сделана, по возможности, скоро», отмечалось в отчете музея от 15 апреля 1921 г., отосланном в симферопольский ОХРИС, «Приступили к классификации, нумеровке и составлению каталога, который вчерне почти готов»<sup>14</sup>. П.Я. Чепурина особое внимание уделяла созданию в музее восточного отдела. В докладе, отправленном руководству ОХРИСа, она оговорила, что «необходимо назначить большой зал для восточного отдела. В глубине его устроить нечто подобное убранству сакли татарской»<sup>15</sup>. Руководитель музея отмечала, что если ранее такое предложение отклонялось из-за отсутствия материалов для экспозиции, «сейчас вещей уже достаточно, чтобы заполнить такую комнату»<sup>16</sup>.

С развернутой программой сохранения материальных памятников караимской Евпатории П.Я. Чепурина выступила на проходившем с 5 по 9 октября 1922 г. первом съезде КрымОХРИСа. В условиях полного отсутствия финансирования для организации археологических раскопок Керкинитиды, основное внимание предлагалось уделить сохранению жилых построек караимов XIX в. в старой части застройки Евпатории и формированию музейных коллекций<sup>17</sup>.

Вокруг энтузиаста-заведующей постепенно формировалась группа неравнодушных представителей местной интеллигенции, которые помогали ей обрабатывать переданные для музея предметы. П.Я. Чепурина пригласила в штат музея специалиста в области античного искусства Леонида Григорьевича Песчанского — выпускника Новороссийского университета (обучался в 1898–1901 гг.), ученика крупного специалиста по античным памятникам Юга России Э.Р. Штерна. В начале XX в. он слушал лекции в Берлинском университете, специализировался у профессора Ф. Виганда. Л.Г. Песчанский выполнял обязанности научного секретаря музея. На штатной должности хранителя работал выпускник Академии художеств Георгий Харлампиевич Бояджиев (1861–1944). До установления советской власти он служил преподавателем искусств в средних учебных заведениях Евпатории. Увлекался любительской археологией<sup>18</sup>. После ареста Бояджиева в 1924 г. на его место был принят И.В. Мыслин<sup>19</sup>.

<sup>12</sup> *Непомнящий А.А.* КрымОХРИС в документах отдела письменных источников Государственного исторического музея (1920–1927) // Вестник Томского государственного университета. Серия: «История». 2022. № 75. С. 125–130.

<sup>13</sup> ГАРК. Ф. Р-138. Оп. 1. Д. 1. Л. 157.

<sup>14</sup> Там же. Л. 68.

<sup>15</sup> Там же. Л. 178.

<sup>16</sup> ГИМ ОПИ. Ф. 54. Оп. 1. Д. 999. Л. 7–8.

<sup>17</sup> *Чепурина П.Я.* [Доклад к Съезду Крым ОХРИСа о деятельности Евпаторийского ОХРИСа] // Отчет Первого съезда Крымского областного комитета по делам музеев и охране памятников искусства, старины, природы и народного быта (КрымОХРИСа) в городе Севастополе 5–9 октября 1922 г. Бахчисарай, [Б. г.]. С. 17–18.

<sup>18</sup> ГИМ ОПИ. Ф. 54. Оп. 1. Д. 999. Л. 8.

<sup>19</sup> ГАРК. Ф. Р-138. Оп. 1. Д. 11. Л. 125.

Если первоначально для евпаторийского музея было утверждено четыре штатные должности сотрудников кроме заведующей, то уже осенью 1922 г. штат был сокращен до двух единиц — заведующая и технический работник<sup>20</sup>. П.Я. Чепурина просила руководство КрымОХРИСа ходатайствовать перед Главнаукой Наркомата просвещения РСФСР о восстановлении количества сотрудников до трех<sup>21</sup>. Руководитель КрымОХРИСа А.И. Полканов с такими ходатайствами в Музейный отдел Главнауки Наркомпроса РСФСР обращался, но безрезультатно<sup>22</sup>. В создавшейся ситуации заведующая старалась дать инициативу тем из местных деятелей, кто любил и понимал музейную работу. По собственной инициативе, на общественных началах, в музее сотрудничали заведующим караимским отделом Борис Саадьевич Ельяшевич (1881–1971) — уроженец Трокая, выпускник Евпаторийского караимского духовного училища. Он увлеченно разрабатывал вопросы, связанные с изучением древнееврейского, татарского и турецкого языков. Хранителем библиотеки музея стал Соломон Маркович Шайтан<sup>23</sup>.

Практически сразу после открытия музея евпаторийскими этнографами была начата работа по созданию «Восточной комнаты» (над экспозицией работали с 22 июня по 16 июля). В апреле 1921 г. на заседании Евпаторийской секции ОХРИСа обсуждался вопрос «о привлечении татарина» в качестве заведующего «Восточной комнатой» и караима для разбора караимских рукописей в архивном отделе секции<sup>24</sup>. Так в музее стал сотрудничать И.С. Аирчинский. Кроме «Восточной комнаты» Полина Яковлевна, в русле собственных увлечений народными промыслами, открыла комнату прикладных искусств.

Важной составляющей деятельности П.Я. Чепуриной в Евпатории в начале 1920-х гг. была организация мероприятий по сохранению культурного наследия. Как сотрудник ОХРИСа, заведующая музеем получила мандат о том, что является уполномоченной Крымархива на территории Евпатории и уезда<sup>25</sup>. Катастрофической была ситуация с сохранностью караимских рукописей архивных документов ушедшей эпохи, в принципе. Уникальные рукописи продавали на рынке как обычную бумагу для топки. В письме в Евпаторийский ревком 15 июня 1921 г. П.Я. Чепурина требовала запретить продажу архивных документов из разных ведомств на вес, а временно собирать и хранить эти бумаги при музее до официального открытия местного архива<sup>26</sup>. Сотрудники музея — они же деятели местного отделения КрымОХРИСа — проводили большую работу по обследованию и учету архитектурных объектов города, которых в Евпатории было немало. Интерес представляет акт, составленный П.Я. Чепуриной, Г.Х. Бояджиевым и инженером И.В. Мыслиным 16 февраля 1924 г., где приведен список уникальных архитектурных объектов жилой застройки Евпатории<sup>27</sup>. В переписке с ОХРИСом Чепурина сообщала, что «отыскан еще один старый дом по Купеческой улице, 123» (здание Караимского духовного правления), имеющий «прекрасный резной потолок (в полной сохранности), остаток галереи, карнизы»<sup>28</sup>. Благодаря ходатайству Евпаторийского отделения ОХРИСа

<sup>20</sup> Институт истории материальной культуры РАН, научный архив, рукописный отдел (Далее — ИИМК РАН НА РО). Ф. 2 (1927 г.). Д. 83. Л. 5.

<sup>21</sup> ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 316. Л. 227.

<sup>22</sup> Там же. Л. 228.

<sup>23</sup> ГИМ ОПИ. Ф. 54. Оп. 1. Д. 999.

<sup>24</sup> ГАРК. Ф. Р-138. Оп. 1. Д. 1. Л. 7 об.-8.

<sup>25</sup> Там же. Л. 19.

<sup>26</sup> Там же. Л. 7 об.-8.

<sup>27</sup> ГАРК. Ф. Р-138. Оп. 1. Д. 11. Л. 234.

<sup>28</sup> ГИМ ОПИ. Ф. 54. Оп. 1. Д. 999. Л. 13–14.

все выявленные объекты культурного наследия были взяты на музейный учет и освобождены от постоя. Таким образом, Полина Яковлевна Чепурина развернула многогранную деятельность по учету, охране и музеефикации исторического наследия Евпатории.

Одновременно в кругах крымоведов в СССР и за рубежом ее фамилия все чаще звучала при упоминании евпаторийской старины и изучении археологических и этнографических памятников региона. Ее имя ассоциировалось с евпаторийскими древностями и благодаря небольшому по объему, обзорным публикациям о деятельности музея, помещенным в периодическом издании Российского общества по изучению Крыма — журнале «Крым»<sup>29</sup>. В 1923 г. на географическом отделении Первого московского государственного университета Полина Яковлевна выступила с сообщениями «Евпаторийская старина и орнамент крымских татар»<sup>30</sup> и «Бытовое искусство крымских татар и памятники старины»<sup>31</sup>. П.Я. Чепурина была активным членом Российского общества по изучению Крыма. Ее доклад «Этнография и историко-художественные материалы Крыма», сделанный в Москве, вызвал живой отклик специалистов<sup>32</sup>. Краевед участвовала и в работе Таврического общества истории, археологии и этнографии. Так, 22 ноября 1925 г. она выступала на заседании Общества с докладом «Древний рукописный Коран из мечети Джума-Джами в Евпатории», 16 мая 1926 г. «Из истории культуры караимов»<sup>33</sup>.

Чепурина понимала, что культурно-массовая и пропагандистская работа музея это не только экспозиционная деятельность. В 1924 г. краевед организовала платный лекторий для отдыхающих и жителей Евпатории по актуальным вопросам местной истории и этнографии. Она разработала научно-популярные лекции «Евпатория в прошлом: по материалам раскопок 1916–1917 годов», «Татарское орнаментальное искусство», «Караимское искусство как одно из слагаемых искусства Востока». Доходы от выступлений, по задумкам краеведа, должны были пополнять фонд Ассоциации любителей караимской старины и искусства, которую она возглавляла<sup>34</sup>.

Одновременно этнограф не прекращала своей основной работы по копированию образцов бытового искусства народов Крыма, создавая уникальную по научному значению коллекцию этнографических рисунков<sup>35</sup>. На Международной выставке декоративно-го искусства и современной художественной промышленности, состоявшейся в 1925 г. в Париже, представленные П.Я. Чепуриной крымско-татарские вышивки были удостоены бронзовой медали. Этот успех вдохновил краеведа на работу, целью которой было восстановить по всему Крыму угасавшее к тому времени искусство шитья и ткачества. В русле решения задач проводившейся на полуострове политики коренизации ставилась задача возрождения и других ремесленных производств, продукция которых достигала в досоветское время высокого художественного уровня. Научная активность подвижницы крымской этнографии была на подъеме. Заполняя в этот период анкету для Общества

<sup>29</sup> Чепурина П.Я.: 1) Евпатория — ее живая археология // Крым. 1925. № 1. С. 73–74; 2) Евпаторийский музей // Крым. 1926. № 2. С. 200.

<sup>30</sup> Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (Далее — СПбФ АРАН). Ф. 155. Оп. 2. Д. 747. Л. 103.

<sup>31</sup> ГАРК. Ф. Р-663. Оп. 7. Д. 115. Л. 1–2.

<sup>32</sup> Из деятельности Российского о[бщест]ва по изучению Крыма // Этнография. 1926. № 1/2. С. 306.

<sup>33</sup> ГИМ ОПИ. Ф. 54. Оп. 1. Д. 999. Л. 39–40.

<sup>34</sup> ГАРК. Ф. Р-138. Оп. 1. Д. 6. Л. 11.

<sup>35</sup> ГМИНВ. Оп. 2. Сшивка 6. Д. 115. Л. 4 об.

по изучению Крыма, она определила тематику исследований, как «Научно-художественное изучение Крыма за период XII–XVIII века»<sup>36</sup>.

Из всех архитектурных памятников города, прежде всего, интерес представляла средневековая мечеть Джума-джами. В 1924 г. при ее детальном осмотре из-за образовавшегося протекания П.Я. Чепурина обнаружила там древний рукописный Коран, который был включен в состав фондов музея. Евпаторийская музейщица обратилась к специалистам из академических центров СССР и Западной Европы для определения датировки и общей исторической ценности данного памятника. Тогда была обозначена уникальность Корана «по письму, росписи и количеству заставок»<sup>37</sup>. После ее доклада об открытии уникального книжного памятника в КрымОХРИС реакция руководителей структуры, отвечавшей за сохранение культурного наследия, была довольно странной. В Евпаторию прибыл заместитель заведующего КрымОХРИСом Ян Петрович Бирзгал (1898–1968), который изъял уникальную книгу из фондов музея Евпатории и увез в Симферополь. Дело в том, что руководство КрымОХРИСа (А.И. Полканов и Я.П. Бирзгал) поддерживали инициативу У.А. Боданинского сделать Государственный дворец-музей тюрко-татарской культуры в Бахчисарае единственным центром по изучению тюркской культуры и централизованным местом хранения соответствующих памятников. Заведующая евпаторийским музеем обратилась с жалобой на неправомерные действия Я.П. Бирзгала и стоявших за ним А.И. Полканова и наркома просвещения Крымской АССР У.В. Балича в Музейный отдел Главнауки Наркомпроса РСФСР.

Полина Яковлевна напрасно рассчитывала, что умело организованные ей в СССР и за границей этнографические выставки поспособствуют упрочению позиций музея. Московские чиновники не обращали внимания на ее заслуги. В том же триумфальном для П.Я. Чепуриной 1925 г. руководитель Музейного отдела Наркомпроса РСФСР Н.И. Седова утвердила новый штат крымских музеев. Для Евпаторийского, который объединил в 1924 г. местный археолого-этнографический музей, Караимский музей и Караимскую национальную библиотеку<sup>38</sup>, предполагалось всего два сотрудника, один из которых — научный<sup>39</sup>.

Обширен был круг ученого общения заведующей евпаторийским музеем. Контакты завязывались на почве изучения музейных коллекций и реставрации отдельных исторических памятников города. Но наибольшее число ученых посетителей из академических центров СССР музей и его заведующая получили благодаря развернутой работе по сохранению, каталогизации и изучению уникальных книжных памятников караимской национальной библиотеки «Карай-битиклиги»<sup>40</sup>. Так, благодаря интересу академика Игнатия Юлиановича Крачковского (1883–1951) к караимским книжным памятникам состоялось знакомство Полины Яковлевны с известным ориенталистом, которого в Евпаторию привез его друг, преподаватель Крымского госуниверситета им. М.В. Фрунзе Виктор Иосифович Филоненко (1884–1977)<sup>41</sup>. Дневник академика свидетельствует, что субботу и воскресенье 31 мая и 1 июня 1924 г. Крачковский с супругой провели в Евпатории,

<sup>36</sup> ГАРК. Ф. Р-138. Оп. 1. Д. 11. Л. 38 об.

<sup>37</sup> Чепурина П.Я. Евпаторийская ханская мечеть Джума-Джами (Хан-Джами). Евпатория, 1927. С. 5.

<sup>38</sup> ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 10. Д. 190. Л. 58–58 об.

<sup>39</sup> ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 162. Л. 12.

<sup>40</sup> Непомнящий А.А. Караимское книжное собрание Карай-битиклиги: история утраченной коллекции // Библиография и книговедение. 2020. № 5. С. 125–135.

<sup>41</sup> Непомнящий А.А. Академик Крачковский и кривоветие 20-х гг. XX в.: две малоизвестные командировки // Петербургский исторический журнал. 2015. № 2 (06). С. 130–140.

«куда ездили вместе с Филоненкой (так в источнике — *А.Н.*). Остановились там в самом музее у заведующей Чепуриной и было достаточно неудобно. Из-за перемены поездов уехать пришлось не в понедельник, а в воскресенье утром»<sup>42</sup>. Гости посетили караимские кенасы. П.Я. Чепурина познакомила их с книжными сокровищами и рукописями караимской библиотеки «Карай-битиклиги». Встреча с крупным ученым позволила вновь поставить вопрос о необходимости изучения и сохранения мало кому интересной в провинциальной Евпатории уникальной коллекции. Не исключено, что именно тогда, в последний майский день 1924 г., у Крачковского зародилась мысль о перемещении бесценного собрания книг и документов в Ленинград. Таким же образом началось научное общение П.Я. Чепуриной с крупным семитологом, заведующим отделом гебраики Азиатского музея АН СССР Михаилом Николаевичем Соколовым (1890–1937), который в течение 1926–1927 гг. провел много времени в Евпатории, разбирая книжные и рукописные памятники «Карай-битиклиги»<sup>43</sup>.

Среди столичных специалистов консультантом, а со временем и другом П.Я. Чепуриной, стал Борис Николаевич Засыпкин (1891–1955) — крупный деятель в области охраны и восстановления памятников истории и культуры, основоположник методики научной реставрации. С 1924 г. КрымЦИК, Совнарком Крымской АССР выделяли значительные средства для изучения истории и этнографии тюркских этносов полуострова. В 1926 г. после двухлетних археологических разведок и раскопок, когда очертился значительный объем архитектурных находок средневекового Крыма, по решению Главнауки «для инструктирования реставрационных работ» к участию в экспедиции был привлечен Б.Н. Засыпкин<sup>44</sup>. В Евпатории 16 августа 1926 г. им были исследованы архитектурные объекты, находящиеся в ведении Евпаторийской секции ОХРИСа: текие дервишей, дом Бабаджана, караимские кенасы<sup>45</sup>. Объектом пристального внимания архитектора стала мечеть Хан-Джами (Джума Джами) 1552 г. постройки. Архитектора сопровождали П.Я. Чепурина и Я.П. Бирзгал.

В 1926 г. П.Я. Чепурина приняла участие в Конференции археологов СССР в Керчи. Это было крупное событие, на которое собрались историки-крымоведы из СССР и европейских стран<sup>46</sup>. Краевед выступила там с сообщением «О Коране евпаторийской мечети», где остановилась на истории сооружения культовой постройки. Она привела две легенды о Коране — как «заветном даре на черный день» и «сердце мечети», изъятие которого приведет к смерти мечети<sup>47</sup>. Подробно были проанализированы художественное оформление, шрифты уникального памятника, причиненные временем и небрежным обращением повреждения. В кулуарах конференции научному сообществу был предан огласке факт передачи крымскими чиновниками Корана в Бахчисарай. Несмотря на настойчивые требования председателя КрымОХРИСа А.И. Полканова, П.Я. Чепурина отказалась не выносить на обсуждение коллег данную ситуацию<sup>48</sup>.

<sup>42</sup> СПбФ АРАН. Ф. 746. Оп. 1. Д. 22. Л. 45.

<sup>43</sup> Там же. Л. 9.

<sup>44</sup> Центральный государственный архив города Москвы (Далее — ЦГАМ). Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 507. Л. 3–4 об.

<sup>45</sup> ЦГАМ. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 513. Л. 3–5.

<sup>46</sup> *Непомятый А.А.* Керченская археологическая конференция по воспоминаниям участников: крымоведческие коммуникации первого советского десятилетия // Боспорские исследования. Керчь; Симферополь, 2019. Вып. 39. С. 404–423.

<sup>47</sup> *Чепурина П.Я.* О Коране евпаторийской мечети // Бюллетень Конференции археологов СССР в Керчи. Керчь, 1926. № 3. 7 сент. С. 6.

<sup>48</sup> ИИМК РАН НА РО. Ф. 2 (1927 г.). Д. 83. Л. 5–5 об.



Рис. 1 Секция тюрко-татарской археологии Конференции археологов СССР в Керчи. Сидят (слева направо): руководитель КрымОХРИСа А.И. Полканов, представитель Главнауки УССР А.С. Федоровский, П.Я. Чепурина, представитель КрымЦИКа Нагаев, председатель секции И.Н. Бороздин, А.С. Башкиров, ученый секретарь секции О.А. Акчокраклы. Стоят (слева направо): второй Н.С. Барсамов, К.Ф. Богаевский, В.М. Зуммер, Абдурахманов, Я.М. Якуб-Кемаль, Н.Л. Эрнст, Б.Н. Засыпкин, У.А. Боданинский, последняя Баишева

Реакция крымских чиновников, курировавших музеи — возглавлявших ОХРИС и Наркомат просвещения, на эти действия евпаторийского краеведа не заставила себя ждать. 6 марта 1927 г. Евпаторийский музей посетил нарком просвещения Крымской АССР Усеин Вели Балич. По его утверждению, он приехал в качестве уполномоченного Главнауки. Чиновник объявил о решении академического совещания Наркомата просвещения Крымской АССР закрыть Евпаторийский археолого-этнографический музей. Предписывалось передать все фонды в Государственный дворец-музей тюрко-татарской культуры в Бахчисарае.

П.Я. Чепурина сдаваться не собиралась. По совету Б.Н. Засыпкина она обратилась в Государственную академию истории материальной культуры с ходатайством о сохранении уникального собрания в Евпатории. В специальном отношении отмечала: «Нахожу совершенно невозможным вести работу при подобных условиях, когда администрацией решается судьба научного учреждения, его материалов, не учитывая ни исторических условий, ни перспектив развития музея. Постоянные попытки перевода, перетасовки караимских материалов, совершенно прекратили приток новых пожертвований, грозят порвать уже налаженные музеем общении с караимскими общинами СССР, мешают провести в жизнь план работ научного обследования имеющегося уже материала»<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Там же. Л. 16 об.

Именно в это напряженное время Полина Яковлевна писала Б.Н. Засыпкину в Москву.

«8–III–1927. Евпатория.

Глубокоуважаемый Борис Николаевич, у меня опять новость: 6-го был у меня Балич и <...> закрывает Евп[аторийский] музей, а все материалы отправляет в Бахчисарай...

Ну и друг же он вирный! Усеин Эфенди [Боданинский—*А.Н.*] расширяет свой музей, а У. Балич, заботится, как бы наполнить его материалами Евпатории. Знаете, я немало видывала “сватов”—но, таких как Бирзгал—Полканов поискать надо днем с огнем. Они так одолели Балича, что он не только делает, но думает и говорит по указке Бирзгал[а]—Полканов[а].

Отношение Балича к Глав. Науке самое наплевательское—результат поведения Бирзгала. Глав. Наука своим попустительством относительно оставления Полканова в качестве директора и полным бездействием сладить с упорным нежеланием Бирзгала выполнить приказание ее об отправке, попустительствовала разыграть ихнему нахальству до Геркулесовых столбов.

Сейчас у меня Павел Иванович Голландский [архитектор, сотрудник КрымОХРИСа—*А.Н.*], которого прислал Балич осмотреть Хан Джамы и др[угие] здания. Он пришел в ужас от тех разрушений, которые произошли за зиму. Я посылаю одновременно [служебную записку—*А.Н.*] по этому поводу в Реставрационный отдел Глав. Науки. Очень прошу Вас всемерно поддержать мое отношение и указать на бессмысленность той экономики, которую Полканов устроил в прошлом году—результат ее сказался на памятниках старины Евпатории. В особенности в ужасном виде домики мои чудесные! Вы себе не представляете того ужаса, который я испытываю при мысли о том, что нахалам нашим отданы в распоряжение все средства, все возможности разрушения и уничтожения. Неужели их нельзя притянуть к суду за подобную “деятельность”.

Хан-Джамы и домики, куда ценнее позолоченной пряжки, из-за которой тов. Бирзгал второй месяц отравляет мою голову. Да, я получила от Муз[ейного] отд[ела] бумажку, приятную для меня и неприятную для Усеина Эфенди [Боданинского—*А.Н.*]. Мне дают временно Коран до окончания работы. Спасибо, Нат[алье] Ив[ановне] [Седовой—*А.Н.*]. Скажите, Борис Николаевич, Петров Ф.Н.—выздоровел, принимает или нет. Что слышно в Глав. Науке? Полканов сейчас в Москве, поехал заметать следы по моему делу. Они получили бумагу выслать дело в центр и он поехал налгать целый ворох.

Привет Вам и Вашей супруге. Уважающая Вас, П. Чепурина.

Привет Б.П. Денике»<sup>50</sup>.

Упомянутые в письме «домики»—караимские дома в старой части застройки Евпатории с уникальными резными деревянными потолками и карнизами. П.Я. Чепурина справедливо считала, что закрытие музея в Евпатории и, в частности, передача караимских материалов в бахчисарайский музей, нерационально. Подаренные в значительной степени караимской общиной, эти материалы являлись достоянием Евпатории. Как видно из текста письма, заведующая отослала обращения во все инстанции, создавая широкий общественный резонанс. Она пыталась попасть на прием к руководителю Главнауки Наркомпроса РСФСР Ф.Н. Петрову, обратилась к руководителю Музейной секции Главнауки Н.И. Седовой. В письме, направленном в Государственную академию истории материальной культуры, непосредственно ее руководителю Н.Я. Марру, 5 апреля 1927 г.

<sup>50</sup> ЦГАМ. Ф. Р–1. Оп. 1. Д. 513. Л. 12–12 об.



П.Я. Чепурина взывала: «Прошу Академию оказать содействие своим научным авторитетом <...> в деле сохранения полной неприкосновенности караимских материалов», настаивая через Главнауку на недопустимость приведения в исполнение решения крымской администрации по делам музеев о закрытии Евпаторийского музея<sup>51</sup>. Н.Я. Марр, который постоянно интересовался положением дел в развивающемся крымоведении<sup>52</sup>, не остался безучастным в судьбе, как он сам отмечал, «самой значительной в СССР караимской музейной коллекции». По его указанию ГАИМК сделала запрос в Главное управление музеями Главнауки. Оттуда 6 июня 1927 г. был получен ответ об отмене решения местных крымских органов о закрытии музея<sup>53</sup>.

А Чепурина, между тем, сообщала Б.Н. Засыпкину разработанный ею план мероприятий по спасению музея.

«Евпатория. 6–IV–1927.

Глубокоуважаемый Борис Николаевич, получила Вашу открытку в разгар переписки с Ленинградом и потому до сих пор не могла ответить Вам.

Спасибо за новости от Наркомпроса Глав. Науки, они как раз мне были нужны для стратегического плана. В данное время я ни на одну минуту не сомневаюсь, что Музей нельзя так легко закрыть, как бы этого желалось бы. Не рассказать всего этого Вам в письме. Надеюсь, что Вы в мае будете в Евпатории. Я очень хочу, чтобы нам не разминуться. Наша краеведческая организация выставляет меня своим кандидатом на Краеведческий съезд 8/V в Москве. Мне очень было бы кстати попасть в Москву, но не знаю, удастся ли. Я думаю, что зам. председателя краеведческого съезда в Крыму тов. Полканов (как Вам это нравится?) будет опять [делать] всяческие гадости, только чтобы помешать провести мою кандидатуру.

Сейчас меня оставили в покое с делом 1923 г. Я так и не вызывалась к следователю после своего заявления к Баличу. Но сейчас у нас разразился дивный акт из трагикомедии (Коран Хан Джамии и зав[едующая] Евп[аторийским] музеем), я получила от Муз[ейного] отд[ела] Главнауки Наркомпроса РСФСР — *А. Н.*] бумагу, по которой я могу взять Коран для окончания работы. С этой бумагой я поехала в Крым Наркомпрос. Можете себе представить, как было приятно Баличу, личному другу Усеина Эфенди и “Ване 22 несчастья” писать бумагу, подтверждающую требования о выдаче Корана. 4 дня проморили они меня, думая, что я рассержусь и уеду. — Я не рассердилась и дождалась бумагу. Приехала в Бахчисарай: Усеин Эфенди был зол, как полагается, не дал мне Корана, заявив, что на бумагу Глав. Науки он один раз не посмотрит (по русскому переводу — плюнул), а на Крым Наркомпросовскую — три раза не посмотрит, не посчитается. Я знала, что ответ будет таков, но захотела проверить сложившееся мнение об Усеине Эфенди. Он оказался таковым, как и следовало ожидать. Я попросила дать мне мотивировку отказа. Мотивировку он дал очаровательную — лучше не нужно. Я ее направила в Муз[ейный] отд[ел] и тов. Вайнер [Лазарь Яковлевич, сотрудник Музейного отдела Наркомпроса РСФСР, скульптор — *А. Н.*] останется доволен.

Не знаете ли Вы, Федор Ник[олаевич] Петров — руководитель Главнауки Наркомпроса РСФСР — *А. Н.*] приедет на наш краеведческий съезд 16–17 апр.? Когда же выяснится Ваш отъезд? — Ждать буду Вас с большим удовольствием и заботой не разминуться — меня

<sup>51</sup> ИИМК РАН НА РО. Ф. 2 (1927 г.). Д. 83. Л. 9.

<sup>52</sup> *Непомнящий А.А.* Николай Марр и крымоведение 1920-х // Крымское историческое обозрение. Казань; Бахчисарай, 2014. № 1. С. 46–67.

<sup>53</sup> ИИМК РАН НА РО. Ф. 2 (1927 г.). Д. 83. Л. 24.

могут вызвать для доклада в Ак[адемии] наук. Точно, какого числа, не могу сказать. Привет Вашей супруге и Вам от меня и Кл[авдии] Як[овлевны Рыбальской — сестры П.Я. Чепуриной — А. Н.].

Всего доброго, уважающая Вас П. Чепурина.

В Ленинграде, Ак[адемией] Мат[ериальной] Культ[уры] 28–III не было получено ни мой доклад, ни постановление секции Москов[ской] относительно Евп[аторийского] музея. Привет Б.П. Денике»<sup>54</sup>.

«Ваней 22 несчастья» П.Я. Чепурина поименовала Яна (Ивана) Петровича Бирзгала. Упомянутый «краеведческий съезд», действительно собравшийся в Симферополе в апреле 1927 г., был форумом Общества по изучению Крыма. Приезд в Крым в апреле 1927 г., про который сообщал Б.Н. Засыпкин П.Я. Чепуриной, был связан с очередной экспедицией Центральных государственных реставрационных мастерских на полуостров под руководством возглавлявшего это учреждение Игоря Эммануиловича Грабаря (1871–1960). В состав исследовательского коллектива были включены руководитель Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России, искусствовед Александр Иванович Анисимов (1877–1937), реставратор Григорий Осипович Чириков (1882–1936) и фотограф А.В. Лядов. Задачей экспедиции было обследование памятников архитектуры с сохранившейся живописью и обозначение необходимых мер для охраны и поддержания этих архитектурных объектов. Намечено было и проведение инструктажа для музейных работников по научно-техническим приемам по уходу за памятниками<sup>55</sup>.

А конфликт П.Я. Чепуриной с Крымнаркомпросом перешел в это время в новую фазу. В мае 1927 г. при организованной с подачи наркома просвещения Крымской АССР У.В. Балича проверке фондов Евпаторийского музея краеведения заместителем заведующего КрымОХРИС Я.П. Бирзгалом были выявлены «злоупотребления и должностные преступления» П.Я. Чепуриной, заключающиеся в раздаче «художественных ценностей» музея (материалов фондов, уже учтенных в книгах поступлений) «частным лицам и сотрудникам по ее усмотрению»<sup>56</sup>. Так, гражданке Ходжаш-Капленовской возвращены «пять картин известных мастеров XIX века»; гражданке Кольевой вернули гарнитур старинной мебели; гражданину Казасу выданы ранее изъятые у него ваза, две скульптуры, ковер, скатерть; гражданину Муждабе отдан старопечатный Коран<sup>57</sup>. Несмотря на объяснения заведующей музеем о том, что ею были возвращены жителям города вещи, незаконно реквизированные у них в первый год Советской власти, когда «уплотнились» особняки состоятельных граждан, против П.Я. Чепуриной очередной раз было возбуждено уголовное дело. Каждый раз обвинения в уголовных преступлениях после долгих разбирательств снимались и дела заканчивались административными или дисциплинарными взысканиями<sup>58</sup>, но психологические травмы накапливались.

В конце 1927 г. П.Я. Чепурина сообщала Засыпкину о развязке этих событий.

«Глубокоуважаемый Борис Николаевич. Нам действительно не везет на переписку. Я почти месяц тому назад начала Вам письмо и до сих пор не могла его закончить. И все из-за Вани 22 несчастья. Он виновник сего торжества, что моя эпистолия завяла, заблелка

<sup>54</sup> ЦГАМ. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 513. Л. 13–13 об.

<sup>55</sup> ЦГАМ. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 10. Л. 154–154 об.

<sup>56</sup> ГАРК. Ф. Р-652. Оп. 1. Д. 1184. Л. 23.

<sup>57</sup> Там же. Л. 24.

<sup>58</sup> ГАРК. Ф. Р-20. Оп. 3. Д. 52. Л. 48–50.

и потерялась. Вновь в конце июня он возбудил дело, немного переменяв его окраску. Я вышла из берегов терпения и обратилась к защите у власть имущих в Евпатории, надо сказать — я совершенно не ожидала такого блестящего результата, каковой получился от этого. Давно бы нужно было поступить так и в Москву не ездить. Зубки Вани подпилили, но нервы мои не могут прийти в себя до сих пор. Радуюсь за музей больше чем за себя. На днях очень пожалела, что Вас не было на нашем научном совещании. Воспользовавшись тем, что в данное время в Евпатории много научных сил, я пригласила их с тем, чтобы они высказались по нашим материалам книжным и музейным. Также по памятникам старины по сделанной работе. Ник[олай] Ник[олаевич] Померанцев расскажет Вам подробно. Вы даже ознакомитесь по копии протокола, которую он получит от нас.

Сегодня получена копия протокола того заседания ОПИКа [Общества по изучению Крыма—*А.Н.*], о котором Вы мне пишете. Здорово! Будем кричать “ура”, еже ли попадем на страх и зависть “друзьям”, на гос. бюджет РСФСР. **Я подниму свой нос гордо и смело вверх** [выделено нами—*А.Н.*]. Да, в этом году сам Райкурорт (Районное курортное управление), пришел с повинной головой в музей. 2 года они мешали нам открыть бальнеологический отдел, а теперь сами принесли весь свой материал. Вообще начинаем побеждать врагов супостатов (под нож).

В Хан Джамии оббиваем штукатурку, будем ее сушить и покрывать купола как Вы говорили.

Привет Вашей супруге, если вернулась, и желаю Вам всего доброго. Уважающая Вас П. Чепурина.

26–ХП–1927 г. Евпатория.

Посылаю Вам листовку по Хан Джамии. Извините за сугубо популярное изложение — так требуется уважаемой публике»<sup>59</sup>.

Упомянутый в письме искусствовед, реставратор Н.Н. Померанцев (1891–1986) по согласованию с Б.Н. Засыпкиным и по указанию руководителя Центральных государственных реставрационных мастерских И.Э. Грабаря оказывал Евпаторийскому музею методическую помощь по проведению реставрационно-восстановительных работ в мечети.

1927 г. был насыщенным для Чепуриной и в научном плане. Она участвовала во второй Конференции археологов СССР в Херсонесе. Совместно с сотрудником музея Владимиром Федоровичем Штифтаром (1880–1942) выступила с докладом об античном периоде жизни Евпатории<sup>60</sup>. В соавторстве с хранителем книжного собрания «Карай-битиклиги» Б.С. Ельяшевичем на страницах крымского краеведческого издания опубликовала материал об обычаях караимов<sup>61</sup>.

Закрытие ОХРИСов в 1927 г., упразднение в 1928 г. Музейного отдела Главнауки Наркомпроса РСФСР резко подорвало позиции П.Я. Чепуриной, лишив ее налаженных за годы рабочих контактов. Она осталась один на один с местными чиновниками. Хотя в ходе следствия над П.Я. Чепуриной обвинения уголовного плана были сняты и доказано, что заведующая возвращала гражданам вещи, незаконно изъятые у них в первый год советской власти, Полина Яковлевна была уволена с должности руководителя

<sup>59</sup> ЦГАМ. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 513. Л. 14–14 об.

<sup>60</sup> Штифтар В.Ф., Чепурина П.Я. Евпатория—Керкинитиды, как часть Херсонесского округа // Вторая конференция археологов СССР в Херсонесе 10–13 сентября 1927 года: по случаю столетия Херсонесских раскопок. Севастополь, 1927. С. 34–36.

<sup>61</sup> Чепурина П., Ельяшевич Б. Караимские брачные договоры «шетары» // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. Симферополь, 1927. Т. 1 (58). С. 181–195.

музеем<sup>62</sup>. В судьбе Чепуриной сыграла роль и общая атмосфера в стране, сворачивание краеведческого движения и начальный этап чисток. И тут дело даже не в ее принципиальном и неуживчивом нраве. Держать на посту заведующей дочь священника в Крымском компросе не хотели.

Появившееся от административной загруженности время Полина Яковлевна использовала для обобщения накопленного этнографического материала. За свой счет, при помощи А.И. Маркевича, она организовала выставку крымскотатарских народных промыслов в Симферополе<sup>63</sup>. Благодаря дружеским связям с Арсением Ивановичем была напечатана ее содержательная статья «Орнаментное тканье крымских татар»<sup>64</sup>. К изданию в Москве готовился этнографический альбом «Крым» с фотографиями национальных одежд народов полуострова. 171 фотография, расположенные на 50 листах, готовые к печати, так и остались неопубликованными. Альбом сохранился в фондах Государственного музея искусств народов Востока.

Рассуждая о перспективах развития Евпаторийского краеведческого музея, новый заведующий музеем Яков Георгиевич Благодарный (1882–1942) отметил в служебной записке от 1 сентября 1928 г., что при руководстве Чепуриной «музей встал на ложный путь, не несет на себе задач нашего социалистического строительства». Он предложил реорганизацию музея в «учреждение краеведческого типа, которое способствовало бы выявлению производительных сил района и возможности экономического и культурного развития его». Для этого он предложил организовать новые отделы: сельского хозяйства, кооперации и торговли, историко-революционный, естественноисторический и татарский для показа материальной культуры народа<sup>65</sup>.

Отношения Полины Яковлевны с новым руководителем предсказуемо не складывались. Как считал Благодарный, Чепурина имела «умышленное и злостное намерение помешать развитию музея—организации новых отделов и приведению в порядок фондового имущества, <...> умышленно смешала и спутала нумерацию музейных тканей с целью внести беспорядок в учет и маскировала недостаток имущества»<sup>66</sup>. Руководитель музея обвинил сотрудницу в том, что она специально испортила ряд тканей, распоров их для своих зарисовок, преднамеренно не исполняла его распоряжений. А тем временем П.Я. Чепурина была сосредоточена на другом. Понимая, что из музея ее в итоге выживут, она пыталась организовать сохранность самого дорогого— караимского книжного собрания. В письме к евпаторийскому районному архивариусу она указывала на особое значение рукописных тетрадей: «Материал прочитан, пронумерован и для сохранения заложен в особые бумажные папки. Полное научное обследование требует более обстоятельного труда и отсюда, и отдельной оплаты. Силами Евпаторийского музея возможна лишь предварительная работа к научному обследованию»<sup>67</sup>.

Обстановку в музее, где после ухода Чепуриной с поста руководителя царил «большая неразбериха», передает письмо В.И. Филоненко И.Ю. Крачковскому от 18 июля 1928 г.: «Новый заведующий все хочет делать по-новому. Это вполне естественно. Полина

<sup>62</sup> ГАРК. Ф. Р-20. Оп. 3. Д. 52. Л. 48–50.

<sup>63</sup> ГАРК. Ф. Р-663. Оп. 7. Д. 115. Л. 7.

<sup>64</sup> Чепурина П.Я. Орнаментное тканье крымских татар // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. Симферополь, 1929. Т. 3 (60). С. 72–77.

<sup>65</sup> ГАРК. Ф. Р-138. Оп. 1. Д. 11. Л. 71.

<sup>66</sup> Там же. Л. 54–54 об.

<sup>67</sup> Там же. Л. 191–191 об.

Яковлевна, конечно, с ним спорит. В результате не спорят, а только разозляют. Обидно, что никак не удается убедить Полину Яковлевну примириться. Но хуже всего страдает Караимская библиотека. Это какой-то мертвый капитал. И никому нет до нее дела. И никто не знает даже, что там есть. Я не говорю про рукописи. Я имею вообще все печатные книги, там находящиеся. Ведь нет никакого каталога. Да что каталога! Нет самой простой описи. И найти там нужную книгу – дело невозможное. Я пытаюсь там описать книги Шапшала. Не знаю, удастся ли довести эту работу до конца, ибо администрация в лице библиотекаря Ильяшевича [Б.С. Ельяшевича — А. Н.] страшно боится такой описи: «<...> узнают татары, что у нас тут есть и прощай библиотека...». И вот из-за этого страха – библиотечный хаос – книги портятся, покрываются плесенью, тлеют. А есть очень и очень интересные книги. Все издания нашего факультета [факультета восточных языков Санкт-Петербургского университета — А. Н.], кажется с 50-тых годов [XIX века], почти все иностранные издания. Очень много арабских грамматик на немецком и французском языках. И все это без всякого употребления. Даже боятся сказать кому-нибудь об этом»<sup>68</sup>.

Нежелание наблюдать разрушение создаваемого ей за десятилетие музея вынудило Чепурину 25 февраля 1929 г. уволиться: «Ввиду необходимости закончить мой многолетний труд по крымско-татарскому орнаменту и, не имея возможности совместить эту работу со службой в музее, прошу Вас ходатайствовать перед Крым Наркомпросом об освобождении меня от занимаемой должности»<sup>69</sup>. Благодарный настоял на выселении Чепуриной из служебной квартиры в здании музея, где она проживала с 1921 г. Полине Яковлевне пришлось оставить любимую Евпаторию.

П.Я. Чепурина в дальнейшем занималась организацией артелей, где производили предметы быта крымских татар в виде сувенирной продукции. В 1931 г. она передала руководство артелями своей сестре и ученице К.Я. Рыбальской и посвятила себя исключительно научно-исследовательской и выставочной работе в Москве. В 1930-е гг. в Музее восточных культур ею были подготовлены выставки «Ткани Крыма», где были представлены образцы и рисунки орнаментов, «Искусство советского Крыма» (1935 г.). Демонстрировались произведения народных артелей, сделанные с сохранением народных традиций. Вместе с материалами, иллюстрировавшими караимское искусство в Крыму, старинные татарские ткани и вышивки, «татарскую ткань и вышивки в эпоху порабощения Крыма царизмом» демонстрировались картины современных крымских художников<sup>70</sup>. Сохранились отзывы о выставках Чепуриной, проведенных в 1930-е гг. в Москве, подготовленные ее добрым знакомым и коллегой, историком восточного искусства Борисом Петровичем Денике (1885–1941), служившем в 1925–1929 гг. директором Музея восточных культур<sup>71</sup>. Так, авторитетный ученый отмечал: «Чепурина глубоко изучила бытовое искусство Крыма, собрала огромное количество ценных образцов памятников шитья и тканя крымских татар и прикладного искусства, подвергла этот материал научно-исследовательской обработке и классификации. Считаю необходимым этот единственный в своем роде и по научному, и по художественному интересу материал сделать доступным художественным кругам и широкой общественности»<sup>72</sup>. Другой рецензент — известный

<sup>68</sup> СПбФ АРАН. Ф. 1026. Оп. 3. Д. 922. Л. 261–261 об., 262.

<sup>69</sup> ГАРК. Ф. Р-138. Оп. 1. Д. 11. Л. 168.

<sup>70</sup> ГМИНВ. Оп. 2. Сшивка 6. Д. 115. Л. 20–23.

<sup>71</sup> ГАРК. Ф. Р-663. Оп. 7. Д. 115. Л. 8.

<sup>72</sup> ГМИНВ. Оп. 2. Сшивка 6. Д. 115. Л. 7.

искусствовед и критик Анатолий Васильевич Бакушинский (1883–1939)— заметил, что в подготовленных крымоведом выставках «Поражает богатство и разнообразие орнаментальных мотивов. Следует приветствовать неумолимую инициативу П.Я. Чепуриной»<sup>73</sup>. Высоко о созданной П.Я. Чепуриной экспозиции отзывался и участвовавший сам в выставке «Искусство советского Крыма» руководитель иллюстративного отдела газеты «Красный Крым» Александр Николаевич Глаголев (1893–1970-е)<sup>74</sup>.

В это время по поручению Всесоюзной торговой палаты П.Я. Чепурина занималась возрождением кустарно-художественной промышленности Крыма и подготовкой образцов для международной выставки в Париже в 1937 г.<sup>75</sup> В Музей восточных культур (сейчас — Государственный музей искусства народов Востока) П.Я. Чепурина передала и вывезенную из Крыма коллекцию рисунков крымско-татарской одежды с пояснительными текстами, которую формировала в течение многих лет. Все рисунки выполнены ее сестрой Клавдией Яковлевной Рыбальской (1880–1953), пояснительный текст и шифры проставлены рукой П.Я. Чепуриной. Основная часть зарисовок территориально ограничивается регионами Бахчисарая и Евпатории, частично Ялты: элементы крымско-татарской одежды<sup>76</sup>. Для популяризации и дальнейшего изучения культуры крымско-татарского народа важную роль сыграли выставки зарисовок крымско-татарского орнамента, ткачества и вышивок в Москве (1929 и 1935 гг.) и всемирные выставки декоративного искусства и современной художественной промышленности в Париже (1925, 1928, 1937 гг.). Подготовленные П.Я. Чепуриной на этих выставках экспозиции принесли Советскому Союзу престижные награды.

В 1930-е гг. Чепурина печатала как научные статьи в ведущих советских журналах<sup>77</sup>, так и выступала на страницах крымских газет с популярными очерками о мастерах народного орнамента<sup>78</sup>. Апогеем ее научного творчества стала монография «Орнаментное шитье Крыма»<sup>79</sup>. Издание вызвало восторженные отклики как в научной литературе, так и в местной периодике<sup>80</sup>.

Чистки конца 1930-х гг. в среде музейных работников столицы не обошли Полину Яковлевну. Дальнейшему сотрудничеству Чепуриной с Музеем восточных культур помешало происхождение, а также негативный отзыв (характеристика) Я.Г. Благодарного, полученные из Евпатории, где сообщалось, что бывшая заведующая использовала местный музей исключительно в личных целях, как «дойную корову»<sup>81</sup>. Полина Яковлевна вернулась в Крым и смогла устроиться научным сотрудником в Государственный дворец-музей

<sup>73</sup> Там же. Л. 8.

<sup>74</sup> ГМИНВ. Оп. 2. Сшивка 6. Д. 115. Л. 29–36; ГАРК. Ф. Р-138. Оп. 1. Д. 1. Л. 82–83.

<sup>75</sup> ГАРК. Ф. Р-663. Оп. 7. Д. 115. Л. 5.

<sup>76</sup> ГМИНВ. № 180 /III; 195 /III; 198 /III; 201 /III; 209 /III; 214 /III; 238 /III; 251 /III; 255 /III; № 256 III; 257 III; 262 III; 264 III; 265 III; 268 III; 269 III.

<sup>77</sup> Чепурина П.Я.: 1) Бытовое искусство крымских народов // Социалистическая экономика и культура Крыма. Симферополь, 1935. № 5. С. 83–85; 2) Татарская вышивка // Искусство. М.; Л., 1935. № 2. С. 103–108.

<sup>78</sup> *Sepurina P.* Qыm orneklerinin açaıır ustası // Яньы дюнья. Симферополь, 1936. № 126 (4328). 3 июня. С. 3; Чепурина П. Творцы орнамента // Красный Крым. Симферополь, 1937. № 223 (5032). 29 сентября. С. 3.

<sup>79</sup> Она же. Орнаментное шитье Крыма. М.; Л., 1938. 64 с.

<sup>80</sup> *Szapszal S.* [Рецензия] // *Myśl karaimska*. Wilno, 1939. Z. 12 (1937–1938). S. 118–119; *Галушко А.* «Орнаментное шитье Крыма»: [рец.] // Красный Крым. Симферополь, 1938. № 241 (5351). 17 октября. Изд под псевд. А.Г.

<sup>81</sup> ГАРК. Ф. Р-138. Оп. 1. Д. 11. Л. 54.

тюрко-татарской культуры в Бахчисарае. Ее бывшего обидчика—директора этого учреждения У.А. Боданинского (1877–1938), с которым они конфликтовали из-за передачи из Евпатории в Бахчисарай экспонатов, к тому времени репрессировали. Руководство музейного комплекса в Бахчисарае менялось довольно часто, работы и фондов толком никто не знал. На этом фоне появление специалиста, хорошо разбиравшегося в тонкостях ремесленного производства, тканях, вышивках крымских татар, было весьма кстати. В течение нескольких месяцев Чепурина подготовила экспозицию отдела народных художественных ремесел, за что получила благодарность от директора А.П. Такова<sup>82</sup>.

Практика успешно подготовленных на базе Музея восточных культур выставок крымско-татарских народных промыслов в 1930-е гг., их удачная демонстрация в Европе способствовали назначению подвижнице крымской этнографии академической пенсии, инициатором назначения которой выступил Музей восточных культур<sup>83</sup>.

После окончания Великой Отечественной войны Чепурина проживала в Симферополе вместе с сестрой К.Я. Рыбальской по адресу пер. Тихий, 4, кв. 9. К сожалению, в конце жизни у нее случилось нервное расстройство. К.Я. Рыбальская писала 2 декабря 1945 г. известному мастеру декоративного искусства Вере Викторовне Болсуновой (1877–1946): «Сестра моя совсем плохонькая. Все думала, что никогда не иссякнет ее энергия, ее силы. А каждый человек имеет свой запас сил и должен уметь их расходовать. А моя сестра была неуправляемой и растратилась раньше времени. По почерку и содержанию можете судить о ее состоянии. Так трудно, что я сестру теряю раньше смерти. Она превращается в ребенка. Я Вам писала, что Восточный музей в Москве выхлопотал ей персональную пенсию в 250 р. На основании пенсии здесь я добилась ей добавочного питания научного работника. Пока никаких других благ не добилась. А так много нужно! Хотела в Москве продать Вост. музею часть материалов П.Я.»<sup>84</sup>.

Уникальные материалы по изучению крымско-татарской одежды и особенностей вышивки, собранные П.Я. Чепуриной и сохраненные, благодаря их своевременной передаче в Государственный музей Востока, до настоящего времени остаются малоизвестными специалистам-крымоведам. Они нуждаются в полном издании с современным научным комментарием, что, безусловно, обогатит наше представление об этнографии и истории изучения крымско-татарского народа.

### Список литературы

*Непомнящий А.А.* Академик Крачковский и крымоведение 20-х гг. XX в.: две малоизвестные командировки // Петербургский исторический журнал. 2015. № 2 (06). С. 130–140.

*Непомнящий А.А.* Историчне кримознавство (кінець XVIII—початок XX століття): біобібліографічне дослідження. Сімферополь: Бізнес-Інформ, 2003. 456 с.

*Непомнящий А.А.* Караимское книжное собрание Карай-битиклиги: история утраченной коллекции // Библиография и книговедение. 2020. № 5. С. 125–135.

*Непомнящий А.А.* КрымОХРИС в документах отдела письменных источников Государственного исторического музея (1920–1927) // Вестник Томского государственного университета. Серия: «История». 2022. № 75. С. 125–130.

<sup>82</sup> *Эминов Р.Р.* Бахчисарайский дворец-музей: история создания и формирования коллекций (1917–1945). М., 2017. С. 215–217.

<sup>83</sup> Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины. Ф. 1260. Оп. 1. Д. 7. Л. 1–3.

<sup>84</sup> Там же. Д. 8. Л. 1 об.

*Непомнящий А.А.* Музейное дело в Крыму и его старатели (XIX—начало XX века): биобиблиографическое исследование. Симферополь: [Б. и.], 2000. 360 с.

*Непомнящий А.А.* Николай Марр и крымоведение 1920-х // Крымское историческое обозрение. 2014. № 1. С. 46–67.

*Эминов Р.Р.* Бахчисарайский дворец-музей: история создания и формирования коллекций (1917–1945). М.: Связь эпох, 2017. 368 с.

### References

Eminov, R.R. *Bakhchisaraiskii dvorets-muzei: istoriia sozdaniia i formirovaniia kollektzii (1917–1945)* [Bakhchisarai Palace Museum: the history of the creation and formation of collections (1917–1945)]. Moscow: Sviaz epoch Press, 2017. 368 p. (in Rus.).

Nepomniashchii, A.A. Akademik Krachkovskii i krymovedenie 20-kh gg. XX v.: dve maloizvestnye komandirovki [Academician Krachkovsky and Crimean studies of the 1920s: two little-known business trips], in *Peterburgskii istoricheskii zhurnal*. 2015. Vol. 2 (06). P. 130–140. (in Rus.).

Nepomniashchii, A.A. *Istorichne krimoznavstvo (kinets' XVIII—pochatok XX stolittia): biobibliografichne doslidzhennia* [Historical Crimean studies (late 18<sup>th</sup>—early 20<sup>th</sup> century): biobibliographic research]. Simferopol': Buisness-Inform Press, 2003. 456 p. (in Ukr.).

Nepomniashchii, A.A. Karaimskoe knizhnoe sobranie Karai-bitikligi: istoriia utrachennoi kollektzii [Karait Book Collection of the Karai Bitikliga: The History of the Lost Collection], in *Bibliografiia i knigovedenie*. 2020. Vol. 5. P. 125–135. (in Rus.).

Nepomniashchii, A.A. KrymOKhRIS v dokumentakh ot dela pis'mennykh istochnikov Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeia (1920–1927) [CrymOHRIS in the documents of the Department of Written Sources of the State Historical Museum (1920–1927)], in *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia: «Istoriia»*. 2022. Vol. 75. P. 125–130. (in Rus.).

Nepomniashchii, A.A. *Muzeinoe delo v Krymu i ego starateli (XIX—nachalo XX veka): biobibliograficheskoe issledovanie* [Museum work in Crimea and its prospectors (19<sup>th</sup>—early 20<sup>th</sup> centuries): a biobibliographic study]. Simferopol': [without name of publisher], 2000. 360 p. (in Rus.).

Nepomniashchii, A.A. Nikolai Marr i krymovedenie 1920-kh [Nikolai Marr and Crimean studies of the 1920s], in *Krymskoe istoricheskoe obozrenie*. 2014. Vol. 1. P. 46–67. (in Rus.).



*Джураев Ш.Г.*

## СОТРУДНИК БУХАРСКОГО МУЗЕЯ РОСТИСЛАВ БОРИСОВИЧ КАНСКИЙ: К НАУЧНОЙ БИОГРАФИИ

Джураев, Шерали Гулямович — младший научный сотрудник, Бухарский филиал Самаркандского археологического института, Узбекистан, Бухара, [Sherali\\_Gulyamovich@mail.ru](mailto:Sherali_Gulyamovich@mail.ru).

Статья посвящена ученому, искусствоведу Ростиславу Борисовичу Канскому, который внес большой вклад в развитие Бухарского государственного музея-заповедника. Его деятельность в музее рассматривается на основе архивных данных. Кроме того, в статье отражены материалы (не общедоступные), представленные его наследниками — сыном ученого Юрием Канским. Впервые в научный оборот вводятся факты командировки Канского в Ленинград и данные из отчета 1946 года, а также информация о выставке, посвященной 500-летию со дня рождения Алишера Навои.

**Ключевые слова:** Бухара, музей, Р.Б. Канский, В.А. Шишкин, Наршахи, Алишер Навои, Саманиды.

## ROSTISLAV BORISOVICH KANSKY AS A RESEARCHER AT THE BUKHARA MUSEUM

Juraev, Sherali Gulyamovich — Junior Research Fellow, the Bukhara branch of the Samarkand Institute of Archaeology, Uzbekistan, Bukhara, [Sherali\\_Gulyamovich@mail.ru](mailto:Sherali_Gulyamovich@mail.ru).

The article is devoted to the scientist, art historian Rostislav Borisovich Kansky, who made a great contribution to the development of the Bukhara State Museum-Reserve. In this article his work in the museum was covered on the basis of archival materials. In addition, the article also includes the materials (not publicly available) presented by his heirs — the son of the scientist Yuri Kansky. The novelty of the research is Kansky's business trip to Leningrad and facts from the 1946 report, as well as an information on exhibition dedicated to the 500<sup>th</sup> anniversary of the birth of Alisher Navoi.

**Key words:** Bukhara, museum, R.B. Kannsky, V.A. Shishkin, Narshahi, Alisher Navoi, Samanids.

Зарождение музейного дела в Бухаре датируется началом XX в. 8 ноября 1922 г. здесь состоялась церемония открытия первого музея, названного в честь просветителя своего времени «Музей Кари Юлдаша Пулатова»<sup>1</sup>. Постепенно увеличилось количество предметов, принятых в фонд. В результате научных экспедиций и сборов получили статус экспоната несколько вещей из разных точек Бухары и со всей страны. Огромную коллекцию составили предметы из бывшего казначейства Бухарского эмирата.

Роль музейных сотрудников в развитии музейного дела, формировании коллекций была здесь очень велика. За долгие годы истории Бухарского музея здесь работали многие крупные исследователи: М. Саиджанов, П.Е. Корнилов<sup>2</sup>, П.А. Гончарова<sup>3</sup>, Ф.Б. Ростопчин,<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Церемония открытия в Бухаре первого музея // Бухоро ахбори. 1922. 23 ноября.

<sup>2</sup> Альмеев Р.В. Бухара — город музеев. Ташкент, 1999.

<sup>3</sup> Джураев Ш.Г. Из истории Бухарского музея: К 100-летию создания // Музей. Памятник. Наследие. 2022. № 1 (11). С. 76–84.

<sup>4</sup> Ростопчин Федор Борисович (1904–1937) — иранист, курдовед, тюрколог. Начал работу в музее в 1936 г.

Л.И. Ремпель, Р.Б. Канский, Т.Ф. Гелах<sup>5</sup>, Н. Юлдашев<sup>6</sup>, Х. Дуке, Ю. Гласс, Б.А. Казаков<sup>7</sup>, Х.Х. Тураев, Г.Н. Курбанов, М.Ш. Пулатова, М.И. Ниязова, К. Жумаев, Б. Буранов и др. В литературе уже проводились фрагментарные или полные исследования их биографий и научной деятельности.

Первое здание музея находилось в несохранившемся помещении медресе Кукельдаш. В 1945 г. было принято решение окончательно перенести Бухарский музей в крепость Арк. В его состав входили отделы: истории, природы и советского периода. Количество сотрудников не было большим: директор, заместитель директора по науке, заведующие отделами, заведующий фондами и научные сотрудники. Рахмат Фаязов являлся директором музея, а заместителем директора был Ростислав Борисович Канский. Его деятельности и посвящена наша статья. Основная информация и факты были собраны на основе архивных данных и данных сына ученого Юрия Канского.

Ростислав Борисович Канский родился 25 марта 1906 г. в г. Винница. В 1926 г. он переезжает в Ленинград, где заканчивает Институт истории искусств по специальности история и искусство Востока. Он является автором многочисленных исследовательских работ. В 1934–1935 гг. он работал в Ташкенте в Музее искусств УзССР. К сожалению, его судьба сложилась трагически. Ученый был арестован в 1938 г., 5 октября 1943 г. был освобожден, основным обвинением была шпионская деятельность в пользу иностранного государства. После этого ему запретили жить в крупных городах. Он направился в Среднюю Азию, в результате чего его жизнь изменилась. Среди городов он выбрал Янги-Юль (Ташкент). В 1945 г. Ростислав Борисович был приглашен Бухарским Отделом народного образования на работу заместителя директора Бухарского историко-краеведческого музея. С 1 августа того же года по декабрь 1947 г. он был заместителем директора по науке<sup>8</sup>. В 1947 г. награжден медалью «За доблестный труд»<sup>9</sup>.

Согласно постановлению СНК УзССР от 27 октября 1945 г. «Об улучшении работы музеев» в музее была проведена инвентаризация, общее количество предметов фонда составило 7 924 единицы хранения<sup>10</sup>. Однако условия их хранения были неудовлетворительными. Все они хранились в одном месте, что затрудняло их изучение.

В Бухарском областном государственном архиве отложились музейные отчеты 1940-х гг. Они позволяют лучше понять те обстоятельства, в которых приходилось работать Р.Б. Канскому. Например, в 1946 г. научными сотрудниками музея проводилась исследовательская работа по разным темам. Ростислав Борисович являлся автором тематического плана выставки «Мастера народного творчества»<sup>11</sup>. Также он составил справку о музее и памятниках Бухарской области. Естественно, это требовало серьезных усилий. В течение года состоялось 12 заседаний научной части музея, на которых с докладами, кроме Канского, выступали сотрудники Т.Ф. Гелах, Иранцев и Иванов. В этом же году были совершены научные командировки заместителя директора по науке в Самарканд (август) и Ташкент (20.XI. — 30.XII.), прочитан ряд докладов на заседаниях научной части музея, в том числе,

<sup>5</sup> Ашуров Я.С., Гелах Т.Ф., Камалов У. Бухара: Краткий справочник-путеводитель. Ташкент, 1956. С. 81.

<sup>6</sup> Юлдашев Н. Бухоро музейи // Фан ва турмуш. 1959. № 12. С. 32.

<sup>7</sup> Джурраев Ш. Б.А. Казаков — знаток бухарских священных мест // “Бухоронинг жахон маданиятидаги ўрни” илмий-амалий анжумани. Бухоро, 2021. С. 160–164.

<sup>8</sup> По данным личного архива в 1948 г. он был уже научным сотрудником.

<sup>9</sup> Архивные документы Бухарского музея-заповедника за 1947 г. Личные дела. Л. 91.

<sup>10</sup> Бухарский областной государственный архив (Далее — БОГА). Ф. 1175. Оп. 2. Д. 18. Л. 2.

<sup>11</sup> БОГА. Ф. 1175. Оп. 9. Д. 62. Л. 42.

отчеты о командировках. Он дважды выступал на конференциях в Союзе Советских художников в Ташкенте, на выставке 1946 г.



Рис. 1 Аладжалова Е.С.  
Портрет Р.Б. Канского, 1934 г.  
Из частного собрания

в газете «Красная Бухара» и дал несколько интервью для той же газеты. Читал лекции по истории Бухары для педагогического училища. Интересно, что он являлся уполномоченным по Бухарской области Союза Советских художников УзССР<sup>13</sup>, а также начал изучать арабскую письменность и персидский язык.

В 1946 г. музеем было проведено более двадцати выездов для осмотра и обследования архитектурных и археологических памятников региона, в том числе экспедиции в Наршах (восстание Муканны), Афсане (родина Авиценны). Фонд в этом году пополнился 231 предметом: резной лавх, миниатюры Садриддина Поччаева, портреты, работы народных мастеров, работы художника Курзина, ряд трофейных вещей, орденов, японское знамя, коллекция монет Бухарской народной советской республики и др. Кажется, археологические вещи — находки каменного века Бухарской области (колодец Люхча) и древней керамики Афрасиаба (собранные и описанные археологом А.И. Тревожковым) — стали первыми предметами археологической коллекции музея. Естественно, ученый принимал непосредственное участие в приеме предметов в фонд или сам являлся членом многочисленных экспедиций. По словам Юрия Канского, его отец участвовал в археологических раскопках, в результате которых находки обрели свое место в фонде музея.

<sup>12</sup> БОГА. Ф. 1175. Оп. 2. Д. 18. Л. 4.

<sup>13</sup> Вышеуказанные данные были предоставлены через электронную почту Юрием Канским и не являются общедоступными.

Ростислав Борисович работал в музеях и библиотеках республики и собрал многочисленные материалы по истории Бухары. Впоследствии у Канского было еще много поездок по археологическим и архитектурным памятникам (Вабкент, Гиждуван, Хазара, Малик, Варахша, Каган, Шербудин, Чор-Бакр, Рамитан и др.), в ходе которых им были собраны коллекции подъемного материала и декорации архитектурных памятников (более 300 единиц). Ростислав Борисович осуществил плодотворные обследования крепости Арк и провел ряд записей-бесед со стариками по истории города. Из этого можно сделать вывод, что он не только работал с источником, но и проводил этнографические исследования. В этом же году он получил ряд подарков для музея: коллекция монет и немецкие марки от научного сотрудника Академии наук<sup>14</sup>.

Им были подготовлены следующие рукописные научные работы: тематико-экспозиционный план «Бухара и колониальный период» (четыре печатных листа); справка о Бухарском историко-краеведческом музее и памятниках области для путеводителя по музеям СССР; экспликация к экскурсионным объектам Арка; биография современных мастеров народного искусства Бухары; исследование «Плетка Рустама. К вопросу о культе древне-эпических героев в Бухаре» (позже он прочел этот доклад — предварительное сообщение на Ученом совете Института истории и археологии, языка и литературы УзССР). Ростислав Борисович подготовил материалы к ряду других работ, схематическую карту Бухары X и XII вв. по данным Наршахи, а также очерки по истории города, кустарной промышленности в годы Второй мировой войны и др.

В конце 1946 г. Ростислав Борисович принимал участие в исследовании городской стены Бухары. Процесс продолжался и в начале 1947 г. Здесь ученый работал вместе с заведующим отделом истории музея, известным археологом А.И. Треножкиным<sup>15</sup>. Важно, что в ходе этих работ была составлена очень большая коллекция керамических изделий, перед учеными встала задача развития исследований памятника.

В годовом отчете 1947 г. имеются интересные факты, например, о научных исследованиях научных сотрудников Бухарского музея-заповедника. Ростислав Борисович работал над экспозиционным планом «История Бухары с древнейших времен до наших дней», заведующая отделом истории Скиндер (занявшая эту должность после ухода Гелаха) разработала план «Архитектурные памятники Бухары». Кроме того, ученый прочитал доклад о государстве Саманидов для обкома ВЛКСМ. Для этого доклада заместитель директора подготовил материал в письменной форме, таблицы и карты. В этом году состоялось четыре заседания с докладами, среди прочих участвовала в них и известная ученый О.А. Сухарева («Изучение истории Бухары»), а так же прозвучал доклад Канского на тему «Великий азербайджанский поэт Низами»<sup>16</sup>.

В 1947 г. краеведческий музей организовывал командировки для своих сотрудников. Ростислав Борисович с художником Саиджоновым обследовал археологические памятники, в том числе, городище Пайкенд. В октябре музей принял участие в археологической экспедиции АН Уз ССР в Варахшу. Работы по исследованию городища велись большим коллективом сотрудников. В этом году в командировке участвовали В.А. Нильсен, Н.В. Дьяконов,

<sup>14</sup> Это данные из личного архива Р.Б. Канского.

<sup>15</sup> Курбанов Ф.Г. К истории крепостной стены Бухары: Архивные документы Т.Ф. Гелаха // Исторические документы и актуальные проблемы археографии, источниковедения, российской и всеобщей истории нового и новейшего времени. Сборник материалов Седьмой международной конференции молодых ученых и специалистов «Clio-2017». М., 2017. С. 254.

<sup>16</sup> БОГА. Ф. 1175. Оп. 2. Д. 18. Л. 7.

Л.И. Альбаум, П.А. Гончарова и др.<sup>17</sup> Заместитель директора по науке тоже принял в ней участие. В результате археологических исследований в Пайкенде и в Варахше музей получил свыше 200 образцов керамики, монет и др.<sup>18</sup>

Музейные сотрудники внесли огромный вклад в пополнение фонда музея. Так, в 1940-х гг. в результате экспедиции в Ленинград и Москву Р.Б. Канским была приобретена огромная коллекция книг. Эта командировка продолжалась полтора месяца. В ее ходе ученый побывал в Институте востоковедения АН СССР, библиотеках и музеях, где работал по темам истории Бухары, ирано-среднеазиатской поэмы «Шахнаме» и др. Им же в фонд библиотеки музея было передано значительное количество книг по востоковедению. К сожалению, они не были приняты в музейный фонд (научный архив) в качестве экспонатов. Возможно, это стало причиной передачи рукописей на баланс Библиотеки им. Алишера Навои в Ташкенте<sup>19</sup>.

Кроме того, Ростиславом Борисовичем были заключены договоры с пятью музеями и книгохранилищами по заказу репродукций с уникальными фотографиями по быту и архитектуре Бухары и Узбекистана. Материалы предоставили Государственный музей этнографии, Институт востоковедения АН СССР, Государственная публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, Музей восточной культуры, Центральный музей народоведения. Кроме того по его инициативе были приглашены специалисты для экспертизы нумизматической коллекции (Е.А. Давидович) и коллекции китайского фарфора (Чабров), однако это соглашение было сорвано из-за непредоставления средств<sup>20</sup>. Была выполнена только экспертиза ткани, проведенная О.А. Сухаревой. Велась Канским и библиографическая работа по истории и архитектуре Бухары.

Архивные данные содержат информацию и о публикациях сотрудников музея. За год на страницах газеты «Красная Бухара» и «Бухоро хакикати» вышло 12 статей научных сотрудников. Кроме того, в архиве музея хранился ряд работ, оставшихся неопубликованными (нуждались в редакции и корректировке). Среди них была работа «Топография Бухары начала XX века» Л.И. Ремпеля и «Прошлое Бухарского Арка» Канского. В этом же году в музей (по договору с археологом Треножкиным) частично была передана коллекция керамики от Кушанов до Тимуридов<sup>21</sup>.

Среди материалов личного архива ученого нам удалось обнаружить документ (автограф самого Ростислава Борисовича) о выставке, организованной в 1948 г. Подготовка к юбилею (500-летию) великого поэта Алишера Навои была начата 15 марта 1948 г. Под руководством старшего научного сотрудника Канского и по разработанному им плану в течение апреля была развернута большая выставка. Площадь выставки составила свыше 80 м<sup>2</sup>. На выставке экспонировались очень интересные памятники и вспомогательные материалы. Среди них: фотографии архитектурных памятников, диорама: «Тимур и его государство» — «Народы Тимура по миниатюрам Бекзада»; образцы подлинного оружия XV–XVII вв.; настенные экспонаты «Улугбек и его время»; миниатюры «Герат времени Навои»; образцы каллиграфии XVI–XVIII вв.; бытовые предметы XV–XVII вв.; миниатюры Садриддина Поччаева — «Жизнь Навои»; двусторонняя витрина с рукописями и литографиями и современными изданиями произведений А. Навои (около 30 ед.);

<sup>17</sup> Шишкин В.А. Варахша. Опыт исторического исследования. М., 1963.

<sup>18</sup> БОГА. Ф. 1175. Оп. 2. Д. 18. Л. 7.

<sup>19</sup> Джураев Ш.Г. Из истории Бухарского музея: К 100-летию создания. С. 76–84.

<sup>20</sup> БОГА. Ф. 1175. Оп. 2. Д. 18. Л. 7.

<sup>21</sup> Там же. Л. 9.

монеты эпохи Тимуридов<sup>22</sup>. Эта выставка была знаменательной для своего времени. Несмотря на культурные и образовательные запреты, в музее была организована новая выставка. По словам самого автора, подготовка выставки занимала очень короткий срок.

7 мая 1948 г. Канский написал краткий отчет и это, возможно, стало одним из его последних действий в музее. Ростиславом Борисовичем была проделана большая работа. С 1-го по 15-е января был произведен (в основном) демонтаж старой экспозиции и экспонаты сданы в фонд. Разработан проект размещения новой экспозиции, составлены перечни экспонатов, подлежащих научной разработке. Канский разработал план отдела истории на 1948 г. С 15 января по поручению директора он переключился на срочное составление тематико-экспозиционного плана отдела народного творчества (Филиал Ситораи Махи-Хасса). Во время отпуска он был в Самарканде и консультировался с историками. Оттуда он привез большую археологическую коллекцию, собранную для музея археологом Треножкиным. Сразу после отпуска он приступил к своим обязанностям. Подготовил хронологическую таблицу правителей Бухары с древности до революции, работа была закончена 5 апреля 1948 г.

Ростислав Борисович Канский скончался в Ташкенте 30 августа 1948 г., ему было всего 42 года. Болезнь, полученная в заключении, оборвала его жизнь. Он проделал огромную работу по организации музея, пользовался уважением авторитетных ученых в Москве и Ленинграде. Его вклад в развитие музейной сферы является очень значительным. В статье мы попытались осветить некоторые аспекты деятельности Р.Б. Канского в музее, его научная деятельность может стать объектом других исследований.

### Список литературы

*Альмеев Р.В.* Бухара—город музеев. Ташкент: «Фан» АН Республики Узбекистан, 1999. 128 с.

*Ашууров Я.С., Гелах Т.Ф., Камалов У.* Бухара: Краткий справочник-путеводитель. Ташкент: Госиздат УзССР, 1956. 83 с.

*Джураев Ш. Б.А.* Казаков—знаток бухарских священных мест // «Бухоронинг жахон маданиятидаги ўрни» илмий-амалий анжумани. Бухоро: [Без издательства], 2021. С. 160–164.

*Джураев Ш.Г.* Из истории Бухарского музея: К 100-летию создания // Музей. Памятник. Наследие. 2022. № 1 (11). С. 76–84.

*Курбанов Ф.Г.* К истории крепостной стены Бухары: Архивные документы Т.Ф. Гелаха // Исторические документы и актуальные проблемы археографии, источниковедения, российской и всеобщей истории нового и новейшего времени. Сборник материалов Седьмой международной конференции молодых ученых и специалистов, «Clio–2017». М.: РОССПЭН, 2017. С. 253–255.

*Шишкин В.А.* Варахша. Опыт исторического исследования. М.: Издательство АН СССР, 1963. 250 с.

*Юлдашев Н.* Бухоро музейи // Фан ва турмуш. 1959. № 12. С. 32–35.

### References

Almeev, R.V. *Bukhara—gorod muzey* [Bukhara is a museum city]. Tashkent: “FAN” AN Resbuliki Uzbekistan Press, 1999. 128 p. (in Rus.).

<sup>22</sup> Однако в тексте написано «Навои».

Ashurov, Ya.S., Gelakh, T.F., Kamalov, U. *Bukhara: Kratkiy spravochnik-putevoditel'* [Bukhara: Short dictionary-guide book]. Tashkent: Gosizdat UzSSR Publ., 1956. 81 p. (in Rus.).

Jurayev, Sh.G. B.A. Kazakov—znanok buxarskix svyatshennix mest. [B.A. Kazakov as a connoisseur of Bukhara sacred places], in “*Buxoroning jahon madaniyatidagi o’rni*” *mavzusida Respublika miqyosida onlayn ilmiy-amaliy anjumani*. Bukhara: [Without name of publisher], 2021. P. 160–164. (in Rus.).

Jurayev, Sh.G. Iz istorii Buxarskogo muzeya: K 100-letiyu sozdaniya [From the history of Bukhara museum: Towards its centenary], in *Muzej. Pamyatnik. Nasledie*. 2022. Vol. 1 (11). P. 76–84. (in Rus.).

Kurbanov, F.G. K istorii krepostnoy steny Buxari: Arxivnie dokumenty T.F. Gelakha [Towards the history of the fortress wall of Bukhara: Archival documents of T.F. Gelakh], in *Istoricheskie dokumenti i aktualnie problemi arxeografii, istochnikovedeniya, rossiyskoy i vseobtshey istorii novogo i noveyshego vremeni. Sbornik materialov Sedmoy mejdunarodnoy konferentsii molodix uchenix i spetsialistov, “Clio–2017”*. Moscow: ROSSPEN Press, 2017. P. 253–255. (in Rus.).

Shishkin, V.A. *Varaxsha. Opit istoricheskogo issledovaniya* [Varakhsha. The case of historical research]. Moscow: Izdatel’stvo AN SSSR Press, 1963. 250 p. (in Rus.).

Yuldashev, N. Buxoro muzeyi [The Museum of Bukhara], in *Fan va turmush*. 1959. Vol. 12. P. 32–35. (in Uzb.).

*Харитоновна Т.Ю.*

ПОСЕТИТЕЛЬ В МУЗЕЕ: НАПРАВЛЕННОСТЬ СОЦИАЛЬНОЙ УСТАНОВКИ,  
ОТНОШЕНИЕ И ИНФОРМИРОВАННОСТЬ  
(НА ПРИМЕРЕ ГЛАВНОГО ШТАБА ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА)

Харитоновна, Татьяна Юрьевна — кандидат психологических наук, научный сотрудник, Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, [tatiana@hermitage.ru](mailto:tatiana@hermitage.ru).

Статья посвящена исследованию направленности социальной установки посетителей Государственного Эрмитажа (на примере Главного Штаба). Анализируются понятия социальной установки, музейной потребности, а также приводятся примеры практических исследований аудитории музея. В качестве инструментов использовались опросы более 300 индивидуальных посетителей, результаты были обработаны в программе SPSS. 20. Направленность социальной установки посетительской аудитории проанализирована с помощью лонгитюдного исследования, проведенного автором с 2010 по 2022 гг. Изучены несколько типов направленности установки, основными из которых являются «каждый должен посетить» и «хочу получить удовольствие». Кроме того в статье сделаны выводы об изменении посетительской аудитории Главного Штаба во время пандемии коронавируса и возвращению к допандемийным параметрам аудитории. Для изучения отношения посетителей к Главному Штабу использована авторская методика исследования психологической атмосферы музея, а для исследования информированности выделены основные источники информирования. В статье сделаны выводы о том, что для роста посещаемости Главного Штаба необходимо учитывать направленность на получение удовольствия при посещении музея, поддерживать на высоком уровне атмосферу музея, усиливать информацию о Главном Штабе и контролировать ее содержание.

**Ключевые слова:** направленность социальной установки посетителей Государственного Эрмитажа, музейная потребность, посетительская аудитория, информированность.

THE VISITOR IN THE MUSEUM:  
THE ORIENTATION OF THE SOCIAL SET, ATTITUDE, AND AWARENESS  
(A CASE OF STAFF BUILDING OF THE STATE HERMITAGE MUSEUM)

Kharitonova, Tatiana Yurievna — Candidate of Science in Psychology, The Research Fellow, the State Hermitage, Russian Federation, Saint-Petersburg, [tatiana@hermitage.ru](mailto:tatiana@hermitage.ru).

The article is devoted to the study of social set of The State Hermitage visitors (on the example of The General Staff Building). The concepts of social set, the need to visit to museum are analyzed, as well as examples of experimental studies of the museum audience are given. Interviews of more than 300 individual visitors were used as tool; the results were processed in the SPSS.20. The orientation of social set of the visitor's audience was analyzed using a longitudinal study, conducted by the author from 2010 to 2022. Several types of set's orientation have been studied, the main ones being "everyone should visit" and "I want to have pleasure". In addition, the article draws conclusions about the change in the visitor audience of The General Staff Building during the coronavirus pandemic and the return to pre-pandemic audience parameters. To study the visitor's estimates, the author used the own method of



researching the psychological atmosphere of the museum. The main information sources were identified to study awareness. The article concludes that in order to increase the attendance of The General Staff Building, it is necessary to take into account the focus on getting pleasure when visiting the museum, maintain the atmosphere of the museum at a high level, strengthen and control the information about The General Staff Building.

**Key words:** orientation of the social set of visitors to The State Hermitage, the need to visit to museum, visitor's audience, awareness.

В связи с происходящими в последнее время в нашей жизни переменами рост потребления услуг, товаров и благ постепенно теряет смысл, а сохранение здоровья и психологического благополучия человека выходит на первый план. Человек созидающий приходит на смену человеку потребляющему, а давно существующая в обществе дискуссия о месте музея в жизни людей получает новое развитие. Если совсем недавно стремление к потреблению культурных благ грозило поставить Эрмитаж для посетителя в один ряд с массовыми развлечениями, то сегодня музейная потребность становится все более осознаваемой и приводит к нам еще больше интересных посетителей. Отношение сначала к временной приостановке работы музеев в связи с распространением коронавируса, затем к возобновлению работы и появлению новых правил посещения активно изучается социологами и психологами, и мы позволим себе сделать некоторые выводы. Изменилась ли посетительская аудитория? Изменилось ли отношение посетителей к музею? Изменилась ли направленность социальной установки? Рассмотрим это на примере Главного Штаба Государственного Эрмитажа.

В Главном Штабе с 2019 по 2022 г. были изучены три типа посетительской аудитории:

- допандемийные посетители 2019 г.;
- посетители после возобновления работы Главного Штаба в 2020 г.;
- посетители Главного Штаба 2021–2022 гг.

Допандемийные посетители — это в большинстве жители Санкт-Петербурга (молодежь, пенсионеры), которые приходили с друзьями и хорошо знали Штаб. После возобновления работы музея в 2020 г. посетительская аудитория изменилась. Мы наблюдали уменьшение количества жителей Санкт-Петербурга, студентов и пенсионеров. В летний сезон 2020 г. Главный Штаб посещали в основном туристы — жители крупных городов Российской Федерации с семьями. В 2021 г. после введения бесплатного посещения для студентов и пенсионеров снова увеличилось количество молодежи, и незначительно возросла численность пенсионеров. В 2022 г. получился своеобразный микс из молодежи и пенсионеров из Санкт-Петербурга и семейных посещений из других городов. Количество петербуржцев постепенно растет, но жителей других городов Российской Федерации по-прежнему больше, чем жителей Санкт-Петербурга (рис. 1, 2). Опросы индивидуальных посетителей проводятся ежемесячно, в них участвуют не менее 1 000 человек в год.

Таким образом, во время пандемии произошло изменение посетительской аудитории, а сегодня происходит постепенный возврат к допандемийным показателям. К сожалению, Главный Штаб столкнулся с проблемой снижения посещаемости, поэтому мы решили проверить, изменилась ли социальная установка на посещение музея.

Интересно, что большинство посетителей (более 45 %) вне зависимости от места жительства приходят в Главный Штаб чаще всего в первый раз, именно поэтому нас заинтересовала направленность социальной установки, которая, безусловно, связана с отношением

посетителей к музею. Социальная установка в любые исторические периоды приводила посетителей в музей. Согласно нашим исследованиям посетительской аудитории в основе любой социальной установки лежит эмоция, правда, не всегда осознаваемая. В Эрмитаж ходят не за информацией, а за эмоцией, следовательно, «эрмитажная потребность» рассматривается нами как желание получать позитивные эмоции. В психологии понятие потребности сложно поддается формальному определению<sup>1</sup>. Например, потребности рассматриваются как объективные состояния человека и окружающей его среды, существующие независимо от того, известны ли они субъекту<sup>2</sup>. Для удовлетворения определенной потребности человек организует свое поведение, установка позволяет выбрать вид деятельности, а атрибуция служит для объяснения событий. Потребность становится «прозрачной» и переживается как собственная нужда<sup>3</sup>. С нашей точки зрения еще сложнее определить музейную потребность, но переживание музейной потребности не отличается от переживания других потребностей, например, эстетической потребности. В исследованиях, посвященных музейной коммуникации, мы установили, что сенсорные параметры по отношению к эстетическим потребностям не считаются определяющими. Очень важным является понимание характера удовольствия, которое должен приносить музей. Удовольствие — обязательный элемент общения человека с музеем<sup>4</sup>. Таким образом, изучение музейной потребности — это фактически изучение социальной установки, если учитывать, что направленностью установки может служить получение удовольствия от посещения музея.

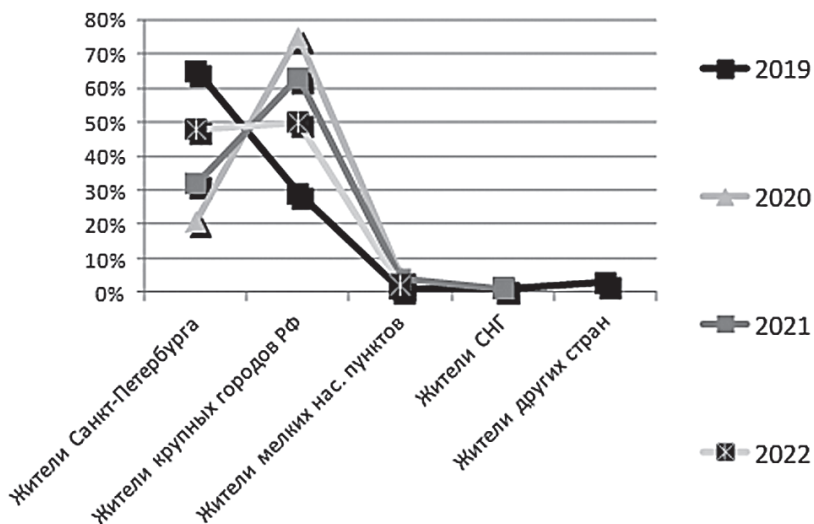


Рис. 1 Сравнение места жительства посетителей Главного Штаба (2019–2022 гг.)

Исследование социальных установок посетителей мы начали в Главном музейном комплексе Государственного Эрмитажа с полуструктурированных интервью, на основании которых были выделены основные типы направленности установки. Затем изучение

<sup>1</sup> Вилюнас В.К. Психология развития мотивации. СПб., 2006.

<sup>2</sup> Магун В.С. Потребности и психология социальной деятельности личности. Л., 1983.

<sup>3</sup> Тхостов А.Ш. Эмоции и аффекты: общепсихологический и патопсихологический аспекты // Психологический журнал. 1998. Т. 19. № 4. С. 81–87.

<sup>4</sup> Философия музея: Учебное пособие. Под ред. М.Б. Пиотровского. М., 2013.

проводилось с применением ранговых шкал, было лонгитюдным и включало в себя несколько этапов.

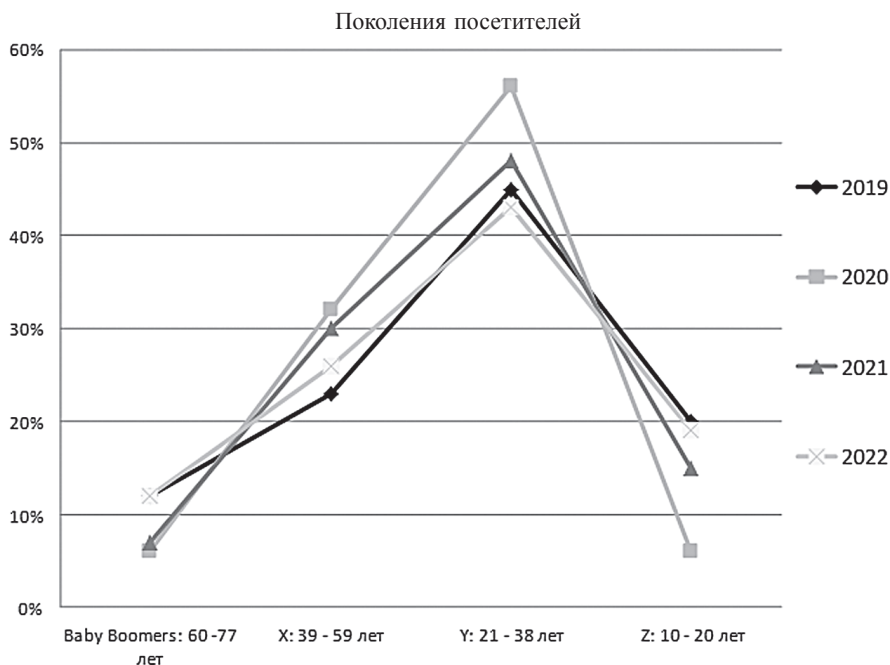


Рис. 2 Динамика поколенческого состава посетительской аудитории (2019–2022 гг.)

Первый этап прошел в Главном музейном комплексе Государственного Эрмитажа в 2010–2012 гг. (N=2000). Процентная доля установки «каждый должен посетить» (для поддержания статуса культурного человека в обществе) оказалась самой значительной—39 %. Направленность установки осознавалась и оценивалась посетителями как необходимый ритуал в культуре повседневности, а «эрмитажная потребность» для жителей Санкт-Петербурга воспитывалась с детства. Так 18 % от общего числа опрошенных отмечали, что их приучили ходить родители. Туристы, составлявшие более 50 % посетителей, также шли в музей, потому что «каждый должен посетить».

На втором этапе при изучении направленности социальной установки посетителей Главного Штаба в 2016–2017 гг. (N=1000) использовалась та же схема, что и в Главном музейном комплексе в 2010–2012 гг. Сравнительный анализ музейной аудитории Главного музейного комплекса и Главного Штаба не зафиксировал статистически значимых изменений. По результатам частотного анализа мы обнаружили, что изменилась направленность установки. 45 % посетителей Главного Штаба хотят получить удовольствие от визита в музей, т.е. посещение становится уже не ритуалом, а событием, изменяющим культуру повседневности<sup>5</sup>. Зафиксировано изменение направленности установки, вместо привычного ритуала с направленностью «для общества» появляется желание «для себя». Посещение Главного Штаба осознается не как ритуал, а как некое событие в культуре повседневности.

<sup>5</sup> Харитонова Т.Ю. Социально-психологические особенности посетителей в ситуации музейной коммуникации (на примере Главного штаба Государственного Эрмитажа). Автореферат диссертации ... кандидата психологических наук. СПб., 2018.

В конце 2021—начале 2022 г. был проведен третий этап исследования (N=600), в котором участвовали нынешние посетители Главного Штаба. Мотивация посетителей и направленность установки на посещение не изменились. По-прежнему большая часть посетителей на первое место ставит получение удовольствия от визита. Кроме того, более 25 % посетителей хотят увидеть новое пространство, 9 % пришли с направленностью «каждый должен», 8 % осознают необходимость для работы или хобби, незначительное количество пришли за компанию (рис. 3).



Рис. 3 Изменение направленности социальной установки посетителей (2010–2022 гг.)

Можно с уверенностью констатировать, что общая направленность социальной установки посетителей, которые пришли в Главный Штаб, по сравнению с посетителями Главного музейного комплекса, изменилась еще в 2016–2017 гг., а во время пандемии коронавируса и после ее окончания осталась прежней. Вместе с этим согласно сравнительному анализу, проведенному в рамках исследования, количество посетителей, которые пришли «для себя», увеличилось в 2022 г. на 11 % за счет тех, кто раньше рассматривал визит с направленностью «каждый должен» ( $\chi^2=0,05$ ). Почему так произошло?

Рассмотрим, что такое социальная установка, и как это работает? Существует большое количество определений социальной установки, но нет единого и устоявшегося<sup>6</sup>. Так социальный психолог, профессор, заведующая кафедрой социальной психологии СПбГУ С.Д. Гуриева установила, что исследователями используется более 200 определений этого понятия<sup>7</sup>. Социальную установку определяют, как готовность человека действовать определенным образом по отношению к конкретному объекту в определенных

<sup>6</sup> Eagly A.H., Chaiken S. The psychology of attitudes. Fort Worth, TX, 1993.

<sup>7</sup> Гуриева С.Д. Установка и межэтнические отношения. СПб., 2008.

обстоятельствах. Например, Г. Олпорт использует для определения социальной установки термин *аттитюд* и считает, что главными элементами в структуре *аттитюда* являются: ментальное или нейтральное состояния, готовность к действию, следствие опыта. Он характеризует *аттитюд* как бессознательную составляющую поведения, которая направляет это поведение, тормозя одни реакции и усиливая другие на фоне общего сближения результатов и потребностей, регулирующих как восприятие, так и действие<sup>8</sup>. А С.К. Рощин не видит различия психологической основы между *аттитюдом*, социальной установкой и установкой в целом<sup>9</sup>. Д.Н. Узнадзе писал о том, что установка формируется «через потребности индивида и возможности социального мира»<sup>10</sup>, что близко понятию поля К. Левина, как соотношению среды и поведения<sup>11</sup>. Для нас важно, что установки существуют в жизненном пространстве индивида в аффективной и, вместе с тем, когнитивной форме и определяют человеческое поведение<sup>12</sup>. Следовательно, музейная потребность существует в когнитивной и аффективной форме, а проявляется всегда в поведенческой, значит, влиять на направленность установки мы можем, формируя позитивное отношение к музею.

Как влиять на формирование позитивного отношения к музею, тем более к такому музею, как Государственный Эрмитаж, который в этом совершенно не нуждается? Здесь нам поможет понимание диспозиции по В.А. Ядову, в которое, помимо прочего, входит предрасположенность или готовность действовать определенным способом в конкретной ситуации. С точки зрения теории диспозиционной иерархии высший уровень образует система ценностных ориентаций, направленных на реализацию целей в жизни. Этот уровень является решающим в саморегуляции поведения человека<sup>13</sup>, и диспозиционная система постоянно регулирует это поведение.

С нашей точки зрения первое посещение музея является поведенческим актом, т.е. реакцией человека на внешнюю среду. Затем появляется привычное действие, например, «привык — водили родители», что отвечает более высокому уровню регуляции поведения в социальных условиях. А музейная потребность возникает как получение удовольствия и близка к системе ценностных ориентаций человека, определяющих цели в жизни. Следовательно, установка на позитивную эмоцию и посещение «для себя» становится ценностью человека.

Рассматривая причину увеличения количества желающих получить удовольствие от посещения, следует отметить, что больших перемен в посетительской аудитории в 2021–2022 гг. не случилось (рис. 1, 2). Мы постепенно возвращаем в музей привычных посетителей. Почему увеличилось процентное соотношение тех, кто пришел «для себя»? Почему эти посетители идут именно в Главный Штаб? Способен ли музей использовать такие изменения в своих целях?

Для ответа на эти вопросы необходимо проанализировать информированность посетителей Главного Штаба. Перед определенным поведенческим актом приходит в действие

---

<sup>8</sup> *Allport H. Social Attitudes and Social Consciousness // Classic Contribution to Social Psychology. Ed. by E.P. Hollander, R.G. Hunt. New York; Toronto, 1972. P. 189–190.*

<sup>9</sup> *Рощин С.К. Социальная установка личности // Социальная психология: Учебное пособие / Отв. ред. А.Л. Журавлев. М., 2002. С. 87–94.*

<sup>10</sup> *Узнадзе Д.Н. Установка как основа выполнения действия // Он же. Психологические исследования. М., 1966. С. 161.*

<sup>11</sup> *Левин К. Теория поля в социальных науках. СПб., 2000.*

<sup>12</sup> *Надирашвили Ш.А. Понятие установки в общей и социальной психологии. Тбилиси, 1974.*

<sup>13</sup> *Ядов В.А. Саморегуляция и прогнозирование социального поведения личности: Диспозиционная концепция. М., 2013.*

информационное поле, образуются «когнитивные элементы» диспозиций, соотносимые с предметом насыщения какой-то потребности. Эмоционально окрашенные знания являются оценочными суждениями, через изменение отношения к оценочным суждениям можно корректировать социальные установки.

Очевидно, что направленность социальной установки на посещение для себя усилилась в связи с изменениями информационного поля вокруг Главного Штаба. Какие эмоционально окрашенные оценки появились в информационном поле? Где появились эти оценки?

В качестве одного из факторов коррекции установок традиционно исследовалось воздействие средств массовой информации. Так, коррекция установки весьма вероятна под воздействием сведений, открывающих, что объект соответствует интересам и нуждам индивида в большей степени, чем тот предполагал раньше. В результате оценка в отношении объекта может постепенно изменяться с отрицательной на нейтральную, а затем — на положительную, а вслед за ней меняется и поведение индивида.

Средства массовой информации с начала пандемии и до сегодняшнего дня, к сожалению, не рассматривают Главный Штаб как место, которое привлекает посетителей, поэтому посещаемость падает вместе с информированностью (рис. 4).

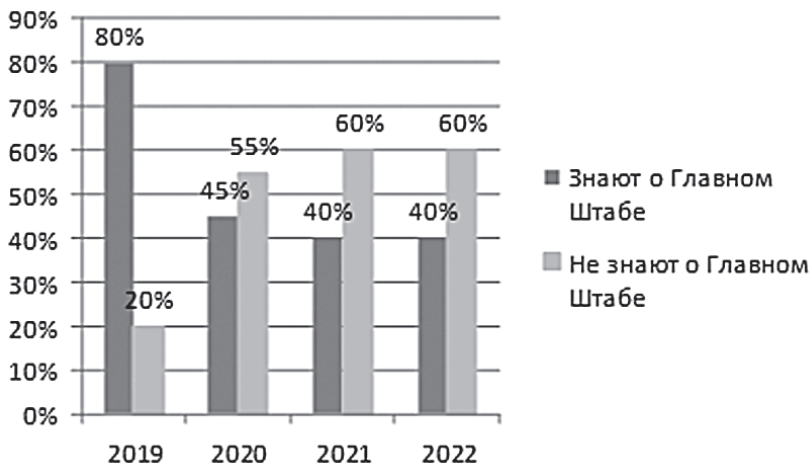


Рис. 4 Сравнение информированности посетителей Главного Штаба

Но увлеченность и удовлетворенность посетителей остаются стабильно высокими. Оценки, которые дают посетители Главному Штабу, также не уменьшились. Рассмотрим это на примере так называемого функционального компонента музейной коммуникации — атмосферы Главного Штаба. Сравнительный анализ показал, что все элементы психологической атмосферы, выделенные нами, остаются стабильно высокими. Получается, что, несмотря на недостаток информирования, посетители по-прежнему хотят получать удовольствие от посещения Главного Штаба (рис. 5).

Какой вид информирования показывает посетителю привлекательность Главного Штаба?

Дело в том, что информация передается не только в устной форме, но и с использованием социальных сетей в качестве межличностного общения. В допандемийные времена основным источником информирования была межличностная коммуникация («сарафанное

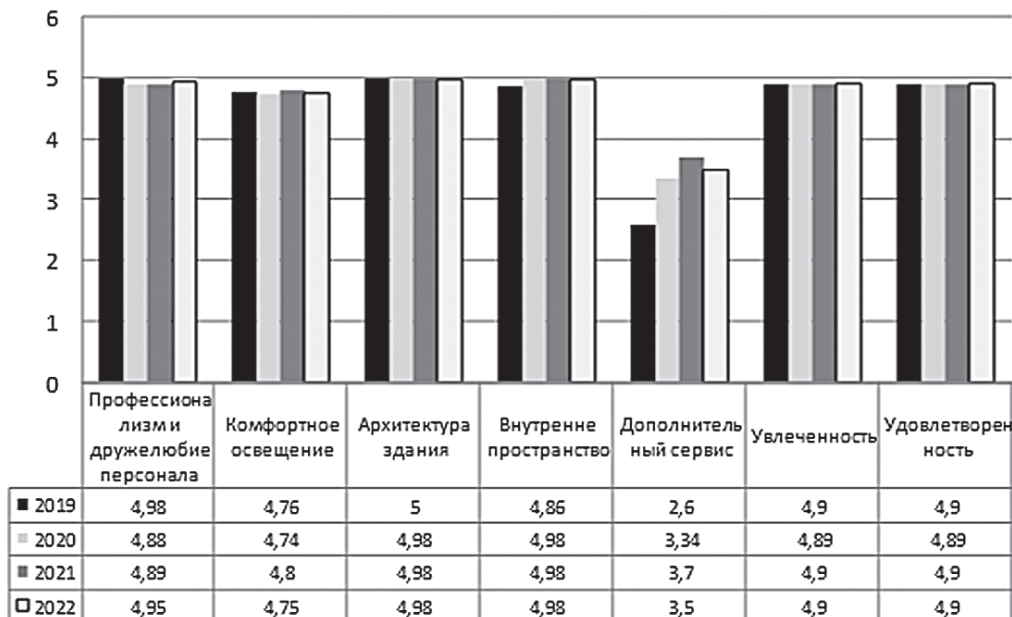


Рис. 5 Динамика изменения оценок атмосферы Главного Штаба

радио» или «как, ты еще не был в Главном Штабе?»), сегодня же при сокращении живого общения во время пандемии и бурном развитии интернета, он выходит на первое место. При сравнительном анализе источников информирования ясно, что интернет-источники являются более востребованными и используемыми, чем несколько лет назад, причем значительно возрос интерес к социальным сетям (рис. 6).

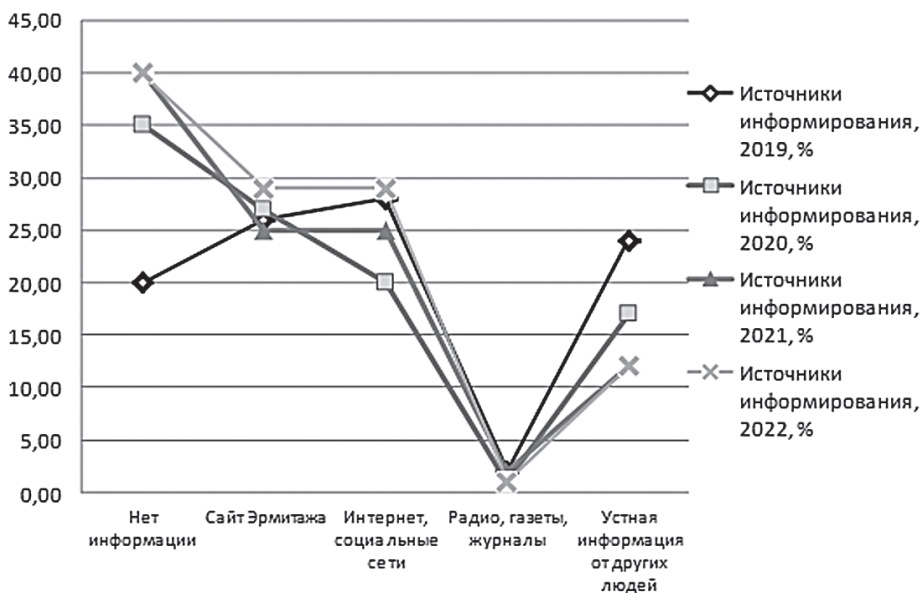


Рис. 6 Сравнительный анализ источников информирования посетителей Главного Штаба

Что именно рекламируют интернет и личные аккаунты социальных сетей? Они показывают атмосферу Главного Штаба: профессионализм и дружелюбие персонала, отсутствие очередей на вход, красоту внутреннего пространства, простор для посетителей. Но самое главное заключается в том, что у человека появляется ощущение свободы выбора и безопасности<sup>14</sup>, которые позволяют не просто потреблять культуру и красоту, а осознавать ее и создавать свое собственное понимание.

Учитывая то, что направленность социальной установки на получение удовольствия преобладает в исследуемой выборке (и генеральной совокупности), можно констатировать, что мы имеем посетителей, которые настроены на поиск необходимой им информации, планируют посещение Главного Штаба, отводят на это значительное количество времени (в среднем более 2,5 часов). Таких людей мы определили в предыдущем исследовании как эстетически чувствительных, умеющих слышать свой внутренний голос<sup>15</sup>, понимающих важность изменения привычного образа мысли, который может меняться во время «живого» посещения музея.

Таким образом, социальная установка на получение удовольствия проявляется как внутренний психический феномен и внешнее действие по отношению к посещению Главного Штаба. Изменение информационного пространства интернета и «сарафанного радио» социальных сетей постепенно возвращает в Главный Штаб привычного для нас посетителя. Вопрос об увеличении посещаемости Главного Штаба тесно связан не только с усилиями руководства и сотрудников по поддержанию атмосферы музея на должном уровне, но и с увеличением источников информирования и количества информации о Главном Штабе как о части Государственного Эрмитажа. Необходимо использовать возможности интернета и социальных сетей, а также официального сайта музея для повышения привлекательности посещения и увеличения количества посетителей за счет повторных визитов.

С точки зрения перспектив будущих исследований необходимо включать в систему анализа компоненты ситуации музейной коммуникации и психологические особенности посетителей, влияющие на оценочные суждения. Но уже сейчас можно утверждать, что направленность установки на получение удовольствия от посещения способствует повышению психологической удовлетворенности музейной коммуникацией, более высокой оценке психологической атмосферы, увеличению эмоциональной вовлеченности в коммуникацию. Увеличивая информированность посетителей, отслеживая необходимый контент в интернете, совершенствуя психологическую атмосферу, музей может увеличивать численность посетителей, что является необходимым условием развития музея.

### Список литературы

- Вилюнас В.К.* Психология развития мотивации. СПб.: Речь, 2006. 458 с.  
*Гуриева С.Д.* Установка и межэтнические отношения. СПб.: Нестор-История, 2008. 276 с.  
*Левин К.* Теория поля в социальных науках. СПб.: Сенсор, 2000. 368 с.

<sup>14</sup> *Leary M.R.* Emotional reactions to threats to acceptance and belonging: A retrospective look at the big picture // *Australian Journal of Psychology*. 2021. Vol. 73. Is. 1. P. 4–11. <https://doi.org/10.1080/00049530.2021.1883410>

<sup>15</sup> См.: *Харитоновна Т.Ю.* Социально-психологические особенности посетителей в ситуации музейной коммуникации ...



Магун В.С. Потребности и психология социальной деятельности личности. Л.: Наука, 1983. 176 с.

Надирашвили Ш.А. Понятие установки в общей и социальной психологии. Тбилиси: Мецниереба, 1974. 170 с.

Пиотровский М.Б. (ред.) Философия музея: Учебное пособие. М.: НИЦ Инфра-М, 2013. 192 с.

Роцин С.К. Социальная установка личности // Социальная психология: Учебное пособие / Отв. ред. А.Л. Журавлев. М.: ПЕР СЭ, 2002. С. 87–94.

Тхостов, А.Ш. Эмоции и аффекты: общепсихологический и патопсихологический аспекты // Психологический журнал. 1998. Т. 19. № 4. С. 81–87.

Узнадзе Д.Н. Установка как основа выполнения действия // Он же. Психологические исследования. М.: Наука, 1966. С. 384–396.

Харитоновна Т.Ю. Социально-психологические особенности посетителей в ситуации музейной коммуникации (на примере Главного штаба Государственного Эрмитажа). Автореферат диссертации ... кандидата психологических наук. СПб., 2018. 24 с.

Ядов В.А. Саморегуляция и прогнозирование социального поведения личности: Диспозиционная концепция. М.: ЦСП и М, 2013. 376 с.

Allport H. Social Attitudes and Social Consciousness // *Classic Contribution to Social Psychology*. Ed. by E.P. Hollander, R.G. Hunt. New York; London: Oxford University Press, 1972. P. 189–190.

Eagly A.H., Chaiken S. *The psychology of attitudes*. Fort Worth, TX: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993. 794 p.

Leary M.R. Emotional reactions to threats to acceptance and belonging: A retrospective look at the big picture // *Australian Journal of Psychology*. 2021. Vol. 73. Is. 1. P. 4–11. <https://doi.org/10.1080/00049530.2021.1883410>

## References

Allport, H. Social Attitudes and Social Consciousness, in *Classic Contribution to Social Psychology*. Ed. by E.P. Hollander, R.G. Hunt. New York; London: Oxford University Press, 1972. P. 189–190.

Eagly, A.H., Chaiken S. *The psychology of attitudes*. Fort Worth, TX: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993. 794 p.

Gurieva, S.D. *Ustanovka i mezhe`tnicheskie otnosheniya* [Set and interethnic relations]. Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya Press, 2008. 276 p. (in Rus.).

Kharitonova, T.Yu. *Sotsialno-psikhologicheskie osobennosti posetitelej v situatsii muzejnoj kommunikatsii (na primere Glavnogo shtaba Gosudarstvennogo Ermitazha)* [Socio-psychological features of visitors in the situation of museum communication (on the example of the General Staff Building of the State Hermitage Museum)]. PhD thesis]. Saint-Petersburg, 2018. 27 p. (in Rus.).

Leary, M.R. Emotional reactions to threats to acceptance and belonging: A retrospective look at the big picture, in *Australian Journal of Psychology*. 2021. Vol. 73. Is. 1. P. 4–11. <https://doi.org/10.1080/00049530.2021.1883410>

Levin, K. *Teoriya polya v social`ny`x naukax* [Field theory in social sciences]. Saint-Petersburg: Sensor Press, 2000. 368 p. (in Rus.).

Magun, V.S. *Potrebnosti i psixologiya social`noj deyatel`nosti lichnosti* [Needs and psychology of social activity of the individual]. Leningrad: Nauka Press, 1983. 176 p. (in Rus.).

Nadirashvili, Sh.A. *Ponyatie ustanovki v obshej i social'noj psixologii* [The concept of attitude in general and social psychology]. Tbilisi: Metsniereba Press, 1974. 170 p. (in Rus.).

Piotrovsky, M.B. (Ed.) *Filosofiya muzeya: Uchebnoe posobie* [The philosophy of the Museum: A textbook]. Moscow: NICz Infra-M Press, 2013. 192 p. (in Rus.).

Roshhin, S.K. Social'naya ustanovka lichnosti [Social set of personality], in *Social'naya psikhologiya: Uchebnoe posobie. Otv. red. A.L. Zhuravlev*. Moscow: PER SE` Press, 2002. P. 87–94. (in Rus.).

Tkhostov, A.Sh. E'mocii i affekty': obshhepsixologicheskij i patopsixologicheskij aspekty' [Emotions and affects: general psychological and pathopsychological aspects], in *Psikhologicheskij zhurnal*. 1998. Vol. 19. Pt. 4. P. 81–87. (in Rus.).

Uznadze, D.N. Ustanovka kak osnova vy`polneniya dejstviya [Set as the basis for performing the action], in *Ibid. Psikhologicheskie issledovaniya*. Moscow: Nauka Press, 1966. P. 384–396. (in Rus.).

Vilyunas, V.K. *Psikhologiya razvitiya motivacii* [Psychology of motivation development]. Saint-Petersburg: Rech` Press, 2006. 458 p. (in Rus.).

Yadov, V.A. *Samoregulyaciya i prognozirovanie social'nogo povedeniya lichnosti: Dispozitsionnaya koncepciya* [Self-regulation and forecasting of a person's social behaviour: A dispositional concept]. Moscow: CzSP i M Press, 2013. 376 p. (in Rus.).

---

## ПАМЯТНИК

---

*Сапанжа О.С.*

РЕАЛЬНОЕ ДЕТСТВО: ЗИМА И РЕБЕНОК В СОВЕТСКОЙ ФОТОГРАФИИ И ИНТЕРЬЕРНОЙ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ 1960-х гг.  
(НА МАТЕРИАЛАХ МУЗЕЯ «XX ЛЕТ ПОСЛЕ ВОЙНЫ.  
МУЗЕЙ ПОВСЕДНЕВНОЙ КУЛЬТУРЫ ЛЕНИНГРАДА 1945–1965 гг.»)

Сапанжа, Ольга Сергеевна — доктор культурологии, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, [sapanzha@mail.ru](mailto:sapanzha@mail.ru).

Тема детства в пространстве художественного и научного дискурса является вполне самостоятельной, претендующей на отдельный формат исследовательских и просветительских практик. В искусствоведении проблематику детства как феномена художественной культуры традиционно рассматривают сквозь призму портретного или (реже) бытового жанра, демонстрирующего, скорее, не эволюцию реального статуса детства как этапа жизни и способов его обеспечения, а понимания художественного образа — отражения концепций стилей или идеологием (классицизма, сентиментализма, романтизма, революционного пафоса, борьбы с врагами и т.д.). В советский период концепт «советское детство» приобрел самостоятельные черты, определяемые, с одной стороны, идеологическими установками и включением детства в программу построения коммунизма, но, с другой стороны, определяемые общемировыми трендами — вторым демографическим переходом и связанным с ним формальным увеличением периода детства и его качества. При этом динамика в понимании детства не была однородной, как не был единым советский период — концепт «советское детство» в 1930-е гг. и в 1960-е гг. представлял собой совершенно разные модели — и содержательно, и визуально. В статье на основе материалов Музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.» представлен анализ образов ребенка в советской культуре 1960-х гг. Для наглядности были выбраны произведения двух видов искусств — фотографии и фарфоровой интерьерной пластики и один сюжет, достаточно часто встречающийся в советском искусстве — ребенок и зима. Изучение общего сюжета в произведениях разных видов искусств подтверждает тезис о том, что в 1960-е гг. происходит окончательное сложение детства как элемента массовой культуры, в котором художественный образ максимально сопряжен с реальными общими практиками детского мира.

**Ключевые слова:** детство, советское детство, счастливое детство, советская фотография, советский фарфор, советская фарфоровая интерьерная пластика, зима.

“REAL CHILDHOOD”: WINTER AND CHILD IN SOVIET PHOTOGRAPHY  
AND INTERIOR PORCELAIN PLASTIC OF THE 1960s

(FROM THE COLLECTION OF THE MUSEUM “XX YEARS AFTER THE WAR. MUSEUM OF EVERYDAY CULTURE OF LENINGRAD 1945–1965”)

Sapanzha, Olga Sergeevna — Doctor of Cultural Studies, Professor, the Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation, Saint-Petersburg, [sapanzha@mail.ru](mailto:sapanzha@mail.ru).

The theme of childhood as an element of artistic and scientific discussion is at the centre of this paper. The problems of childhood as a phenomenon of artistic culture are traditionally considered through the prism of portrait or household genre in modern art studies. But this approach demonstrates not the evolution of the real status of childhood as a stage of life and ways to ensure it, but the understanding of the artistic image as a reflection of concepts of styles or ideologies (classicism, sentimentalism, romanticism, revolutionary pathos, fight with enemies, etc.). The concept of “Soviet childhood” acquired independent features during the Soviet period. They were determined, on the one hand, by ideological attitudes and the inclusion of childhood in the program of building communism. On the other hand, it was determined by global trends—the second demographic transition and the associated formal increase in the period of childhood and its quality. At the same time, the dynamics in the understanding of childhood was not homogeneous, just as the Soviet period was not unified—the concept of “Soviet childhood” in the 1930s and in the 1960s represented completely different models. Internally and visually, these models were totally different. The analysis of child images in Soviet culture of the 1960s is presented in the article based on the materials of the Museum “XX years after the War. The Museum of Everyday Culture of Leningrad 1945–1965”. In our focus are works of two types of art—photography and porcelain interior plastics for demonstration. One topic that is quite common in Soviet art—the child and winter, was taken for analysis. The study of the general plot in the works of different types of art confirms the thesis that in the 1960s, childhood was formed as an element of mass culture. The artistic image is maximally connected with the real general practices of the children’s world in this culture.

**Key words:** childhood, Soviet childhood, happy childhood, Soviet photography, Soviet porcelain, Soviet porcelain interior plastic, winter.

Тема детства и ее отражение в искусстве достаточно очевидны для искусствоведения и культурологии. Традиционно образ ребенка в искусстве, прежде всего, в портрете, зависел от эстетических и ценностных координат эпохи. Ребенок-маленький взрослый, ребенок-ангел, ребенок-герой, ребенок-страдалец сменялись в произведениях художников сентименталистов, классицистов, реалистов. Вряд ли уместно говорить о реальном значении мира детства в культуре с высочайшим уровнем младенческой и детской смертности и жестко сегментированным обществом аристократии и крестьянства—художественный образ был именно отражением понимания обобщенного, идеального, даже не реального ребенка.

Искусство советского периода существенно расширило галерею образов детей, оцениваемых сегодня, преимущественно, с позиций общей советской традиции, формирования идеологемы «счастливое советское детство» и ее трансляции в светлых и нежных образах<sup>1</sup>, но такое утверждение, продолжающее линию «детский образ—идеальное

<sup>1</sup> *Абдуллина Д.А.* Детский портрет в отечественной живописи как отражение меняющейся концепции детства // *Детство как антропологический, культурологический, психолого-педагогический феномен.* Самара, 2022. С. 16.

отражение доминант эпохи», верно лишь частично. Начиная с середины XX в. транслируемый искусством образ ребенка становится не только идеальным (в смысле трансляции ожидаемого идеала), но и реальным (отражающим действительный облик подавляющего большинства).

Е.А. Добренко, рассматривая отношения социализма и мира детства, отмечает инфантильность этих двух миров, диктующую обращение к логике досоциального поведения и цикличность парадигмы «детство-зрелость», в полной мере явленного в классической советской литературе, в которой заложен и реализован сюжет инициации — превращение ребенка во взрослого человека, вхождение его во взрослый мир через испытания, смертельные опасности, временную смерть и, наконец, новое рождение (этот сюжет наиболее ярко воплощен в «Судьбе барабанщика» Аркадия Гайдара, 1938 г.). Чудо соцреализма, по мысли исследователя сталинского (особенно позднесталинского) периода, состоит в том, что через испытания его герой из мира детства возвращается обратно в мир детства, увлекая за собою читателя и образуя замкнутый цикл превращений<sup>2</sup>.

Соглашаясь с такой оценкой и логикой презентации образов детства в 1930–1940-е гг., стоит отметить, что мир детства на протяжении советской истории был неоднороден и, предлагая образцы, которые Е. Добренко маркирует как репрезентацию мира советского через специфический мир мажорно-героического детства, он предлагал и варианты «бегства» от канонических пионеров-героев, юных тружеников и изобретателей. Как только советская модель давала «слабину», тут же, пусть не на первый, но на второй план выдвигался или шалопай или трогательно-умилительный пупс, не имевший ничего общего с требованиями, предъявляемыми к юным строителям коммунизма. Суровость или пафосный подъем неизменно уступали место одомашненному дискурсу, где нет места изменам жены, ради которой отец решается на растрату, одиночества 14-летнего подростка, друзей-воришек, «дяди»-шпиона, мотанию по городам Советского Союза в надежде попасть в несуществующую одесскую мичманскую школу. «Судьба барабанщика», приметы которой перечислены выше, рисует мир 1930-х гг., который после Великой Отечественной войны приобретает совершенно иные черты, в котором конфликт переходит из плоскости социальной, политической в частную, психологическую. Эту смену фиксируют и произведения искусства — живопись, графика, декоративное искусство. Наиболее показательный пример — выставка «Дети страны советов», проходившая в сентябре-ноябре 2017 г. в Государственном Русском музее. Эволюция от героического пафоса и преодоления до радостного празднования дня рождения на даче была представлена в выставочном пространстве Мраморного дворца вполне отчетливо.

Кульминацией одомашненного детского дискурса стала эпоха «оттепели». Основы концепции «обычного человека» в противовес концепции общественного служения и человека, реализующего себя только в коллективе, были явлены публике уже в позднесталинский период, когда наряду с помпезными работами вроде «Утро нашей Родины» Ф.С. Шурпина (удостоена в 1949 г. Сталинской премии), стали появляться работы, представляющие заботы, бытовые ситуации, мелкие невзгоды и радости простых советских людей. Этот феномен, который Т.А. Круглова определяет как советский бидермайер, представляющий образы «уютного мира»<sup>3</sup>, дал старт новому повороту реалистической традиции в искусстве как уникальному, так и тиражному.

<sup>2</sup> Добренко Е.А. Соцреализм и мир детства // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 32.

<sup>3</sup> См.: Материалы Международной научной конференции «Сделано в СССР: материализация нового мира» (8–11 сентября 2022 года, г. Тюмень).

Е.Ю. Андреева, анализируя художественную стратегию нового пространства 1960-х гг. определяет ее как «стратегию полисной жизни»<sup>4</sup>, отмечая, что в Ленинграде случилась даже своеобразная «оттепель до оттепели». В качестве показательного примера она приводит фарфоровую скульптуру «Мальчик с собакой» Галины Столбовой 1951 г. — произведение «ленинградской поп-культуры», сочетающее изящество матвеевской пластики и максимально пониженный идеологический фон. Можно сказать, продолжает Е. Андреева, что агитационный фарфор здесь совершенно перестает быть агитационным, но также он и не становится «буржуазным»: наоборот, он является очень обдуманной реакцией на трофейному «майсену», который армия победителей везла из побежденной Германии.

Согласимся с тем, что новый фарфор совершенно не был буржуазным, более того — он при всей наивности счастливо избежал сползания в китч, а клишированные многотиражные образы при этом сохраняли планку фарфорового искусства. Тем не менее, вряд ли уместно говорить о «максимально пониженном фоне» — второе название скульптуры («Юный пограничник») указывает именно на этот фон. Мальчик играет, но играет в воина, солдата, зорко охраняющего границы Родины. И собака у него вполне «настоящая» — овчарка, настороженно поднявшая уши. В начале 1950-х гг. еще не пришло время полностью отвлеченных образов вне определенного социального и военного контекста, но все же это новое дыхание сюжетов, в которых ребенком можно и должно умиляться, а не видеть в нем самозабвенного героя. На том же Ленинградском фарфоровом заводе в 1938 г. К.С. Рыжов создал пробный экземпляр скульптуры «Пионеры в дозоре». И название, и позы самих героев говорят о том, что здесь речь идет далеко не об игре — лица пионеров напряжены, один из них внимательно прислушивается к окружающим звукам. Легко поверить, что где-то рядом крадется самый настоящий враг или шпион, в то время как юный пограничник, созданный Г. Столбовой, беззаботно играет летним жарким днем на даче.

Показательно, что в послевоенный период начинает формироваться представление о «растянутом детстве», согласно которому детство является самоценным периодом — дети не могут быть задействованы на производстве (этому способствовало всеобщее обязательное 7-летнее образование, введенное в 1949 г.)<sup>5</sup>. Ребенок на работах художников уже конца 1940-х — начала 1950-х гг. — чаще всего именно школьник, причем зачастую — школьник незадачливый, двоечник. Наиболее показательны в развитии этого сюжета работы Ф. Решетникова. Уже в годы Великой Отечественной войны его жанровые картины (например, воспринимаемая сегодня как достаточно сложная в этическом плане «Достали языка») наметили переход от всамделишного к игровому, бытовому, а затем окончательно закрепили его в пространстве живописного искусства, отказавшегося от Генералиссимуса, стахановцев, доярок в пользу трогательных образов детей.

Открытия, сделанные художниками-живописцами в первой половине 1950-х гг., в полной мере были растиражированы в массовом искусстве второй половины 1950–1960-х гг., когда новая концепция в понимании ребенка и детства приобретает характер культурной нормы.

Рассмотрим, чтобы подтвердить этот тезис, небольшую галерею таких образов через призму двух искусств, формально относящихся соответственно к изобразительным

<sup>4</sup> Андреева Е.Ю. Стратегия полисной жизни. Идеология и эстетика советского искусства второй половины 1950-х — 1960-х годов в Ленинграде // Искусствознание. 2017. № 4. С. 187.

<sup>5</sup> Келли К. Роскошь или первая необходимость? Продажа и покупка товаров для детей в России в постсталинскую эпоху // Теория моды. 2008. № 8. С. 169.

и декоративным искусствам, но фактически воспринимаемых как искусства, вполне доступные широким народным массам — фотографии и тиражного фарфора в разрезе одного сюжета — ребенок и зима.

В 2021 г. вышла новая монография, в которой представлены 150 фотографий репортажного фотографа Владимира Лагранжа. В 1959 г. В. Лагранж стал учеником фотокорреспондента ТАСС, затем на многие годы пришел в журнал «Советский Союз». Часто фотохудожника называют «фотографом оттепели», о которой он рассказал иным языком, отличным от прежних официозных репортажей<sup>6</sup>.

В предисловии к книге, которое озаглавлено «Динамический реалист. Фотографии Владимира Лагранжа на фоне эпохи», отмечается, что поколение шестидесятников выросло на понимании фотографии как прогрессивной художественной формы, новой социальной рамки визуального производства<sup>7</sup>. В самой книге обращают на себя внимание три фотографии детей, фиксирующие упомянутый сюжет советской детской повседневности — ребенок в пространстве зимнего города.

Именно такие зимние фотографии представлены на обложке издания — фото «Вратарь» и на одном из разворотов книги, представляющей две фотографии — «Бабуля» (1961) и «Эскимо» (1970)<sup>8</sup>.

Схожие образы мы обнаруживаем в произведениях интерьерной фарфоровой пластики, что говорит и об устойчивости мотива, и о его значимости в пространстве повседневности, и об активном освоении темы детства всеми видами визуальных искусств. Более того — именно такой образ закрепился в сознании как один из вариантов типичного образа «советского детства», более того — эти образы были не «образом идеального», а вполне реалистическим отражением массового, типического.

Обращение к этому реально-типическому было связано с ролью и местом советского фарфора в пространстве советской повседневности 1960-х гг. Ни до, ни после этого периода произведения интерьерной пластики не занимали такого важного места в пространстве дома. Фарфор — изначально элитарное искусство, продолжавшее оставаться таковым и после революции — в 1920-х гг., в середине XX в. начинает репрезентироваться как искусство не просто доступное для советских граждан, но как способ формирования собственной культуры и культуры быта. Этот процесс, начавшийся в 1950-е гг., потребовал перестройки фарфоровой промышленности, в которой лишь несколько заводов работали над образцами мелкой интерьерной пластики. В середине 1950-х гг. происходит активный процесс преобразования артелей в заводы, в том числе фарфоровые, в которых образуются специальные цеха по разработке произведений, предназначенных для массового тиража.

Фарфоровая пластика должна была отразить все темы, интересные или объявляемые интересными советскому человеку: труженики и труженицы, в целом, люди советской страны — выдающиеся и рядовые, представляемые обобщенными типажам, сказка — народная и авторская, литература, театр, цирк, животные — домашние и дикие. Среди этих тем важное место занимала тема детства и тема зимы, сочетание которых было таким же устойчивым, как и в других визуальных искусствах.

Среди многообразных образов, объединенных темой «зима и ребенок», выделим два — зимние виды спорта и образы «укутанного ребенка».

<sup>6</sup> См.: Владимир Лагранж 1960–1990. М., 2021.

<sup>7</sup> Там же. С. 6.

<sup>8</sup> Там же. С. 18–19.

Зимние виды спорта приобретают особое развитие в 1950–1960-е гг. и, главное, в этот период канонизируются их «дворовые» интерпретации, требующие минимальной экипировки, но повторяющие в общих чертах профессиональный спорт. Фотография, помещенная на обложку издания «Владимир Лагранж 1960–1990», представляет именно такой образ дворового вратаря, экипировка которого повторяет экипировку профессионального спортсмена с поправкой на материалы — колени прикрыты металлическими тарелками, а на живот привязана подушка (рис. 1). Образ, задорный и трогательный одновременно, фиксирует именно эту смену традиции в восприятии мира детства в его закрепившемся переходе от героического пафоса (который отныне нужен лишь в освоении героического опыта пошлого, но в реальной жизни не нужен) к беззаботному веселью. Фотография датирована 1961 г. — первым годом десятилетия, которое разовьет и окончательно закрепит эту норму.



Рис. 1 Вратарь. 1961. Фото В. Лагранжа

Сходное решение темы представляет образ, созданный скульптором Ленинградского завода фарфоровых изделий Верой Павловной Шукиной — работа «Юный хоккеист» (рис. 2). Стилистически работа вполне реалистична — мальчик помещен мастером на имитирующий гладь катка пьедестал и запечатлен в момент броска или приема шайбы. Композиционно фигура выступает за контур овального постаментов правым коньком и частью клюшки, за счет чего создается ощущение, что зафиксированная сцена получает продолжение в окружающей среде. Несмотря на то, что мастер отказалась от изображения шайбы, к которой тянется мальчик, ей удалось добиться ощущения ее негласного присутствия в композиции благодаря выбранной позе главного героя и сконцентрированному на шайбе взгляду юного спортсмена.

Еще одна фотография, завершающая рассматриваемое десятилетие — «Эскимо» (1970). У витрины магазина группа мальчишек в валенках, шапках-ушанках, стеганых пальто и рукавицах с удовольствием ест мороженое (рис. 3). Мальчишки играли в снежки — их





Рис. 2 Юный хоккеист. Ленинградский завод фарфоровых изделий

одежда засыпана снегом, но они безрассудно и весело едят эскимо. Такой же образ школьника в зимней одежде представляет интерьерная фарфоровая пластика 1960-х гг. Приведем лишь два примера—московского и ленинградского предприятий. Статуэтка «Мальчик с коньками»<sup>9</sup> (скульптор И.А. Венкова, художник Е.Н. Лупанова) выпускалась в 1960-е гг. на Ленинградском фарфоровом заводе (рис. 4), статуэтка «Мальчик с портфелем»<sup>10</sup> была выполнена на Дулевском заводе А.Д. Бржезицкой.



Рис. 3 Эскимо. 1971.  
Фото В. Лагранжа



Рис. 4 Мальчик с коньками. Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова

<sup>9</sup> Статуэтка опубликована в книге: Петрова Н.С. Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. 1944–2004. СПб., 2006. Т. 1. С. 233.

<sup>10</sup> Статуэтка опубликована в книге: Аста Бржезицкая. Дулево. М., 2008. С. 94.

Отдельное направление в творчестве советских мастеров-фарфористов рассматриваемого периода занимает образ укутанного ребенка. Неповоротливая фигурка малыша в шароварах, шубке, шапке, шарфе и варежках тяготела к определенному минимализму формы и одновременно позволяла создать образ понятный и трогательный. Фотографии того времени тоже представляют нам ребенка, серьезно утеплившегося для зимней прогулки. Именно такие дети гуляют вместе с группой детского сада или с бабушками-дедушками по улицам советских городов. Одна из самых известных фотографий «укутыша» — снимок 1961 г., который был сделан фотографом Владимиром Лагранжем в центре Москвы (рис. 5). Имя ребенка осталось неизвестным, но сам образ был растиражирован (настолько, что лег в основу елочной игрушки)<sup>11</sup>.

Мастера фарфора также представляют галерею образов маленького укутанного ребенка. Приведем три из них. Образ тепло одетого ребенка с украшенной вишенками муфтой через плечо — «Укутыш» был создан мастерами завода «Прогресс» (рис. 6). Ощущение мороза усиливается благодаря шарфу, закрывающему рот и нос, наличию у ребенка одновременно и варежек, и муфты. Фигурка статична, и по общей реалистичности изображения целиком принадлежит эстетике первой половины 1950-х гг., в отличие от статуэтки «Сто одежек» Полонского завода художественной керамики (рис. 7). Сюжетно образ тепло одетого ребенка решен аналогично «Укутышу»: шарф, закрывающий лицо, варежки и подпоясанная шубка, но и форма, и роспись уже тяготеют к новому декоративному минимализму — лаконичному и в пластических решениях, и в росписи. Пожалуй, именно образ, созданный мастерами Полонского завода, в наибольшей степени перекликается со знаменитой фотографией В. Лагранжа.



Рис. 5 Бабуля. 1961.  
Фото В. Лагранжа



Рис. 6 Девочка с муфтой.  
Фарфоровый завод «Прогресс»

На Ленинградском заводе фарфоровых изделий образ укутанного ребенка был создан творческим дуэтом Л.Н. Сморгона и А.В. Дегтярева. Скульптурная композиция

<sup>11</sup> Владимир Лагранж 1960–1990. С. 19.

«Набулся-наделся» (модель 1956 г.) является важным фрагментом галереи образов трогательного ребенка в шубке (рис. 8). Утяжеленный к центру колоколообразный объем детской фигуры ритмично облегчается мастерами колоколообразной шапочкой. Монолитный и плотный объем маленького героя охватывается непрерывным контуром без единого просвета между отдельными скульптурными формами. В этом смысле фигурка тяготеет по пластическому решению к произведению мастера Полонского завода, но роспись вполне реалистична и передает настоящие цвета шубки и шапочки. Малыш укутан и неуклюж, и, также как на фотографии В. Лагранжа, повторяет описания «укутыша» из популярных детских стихотворений:

Шарф на шее, шаль большая,  
Что за шарик катится?  
Сто одежек, сто застежек.  
Слова вымолвить не может.  
«Так меня закутали,  
Что не знаю, тут ли я?»

*Агния Барто*

На дворе такой мороз—  
Отморозить можно нос.  
Все ребята задрожали,  
От мороза убежали.  
Только я остаюсь:  
Я мороза не боюсь!

*Владимир Томсен*



*Рис. 7* Сто одежек.

Полонский завод художественной керамики



*Рис. 8* Набулся-наделся.

Ленинградский завод фарфоровых изделий

Иллюстрация к последнему стихотворению Николая Жукова из книги «Давайте познакомимся», вышедшей в издательстве Детгиз в 1958 г., представляет именно такой образ утепленного ребенка на морозе (рис. 9).

В фотографии и графике в дальнейшем интерес к детской зимней теме останется, а в фарфоре она перестанет занимать важное место, как, впрочем, в целом перестанет занимать важное место в пространстве дома фарфоровая интерьерная пластика, уступив

место сервизам и хрустально из ГДР. Тем не менее, такие примеры были—например, скульптурная группа «Зимний дворик» из четырех статуэток, выполненная В.В. Албулом в 1987 г. на Полонском заводе художественной керамики. Каждая часть скульптурной группы—это парные композиции со своими названиями: «Подружки», «Школьник», «Кумушки», «Снеговик». На последней—мама и ребенок лепят снеговика (рис. 10). Мама—городская модница, в шапке с меховой опушкой и приталенном пальто с меховым воротником и манжетами. Фотографии 1980-х гг. фиксируют такой же образ советских горожанок.



Рис. 9 Иллюстрация из книги «Давайте познакомимся» (1958)



Рис. 10 Снеговик из серии Зимний дворик. Полонский завод художественной керамики

Отметим, что сама тема зимы значительно шире обозначенных сюжетов. В собрании Музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.» хранится достаточно большое количество произведений фарфоровой пластики разных заводов, представляющих лыжниц, лыжников и фигуристок. Среди выставок, на которых были представлены подобные произведения, можно назвать уже упоминавшуюся выставку «Дети страны Советов» (на ней была представлена знаменитая «Лыжница» Г. Столбовой) и выставку «Спорт в советском фарфоре, графике, скульптуре», проходившую в апреле-июле 2018 г., где был представлен «Юный хоккеист» В. Щукиной.

Итак, зимняя тема в произведениях тиражного искусства 1960-х гг. (фотография и массовый фарфор) занимала значительное место, однако показательнее и важнее зафиксированный в произведениях переход от концепции ребенка-труженика, бдительного советского гражданина, серьезного и политически грамотного, к образам ребенка играющего, беззаботного, немного неряшливого. Кажущаяся сегодня очевидность и необходимость такого образа в пространстве повседневной культуры не была очевидна для периода 1930–1940-х гг., а потому свершившийся средствами искусства переход важен

и как этап развития советской системы с постепенным ослаблением репрессивных практик, и как отражение общих демографических и гуманитарных изменений мира детства.

### Список литературы

Абдуллина Д.А. Детский портрет в отечественной живописи как отражение меняющейся концепции детства // *Детство как антропологический, культурологический, психолого-педагогический феномен*. Самара: ООО «Научно-технический центр», 2022. С. 9–16.

Андреева Е.Ю. Стратегия полисной жизни. Идеология и эстетика советского искусства второй половины 1950-х — 1960-х годов в Ленинграде // *Искусствознание*. 2017. № 4. С. 174–191.

Аста Бржезицкая. Дулево. М.: Среди коллекционеров, 2008. 256 с.

Владимир Лагранж 1960–1990. М.: Галерея Люмьер, 2021. 200 с.

Добренко Е.А. Соцреализм и мир детства // *Соцреалистический канон*. СПб.: Академический проект, 2000. С. 31–41.

Келли К. Роскошь или первая необходимость? Продажа и покупка товаров для детей в России в постсталинскую эпоху // *Теория моды*. 2008. № 8. С. 141–181.

Петрова Н.С. Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. 1944–2004. СПб.: Санкт-Петербург Оркестр, 2006. Т. 1. 720 с.

### References

Abdullina, D.A. Detskij portret v otechestvennoj zhivopisi kak otrazhenie menyayushhejsya koncepcii detstva [Children's portrait in Russian painting as a reflection of the changing concept of childhood], in *Detstvo kak antropologicheskij, kul'turologicheskij, psixologo-pedagogicheskij fenomen*. Samara: ООО "Nauchno-texnicheskij centr" Press, 2022. P. 9–16. (in Rus.).

Andreeva, E.Yu. Strategiya polisnoj zhizni. Ideologiya i e'stetika sovetskogo iskusstva vtoroj poloviny` 1950-x — 1960-x godov v Leningrade [Strategy of polis life. Ideology and aesthetics of Soviet art of the second half of the 1950s — 1960s in Leningrad], in *Iskusstvovoznanie*. 2017. Vol. 4. P. 174–191. (in Rus.).

Asta Brzhezickaja. Dulevo. Moscow: Sredi kolekcionerov Press, 2008. 256 p. (in Rus).

Dobrenko, E.A. Soczrealizm i mir detstva [Social Realism and the world of childhood], in *Soczrealisticheskij kanon*. Saint-Petersburg: Akademicheskij proekt Press, 2000. P. 31–41. (in Rus).

Kelly, C. Roskosh` ili pervaya neobxodimost`? Prodzazha i pokupka tovarov dlya detej v Rossii v poststalinskuyu e`poxu [Luxury or first necessity? Sale and purchase of goods for children in Russia in the post-Stalin era], in *Teoriya mody`*. 2008. Vol. 8. P. 141–181. (in Rus.).

Petrova, N.S. *Leningradskij farforovyj zavod imeni M.V. Lomonosova. 1944–2004* [Leningrad porcelain factory named after M.V. Lomonosov. 1944–2004]. Saint-Petersburg: Sankt-Peterburg Orkestr Press, 2006. Vol. 1. 720 p. (in Rus.).

Vladimir Lagranzh 1960–1990. Moscow: Galereya Lyum`er Press, 2021. 200 p. (in Rus.).

*Бакаютова Л.Н.*

## МУЗЕЙНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ЗНАКОВ ПОЧТОВОЙ ОПЛАТЫ

Бакаютова, Людмила Николаевна—кандидат культурологии, главный хранитель Государственной коллекции знаков почтовой оплаты, Центральный музей связи имени А.С. Попова, Россия, Санкт-Петербург, [bakayutova@rustelecom-museum.ru](mailto:bakayutova@rustelecom-museum.ru).

Визуализация различных графических носителей информации в тематических и постоянных экспозициях музеев, в первую очередь, отражает историко-культурный контент музейного собрания или экспозиции, а с точки зрения потенциала использования несколько отличает популярные графические носители друг от друга. К предметам группы малой графики мы можем отнести знаки почтовой оплаты, включая художественные маркированные карточки, открытки, а также, с некоторой долей условности, плакаты. В данной статье рассматриваются, в основном, знаки почтовой оплаты, как музейные предметы, поскольку они составляют большую часть фондов Центрального музея связи имени А.С. Попова в Санкт-Петербурге и являются значительной частью его музейной экспозиции и временных выставок.

**Ключевые слова:** знаки почтовой оплаты, музейный потенциал почтовой марки, свойства музейного предмета.

## THE MUSEUM POTENTIAL OF THE MARKS OF THE POSTAGE PAYMENT

Backaiutova, Liudmilla Nickolayevna—Candidate of Science in Cultural Studies, Curator-in-chief of the National philatelic collection, A.S. Popov Central Museum of Communications, Russian Federation, Saint-Petersburg, [bakayutova@rustelecom-museum.ru](mailto:bakayutova@rustelecom-museum.ru).

Visualization of various graphic media in the thematic and permanent exhibitions of museums, first of all, reflects the historical and cultural content of the museum collection or exposition, and from the point of view of the potential of use, it somewhat distinguishes popular graphic media from each other. We can include marks of postage payment, including artistic marked cards, postcards, and also, with a certain degree of conditionality, posters to the small graphics group. This article deals mainly with postage marks as museum items, since they make up the bulk of the funds of the A.S. Popov Central Museum of Communications in St. Petersburg and are a significant part of his museum exposition and temporary exhibitions.

**Key words:** Marks of the postage payment, postage stamp museum potential, properties of a museum object.

### **Знаки почтовой оплаты, как музейные предметы**

Знаки почтовой оплаты представляют собой почтовый филателистический материал, состоящий из: почтовых марок, сценок, блоков; малых, марочных, сувенирных листов; марочных буклетов; маркированных почтовых карточек; маркированных почтовых конвертов; почтовых карточек с оригинальной маркой, почтовых конвертов с оригинальной маркой; конвертов первого дня с гашением; почтовых конвертов с оригинальной маркой с гашением; почтовых карточек с оригинальной маркой и гашением; маркированных почтовых карточек с гашением и подготовительного материала к их изданию, а также знаков почтовой оплаты стран мира.

С точки зрения общих теоретических критериев, применяемых в музееведении, мы должны рассмотреть как объект, так и предмет исследования<sup>1</sup>. В данном случае, конкретным объектом рассмотрения становится музей или его музейная деятельность, а предметом исследования — музейный предмет — знак почтовой оплаты. Предмет исследования всегда специфичен, изучает процесс возникновения, развития и функционирования, а именно: накопления и сохранения социальной информации, познания и передачи знаний, традиций, представлений и эмоций, отражает профиль, сферу деятельности, а также его (знака почтовой оплаты) музейный потенциал. Знаки почтовой оплаты, как основополагающие артефакты, составляют национальную (государственную) коллекцию в Национальном музее (Государственном, Центральном, Федеральном...), или, как сопутствующие артефакты, представлены в тематических музейных экспозициях по истории, искусству, технике и технологиям, краеведению, литературе, географии, экологии и другим направлениям. Они обладают высокой степенью вовлеченности, информативности и выразительности. С большой степенью достоверности можно предположить, что некоторые свойства этих музейных артефактов могут неожиданно усилить воздействие на зрителя в главной, традиционной или новой тематической музейной экспозиции.

Поскольку музей является специализированным институтом, удовлетворяющим общественные потребности в сохранении и использовании предметов реального мира, как элементов исторической памяти, национальной идентификации, социальной информации, эстетических ценностей и проч., то для раскрытия сущности музейного потенциала музейных предметов — почтовых знаков, необходимо обратиться к рассмотрению их функций, свойств и ценностей и выявить наиболее традиционные или исключительные их возможности<sup>2</sup>.

Первоначально в процессе визуализации музееведы выделяют основные свойства музейного предмета: информативность, экспрессивность, аттрактивность<sup>3</sup>. Рассмотрим, как эти свойства в существующих экспозициях и коллекциях выражаются музейными предметами — знаками почтовой оплаты.

- *Информативность* или способность музейного предмета быть источником информации. Почтовая марка или знак почтовой оплаты вполне соответствует данному критерию и чрезвычайно информативна. О чем почтовая марка может поведать зрителю? Прежде всего, это тематика, технические характеристики, такие как: дата эмиссии, художник или авторский коллектив, номинал, тариф, размеры, техника печати. На этих характеристиках можно построить целый сценарий экспонирования и даже написать короткий игровой сюжет представления. Кроме того, марка расскажет, для чего создан данный выпуск: стандартный для почтовой коммуникации; почтово-благотворительный — для поддержки проблемных групп населения; коммеморативный — для особенной памяти о событии; мемориальный — с целью увековечить юбилей, явление, персоналии. А еще марка издается в соответствии с планами и тарифами ВАРФ (Всемирной ассоциации по развитию филателии; англ. — World Association for the Development of Philately, или WADP) — международной организации, созданной в 1997 г. под эгидой и при поддержке Всемирного почтового союза, Международной федерации филателии и ряда других филателистических организаций, являющейся «международным юридическим лицом», которое обеспечивает

<sup>1</sup> Дукельский В.Ю. Музейный предмет // Советский музей. 1986. № 1. С. 36–37.

<sup>2</sup> См., напр.: Шляхтина Л.М. Основы музейного дела. М., 2009.

<sup>3</sup> См. по адресу: <https://iskusstvoed.ru/2018/08/19/fenomen-muzejnogo-predmeta-svoystva/> (ссылка последний раз проверялась 07.10.2022).

беспрепятственную пересылку корреспонденции между городами и странами, а также на международном рынке представляет страну-отправителя, т.е. выполняет функцию визитной карточкой страны. В дополнение к сказанному — марки выпускаются в соответствии с программами ВПС, как, например, «2011 год — год леса», когда все страны-члены ВПС были обязаны издать марку, посвященную лесу. Или вписаться в проект по охране природы или водохранилищ или фауны из Красной книги и проч. Не меньшей информативностью обладают и художественные маркированные почтовые карточки (ХМК) и открытки, которые часто посвящены определенной теме. Однако на карточках рассказ ведет не только художественная сторона (лицевая), как тематическая, но и адресная (оборотная) сторона. Адресная сторона ХМК рассказывает откуда и куда открытка была направлена, какие почтовые преграды преодолела, какими видами транспорта доставлялась, и, наконец, от кого и кому предназначалась. Кроме этого, там может присутствовать личная история, поскольку предусмотрено место для ее написания: это могут быть «приветы из...», призывы о помощи, уведомления о событиях, как приятных, так и печальных, краткие отчеты о путешествиях, или поздравления с праздниками и частными датами. Такие карточки становятся подлинными документами, на которых в экспозиции можно визуально построить историю жизни, события, явления. Достаточной информативностью обладают и плакаты, которые обычно выполняют функции вестника культуры или навигатора.

• *Экспрессивность* или способность музейного предмета вызывать эмоции<sup>4</sup>. Почтовая марка или почтовый знак вызывают эмоции в зависимости от повода их выпуска или в связи с необычными техническими решениями, которые все чаще используются в XXI в.: это и марки с запахом, голографические марки, марки с сюрпризами, марки с неожиданной тематикой, как, например, все знаки зодиака. В 2004 г. издательский центр «Марка» и почтовая администрация Российской Федерации выпустили серию почтовых марок «Знаки зодиака»: на марках изображены символы зодиакальных созвездий и даты нахождения Солнца в каждом знаке, которые определяют принадлежность человека к каждому из них. Серия этих марок была признана лучшей в мире в 2004 г., и издатели за этот выпуск получили главный приз ВПС (художник серии — В. Бельтюков, консультант художника — Н.В. Мамуна, ведущий лектор Московского планетария, астроном и писатель). И, конечно, почтовые марки с 3D изображениями, которые в таком представлении могут рассказать еще больше и вызвать сильные эмоции: это и новогодний выпуск 2017 г. с танцующей Снегурочкой, это и выпуск, посвященный международному конкурсу молодых исполнителей «Новая волна» в Сочи, 2018 г., это выпуск по программе «Европа» — марка с изображением белого журавля стерха в 2016 г., это почтовая марка к открытию XXIX Всемирной зимней Универсиады 2019 г., а также серия почтовых марок «Россия. 2021. Города трудовой доблести», и другие. Такие почтовые марки интересны даже сегодняшней молодежи, рожденной с «гаджетом в руке», эти предметы могут сделать любую музейную экспозицию визуально более яркой и значительной.

• *Аттрактивность* или способность музейного предмета привлекать внимание зрителей, обычно связанная с внешним видом предмета<sup>5</sup>. Эстетические характеристики почтовых знаков очень различны и во многом зависят от вкусовых предпочтений времени. Художники и дизайнеры теперь не рисуют эскизы и не отдают их граверам для перевода

<sup>4</sup> Шляхтина Л.М. Основы музейного дела.

<sup>5</sup> Решетников Н.И. Музейный предмет вчера, сегодня, завтра // Культурологические проблемы музееведения. Тезисы докладов научно-практической конференции (Москва, 26 ноября 1998 г.). М., 1999. С. 3–6.



на твердую основу, с которой печатаются марки; теперь все компьютеризировано и, следовательно, значительно упрощается сам процесс работы над художественным образом марки. При этом, в данный процесс вовлечены лучшие художники и дизайнеры, художественный образ марки утверждается на Художественном совете, в который входят заслуженные деятели искусств, знаменитые художники-члены Союза художников Российской Федерации, модные критики.

Таким образом, рождаются произведения искусства не только традиционного ряда, но также инновации, привлекающие внимание. Если заглянуть в историю России, то мы заметим, что почтовые марки с самого начала всегда выпускались на основе художественных конкурсов на лучшую марку. Мы узнаем участников, многие из которых являлись членами различных художественных течений, например, группы «Мир искусства» в начале XX в., это Иван Билибин, Мстислав Добужинский, Георгий Нарбут и др. Погружаясь в современную действительность, мы отмечаем, что художники, создающие почтовые знаки, работают, в основном, в АО «Марка», а также в АО «Гознак», и, поскольку в «Гознаке» они задействованы, в первую очередь, в создании банкнот, документов, акций, дипломов и других официальных документов, то в настоящее время они не слишком известны, и как бы входят в группу «секретных художников». И, пожалуй, только в выставочных пространствах Музея денег Гознака и на временных выставках Центрального музея связи имени А.С. Попова иногда можно встретиться с работами этих художников.

Идею продемонстрировать весь путь почтовой марки от эскиза до тиражной продукции воплотил Центральный музей связи имени А.С. Попова при работе над выставкой «Филателия как искусство», прошедшей в музее в 2018 г., в год 160-летия первой русской почтовой марки. Именно так, на уникальных материалах, музей рассказал об эпохах и художественных стилях, художниках и способах печати почтовой марки. Для повышения привлекательности темы знаков почтовой оплаты на этой выставке, в первую очередь, для привлечения молодежи к филателии, при поддержке Петербургского благотворительного фонда культуры и искусства «ПРО АРТЕ», в музей были приглашены известные дизайнеры музейных экспозиций из Норвегии, фирма «Эксполоджи», которые предложили абсолютно новый подход в области экспонирования знаков почтовой оплаты, что для музея обернулось несомненным успехом.

Можно ограничиться этими тремя определяющими свойствами, однако в текущей работе мы рассматриваем и другие особенности музейных предметов — знаков почтовой оплаты, среди которых наиболее часто называют: *репрезентативность* и *ассоциативность*:

- *Репрезентативность* или способность музейного предмета служить образцом, лучше всего представляющим целый ряд сходных с ним предметов и наиболее полно отображать явления внешнего мира. Говоря о знаках почтовой оплаты, мы, прежде всего, подразумеваем демонстрацию нужного содержания при помощи «знаковых» музейных предметов, — это могут быть раритеты и уникалы, сохранившиеся до наших дней в минимальном количестве в коллекциях знаменитых коллекционеров, причем мир филателии точно знает: где, у кого и с какого момента данные раритеты появились в том или ином месте. К такого рода материалам относятся знаки почтовой оплаты, которые точно попадают в тему экспозиции или специально для нее созданы, а также филателистические и филокартические артефакты, созданные известными художниками. Представительность филателистического материала часто подчеркивается проведением специальных

акций «гашения», посвященных отдельным событиям или персоналиям, на которых в качестве участников гашения присутствуют представители правительства, президенты и генеральные директора предприятий и организаций, выдающиеся ученые и деятели культуры, народные художники и т.п. Кроме того, репрезентативность музейного предмета—знака почтовой оплаты непосредственно связана с качественным представлением эпохи его создания или бытования.

• *Ассоциативность* или способность вызывать ассоциации является широко используемым музейными сотрудниками критерием при подготовке концепции экспонирования. Этот критерий особенно важен при тематическом экспонировании, когда из-за крупных размеров или географической привязки совершенно невозможно представлять подлинные артефакты, и эту функцию должны выполнять артефакты другого ряда, т.е. макеты или изображения, в том числе, на плакатах, открытках, почтовых марках, которые при учете надлежущей информативности, экспрессивности, аттрактивности и репрезентативности создают для зрителя полноценную картину раскрытия темы и события<sup>6</sup>.

Первые три свойства: экспрессивность, аттрактивность и ассоциативность характеризуют способность знака почтовой оплаты, как предмета, показанного в музейной экспозиции, вызвать эмоции; еще два свойства: информативность и репрезентативность служат источником информации, поскольку характеризуют эпоху или явление действительности. В совокупности все эти свойства дают знаку почтовой оплаты, как музейному предмету, «музейность» или «музеальность», что характеризует его музейные особенности, возможности и перспективы, как объекта культурного наследия. Выраженность указанных свойств является важной характеристикой ценности знака почтовой оплаты, как музейного предмета, это значит, что степень музеальности почтового знака непосредственно связана с его ценностью. В зависимости от ценностных характеристик среди филателистических и филокартических музейных предметов выделяются уникальные предметы (уникумы), редкие (раритеты) и объекты массовой культуры. Однако типичный музейный предмет (объект массовой культуры), в свою очередь, в большей степени обладает признаками, характерными для процесса создания или среды бытования, поэтому он всегда более репрезентативен для визуального представления в экспозиции или на выставке.

Что касается ценности музейного предмета—знака почтовой оплаты, то обычно обращают внимание на научную, историческую, мемориальную и художественную, или эстетическую ценности. Способность музейного предмета—знака почтовой оплаты служить источником информации по профильной тематике, связанная в первую очередь с информативностью, для музейных сотрудников, работающих над концепцией представления данных предметов в экспозиции или выставке, во-первых, определяет их научную ценность. Во-вторых, связи артефакта с историческими событиями и процессами очевидны как его историческая ценность. Однако, это только часть научной ценности для истории, основная ценность непосредственно связана с парадигмой времени и определяется свойством представительности (репрезентативности). В-третьих, мемориальная ценность знака почтовой оплаты выявляется связью предмета с выдающимся человеком или значительным историческим событием и, в отличие от исторической ценности, она должна быть подтверждена историей его происхождения и бытования. Такие предметы обладают свойством экспрессивности. Примерами высокой репрезентативности являются

<sup>6</sup> Бакаютова Л.Н. Филателия в пространстве музея // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 4 (33). С. 95–100.

серии почтовых марок по актуальной и востребованной тематике: «Государственные награды Российской Федерации: медали, ордена», «Герои Российской Федерации», «Кавалеры ордена “За заслуги перед Отечеством”», «Гербы субъектов и городов Российской Федерации», юбилеи «Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», «Российские кораблестроители» и др. Эстетическая или художественная ценность предмета также связана со свойствами аттрактивности и экспрессивности и определяется способностью вызывать эстетические переживания. Термин «эстетическая ценность» достаточно широк, поскольку эстетические переживания вызываются как созданными человеком, так и природными объектами, которые могут также обладать музейной ценностью, например, изображения минералов на почтовых марках и сами минералы, как музейные предметы. Виды ценности музейного предмета оказываются тесно связаны с его свойствами. Если совокупность всех вышеописанных свойств составляет музеальность предмета, то музейная ценность предмета — знака почтовой оплаты, а также его значимость для музейного использования, является основным критерием, во-первых, для отбора предмета в музейное собрание, а, во-вторых, для принятия решения о его экспонировании в постоянной экспозиции или на временных тематических или даже передвижных выставках.

Таким образом, знак почтовой оплаты (почтовая марка) как музейный предмет представляется включенным в музейное собрание историко-культурным объектом, обладающим музейной ценностью и являющимся первоисточником информации и впечатлений, а вышеизложенные характеристики раскрывают возможности и перспективы использования этих предметов в музейном деле<sup>7</sup>.

### **Социокультурный потенциал знаков почтовой оплаты**

Население планеты так или иначе связано с историей государств, а, значит, и с историей почты и филателии, как важнейших составляющих истории мира и средств коммуникации всех времен и народов. Для некоторых фокусных групп населения, часть из которых представляют собой профессиональные сообщества, а также для многочисленных коллекционеров тема почты и филателии является важнейшей<sup>8</sup>. Поэтому знаки почтовой оплаты, особенно почтовые марки, в истории часто использовались не только по прямому назначению — для оплаты почтовой корреспонденции, но и для музейных и коллекционных целей, а также во второй половине XIX в. в качестве элементов оформления интерьеров (вместо обоев) или изготовления личных шкатулок барышень для писем.

В Финляндском почтовом музее в г. Тампере в экспозиции по истории филателии можно увидеть географическую карту, выполненную сотрудниками музея из почтовых марок разных стран мира. Эта очень тонкая, кропотливая и искусная работа украшает почтовую экспозицию и дает возможность посетителям, особенно при использовании наводимого увеличительного стекла, познакомиться с почтовыми марками всех стран мира, которые обычно отражают национальную идентичность и этническую принадлежность к континенту, стране, региону или городу. Таким образом, даже в музейной экспозиции почтовая марка является визитной карточкой страны и рассказывает свою особую историю.

<sup>7</sup> Бакаютова Л.Н. Филателия как искусство. Выставка в музее // Почтовая связь: Техника и технологии. 2019. № 3. С. 12.

<sup>8</sup> См.: <https://iskusstvoed.ru/2018/08/19/fenomen-muzejnogo-predmeta-svoystva/> (ссылка последний раз проверялась 8.11.2022).

В почтовых музеях европейских и, в частности, скандинавских стран в настоящее время можно за определенные деньги по преysкуранту музея заказать любые индивидуальные почтовые марки, например, почтовые марки с собственным портретом или отправить карточку со своей портретной почтовой маркой соответствующего номинала своим друзьям и близким. Это позволяет при желании и стремлении создать собственную, интересующую именно вас, серию почтовых марок и собрать из них уникальный экспонат на Всемирную филателистическую выставку ранга ФИП или подготовить исключительный подарок для юбиляра и многие другие варианты использования. Это позволяет заниматься проектированием знаков почтовой оплаты и почтовым дизайном, создавая новые эксклюзивные предметы собирательства или дарения.

В музеях, где широко празднуется Рождество, как одно из главных тематических событий года, кроме обычных музейных событий (выставок и мастер-классов по рисунку почтовой марки или открытки) в европейских странах устраивается «внутренняя почта», когда специально создается почтовое послание с почтовой маркой и доставляется адресату. В Центральном музее связи имени А.С. Попова детские программы включают написание писем Деду Морозу в Великий Устюг. И уже почти 20 лет жива традиция «Почтовые игры», когда совместно с секцией детского рисунка Государственного Эрмитажа детьми готовятся поздравления музеям мира ко Всемирному Дню музеев 18 мая. Затем эти работы выставляются на одноименной выставке, сопровождающейся праздником в Центральном музее связи, а оттуда уже направляются адресатам по странам и континентам с использованием профессиональных возможностей АО «Почта России».

Говоря о потенциальном социокультурном значении знаков почтовой оплаты нельзя не упомянуть о таком модном на сегодняшний день направлении, как «Посткроссинг». Это тема глубоко социальная, поскольку вовлекает в свой процесс очень разные слои населения и социальные группы, включая социально уязвимых, возрастных, ослабленных детей и взрослых, также как и все возрастные категории участников. Более того, тема захватывает и специалистов-профессионалов из АО «Почта России» и АО «Марка», представляя неисчерпаемые возможности для игры разума и фантазии.

Таким образом, окружающему музейному миру становится понятным, что почтовый знак недооценен с точки зрения его музейной интерпретации; его возможности не исчерпаны; новые технологии, которые применяются и планируются к применению сегодня в виде AR-технологий, технологий NFT (невзаимозаменяемый токен) и т.д. не востребованы; а музейный потенциал знаков почтовой оплаты значительно больше, чем используется в настоящее время; многие особенности еще даже и не выявлены, и не применены.

### Заключение

Почтовые марки и карточки **качественно иллюстрируют** как исторические сюжеты, так и достижения науки и техники, являясь документами-подлинниками, используемыми в исследовательских и описательных процессах в музеях любой тематики: от промышленных и технических до экологических и сельскохозяйственных.

Собирание, изучение и экспонирование знаков почтовой оплаты — дело сложное, требующее **умного публичного представления**, однако, именно знаки почтовой оплаты являются тем историческим музейным материалом, который позволяет использовать современные информационно-коммуникационные технологии и **визуализировать любую тематическую историю**, которая тут же превращается в увлекательную.

С целью выявления интеллектуального и экспозиционного потенциала знака почтовой оплаты как музейного предмета, для отражения важнейших событий и явлений сегодняшней жизни, **требуется свежий подход мотивированных и образованных молодых людей** с креативным мышлением, ориентированных на культурные и моральные принципы будущего нашей страны.

Своих будущих посетителей, также как и своих будущих сотрудников, и разработчиков, музей должен готовить с юных лет. Поэтому в музеях или на университетских кафедрах музейного дела нужны дополнительные образовательные курсы лекций и мастер-классов, направленные на развитие у студентов новых компетенций и знаний и опирающиеся на связь исторического и патриотического воспитания молодежи. Это особенно актуально, тем более, что сегодня происходят чрезвычайные изменения в мире, его структуре, сферах влияния, мировой экономике, и Россия стремится ориентироваться только на себя в социально-культурном, морально-этическом и экономическом видении своего будущего. А знаки почтовой оплаты — это музейный материал, поддающийся интерпретативному осмыслению для использования в направлении историко-патриотического воспитания молодежи.

#### Список литературы

Бакаютова Л.Н. Филателия в пространстве музея // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 4 (33). С. 95–100.

Бакаютова Л.Н. Филателия как искусство. Выставка в музее // Почтовая связь: Техника и технологии. 2019. № 3. С. 12–21.

Дукельский В.Ю. Музейный предмет // Советский музей. 1986. № 1. С. 36–37.

Решетников Н.И. Музейный предмет вчера, сегодня, завтра // Культурологические проблемы музееведения. Тезисы докладов научно-практической конференции (Москва, 26 ноября 1998 г.). М.: МГУКИ, 1999. С. 3–6.

Шляхтина Л.М. Основы музейного дела. М.: Высшая школа, 2009. 183 с.

#### References

Backaiutova, L.N. Filatelija v prostranstve muzeja [Philately in museum], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2017. Vol. 4 (33). P. 95–100. (in Rus.).

Backaiutova, L.N. Filatelija kak iskusstvo. Vystavka v muzee [Philately as art. The exhibition in the museum], in *Pochtovaja svjaz': Tehnika i tehnologii*. 2019. Vol. 3. P. 12–21. (in Rus.).

Dukel'skij, V.Ju. Muzejnyj predmet [A museum object], in *Sovetskij muzej*. 1986. Vol. 1. P. 36–37. (in Rus.).

Reshetnikov, N.I. Muzejnyj predmet vchera, segodnja, zavtra [A museum object yesterday, today, tomorrow], in *Kul'turologicheskie problemy muzevedenija. Tezisy dokladov nauchno-prakticheskoj konferencii (Moskva, 26 nojabrja 1998 g.)*. Moscow: MGUKI Press, 1999. P. 3–6. (in Rus.).

Shljahtina, L.M. *Osnovy muzejnogo dela* [Basics of museum work]. Moscow: Vysshaja shkola Press, 2009. 183 p. (in Rus.).

*Хвостова Г.А.*

## СТАТУЯ «АЛЛЕГОРИЯ ИСКРЕННОСТИ» МАРИНО ГРОПЕЛЛИ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МРАМОРНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ЛЕТНЕГО САДА

Хвостова, Галина Александровна — ведущий научный сотрудник, Государственный Русский музей, ответственный хранитель скульптуры Летнего сада, заслуженный работник культуры РФ, Россия, Санкт-Петербург, [HvostovaGalina@yandex.ru](mailto:HvostovaGalina@yandex.ru).

Статуя «Аллегория Искренности» из Летнего сада работы венецианского мастера Марино Гропелли является одним из знаковых произведений коллекции мраморной скульптуры Петра Великого. До настоящего времени, если не считать кратких сведений о появлении в Санкт-Петербурге, ее индивидуальная трехсотлетняя история на берегу Невы оставалась малоизученной. Настоящий материал призван исправить указанное обстоятельство. Помимо описания и анализа произведения, предлагается подробная картина его реставраций на протяжении XVIII–XXI вв., реконструированная на основе изучения имеющихся архивных данных, а также личного практического опыта автора, являющегося хранителем скульптуры Летнего сада. Многочисленные реставрационные операции подтверждают сложную экспозиционную судьбу «Аллегии Искренности» в Летнем саду. Мероприятия по реставрации и копированию статуи в начале XXI в., произведенные в рамках масштабной реставрации Летнего сада, способствовали принятию логичного решения о замене мраморного подлинника на аллее сада копийным произведением, исполненным по новейшим современным технологиям из мраморной крошки на основе полимера. Такой поворот вселяет надежду на благоприятное пребывание мраморной статуи в экспозиционном пространстве филиала Государственного Русского музея — Михайловского замка

**Ключевые слова:** Летний сад, статуя «Аллегория Искренности», реставрация, Гропелли.

## THE STATUE “ALLEGORY OF SINCERITY” BY MARINO GROPELLI FROM THE COLLECTION OF MARBLE SCULPTURES OF THE SUMMER GARDEN

Hvostova, Galina Aleksandrovna — the Leading Research Fellow, the State Russian Museum, the curator of the sculptures of the Summer garden, Honoured worker of culture of Russian Federation, Russian Federation, Saint-Petersburg, [HvostovaGalina@yandex.ru](mailto:HvostovaGalina@yandex.ru).

The statue “Allegory of Sincerity” from the Summer Garden by the Venetian master Marino Gropelli is one of the iconic works of the collection of marble sculpture of Peter the Great. Until now, apart from brief information about her appearance in Saint-Petersburg, her individual three-hundred-year history on the banks of the Neva River has remained little studied. This material is intended to fill in this circumstance. In addition to the description and analysis of the work, a detailed picture of restorations throughout the XVIII, XIX, XX, XXI centuries is offered, reconstructed on the basis of studying the available archival data, as well as the personal practical experience of the author, who is the keeper of the sculpture of the Summer Garden. Numerous restoration operations confirm the complex expositional fate of the “Allegory

of Sincerity” in the Summer Garden. At the same time, the restoration and copying of the statue at the beginning of the XXI century, carried out as part of a large-scale restoration of the Summer Garden, contributed to the adoption of a logical decision to replace the marble original on the garden alley with a replica work made using the latest modern technologies from polymer-based marble chips. This turn, in the future, gives hope for a favorable stay of the marble statue in the exhibition space of the branch of the Russian Museum—Mikhailovsky Castle.

**Key words:** Summer Garden, statue “Allegory of Sincerity”, restoration, Gropelli.

Одно из удивительных произведений коллекции мраморов Летнего сада отмечено столь же удивительным именем—названием «Искренность» или, если придерживаться профессиональной терминологии,—«Аллегория Искренности». На плинте, впереди, видим надпись “Sinsertitas”, сзади—“Marin Gropelli № 10”.

Настраиваясь на восприятие времени и обстоятельств «рождения» статуи, можно представить момент окончания работы скульптора, когда ее завершением стала вырубка этих слов. Указанный номер «10» имеет свое значение, говоря о том, что скульптура эта, возможно,—не первая в каком-то ряду работ мастера, поставившего свое имя. Вот оно и становится сегодня известным нам: «Марино Гропелли».

Коллекция скульптуры Летнего сада имеет свои особенности в том отношении, что далеко не все произведения, входящие в ее состав (на сегодняшний день—их 92), удостоивались отдельных упоминаний в специальной и популярной литературе. Об «Искренности» можно найти небольшое количество сведений в имеющихся публикациях, а также весьма скромные и, к сожалению, редкие данные в архивных документах, касающихся истории бытования скульптуры на берегу Невы.

Подробное описание статуи и сведения о ее авторе приводятся в книге 1936 г. первого серьезного исследователя скульптуры Летнего сада Ж.А. Мацулевич. Вот ее соображения: «К <...> группе венецианских декоративных скульпторов, выросших под влиянием берниниевских традиций Иоссе де Корте, относится <...> семья ваятелей Гропелли. Старший из них Марино Гропелли (Marino Gropelli) работает в конце XVII века. Сыновья его Паоло и Джузеппе (Paolo e Giuseppe), подписывающиеся обычно Fratelli Gropelli (братья Гропелли), работают сперва вместе с отцом, а потом и самостоятельно в Венеции и в Вероне до середины XVIII века. <...> Статуи Марино Гропелли возвращают нас к аллегориям добродетелей... В разработке как формальной, так и сюжетной сторон, у него еще чувствуется серьезность и величавость барокко»<sup>1</sup>. «Атрибуты нашей статуи,—продолжает Мацулевич,—*скипетр* и лев—не вполне соответствуют *скромной и невинной искренности, не говоря уже о том, что она никогда не изображалась нагой* (выделено нами—Г.Х.). Очень возможно, что не очень грамотный мастер немножко переврал: ведь не даром же Казанова так иронизировал при посещении Летнего сада насчет перепутанности подписей на статуях и бюстах. Во всяком случае, приданные нашему изображению черты зрелой, торжественно, совершенно фронтально стоящей нагой женщины, со снисходительной улыбкой на губах, со *скипетром* в правой руке, и положившей левую на голову льва, создают аллегория торжества и победы добродетели, опирающейся на величие души (выделено нами—Г.Х.). <...> Мастер сумел избежать открытой подставки, замаскировав ее телом льва и большим, образующим как бы фон всей нижней части, плащом. Однако постановка фигуры очень неживая—особенно кокетливо обнаженная до самого верха правая нога производит своей прямизной какое-то деревянное

<sup>1</sup> Мацулевич Ж. Летний сад и его скульптура. Л., 1936. С. 94.

впечатление»<sup>2</sup>. Ж.А. Мацулевич также подчеркивает «фронтально-живописную трактовку», свойственную произведениям Марино Гропелли<sup>3</sup>.



Рис. 1 «Аллегория Искренности», Марино Гропелли (по: Мацулевич Ж. Летний сад и его скульптура. Л., 1936)

Авторы книг и путеводителей о Летнем саду, выходявших во второй половине XX в., касаясь темы скульптурной коллекции Петра, вместе с парной «Истиной», неизменно упоминали статую «Искренность» и, как правило, кратко повторяли сведения и оценку Ж.А. Мацулевич<sup>4</sup>.

Г.Р. Болотова, уделившая в своем труде особое внимание скульптуре сада, указывает: «...среди аллегорических изображений можно выделить группу так называемых “добродетелей”, вероятно, более многочисленную в начале XVIII века. Из сохранившихся до настоящего времени наиболее показательны “Истина” с солнечным диском в руке, символом света и просвещения, и “Искренность” (выделено нами — Г.Х.), с рукой на голове льва, что означало победу добродетели, опирающейся на величие души». Автор также подчеркивает важную воспитательную роль подобной символики для зрителя — посетителя Летнего сада петровского времени<sup>5</sup>.

Начало XXI в. ознаменовано появлением публикаций и подробных исследований, предпринятых доктором искусствоведения С.О. Андросовым, занимавшимся историей русско-итальянских культурных связей. В ряду новых сведений об истории приобретения петровской коллекции появились данные о статуе и ее авторе, которые и подтверждают, и как бы продолжают линию рассуждений Ж.А. Мацулевич. Так, С.О. Андросов приводит некоторые подробности биографии скульптора: «Гропелли Марино. Родился в Венеции в 1662 г., умер

там же в 1728 г. Происходя из семьи потомственных скульпторов, Марино принадлежал к поколению ваятелей, предшествовавшему поколению его младших братьев (выделено нами, Ж.А. Мацулевич называет их сыновьями Марино! — Г.Х.) Паоло и Джузеппе. Он работал в Венеции, где его произведения очень редки, и в Дубровнике в 1706–1715 гг. Его можно отнести к классицизирующему направлению в венецианской пластике»<sup>6</sup>.

Кроме того, С.О. Андросов рассказывает об истории создания статуи, попутно обращаясь к описанию, данному Ж.А. Мацулевич: «“Искренность” была выполнена в Венеции по заказу Рагузинского во второй половине 1716—начале 1717 г. и привезена

<sup>2</sup> Там же. С. 95.

<sup>3</sup> Там же. С. 96.

<sup>4</sup> Кузнецова О.Н., Сементовская А.К., Штейман Ш.И., Элькин Е.Н. Летний сад. Летний дворец и Домик Петра I. Л., 1954; Кузнецова О.Н., Сементовская А.К., Штейман Ш.И. Летний сад. Летний дворец, Домик Петра I. Л., 1963; Кузнецова О.Н., Борзин Б.Ф. Летний сад и Летний дворец Петра I. Л., 1988.

<sup>5</sup> Болотова Г.Р. Летний сад. Л., 1981. С. 19.

<sup>6</sup> Андросов С.О. Петр Великий и скульптура Италии. СПб., 2004. С. 374.



в Петербург на фрегате “Джон Джудит”, однако, оба произведения Марино Гропелли не упоминаются в переписке Рагузинского и их датировка устанавливается только на основании их зарисовок в петровском альбоме 1717 г. “Искренность”, очевидно, сразу же попала в Летний сад, где значится во всех описях. Уже Мацулевич отметила, что лев и *скипетр* не соответствуют атрибутам Искренности (выделено нами — Г.Х.). Действительно, они относятся к аллегории Великодушия (Ripa C. Baroque and Rococo Pictorial Imagary. New York, 1971. No. 64), в то время как “Искренности” должны соответствовать голубь и сердце. Причина неправильной надписи на подножии не совсем ясна. Вероятно, здесь следует предположить, что сюжет статуи был изменен в процессе работы или даже после ее окончания по желанию заказчика»<sup>7</sup>.

Как видим, уважаемые ученые согласно подчеркивают «неправильность» названия статуи, предлагая различные объяснения этой особенности, но обнаруживают неточные и разнящиеся представления о биографии скульптора. Такая изначальная запутанность трактовки изображения лишь подчеркивает его загадочность.

Впрочем, следует отметить, что в правомерности наименования статуи не сомневается Н.Д. Кареева, предлагая свое толкование также и сюжета, в связи с политическими и художественными реалиями петровского времени. Приводим мнение исследователя: «“Искренность” М. Гропелли. 1717 год. Сюжет этой скульптуры определяется по надписи на подножии скульптуры. Изображена обнаженная женщина со скипетром в правой руке, положившая левую руку на голову льва. Атрибуты этой скульптуры указывают на другой сюжет — великодушие. В символике петровского времени обыгрывался тот факт, что триумфатор великодушно отпустил домой пленных шведов. Скипетр в руке — знак власти. Прирученный лев может одновременно являться и символом побежденной Швеции, и знаком силы. *Искренность* — название, обозначенное на подножии. Это добродетель монарха, достойная прославления (выделено нами — Г.Х.). Подобный сюжет был на картине триумфальных врат 1703 года: Честность в образе девы, в царском венце, с изображением двух царских престолов на щите, “при державе его царского пресветлого величества в России паки процветшая”»<sup>8</sup>.

Имея в виду мнения специалистов, но все же отвлекаясь от вышеупомянутых умозаключений, попробуем просто поверить надписям. Если вдуматься в идею мастера, сюжетное присутствие вполне грозного и благородного льва вовсе не противоречит понятию «искренность». (Вряд ли «царь зверей», по природе своей, способен быть *не искренним*).

Погружаемся в процесс визуального изучения образа, наделенного столь значимой ролью — символизировать *искренность*... Отдавая должное традиции барочного искусства, мастер передает затейливую прическу героини: тщательно уложенные волосы украшены бантом, над лбом можно видеть в великолепном обрамлении драгоценный камень. Прежде всего, следует признать, что композиция произведения построена таким образом, что женскую фигуру и изображение льва невозможно воспринимать в отдельности — они являют собой единое целое. Хотя лев очень интересно замаскирован — он включен в тело женщины, но покрыт ее плащом и спереди, и сзади. Большая голова зверя с верхом туловища находится у левой ноги женщины, а за правой ногой из-под складок плаща выступает львиный хвост. Левая рука героини спокойно и доверчиво опирается на голову льва. Целостность двойного образа подчеркивается ритмическим повторением движений: правой руки и поднятой правой лапы животного. Эта «одинаковость» подкреплена

<sup>7</sup> Там же. С. 374–375.

<sup>8</sup> Кареева Н.Д. Скульптура Летнего сада. СПб., 2004. С. 29.

и аналогичным поворотом обеих голов — слегка влево, и даже схожестью трактовки локонов на левом плече дамы и мощной лепкой крупных завитков гривы льва. Главная, поразительная особенность скульптуры заключается в почти курьезной похожести «лиц», и с точки зрения анатомической (круглые, резко вырезанные ноздри), и в характере общего выражения — определенной нахмуренности и вполне ощутимой готовности отставить свое «Я». При отсутствии зрачков у обоих изображенных создается впечатление, что оба — смотрят, видят и транслируют — общий, весьма величественный настрой.

Что касается скипетра, придающего несомненную уверенность образу женщины, такой атрибут также не может вызывать неприятия, если признать, что «искренность» — сильное свойство поступательного действия, особенно, в сложных обстоятельствах. К слову, именно этот атрибут стал определяющим фактором для частой, почти непрерывной реставрации статуи, с момента появления на берегу Невы по сегодняшний день, в чем мы сможем убедиться, проследив ее долгую личную историю<sup>9</sup>.

Оказавшись в Летнем саду, в сообществе других мраморных памятников, статуя в течение трех веков переживала все сопутствовавшие перипетии. По документальным данным, опубликованным К.В. Малиновским, известно, что уже с 1718 г. для присмотра за скульптурами в Венеции был нанят мастер Пассина с сыном Марко. При них состоялось «каменщиков пять человек, которые клеили мраморные фигуры»<sup>10</sup>. Вне всякого сомнения, «клеить» в данном случае приходилось и «Искренности» с ее выступающим атрибутом.

В 1728 г. ответственный за все работы по Летнему саду архитектор М.Г. Земцов требует от Канцелярии «для починки в садах <...> мраморовых алебастровых статуй <...> и других фигур воску краснова двадцати фунтов, воску белаго десяти фунтов, гарпиусу <...> пил разных пяти»<sup>11</sup>.

Прибывший из Вены в 1732 г. скульптор Иоганн Антоний Цвенгоф в течение двадцати четырех лет осуществлял «надзирание» за статуями в Первом и Втором Летних садах, а также Петергофе и Царском селе. Под его началом трудилась команда русских мастеров, обучавшихся в Италии<sup>12</sup>. О методах ухода за мраморами можно судить по перечню материалов, которые запрашивались «для чищения статуй и прочих мраморных вещей пемзы одного пуда, для замазки бассейнов и пьедесталов замазки осьми пуд, для чищения статуй и бассейнов работных людей на три недели двенадцать человек»<sup>13</sup>.

Особенно впечатляет присутствие в списке пемзы — как понятно, она применялась для стирания или, скорее, *сдира*ния верхнего слоя камня (авторского слоя!), в этом и состояла чистка мрамора для придания ему быстро теряемой на воздухе белизны. Учитывая столь безжалостные методы «очистки», повторявшиеся, к сожалению, и позже, в XIX в., неудивительна степень поврежденности поверхности скульптуры в наши дни.

В первые годы пребывания скульптур в саду в холодное время года они укрывались холстяными мешками и рогожами. Ввиду постоянно повторявшихся актов вандализма,

<sup>9</sup> Опыт показывает, что частота упоминаний той или иной скульптуры сада в хранительской и иной документации зачастую зависит от ее атрибутики. Выразительным примером в этом отношении является и наша статуя.

<sup>10</sup> Малиновский К.В. Иоганн Цвенгоф и Петербургская скульптурная школа II четверти XVIII века // Скульптура в городе. М., 1990. С. 276.

<sup>11</sup> Российский государственный исторический архив (далее — РГИА). Ф. 467. Оп. 2. 1728 г. Д. 11. Л. 214.

<sup>12</sup> РГИА. Ф. 467. Оп. 2. 1733 г. Д. 80а. Л. 187.

<sup>13</sup> Малиновский К.В. Иоганн Цвенгоф и Петербургская скульптурная школа II четверти XVIII века. С. 282.

езды «подлаго народа» на лошадях, поломок у статуй «перстов», а также хищений свинцовых прослоек между статуями и их постаментами (для предохранения мрамора от подсоса влаги из почвы) в 1741 г. по инициативе И.А. Цвенгофа был введен круглосуточный «караул к оним статуям»<sup>14</sup>.

Охранительную политику И.А. Цвенгофа на протяжении второй половины XVIII в. более или менее успешно продолжали последующие скульпторы-«надзиратели»: Йозеф Баумхен, Ф.Г. Гордеев, И.П. Прокофьев, Ж.-Д. Рашетт.

К началу XIX в. сформировалась система ухода за коллекцией: очистка от загрязнений, регулярное мытье скульптур, укрытие на осенне-зимний период, постоянная охрана. Появление в качестве «надзирателя» скульптора В.И. Демута-Малиновского сопровождалось значительным усовершенствованием в деле сохранения памятников. В 1826 г. по его проекту были изготовлены деревянные защитные футляры, которые применяются по сей день, являясь оптимальным способом защиты мраморных произведений в условиях сурового российского климата.

Позже, в середине XIX в., реставрацией мраморов петровской коллекции обычно занимались скульпторы, служившие в Эрмитаже. Там имела мастерская, которой по традиции руководил помощник начальника Второго отделения по скульптурной части. С 1847 по 1856 г. это был академик скульптуры А.И. Терebeneв, затем скульптор А.Н. Беляев, которого в 1863 г. сменил И.В. Кузнецов<sup>15</sup>.

В документах 1851 г. можно встретить сведения о поручении «академику Терebeneву составить “реэстр” выбранным в Таврическом Дворце фигурам для Летнего сада и план с названием мест, где и какие из тех фигур предполагаются постаменты», о реставрации «художником Терebeneвым» скульптурных произведений в Летнем саду и о выдаче для сада «дополнительных статуй из кладовых»<sup>16</sup>.

Сложившаяся система ухода за скульптурами продолжала функционировать независимо от смены «надзирающих» скульпторов. Реставратор Эрмитажа скульптор А.Н. Беляев при составлении в 1857 г. пространного «Счета на покупку необходимо требуемых инструментов и материалов для скульптурных предметов» доказывает исключительную профессиональную осведомленность в вопросах реставрационного дела в отношении скульптур из мрамора<sup>17</sup>.

Он же в 1859 г. составил подробную опись коллекции мраморов и постаментов — документ, который состоит из двух тетрадей и называется «Комнатная опись по (дописано от руки — Г.Х.) Летнему саду». В тексте описи, на странице 6 под номером 1332 находим интересную запись: «СТАТУЯ каррарского мрамора, в рост нагой женщины, с надписью “SIN-SERITAS”, левой рукою опершейся на льва, а в правой держит рукоятку меча, отломленного (выделено нами — Г.Х.), поперек торса часть драпировки с повреждением, вышиною 45 [вершков]»<sup>18</sup>. Впечатляет упоминание об отломленном мече. Так трактуется атрибут. Это, несомненно, странная, учитывая статус и опыт составителя описи, ошибка. «Искренность»

<sup>14</sup> Хвостова Г.А. Из истории реставрации мраморной скульптуры Летнего сада в XVIII и XIX веках // Петербург и Москва: Две столицы России в XVIII и XIX веках: Сб. ст. Под ред. Ю.В. Кривошеева и др. СПб., 2001. С. 14.

<sup>15</sup> Она же. К истории реставрации петровской коллекции мраморной скульптуры в середине XIX века. Реставраторы Эрмитажа в Летнем саду // Кафедра Исаакиевского собора. Сборник научных статей. Сохраненное равно приобретенному. Материалы научно-практической конференции. СПб., 2012. С. 373–384.

<sup>16</sup> Архив Государственного Эрмитажа (далее — АГЭ). Оп. II. 1851. Д. 40. Л. 3.

<sup>17</sup> АГЭ. Оп. II. 1857. Д. 22. Л. 26.

<sup>18</sup> АГЭ. Оп. VII. Лит. «В». № 3. С. 6.

никак не могла держать в руке меч. Доказательство тому — рисунок в известном альбоме, где агентом Петра в Италии Саввой Рагузинским были представлены многие скульптуры, приобретенные для коллекции Летнего сада. На рисунке четко виден скипетр с барочным пластическим завершением, который изящно держит героиня в правой руке<sup>19</sup>.

Как помним, в 1863 г. руководство скульптурной мастерской Эрмитажа перешло к преемнику А.Н. Беляева И.В. Кузнецову. В архивных документах имеются данные о реставрации 1863 г., когда исправление и чистение скульптур, находящихся в Летнем саду, «согласен принять на себя состоящий при 2-м Отделении Эрмитажа художник Кузнецов на тех условиях, какие назначены будут Придворною конторою»<sup>20</sup>. Эти работы продолжались несколько лет. В счете, представленном И.В. Кузнецовым за 1866 г., значатся «исправленные и вычищенные» им скульптурные предметы: 114 бюстов, статуй, ваз и пьедесталов<sup>21</sup>. Одновременно с 1863 г. действовал контракт, по которому «мраморные фигуры, состоящие в Летнем саду, при открытии и закрытии на зиму <...> были исправляемы и чищены скульптурным мастером Балушкиным». Поскольку сроки контракта заканчивались, Придворная контора сделала запрос в Министерство Императорского Двора, «...не могут ли помянутые фигуры и бюсты быть исправляемы и чищены чрез мастеровых, состоящих при Эрмитаже, или же необходимо вновь иметь для сего особого подрядчика»<sup>22</sup>.

В 1880-е гг. возникает настоятельная необходимость реставрации скульптур. В связи с этим последовал анализ всей скульптурной коллекции Летнего сада, что относительно подробно отражено в архивных документах. В докладе министру Императорского Двора о реставрации статуй в Летнем саду от 22 августа 1887 г. нами обнаружена опись, составленная поручиком Дробатуром и реставратором Эрмитажа скульптором М.А. Чижовым. Полный список мраморных памятников сада насчитывает 101 скульптуру. Главная идея документа состоит в следующем: «20 статуй и 48 бюстов могли бы быть оставлены в саду по их реставрации, которая обойдется полагая по 200 рублей за статую и до 100 рублей за бюст <...> а 27 статуй и 5 бюстов, пришедших в совершенную негодность, следовало бы из сада убрать». Вот некоторые произведения из этого впечатляющего списка: «Сивилла Дельфийская», «Сивилла Ливийская», «Сивилла Европейская», «Истина», «Беллона», «Ночь», «Архитектура», «Навигация», «Правосудие», «Нереида», «Аврора», «Полдень», «Искренность», «Сладострастие», «Закат», обе скульптурные группы «Похищение сабинянки», а также ряд скульптурных бюстов, названия которых не всегда совпадают с современными вариантами<sup>23</sup>. Отмеченное тяжелое состояние мрамора не так удивительно, как поразительна реакция официальных лиц, имевших отношение к хозяйству Летнего сада. Так, полковник К.А. Гернет предложил вовсе уничтожить «негодные к реставрированию» статуи. Однако последовала твердая резолюция министра Императорского Двора графа И.И. Воронцова-Дашкова: «Оставить в том же виде...»<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Рисунок статуи «Искренность» из альбома см.: *Андросов С.О.* Петр Великий и скульптура Италии. С. 374.

<sup>20</sup> АГЭ. Оп. II. 1863 г. Д. 14. Л. 79.

<sup>21</sup> *Лебель М.Н.* Реставрация скульптуры и произведений из цветного камня // Эрмитаж. История и современность. М., 1990. С. 318.

<sup>22</sup> АГЭ. Оп. II. 1863 г. Д. 15. Л. 77.

<sup>23</sup> *Хвостова Г.А.* Из истории реставрации мраморной скульптуры Летнего сада в XVIII и XIX веках // Проблемы русской культуры XVIII века. Конференция памяти Н.В. Калязиной: Краткое содержание докладов. СПб., 2001. С. 105.

<sup>24</sup> *Она же.* За кулисами петровского парадиза, или История скульптуры Летнего сада в XVIII—начале XXI века. СПб., 2017. С. 41.

Прошло более 15 лет до того времени, когда нашлись финансовые средства для работ со скульптурами Летнего сада. В 1904 г. по приказанию Министерства Императорского Двора была образована специальная комиссия, которая произвела тщательный осмотр статуй и скульптурных бюстов в Летнем саду. Было решено подготовить проведение работ, запланировав их на июль 1905 г., когда «в саду бывает менее гуляющих»<sup>25</sup>. Чрезвычайно важные для сохранности мраморных скульптур и только на первый взгляд прозаические работы по выравниванию и укреплению тринадцати покосившихся мраморных пьедесталов со статуями были выполнены скульпторами братьями Ботта в 1905 г. и стоили 204 рубля<sup>26</sup>. Среди этих тринадцати пьедесталов был «укреплен фундамент под пьедесталом скульптуры “СЕНСЕРИТОС” (выделено нами — Г.Х.)»<sup>27</sup>.

Из архивных же документов узнаем, что укрепленные скульптуры, в число которых входила и «Искренность», теперь требовали реставрации, и Дворцовое Управление объявило конкурс на эти работы. Суть мероприятий определялась так: «...сломанные недостающие части вырубить из мрамора и сделать вставки в надлежащие места; заделать трещины и свищи, образовавшиеся от времени с соблюдением полной предосторожности для сохранения прежнего вида фигур и групп; *пройти все фигуры заново скарпелью рифлевкою для снятия накопившегося от времени черного слоя за исключением некоторых мест, которые прокопчены насквозь* (выделено нами — Г.Х.)»<sup>28</sup>.

Локальные реставрационные работы, выполняемые реставраторами А.Я. Боравским и Д.Н. Малашкиным, проходили в 1909–1911 гг. в летнее время. Мы не имеем конкретных документальных данных по статуе «Искренность», однако, учитывая характерный, вечно «беззащитный» атрибут, статуя вряд ли избежала реставрации. К тому же, материалы петербургской прессы бдительно фиксировали: «Статуи Летнего сада на главной аллее очищены, местами даже как бы соскоблены»<sup>29</sup>.

Вовсе печально показательным стало вандальное происшествие 1916 г., когда неизвестные злоумышленники в ночное время повредили большое количество скульптур: «Наутро бедные статуи предстали перед огорченными взорами своих покровителей и друзей обезображенные, с отбитыми, отломанными частями прекрасного мраморного тела, без конечностей, носов...»<sup>30</sup>.

Далее, вплоть до 1940-х гг. какие-либо сведения о статуе отсутствуют. Из архива КГИОП известно, что в 1939 г. состоялась реставрация всей скульптуры сада. В состав работ традиционно входили: очистка мрамора, шпательная заделка мелких повреждений, лепка недостающих деталей, формовка в гипсе, вырубка в мраморе, установка на место. Завершающей операцией была промывка скульптур чистой водой с применением мягких кистей и щеток с раствором туалетного мыла<sup>31</sup>.

В период Великой Отечественной войны «Искренность» разделила участь остальных скульптур сада, будучи спрятанной, зарытой в землю, рядом со своим местонахождением. В послевоенный период, после извлечения из укрытий, спешной установки на

<sup>25</sup> РГИА. Ф. 475. Оп. 1. 1905. Д. 471. Л. 3.

<sup>26</sup> Там же. Л. 25.

<sup>27</sup> Хвостова Г.А. Скульптура Летнего сада в 1904–1907 годах. К истории реставрации // Плантомания. Российский вариант. Материалы XII Царскосельской научной конференции. СПб., 2006. С. 484; РГИА. Ф. 475. Оп. 1. 1905. Д. 471. Л. 32.

<sup>28</sup> РГИА. Ф. 475. Оп. 1. 1909. Д. 521. Л. 2.

<sup>29</sup> Вести за месяц // Старые годы. 1911. Август. С. 206.

<sup>30</sup> Белинский Вл. Богини Летнего сада // Аргус. 1916. № 6. С. 24.

<sup>31</sup> Архив КГИОП. Ф. 1923–1040. Д. 165–1. Л. 103.

постаменты, последовали масштабные реставрационные работы, которые повторялись в течение второй половины XX в. через каждые 10–15 лет. Несмотря на все усилия, состояние сохранности мрамора ухудшалось, чему способствовали неблагоприятные климатические условия и частые случаи вандализма.

Когда речь идет о скульптурах Летнего сада, то, несомненно, история каждого произведения напрямую зависит от его пластической характеристики. Как уже отмечалось, определяющим обстоятельством, сильно осложнявшим бытование статуи, стал ее атрибут — скипетр в правой руке. Он всегда был сломан! Постоянно приклеивался и вновь ломался или попросту отделялся в месте реставрационной склейки. Каждый раз во время очередной реставрации требовалось его восстановление. Более того, промежутки между реставрационными мероприятиями фактически отмечены хроническим отсутствием скипетра. Для убедительности приведем записи, сделанные в конце XX в. в хранительном журнале:

«3.07.1992 года. 12.00. — Обход скульптуры с Комиссией УГИОП, милицией, следователем, составление документов о повреждении минувшей ночью 3-х скульптур: «Минерва» (палец), «Искренность» (жезл и правая грудь), «Ахиллес» (нос).

16.08.1992 года. 12.00. — У скульптуры «Искренность» от жезла отвалился фрагмент.

26.04.1993 года. 12.00. — Статуя «Искренность» — отломано навершие жезла, и половина жезла, слабо держащаяся, снята главным хранителем.

13.09.2000 года. 11.00 — Обход скульптуры. Обнаружено отсутствие верхней части атрибута статуи «Искренность». Милиция данное обстоятельство комментировать не может.

28.06.2001 года. 11.00 — У статуи «Искренность», помимо верха атрибута, отсутствует и его средняя часть, больше, чем раньше.

12.10.2003 года. 12.00 — Обход скульптуры. Производится мытье скульптуры. 11.10.2003 года (вчера) на статуе «Искренность» была обнаружена надпись «Стас и Лесья» черным фломастером сзади на фигуре льва (выделено нами — Г.Х.).».

Затем следуют записи, рассказывающие о продолжении неприятностей: «Указано милиции на необходимость усилить наблюдение за поведением посетителей сада. Реставратор Летнего сада — скульптор П.П. Игнатьев приступил к работе по очистке мрамора от надписи фломастером — ацетоном, полипропиленовым спиртом, метиловым спиртом, смывкой «САВА»». «Промывка продолжалась полтора часа, — записывает реставратор, — результаты минимальные». Сложность ситуации усугублялась из-за того, что в это время завершался процесс осеннего мытья скульптур перед их укрытием футлярами на зиму. На злополучную надпись статуи «Искренность» реставратором поставлен компресс из перекиси водорода, который находился на поверхности мрамора семь дней. После этого П.П. Игнатьевым снова предпринята обработка поврежденного участка камня традиционными средствами очистки. Статуя была укрыта деревянным футляром одной из последних — уже 6-го ноября. Это — крайний срок окончания работ по консервации мраморных скульптур в канун зимы.

Начиная с 1950-х гг., все отчетливей звучали мнения специалистов о необходимости спасти коллекцию через замену подлинников в Летнем саду на копии. Копирование скульптур стало важной задачей в связи с масштабной реставрацией Летнего сада 2009–2011 гг.

К работам приступили сотрудники Государственного Русского музея. Общее руководство осуществляли: заместитель директора музея по учету, хранению и реставрации

музейных ценностей И.И. Карлов и заведующий отделом реставрации экспонатов Е.С. Солдатенков. Научное руководство работами осуществлялось начальником отдела реставрации каменной и гипсовой скульптуры Б.П. Топорковой. В коллектив вошли специалисты высокого класса: А.Ю. Баруздин, Е.В. Гудей, А.В. Казанова, О.И. Иванов, П.А. Лазарев.

Реставрация и копирование статуи производилось в соответствии с Государственным контрактом № 54/30-09 от 22.05.2009 г. На основании Технического задания от 02.02.2009 г. по Разрешению КГИОП Правительства Санкт-Петербурга № 5–325/09 от 26.08.2009 г. заказчиком выступал ФГУК «Государственный Русский музей». Генподрядчик: ООО «Профиль». Производитель работ: ООО «Художественно-реставрационная Группа “АртСтудия”». На момент производства работ ее директором была Л.Н. Мукина. Научным руководителем проекта являлся А.Я. Швайко.

Следует признать, что к началу реставрации — 19 октября 2009 г. — статуя «Искренность» оказалась в весьма тяжелом состоянии сохранности, а о качестве экспозиционного вида просто не приходилось говорить. Реставраторы тщательно изучили поверхность мрамора; была выполнена дефектограмма (вид спереди и сзади), которая зафиксировала все особенности наружности скульптуры. Здесь были и загрязнения различного происхождения, и разнообразные восполнения утрат — как в мраморе, так и с применением реставрационных доделочных масс. Отмечена также металлическая арматура, которая обычно используется при реставрациях для укрепления или более прочного склеивания фрагментов мрамора. Разумеется, самой выразительной деталью дефектограммы была отсутствующая верхняя часть скипетра. По визуальным наблюдениям были отмечены: общее сажепылевое загрязнение и биопоражение поверхности наряду с локальной деструкцией камня, а также местами пятна краски разного цвета и многочисленные трещины с тыльной стороны скульптуры. Когда-то отбитая голова по шву склейки была заполнена реставрационной массой, имеющей отслоения.

Таким образом, анализ состояния статуи «до реставрации» сразу диктовал программу работ. Она была обширной. Производилась расчистка поверхности от легкоудаляемых и стойких загрязнений при помощи водных растворов поверхностно-активных веществ; удаление биогенных загрязнений и старых мастиковок на основе ПБМА, эпоксидных смол, восков — с помощью компрессов с органическими растворителями и парогенератора; а также расчистка с использованием реставрационного лазера для работы с камнем<sup>32</sup>.

После максимально возможной расчистки поверхности последовали: демонтаж подвижных фрагментов, удаление старых реставрационных материалов, консервация камня, состоявшая в структурном укреплении поверхности и инъектировании трещин укрепляющим составом. Заключительными операциями стали: восполнение утраченных фрагментов; восполнение трещин, сколов, мелких утрат реставрационной доделочной массой и тонирование отдельных участков поверхности. Естественно, важной частью работы стало восполнение утрат. Моделирование скипетра и «позднего» носа производилось по инертным линиям в пластилине и косвенным аналогиям. Также были изготовлены вновь: часть драпировки под правой грудью, указательный палец правой руки, фрагмент цветка у левого виска. Технология таких работ весьма трудоемка; вначале изготавливается модель утраченного фрагмента в мягком материале, затем следует изготовление и проработка гипсовых моделей, которые служат основой для изготовления виксинтовых форм

<sup>32</sup> Научно-реставрационный отчет ООО «Художественно-реставрационная группа “АртСтудия”». Реставрация. Статуя «Искренность». Санкт-Петербург. Летний сад. СПб., 2010.

для отливки. И, наконец, последние позволяют отлить нужные фрагменты в искусственном мраморе, которые и крепятся по месту.

Проведенные реставрационные операции обнаружили многие трагические подробности прошедшей «жизни» статуи, напомнив, например, об отбитой голове (!), показали характер прежних реставраций и подтвердили весьма сложную экспозиционную судьбу «Искренности» на протяжении трехсот лет пребывания на берегах Невы.

Десять лет — с 2011 по 2021 гг. — статуя находилась на закрытом хранении в Михайловском замке. И вот, весной 2021 г. она вместе с парной статуей «Истина» работы Марино Гроппелли покинула хранилище. Обе скульптуры установлены друг напротив друга, как и в Летнем саду, во вновь отреставрированном Зале Арабесок Михайловского замка. Статуи «держат» экспозицию нового, длинного, изящного по пропорциям белоснежного зала, прекрасно сочетаясь с пятью скульптурными бюстами — женскими портретами, также входящими в петровскую коллекцию Летнего сада. Таким образом, волею обстоятельств, в условиях интерьера образовалось своеобразное художественное пространство, напоминающее неповторимую атмосферу Летнего сада.

### Список литературы

- Андросов С.О.* Петр Великий и скульптура Италии. СПб.: Издательство АРС, 2004. 419 с.
- Болотова Г.Р.* Летний сад. Л.: Художник РСФСР, 1981. 124 с.
- Кареева Н.Д.* Скульптура Летнего сада. СПб.: Русская коллекция, 2004. 111 с.
- Кузнецова О.Н., Борзин Б.Ф.* Летний сад и Летний дворец Петра I. Л.: Лениздат, 1988. 191 с.
- Кузнецова О.Н., Сементовская А.К., Штейман Ш.И., Элькин Е.Н.* Летний сад. Летний дворец и Домики Петра I. Л.: Лениздат, 1954. 80 с.
- Кузнецова О.Н., Сементовская А.К., Штейман Ш.И.* Летний сад. Летний дворец, Домики Петра I. Л.: Лениздат, 1963. 97 с.
- Лебель М.Н.* Реставрация скульптуры и произведений из цветного камня // Эрмитаж. История и современность. М.: Искусство, 1990. С. 317–321.
- Малиновский К.В.* Иоганн Цвенгоф и Петербургская скульптурная школа II четверти XVIII века // Скульптура в городе. М.: Советский художник, 1990. С. 276–286.
- Хвостова Г.А.* За кулисами петровского парадиза, или История скульптуры Летнего сада в XVIII—начале XXI века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. 232 с.
- Хвостова Г.А.* Из истории реставрации мраморной скульптуры Летнего сада в XVIII и XIX веках // Петербург и Москва: Две столицы России в XVIII и XIX веках: Сб. ст. Под ред. Ю.В. Кривошеева и др. СПб.: Издательство СПбГУ, 2001. С. 10–21.
- Хвостова Г.А.* Из истории реставрации мраморной скульптуры Летнего сада в XVIII и XIX веках // Проблемы русской культуры XVIII века. Конференция памяти Н.В. Калязиной: Краткое содержание докладов. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2001. С. 100–106.
- Хвостова Г.А.* К истории реставрации петровской коллекции мраморной скульптуры в середине XIX века. Реставраторы Эрмитажа в Летнем саду // Кафедра Исаакиевского собора. Сборник научных статей. Сохраненное равно приобретенному. Материалы научно-практической конференции. СПб.: Копи-Р Групп, 2012. С. 373–384.
- Хвостова Г.А.* Скульптура Летнего сада в 1904–1907 годах. К истории реставрации // Плантомания: российский вариант. Материалы XII Царскосельской научной конференции. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. С. 478–484.



## References

Androsov, S.O. *Petr Velikij i skul'ptura Italii* [Peter the Great and sculpture of Italy]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo ARS Press, 2004. 419 p. (in Rus.).

Bolotova, G.R. *Letnij sad* [The Summer Garden]. Leningrad: Hudozhnik RSFSR Press, 1981. 124 p. (in Rus.).

Hvostova, G.A. Iz istorii restavracii mramornoj skul'ptury Letnego sada v XVIII i XIX vekah [From the history of the restoration of marble sculpture in the Summer Garden in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries], in *Peterburg i Moskva: Dve stolicy Rossii v XVIII i XIX vekah: Sb. st. Pod red. Ju.V. Krivosheeva i dr.* Saint-Petersburg: Izdatel'stvo SPbGU Press, 2001. P. 10–21. (in Rus.).

Hvostova, G.A. Iz istorii restavracii mramornoj skul'ptury Letnego sada v XVIII i XIX vekah [From the history of the restoration of marble sculpture in the Summer Garden in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries], in *Problemy russkoj kul'tury XVIII veka. Konferencija pamjati N.V. Kaljazinoj: Kratkoe sodержanie dokladov.* Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Jermitazha Press, 2001. P. 100–106. (in Rus.).

Hvostova, G.A. K istorii restavracii petrovskoj kollekcii mramornoj skul'ptury v seredine XIX veka. Restavratory Jermitazha v Letnem sadu [On the history of the restoration of the Petrine collection of marble sculpture in the middle of the 19<sup>th</sup> century. Hermitage restorers in the Summer Garden], in *Kafedra Isaakievskogo sobora. Sbornik nauchnyh statej. Sohranennoe ravno priobretennomu. Materialy nauchno-praktičeskoj konferencii.* Saint-Petersburg: Kপি-R Grupp Press, 2012. P. 373–384. (in Rus.).

Hvostova, G.A. Skul'ptura Letnego sada v 1904–1907 godah. K istorii restavracii [Sculpture of the Summer Garden in 1904–1907. On the history of restoration], in *Plantomanija: Rossijskij variant: Materialy XII Carskosel'skoj nauchnoj konferencii.* Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Jermitazha Press, 2006. P. 478–484. (in Rus.).

Hvostova, G.A. *Za kulisami petrovskogo paradiza, ili istorija skul'ptury Letnego sada v XVIII—nachale XXI veka* [Behind the scenes of the Peter's paradise or the History of the sculpture of the Summer Garden in the 18<sup>th</sup>—beginning of the 21<sup>st</sup> centuries]. Saint-Petersburg: Dmitrij Bulanin Press, 2017. 232 p. (in Rus.).

Kareeva, N.D. *Skul'ptura Letnego sada* [Sculptures of the Summer Garden]. Saint-Petersburg: Russkaja kollekcija Press, 2004. 111 p. (in Rus.).

Kuznetsova, O.N., Borzin, B.F. *Letnij sad i Letnij dvorec Petra I* [The Summer Garden and Summer Palace of Peter the First]. Leningrad: Lenizdat Press, 1988. 191 p. (in Rus.).

Kuznetsova, O.N., Sementovskaja, A.K., Shtejman, Sh.I., Jel'kin, E.N. *Letnij sad. Letnij dvorec i Domik Petra I* [The Summer Garden, Summer Palace and the House of Peter the First]. Leningrad: Lenizdat Press, 1954. 80 p. (in Rus.).

Kuznetsova, O.N., Sementovskaja, A.K., Shtejman, Sh.I. *Letnij sad. Letnij dvorec, Domik Petra I* [The Summer Garden, Summer Palace, the House of Peter the First]. Leningrad: Lenizdat Press, 1963. 97 p. (in Rus.).

Lebel', M.N. Restavracija skul'ptury i proizvedenij iz cvetnogo kamnja [Restoration of sculptures and works of colored stone], in *Jermitazh. Istorija i sovremennost'*. Moscow: Iskusstvo Press, 1990. P. 317–321. (in Rus.).

Malinovskij, K.V. Iogann Cvengof i Peterburgskaja skul'pturnaja shkola II chetverti XVIII veka [Johann Zvenhof and the St. Petersburg School of Sculpture, 2<sup>nd</sup> quarter of the 18<sup>th</sup> century], in *Skul'ptura v gorode.* Moscow: Sovetskij hudozhnik Press, 1990. P. 276–286. (in Rus.).

---

## НАСЛЕДИЕ

---

*Аброськина Е.В.*

«СВОБОДНЫЕ ЖЕНЩИНЫ ВОСТОКА»:  
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОВЕТСКОЙ ПОЛИТИКИ В ОБЛАСТИ  
ЖЕНСКОГО ВОПРОСА В ЭКСПОЗИЦИЯХ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ЭТНОГРАФИИ В 1920–30-е гг.\*

Аброськина, Евгения Вячеславовна — магистр музеологии, научный сотрудник, Институт всеобщей истории РАН, Россия, Москва, [evgeniia.abroskina@gmail.com](mailto:evgeniia.abroskina@gmail.com).

В статье анализируется репрезентация советской политики в области женского вопроса в экспозициях Государственного музея этнографии в 1920–30-е гг. В качестве примера приводится отображение положения женщины на советском Востоке в экспозициях музея. Автор также анализирует концепцию «новой женщины», предложенную А.М. Коллонтай, и рассматривает, каким образом эта идея нашла отображение в экспозиции. Традиционно, в советской риторике женщины из мусульманских регионов бывшей Российской империи рассматривались как жертвы патриархального и капиталистического строя, над ними довели нормы религиозного и обычного права. Советская власть, путем распространения коммунистических идей через женотделы, периодические издания, кинематограф, стремилась освободить «женщин Востока». Освобожденная женщина должна была обладать равными правами с мужчинами, участвовать в коллективном труде и общественной работе, имела право на досуг и помощь со стороны государства. Два этих образа — закабаленной и освобожденной женщины Востока — нашли отражение в экспозициях Государственного музея этнографии, они должны были наглядно демонстрировать угнетенное положение женщины в дореволюционный период и позитивные изменения, которые привнесла советская власть.

**Ключевые слова:** Российский этнографический музей, музейные экспозиции, женский вопрос, «новая женщина», советский Восток.

“FREE WOMEN OF THE EAST”: REPRESENTATION OF THE SOVIET POLICY  
IN THE FIELD OF WOMAN QUESTION ON THE EXHIBITIONS  
OF THE STATE MUSEUM OF ETHNOGRAPHY IN THE 1920<sup>s</sup>–1930<sup>s</sup>

Abroskina, Evgeniia Vyacheslavovna — Master of Arts (in Museology), the Research Fellow, the Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation, Moscow, [evgeniia.abroskina@gmail.com](mailto:evgeniia.abroskina@gmail.com).

The article analyzes the representation of the Soviet policy in the field of women’s issues in the expositions of the State Museum of Ethnography in the 1920<sup>s</sup> and 1930<sup>s</sup>. The display

---

\* Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда (грант № 22–28–00052 «Культура истории и история культуры: основные аспекты эволюции историко-культурных исследований в СССР в 1931–1941 гг.»).

of the position of women in the Soviet East in the museum's expositions is given as an example. The author also analyzes the concept of the "new woman" proposed by A.M. Kollontai, and considers how this idea was reflected in the exposition. Traditionally, in Soviet rhetoric, women from the Muslim regions of the former Russian Empire were seen as victims of the patriarchal and capitalist order, they were dominated by the norms of religious and customary law. The Soviet government, through the dissemination of communist ideas through zhenotdels, periodicals, and cinema, sought to free the "women of the East". A liberated woman had to have equal rights with men, to participate in collective labor and social work, had the right to leisure and assistance from the state. These two images—the enslaved and liberated women of the East—were reflected in the expositions of the State Museum of Ethnography, they were supposed to clearly demonstrate the oppressed position of women in the pre-revolutionary period and the positive changes that the Soviet government brought.

**Keywords:** Russian Ethnographic Museum, museum exhibitions, women's issue, "new woman", Soviet East

Первый всероссийский музейный съезд, прошедший в декабре 1930 г., провозгласил музейные экспозиции орудием мобилизации широких масс для активного участия в социалистическом строительстве. Музей был призван формировать у посетителей идеологически верное представление о миссии и достижениях нового государства. Советская власть регулярно ставила себе в заслугу тот факт, что она принесла своим гражданам право быть равными: равенство распространялось на социальные классы, национальности и гендерные взаимоотношения. Благодаря коммунистической идеологии, был сформирован образ «нового советского человека», который отличался грамотностью, любовью к труду и прогрессу, отрицал суеверия и служил коммунистической идее. Наравне с «новым человеком» в советской риторике появляется концепция «новой женщины», автором которой выступила идеолог женского социалистического движения А.М. Коллонтай. На музей ложилась задача продемонстрировать «старых» и «новых» людей, согласно советской идеологии.

В нашем исследовании мы рассмотрим репрезентацию концепции «новой женщины» на примере экспозиций крупнейшего этнографического музея СССР—Государственного музея этнографии (далее—ГМЭ) в Ленинграде в 1920–1930-е гг. Несмотря на то, что существует внушительная историография по исследованиям женского движения в России и СССР (И.И. Юкина, Р. Стайтс, И. Жеребкина и др.), репрезентация темы «женского вопроса» в музейных экспозициях изучена слабо и, чаще всего, оказывается второстепенной темой. Так, С.А. Атанова раскрывает тему «освобожденных женщин Востока» на примере музейных предметов—ковров и агитационных плакатов<sup>1</sup>. Затрагивает тему женского вопроса в музейном показе и С.С. Петряшин, описывая «фабульную экскурсию» о трех поколениях узбекских женщин в ГМЭ<sup>2</sup>. Репрезентации женского вопроса в выставочном пространстве посвящено исследование С. Рэйд, которая на примере выставки «Индустрия социализма» показывает, как женская фигура становилась основным инструментом показа происходящих в СССР позитивных перемен<sup>3</sup>. Однако, тексты,

<sup>1</sup> Атанова С.А. «Боритесь за освобождение женщины Востока!». Советские ковры и плакаты за эмансипацию женщин Центральной Азии в 1920–1930-е гг. // Сибирские исторические исследования. 2021. № 3. С. 140–170.

<sup>2</sup> Петряшин С.С. Соцреализм и этнография: изучение и репрезентация советской современности в этнографическом музее 1930-х гг. // Антропологический форум. 2018. № 39. С. 151.

<sup>3</sup> Reid S.E. All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s // Slavic Review. 1998. Vol. 57. № 1. P. 133–173.

посвященные отображению в музеях советской политики в области женского вопроса, отсутствуют. Вероятно, это связано с весьма коротким периодом интереса советской власти к положению женщин. Уже в 1930 г. «управлявшийся женщинами механизм освобождения — Женотдел — был ликвидирован, и женский вопрос официально стал считаться “решенным”»<sup>4</sup>. Таким образом, достижения советской власти в области женской эмансипации, которые во многом были присвоены ею у Временного правительства<sup>5</sup>, подавались как один из многочисленных примеров успешности новой идеологии.

В 1930-е гг., после проведения Первого всероссийского музейного съезда, экспозиционное пространство в музее было принято делить на две смысловые части — до Октябрьской революции и после. «Женский вопрос» демонстрировался как в дореволюционном разделе, так и при показе новой советской реальности. Помимо постоянных экспозиций, проводились также тематические выставки, приуроченные к празднику 8 марта.

В нашем исследовании мы стремились описать процесс репрезентации «женского вопроса» в этнографических экспозициях, опираясь на такие архивные источники, как тематико-экспозиционные планы ГМЭ, экспедиционные отчеты и др. В качестве примера мы выбрали экспозиции, посвященные народам советского Востока, где «женский вопрос» был продемонстрирован наиболее широко. Как убедительно отмечает С. Рэйд: «Поскольку большевики считали женщин самым отсталым и угнетенным элементом дореволюционного общества, особенно в русской деревне и в бывших царских колониях Средней Азии, женские фигуры могли наиболее ярко продемонстрировать контраст между “старым и новым”»<sup>6</sup>. Нашей задачей было проанализировать концепцию «новой женщины» и показать, каким образом она была отражена в экспозициях музея. Мы также стремимся продемонстрировать процесс трансформации показа «женского вопроса» в зависимости от политического контекста, сопровождающего экспозиционное строительство.

### Концепция «новой женщины»

В 1913 г. А.М. Коллонтай написала статью «Новая женщина»<sup>7</sup>, являющуюся результатом анализа произошедших в обществе гендерных трансформаций. В статье автор выводит ряд особенностей, по которым можно определить «новую женщину»: это и умение владеть собой, не поддаваясь эмоциям, и самостоятельность, и накопление «общечеловеческих моральных свойств и переживаний», и полноценность. А.М. Коллонтай вводит также понятия «женщина-личность», т.е. «самоценный человек», «женщины-люди» и др. Новая женщина не безлична, она субъектна и современна: «Рабочему классу для выполнения своей социальной миссии нужна не слуга мужа, не безличная семьянинка, обладающая пассивными женскими добродетелями, а восставшая против всякого порабощения “бунтующая” личность, активный, сознательный и равноправный член коллектива,

<sup>4</sup> *Стаймс Р.* Женское освободительное движение в России. Феминизм, нигилизм и большевизм 1860–1930. М., 2004. С. 467.

<sup>5</sup> Как справедливо отмечает И.И. Юкина: «Женские политические права под давлением женского движения законодательно были закреплены за женщинами всех классов и состояний Временным правительством. <...> Таким образом, ни советское правительство, ни партия большевиков не имели никакого отношения к факту получения женщинами России политических прав». См.: *Юкина И.И.* Русский феминизм как вызов современности. СПб., 2007. С. 479.

<sup>6</sup> *Reid S.E.* All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s. P. 137.

<sup>7</sup> В 1919 г. статья была издана в сборнике «Новая мораль и рабочий класс».

класса»<sup>8</sup>. Существуют, по мнению автора, и женщины «переходного типа», которые обладают «чертами одновременно и старой и новой женщины»<sup>9</sup>. Что касается «старой женщины», то она во многом оказывается жертвой капитализма и патриархального строя, который А.М. Коллонтай называет «миром стонов и слез»<sup>10</sup>. Вынужденная существовать в трех ипостасях — работницы, хозяйки и матери — женщина старого мира страдает от тяжести, возложенных на нее забот. В то же время коммунистическая идея должна привнести в ее жизнь позитивные перемены, решая бытовые проблемы при помощи «развития сети общественного питания, прачечных, гладилен, пошивочных мастерских и пр.»<sup>11</sup>.

Образ новой женщины нашел свое отображение в целом спектре инструментов советской пропаганды. Так, на службу новой идеологии приходит кинематограф: «Режиссер (С.М. Эйзенштейн — Е. А.) в динамике выстраивает образ “новой женщины”, скрывая за ним в целом мифологему “нового человека”, рожденного Революцией»<sup>12</sup>. Эта новая женщина отличается не только своим мировоззрением, о котором писала А.М. Коллонтай, но и внешним видом, она становится «бесполом человеком-женщиной», который «одет как мужчина»<sup>13</sup>. Перемены, произошедшие в образе советской женщины являются по настоящему радикальными, стремление выйти за рамки образа «старой женщины» приводит к размыванию гендерных границ, которые до революции весьма четко прослеживались во внешнем облике или манерах. Новая женщина в 1920-х гг. предстает на страницах периодических изданий в образе медсестры или бойца гражданской войны: «она была скромна, тверда, преданна, отважна, смела, трудолюбива, энергична и часто молода»<sup>14</sup>.

Помимо рожденных в революции «новых женщин» в советском дискурсе существовали группы женщин, которых можно определить как «старых» или «бывших» женщин. Прежде всего, это беспартийные женщины, принадлежащие до революции к привилегированным классам: «молодых беспартийных интеллигенток называют “барышнями”, по контрасту с комсомолками, которых называют “девчатами”. “Барышни” и “девчата” различались внешне. Например, барышни — с длинными волосами, а девчата — с короткими. Девчата — румяные, а барышни — бледные»<sup>15</sup>. Другой группой были «бабы» — деревенские, непросвещенные женщины, на работе с которыми концентрировались Женотделы. Важную роль в работе с деревенскими женщинами играли периодические издания<sup>16</sup>, «на страницах которых женщина недавних социальных низов представляла как субъект социальных действий и значимая участница грандиозных социальных процессов»<sup>17</sup>. Нельзя

<sup>8</sup> Коллонтай А.М. Новая женщина. См. по адресу: [http://www.odinblago.ru/novaia\\_moral/1](http://www.odinblago.ru/novaia_moral/1) (ссылка последний раз проверялась 29.10.2022).

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Алферова И.В. Большевицкая женская печать 1920-х гг. как средство социального конструирования «новой советской женщины» // Вестник Удмуртского университета. 2011. Вып. 3. С. 110.

<sup>12</sup> Смагина С.А. «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 263.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Бородин А., Бородин Д. Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х–30-х годах // Женские и гендерные исследования в Тверском государственном университете. Тверь, 2000. С. 45–51.

<sup>15</sup> Чуйкина С. Дворянская память. «Бывшие» в советском городе (Ленинград, 1920–30-е годы). СПб., 2006. С. 101.

<sup>16</sup> Журналы «Работница» (1923 г.), «Крестьянка» (с 1922 г.), «Делегатка» (1923–1931 гг.), «Коммунистка» (1920–1930 гг.), «Общественница» (1936–1941 гг.).

<sup>17</sup> Юкина И.И. Русский феминизм как вызов современности. С. 447.

недооценить значение женских журналов, ставивших своей задачей просветить «бабу» или «батрачку». Важно отметить, что аудиторию журнала составляли не только женщины, но и мужчины, которые, хоть и посмеивались над «бабской евангелью»<sup>18</sup>, но активно читали «Крестьянку» и «Работницу».

Как и многие другие культурные процессы, трансформация «бабы» и «барышни» в «новую женщину» была завершена к 1930-м гг. В то же время, это уже не была «новая женщина» в понимании коммунистов 1920-х гг.: рожденная из огня, свободная, равная мужчине. В 1930-е гг. происходит консервативный поворот в обществе, который приводит к пересмотру старых категорий: важность семьи, материнства. На смену «бойцу» и «товарищу» приходит «советская женщина», которая помимо успехов на производстве и в партийной работе, занимается домом и растит детей. Образ советской женщины «сочетал в себе традиционные и революционные стандарты: она должна была быть “преданной, трудолюбивой, аскетичной, как ее бабушка времен революции”, оставаясь одновременно “любящей матерью и хранительницей домашнего очага”»<sup>19</sup>.

### Музей

В 1920–1930-е гг. перед музеем, как и перед кинематографом и периодическими изданиями, стояли конкретные идеологические задачи, решение которых должно было помочь государству сформировать новое советское общество. Этнографические музеи в свою очередь должны были демонстрировать новую культуру и быт народов СССР, национальных по форме и социалистических по содержанию. Одним из ключевых музеев такого профиля был ленинградский этнографический музей, который в дореволюционное время был задуман как Этнографический отдел Русского музея императора Александра III (1902–1918), а в дальнейшем не раз менял имя, дольше всего просуществовав как Государственный музей этнографии (1934–1948) народов СССР (1948–1992). Несмотря на то, что Этнографический отдел был частью проекта по созданию императорского Русского музея, открытие экспозиций откладывалось из-за происходящих в России политических перемен и состоялось лишь в 1923 г. Однако, советская идеология мало повлияла на начальный период развития музея: с одной стороны, молодое государство было сконцентрировано на других формах политической агитации (пресса, выступления, агитпоезда), а с другой стороны, в музее на тот момент работали ученые, чье представление о науке и ее назначении разнилось с представлениями большевиков. Для таких известных этнографов, как А.А. Миллер, С.И. Руденко, Б.Г. Крыжановский, Д.А. Золотарев музей представлял собой площадку для презентации научного знания, которое формировалось путем многолетних этнографических исследований. Первая экспозиция музея была куда более интересна специалистам, нежели мало подготовленному зрителю. Лишенная подробного этикетаж, она была построена по научному принципу и игнорировала степень осведомленности потенциального музейного посетителя.

Таким образом, можно сказать, что события Октябрьской революции не стали здесь причиной разрыва внутри научного знания: этнографы в 1920-е гг. продолжали развивать те идеи, которые были сформированы в дореволюционный период. В то же время музей отвечал на вызовы времени, устраивая идеологически корректные экскурсии по экспозиции. Так, 8 марта 1923 г. в этнографических музеях Ленинграда проводятся экскурсии,

<sup>18</sup> Цит. по: Минаева О.Д. Журнал «Крестьянка» в 1920 г.: приемы формирования читательской аудитории // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2014. № 1. С. 138.

<sup>19</sup> Бородин А., Бородин Д. Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х–30-х годах. С. 45–51.

посвященные Международному дню работниц. Музей этнографии и антропологии при Академии наук подготовил экскурсию по своим экспозициям, рассказывая о «труде женщин на различных ступенях культуры»<sup>20</sup>. В Этнографическом отделе Русского музея экскурсии рассказывали о том, «как живут женщины при различных формах хозяйств»<sup>21</sup>, о быте женщин Украины, о положении женщин на Кавказе, о положении женщины мусульманки. Несмотря на политическую заряженность текста экскурсий, это было вполне научно-популярное мероприятие: авторами текстов и экскурсоводами были профессиональные этнографы, которые знакомили посетителей со спецификой общественно-экономических и природных условий, в которых проживали народы СССР.

Практика параллельного сосуществования идеологически наполненных экскурсий и нейтральных экспозиций просуществовала до 1930 г., когда был проведен Первый все-российский музейный съезд, послуживший началом трансформации «старорежимных» экспозиций. Работа музейного съезда была сконцентрирована вокруг насущного вопроса: как применить принципы диалектического материализма в музейной работе. Решением поставленного вопроса стало начало перестройки экспозиций и временных выставок в соответствии с советской идеологией. Для новых экспозиций было характерно деление выставочного пространства на несколько блоков: вводная часть, презентация истории и быта народов до революции 1917 г. и процветание этих народов в условиях советской власти. Тема освобождения женщины оказалась вписана в экспозиции наравне с экономическими и образовательными успехами нового государства. Вот как описывает И.М. Пульнер то, какими должны быть экспозиции в этнографических музеях: «следует показать с одной стороны старый семейный жизненный уклад, изолированный, ограниченный; <...> разделение труда в старой семье, обратив особое внимание на положение в ней женщины, воспитание детей; с другой стороны следует показать новую семью, изменения, происшедшие в ней в условиях новых производственных отношений; положение раскрепощенной женщины, воспитание детей, ясли, детплощадки, очаги, школы и т.д.»<sup>22</sup>.

В то же время показ «женского вопроса» был неоднороден и отличался в зависимости от того, какому народу посвящена экспозиция. В экспозициях, посвященных народам советского Востока, тема избавления женщин была показана масштабнее и ярче, нежели в экспозициях славянских народов.

### **«Освобожденные женщины Востока»**

Для советской риторики было характерно провозглашать освобождение и равенство в правах наиболее угнетенных при царизме групп. К ним традиционно относили женщин, которые в условиях патриархальных законов, чаще всего воспринимались как бесправные жертвы. Внутри группы женщин также были наиболее и наименее угнетенные. Ярким примером наиболее пострадавших от патриархата и капитализма женщин были так называемые «женщины Востока». Традиционно под Востоком понимались мусульманские территории Российской империи (прежде всего, Средняя Азия и Северный Кавказ), где широко были распространены обычаи традиционного и религиозного права. Таким

<sup>20</sup> Архив Российского этнографического музея (Далее — АРЭМ). Ф. 2. Оп. 1. Д. 145. Темы и тезисы экскурсий «Международный день работниц». Л. 1.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> АРЭМ. Ф. 2. Оп. 5. Д. 13. Еврейская секция. Статья И.М. Пульнера «Вопросы организации этнографических музеев и еврейских отделов при общих этнографических музеях» (Советская этнография). № 3–4. 1931. Л. 5.

образом, женщины воспринимались как жертвы религии, традиции и капитализма. Подтверждением угнетенного положения женщин, по мнению освободителей, становились практики покрывания головы и лица, распространенные в мусульманских регионах, обычаи избегания и затворничества и т.д. Советская власть рассматривала эти практики как архаические, свидетельствующие об интеллектуальной ограниченности представителей мусульманской культуры. Не вдаваясь в дискуссии, можно ли считать Среднюю Азию и Кавказ колониями Российской империи<sup>23</sup>, отметим заметное сходство в восприятии положения мусульманской женщины советских этнографов и исследователей из европейских колониальных администраций. Так, французская феминистка Юбертин Оклер с 1900 г. участвовала в кампании по эмансипации мусульманских женщин в Алжире, «которые воспринимались как униженные жертвы ранних браков, покрывания, уединения, полигамии, отречения и “феодалного” патриархата»<sup>24</sup>. А вот как характеризуют положение восточной женщины авторы тематико-экспозиционного плана «Узбеки в феодальный период» (1936 г.): «Феодалная эксплуатация крестьянства, заставлявшая непосредственных производителей владеть жалкое существование и гнет ее <...> тяжело ложились на женщину. Женщина, по законам мусульманства, выражавших интересы господствующего класса, была изолирована, неполноправна в обществе»<sup>25</sup>. Таким образом, советская риторика была весьма созвучна с теми колониальными дискуссиями, которые разворачивались в странах-метрополиях во время завоевания Ближнего Востока и Северной Африки.

Важной отличительной характеристикой женщин традиционных обществ, по мнению экспозиционеров, была вынужденная пассивность. Так, И.Н. Иомудская-Бурунова делает доклад о туркменской свадьбе, подчеркивая, что «пассивность положения женщины вообще во всем быту сказывается и в свадебном обряде туркменки»<sup>26</sup>. Пассивность также находила отражение в немоте, которая была, по мнению этнографов, свойственна для женщин восточных культур. В частности, в описании пережитков, распространенных среди корейцев России, говорилось: «Приниженное положение жены и вообще женщины, которые не допускаются к мужскому столу, не имеют право открыто говорить в мужском обществе и т.п.»<sup>27</sup>. Отсутствие женского голоса в обществе и безымянность были характерны не только для восточных культур, однако сложилось устойчивое мнение, что именно внутри этих сообществ женщины наиболее бесправны. В обстановочных сценах, которые должны были демонстрировать быт «восточных народов», никогда не демонстрировался женский досуг: женщины изображались либо занятыми работой, либо бездействующими. Так, в обстановочной сцене «Дом крестьянина узбека в феодальный период» (1934 г.) изображался двор, где «женщина печет лепешки, на балконе девочка разбирает коконы»<sup>28</sup>. В сцене «Дом карачаевца-середняка. Начало XX в.»

<sup>23</sup> В антропологии и истории существуют различные взгляды на то, чем считать процесс присоединения южных территорий. Подробнее см.: *Абашиш С.Н.* Советский кишлак. Между колониализмом и модернизацией. М., 2015.

<sup>24</sup> *MacMaster N.* Burning the veil: The Algerian war and the 'emancipation' of Muslim women, 1954–62. New York, 2009. P. 30.

<sup>25</sup> АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 583. Методическая разработка экскурсии «Узбеки в феодальный период». 1936 г. Л. 2.

<sup>26</sup> АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 315. Протоколы заседаний этнографической ячейки. Л. 10.

<sup>27</sup> АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 661. Материалы по организации корейской экспозиции. 1938–1939. Л. 8.

<sup>28</sup> Описание фотоколлекции РЭМ «История музея». ИМЗ-23. Л. 6 об.



(1939 г.) на экспозиции «Народы Северного Кавказа в прошлом и настоящем» в зале был построен бревенчатый дом с земляной крышей. Обстановочная сцена демонстрировала хозяина дома за едой и хозяйку, которая стоит у дверей. Под навесом две женские фигуры занимались ткачеством<sup>29</sup>. При показе интерьера туркменской юрты (1938 г.) была использована обстановочная сцена, демонстрирующая отдыхающих мужчин — хозяина юрты и его гостя, а также женщин за домашней работой (рис. 1)<sup>30</sup>.



Рис. 1 Интерьер туркменской юрты. Экспозиция «Туркмены». 1938 г.  
Из собрания Российского этнографического музея, Санкт-Петербург

«Новая женщина Востока» должна была полностью отличаться от бесправной, немой женщины традиционного общества. В качестве символа угнетения была выбрана паранджа — головное покрывало, скрывавшее все тело и лицо женщины. Борьба с паранджой вошла в советскую кампанию «Худжум», посвященную раскрепощению восточных женщин. Как провозглашали плакаты 1920-х гг.: «Красный платок делегатки вытеснит чадру на Советском Востоке!»<sup>31</sup>. Худжум был упомянут и в экспликациях экспозиций музея, посвященных Узбекистану: «В 1926 г. разворачивается “Худжум” — кампания по раскрепощению женщин. Активную роль играл в ней кишлячный актив. <...> Женщина, получая специальность, втягивалась в производство и становилась экономически независимой, рвала старое закрепощение»<sup>32</sup>. Упоминалась в экспликациях и цена, которая была заплачена за успех кампании: «Бешенное сопротивление кампании оказывали контрреволюционные элементы — беи и муллы, т.к. они лишались объекта своего влияния

<sup>29</sup> Фототека РЭМ. ИМЗ-69.

<sup>30</sup> Фототека РЭМ. ИМЗ-90.

<sup>31</sup> Атанова С.А. «Боритесь за освобождение женщины Востока!». С. 156.

<sup>32</sup> АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 479. Статьи, заметки, копии документов, собранные к экспозиции «Узбеки в прошлом». 1936 г. Л. 105.

и эксплуатации. По неполным данным за 1928 г. в УЗССР убито свыше 270 женщин»<sup>33</sup>. Результатом успешных действий СССР на Востоке стало, по мнению экспозиционеров, появление новой женщины: «Раскрепощенная женщина на всех фронтах — в производстве и в колхозе, в науке и технике, на руководящей партийной и советской работе — является равноправной и сознательной участницей социалистического строительства»<sup>34</sup>. В экспозициях музея, презентующих новый быт, «женщина Востока» по-прежнему трудится, но уже не в юрте или глинобитном доме, а на фабрике или в колхозе. Во многом, активная работа по эмансипации в этих богатых хлопком регионах была связана со стремлением советской власти освободить как можно больше рук для работы в текстильной промышленности. Так, на экспозиции «Узбеки в советский период» (1935 г.) была представлена обстановочная сцена: «На текстильном комбинате в Ташкенте»<sup>35</sup>. Живописное панно изображало мотальный цех, а два женских манекена — работниц комбината. Одна одета в традиционное платье, на голове платок, в руках она держит стопку образцов тканей. Другая в платье, с короткими волосами, покрытыми тюбетейкой, записывает на доске выработки за день на доске соревнования. Эти образы контрастируют с теми, которые были представлены в дореволюционной части экспозиции, где обязательно была показана паранджа, полностью скрывающая манекен.

Важной особенностью новых экспозиций стало также повествование о реальных женщинах, прославившихся своим трудом на благо СССР. В отличие от прежних способов показа, авторы новых экспозиций наделяли женщин именами, тем самым выводя их из безымянного множества собирательных образов. Например, на выставке «Женщины в СССР» примером того, как «женщины отсталых в прошлом национальностей вовлекаются в социалистическую промышленность» становится туркменка Караджаева, «выполняющая план работы на 150 %, работает на текстильной фабрике в Ашхабаде»<sup>36</sup>. Ее фотография, наряду с изображениями летчицы В. Гризодубовой и стахановки П. Ангелины, должна была продемонстрировать безграничные возможности новых советских женщин.

Помимо показа модернизированного труда на комбинате, важно было продемонстрировать значимость женского просвещения и образования. Так, в разделе «Узбеки в настоящем» размещался щит «Просвещение» с диаграммами и фотографиями, на которых были запечатлены женщины Узбекистана во время занятий в вечерней школе, на партийных встречах и т.д. Перед щитом поместили небольшую обстановочную сцену: узбечка, одетая в тюбетейку и белый халат, сидит за микроскопом и сосредоточено что-то рассматривает<sup>37</sup> (рис. 2). Сочетание мужской тюбетейки и белого халата является важным маркером новой женщины, чей костюм символизирует, с одной стороны, размытие традиционных гендерных границ в одежде, а с другой стороны, транслирует национальную по форме и социалистическую по содержанию новую культуру.

Важным нововведением было стремление показать женский досуг. В отличие от обстановочных сцен, репрезентирующих дореволюционный период, советский раздел экспозиции демонстрировал вовлеченность женщин в общественную жизнь. В экспозиции «Народы Северного Кавказа» (1939 г.) было представлено панно «Праздник Первого

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Описание фотоколлекции РЭМ «История музея». ИМЗ-32. Л. 8 об.

<sup>36</sup> АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 790. Фото-графики и схемы к теме «Женщины в СССР». Л. 3.

<sup>37</sup> Фототека РЭМ. ИМЗ-83.



Рис. 2 Раздел «Просвещение». Часть экспозиции «Узбеки в прошлом и настоящем». 1935 г. Из собрания Российского этнографического музея, Санкт-Петербург

месте было немислимым. Советская красная чайхана была создана с совершенно иной целью — она должна была стать культурным центром, площадкой для обучения и ликвидации безграмотности. Красная чайхана была открыта для женщин: «в начале 1936 г. было решено создать женский клуб на базе одной из красных чайхан ...»<sup>41</sup>. Таким образом, обстановочная сцена демонстрирует новое положение женщины в советском обществе: она не просто получает доступ в общественное пространство, но находится в центре него, занимаясь общественно полезным делом — созданием стенгазеты.

Помимо общественно значимой работы, новая советская женщина Востока имела права и на отдых. В отличие от дореволюционных разделов, на экспозициях, посвященных советскому периоду, находит отражение женский досуг. Так, например, в обстановочной сцене «Дом зажиточного колхозника» были показаны две отдыхающие женщины, — хозяйка дома и гостя — которые сидят на ковре под навесом дома, рядом с ними

<sup>38</sup> Фототека РЭМ. ИМЗ-68.

<sup>39</sup> Фототека РЭМ. ИМЗ-84.

<sup>40</sup> Хотелось бы отметить, что идентифицировать женскую фигуру на фотоснимке экспозиции было затруднительно: манекен повернут в три четверти, на голове — короткие волосы и тюбетейка. Однако, сопоставление этого кадра с другими, изображающими женщин на ткацком комбинате и за микроскопом, позволило определить женский костюм на данном манекене.

<sup>41</sup> *Набиев Н.* Роль культурно-просветительных учреждений в развитии новой культуры в северных районах Таджикистана в первой половине XX века (на примере Джабборрасуловского района) // Вестник Таджикского государственного университета права, бизнеса и политики. Серия гуманитарных наук. № 5 (61). 2014. С. 185.

стоят фрукты. Справа от женщин находятся юноша с велосипедом и ребенок. Эта сцена контрастирует с дореволюционными разделами экспозиций, где отдых являлся показателем привилегированного положения зажиточных мужчин.



Рис. 3 Раздел «Красная чайхана». Часть экспозиции «Узбеки в прошлом и настоящем». 1935 г. Из собрания Российского этнографического музея, Санкт-Петербург

### Заключение

В 1920–1930-х гг. в этнографическом музее произошли значительные изменения в методе показа культуры народов СССР. На смену научному, эволюционистскому подходу пришел новый метод показа, направленный на демонстрацию позитивных изменений, которые произошли в стране, благодаря советской власти. Наиболее ярко эта перемена могла быть показана на примере женщин советского Востока, которые из жертв религии, патриархата и капитализма превратились в освобожденных, равноправных членов социалистического общества. На смену парандже пришла красная косынка, а традиционные практики затворничества сменились вовлеченностью женщин в общественную работу, производство и партийную деятельность.

Несомненно, процесс модернизации на советском Востоке внес значительные изменения в женскую повседневность. Однако, стоит обратить внимание на тот факт, что восприятие роли женщины в мусульманском обществе было во многом обусловлено европоцентристским взглядом тех, кто занимался этнографическими исследованиями. Стремление спасти «женщин Востока» являлось неотъемлемой частью колониальной политики по всему миру. Как пишет Л. Ахмед, «все по существу настаивали на том, что мусульмане должны были отказаться от своей родной религии, обычаев и одежды, <...>, и для всех них покрывала и обычаи в отношении женщин были главными вопросами, требующими реформы. И все они взяли на себя право осуждать чужой образ жизни, и в частности покрывало, и подрывать культуру во имя того, чему, как им казалось,

они служат»<sup>42</sup>. Советские экспозиционеры продолжали эту традицию: они использовали этнографический материал для того, чтобы подкрепить свои идеологические убеждения. Оправдывая советскую политику на Востоке, которая не только повлекла за собой культурные трансформации, но и унесла человеческие жизни, советские этнографы стремились продемонстрировать контраст между царским и послереволюционным периодом, используя «женский вопрос» и, тем самым, колонизируя женщин во второй раз. Ликвидация женотделов привела к тому, что «женский вопрос» регулировался, исходя из маскулинных представлений о новой советской женщине, которая должна была вместить в себя опыт стахановской труженицы и добропорядочной хозяйки и матери. В музейных экспозициях презентация женского вопроса постепенно свелась к небольшим обязательным упоминаниям в экспликациях о достижениях советской власти, однако, музейное пространство так и не стало площадкой для дискуссии о женской значимости в культуре.

### Список литературы

*Абашин С.Н.* Советский кишлак. Между колониализмом и модернизацией. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 848 с.

*Алферова И.В.* Большевицкая женская печать 1920-х гг. как средство социального конструирования «новой советской женщины» // Вестник Удмуртского университета. 2011. Вып. 3. С. 106–111.

*Атанова С.А.* «Боритесь за освобождение женщины Востока!». Советские ковры и плакаты за эмансипацию женщин Центральной Азии в 1920–1930-е гг. // Сибирские исторические исследования. 2021. № 3. С. 140–170.

*Бородина А., Бородин Д.* Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х–30-х годах // Женские и гендерные исследования в Тверском государственном университете. Тверь: Изд-во ТГУ, 2000. С. 45–51.

*Минаева О.Д.* Журнал «Крестьянка» в 1920 г.: приемы формирования читательской аудитории // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2014. № 1. С. 128–149.

*Набиев Н.* Роль культурно-просветительных учреждений в развитии новой культуры в северных районах Таджикистана в первой половине XX века (на примере Джабборра-суловского района) // Вестник Таджикского государственного университета права, бизнеса и политики. Серия гуманитарных наук. № 5 (61). 2014. С. 182–187.

*Петрашин С.С.* Соцреализм и этнография: изучение и репрезентация советской современности в этнографическом музее 1930-х гг. // Антропологический форум. 2018. № 39. С. 143–175.

*Смагина С.А.* «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 257–266.

*Стайтс Р.* Женское освободительное движение в России. Феминизм, нигилизм и большевизм 1860–1930. М.: РОССПЭН, 2004. 616 с.

*Чуйкина С.* Дворянская память. «Бывшие» в советском городе (Ленинград, 1920–30-е годы). СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006. 259 с.

*Юкина И.И.* Русский феминизм как вызов современности. СПб.: Алетейя, 2007. 544 с.

<sup>42</sup> *Ahmed L.* Women and Gender in Islam. Historical Roots of a Modern Debate. New Haven; London, 1992. P. 154.

Ahmed L. *Women and Gender in Islam. Historical Roots of a Modern Debate*. New Haven; London: Yale University Press, 1992. 304 p.

MacMaster N. *Burning the veil: The Algerian war and the 'emancipation' of Muslim women, 1954–62*. New York: Manchester University Press, 2009. 432 p.

Reid S.E. All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s // *Slavic Review*. 1998. Vol. 57. № 1. P. 133–173.

### References

Abashin, S.N. *Sovetskij kishlak. Mezhdru kolonializmom i modernizaciej* [A Soviet Kishlak: Between colonialism and modernity]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Press, 2015. 848 p. (in Rus.).

Ahmed, L. *Women and Gender in Islam. Historical Roots of a Modern Debate*. New Haven; London: Yale University Press, 1992. 304 p.

Alferova, I.V. Bol'shevistskaya zhenskaya pechat' 1920-h gg. kak sredstvo social'nogo konstruirovaniya «novoj sovetskoj zhenshchiny» [Bolshevik women's print in the 1920s as a means of social construction of the "new Soviet woman"], in *Vestnik Udmurtskogo universiteta*. 2011. Vol. 3. P. 106–111. (in Rus.).

Atanova, S.A. «Borites' za osvobozhdenie zhenshchiny Vostoka!». Sovetskie kovry i plakaty za emansipaciyu zhenshchin Central'noj Azii v 1920–1930-e gg. ["Fight for the liberation of the woman of the East!"]. Soviet carpets and posters for the emancipation of women in Central Asia in the 1920s–1930s, in *Sibirskie istoricheskie issledovaniya*. 2021. Vol. 3. P. 140–170. (in Rus.).

Borodina, A., Borodin, D. Baba ili tovarishch? Ideal novej sovetskoj zhenshchiny v 20-h–30-h godah [Broad or friend? The ideal of the new Soviet woman in the 20s and 30s], in *Zhenskie i gendernye issledovaniya v Tverskom gosudarstvennom universitete*. Tver': TGU Publishing house, 2000. P. 45–51. (in Rus.).

Chujkina, S. *Dvoryanskaya pamyat'. "Byvshie" v sovetskom gorode (Leningrad, 1920–30-e gody)* [Noble memory. "Former" in the Soviet city (Leningrad, 1920–30s)]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge Press, 2006. 259 p. (in Rus.).

MacMaster, N. *Burning the veil: The Algerian war and the 'emancipation' of Muslim women, 1954–62*. New York: Manchester University Press, 2009. 432 p.

Minaeva, O.D. Zhurnal «Krest'yanka» v 1920 g.: priemy formirovaniya chitatel'skoj auditorii [Journal "Peasant Woman" in 1920: methods of forming a readership], in *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika*. 2014. Vol. 1. P. 128–149. (in Rus.).

Nabiev, N. Rol' kul'turno-prosvetitel'nyh uchrezhdenij v razvitii novej kul'tury v severnyh rajonah Tadjikistana v pervoj polovine XX veka (na primere Dzhabborrasulovskogo rajona) [The role of cultural and educational institutions in the development of a new culture in the northern regions of Tajikistan in the first half of the 20th century (on the example of the Jabborrasulovsky district)], in *Vestnik Tadjikskogo gosudarstvennogo universiteta prava, biznesa i politiki. Seriya gumanitarnykh nauk*. 2014. Vol. 5 (61). P. 182–187. (in Rus.).

Petryashin, S.S. Soorealizm i etnografiya: izuchenie i reprezentaciya sovetskoj sovremenosti v etnograficheskom muzee 1930-h gg. [Social realism and ethnography: the study and representation of Soviet modernity in the ethnographic museum of the 1930s], in *Antropologicheskij forum*. 2018. Vol. 39. P. 143–175. (in Rus.).

Reid, S.E. All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s, in *Slavic Review*. 1998. Vol. 57. № 1. P. 133–173.

Smagina, S.A. «Novaya zhenshchina» v sovetskom kinematografe 1920-h gg. kak fenomen [“New Woman” in the Soviet cinema of the 1920s as a phenomenon], in *Vestnik slavyanskih kul'tur*. 2019. Vol. 51. P. 257–266. (in Rus.).

Stajts, R. *Zhenskoe osvoboditel'noe dvizhenie v Rossii. Feminizm, nihilizm i bol'shevizm 1860–1930* [Women's liberation movement in Russia. Feminism, Nihilism and Bolshevism 1860–1930]. Moscow: ROSSPEN Press, 2004. 616 p. (in Rus.).

Yukina, I.I. *Russkij feminizm kak vyzov sovremennosti* [Russian feminism as a challenge to modernity]. Saint-Petersburg: Aletejya Press, 2007. 544 p. (in Rus.).

*Савченко С.К.*

## НАУЧНО-ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЭКСПОЗИЦИОННО-ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЯ

Савченко, София Константиновна — бакалавр музеологии, студент магистерской программы, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [sofiasavchenko22@gmail.com](mailto:sofiasavchenko22@gmail.com).

В статье предпринята попытка выявить роль научно-вспомогательного материала в музеях в различные исторические периоды, а также определить специфику научно-вспомогательного материала в музеях различных профилей. В статье рассмотрены некоторые практики применения научно-вспомогательного материала в том или ином социально-политическом контексте, демонстрирующие потенциал данной группы экспозиционных материалов: создание текстов, объясняющих музейный предмет, в экспозициях художественных и естественно-научных музеев XIX в., активное использование вспомогательного материала для осуществления пропаганды или реализации кураторского проекта в советских и американских музеях первой половины XX в., эксперимент с полным отказом от научно-вспомогательного материала в европейских художественных музеях в середине XX в. В статье также отражены изменения внешнего вида и внутреннего содержания научно-вспомогательного материала на примере экспозиций конкретного музея — проведен сравнительный анализ экспозиций Военно-медицинского музея, созданных в 1951 и 2001 гг. Обращение к опыту прошлого актуально для определения возможностей научно-вспомогательного материала, а также его значения в современных музейных экспозициях.

**Ключевые слова:** научно-вспомогательный материал, экспозиция, этикетаж, Военно-медицинский музей.

## SECONDARY MATERIAL IN THE CONTEXT OF THE HISTORY OF THE EXHIBITION ACTIVITY OF MUSEUM

Savchenko, Sofia Konstantinovna — Bachelor of Museology, Student of Master Programme, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, [sofiasavchenko22@gmail.com](mailto:sofiasavchenko22@gmail.com).

This article attempts to identify the role of secondary material in museums during various historical periods, as well as to determine the specifics of secondary material in museums of various profiles. The article discusses some practices of using secondary material in different socio-political contexts which demonstrate the potential of these materials: usage of texts explaining the museum subject in the expositions of art and natural science museums of the XIX century, the active use of secondary material for propaganda or curatorial projects in Soviet and American museums of the first half of the XX century, an experiment of not using secondary material at all in European art museums in the middle of the XX century. The article also shows the changes of the appearance and the content of secondary material on the example of the expositions of a particular museum, conducting a comparative analysis of the 1951 and 2001 expositions of the Military Medical Museum. The appeal to the experience of



the past is relevant for determining the opportunities that secondary material can provide, as well as its role in modern museum expositions.

**Key words:** secondary material, exhibition, museum label, Military Medical Museum.

В настоящей статье мы попытаемся проанализировать место научно-вспомогательного материала в экспозиции музея на протяжении XIX–XX вв. Как связаны профиль музея и специфика научно-вспомогательного материала в том или ином социально-политическом контексте? Обращение к опыту прошлого актуально для определения значения научно-вспомогательного материала в современных музейных экспозициях.

Согласно Российской музейной энциклопедии, научно-вспомогательный материал представляет собой комплекс предметов, не являющихся первоисточником знания и служащих раскрытию информационного потенциала музейных предметов; к ним относятся: «воспроизведения музейного предмета (объекта), диаграммы, карты, схемы, планы, таблицы, графики»<sup>1</sup>. Такие приобретенные или изготовленные предметы в дальнейшем образуют фонд научно-вспомогательных материалов. Данное определение созвучно Единым правилам организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций 2020 г., согласно которым к научно-вспомогательному материалу (фонду) относятся: «воспроизведения (фотокопии, слепки, муляжи, макеты), реконструкции, карты, диаграммы, схемы, планы и другие предметы, разработанные или приобретенные в процессе комплектования, изучения и экспонирования музейных коллекций»<sup>2</sup>.

Исследователи истории экспозиционно-выставочной деятельности музея уделяли мало внимания анализу научно-вспомогательного материала. По данному вопросу выделяются работы И.В. Андреевой. Исследовательница рассматривает «научно-вспомогательные материалы и тексты в экспозиции» внутри большой группы «вспомогательных материалов», к ним она относит: карты, схемы, реконструкции, диаграммы, мультимедиа программы и, соответственно, тексты<sup>3</sup>. Помимо научно-вспомогательного материала, выделенного исследовательницей внутри обширного комплекса «вспомогательных материалов», И.В. Андреева помещает в рамки экспозиционного проектирования и рассматривает отдельно: *воспроизведения музейных предметов и предметы экспозиционного искусства* (курсив наш — С.С.)<sup>4</sup>. Воспроизведения и произведения экспозиционного искусства («порождения») методов художественного проектирования, например, различного рода инсталляции, вписанные в пространство экспозиции ее кураторами) занимают подчиненное положение по отношению к музейному предмету и имеют целью раскрытие его информационного потенциала.

Также исследовательница как вид научно-вспомогательного материала выделяет научную реконструкцию, которая представляет собой смоделированный в процессе длительных научных изысканий утраченный или сохранный частично объект материального

<sup>1</sup> Словарь музейных терминов // Российская музейная энциклопедия. См. по адресу: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?13> (ссылка последний раз проверялась 17.11.2022).

<sup>2</sup> Приказ Министерства культуры РФ от 23 июля 2020 года № 827 Об утверждении Единых правил организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций. См. по адресу: <https://docs.cntd.ru/document/542672925?marker=656010> (ссылка последний раз проверялась 17.11.2022).

<sup>3</sup> Андреева И.В. Технологии выставочной деятельности. Челябинск, 2018. С. 49.

<sup>4</sup> Она же. Вспомогательные материалы в системе музейной экспозиции: проблема классификации и понятийной идентификации // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 4 (28). С. 23.

или нематериального культурного (природного) наследия. Научная реконструкция применяется не только в экспозиционной практике музея, но также активно используется в исследовательской деятельности в процессе «опытного постижения исторической действительности». Выделяют несколько типов научной реконструкции: описательная (текст, содержащий информацию о реконструированном объекте: его характеристики, устройство), графическая, натуральная (визуализированное воплощение объекта), виртуальная. Выбор того или иного типа зависит от объекта реконструкции<sup>5</sup>. Таким образом, исследовательница расширяет виды научно-вспомогательных материалов, дополняя их научной реконструкцией.

Выбор того или иного вида научно-вспомогательного материала обуславливается во многом профилем музея, следовательно, типом музейных предметов и наиболее оптимально подобранного для них метода экспонирования. Например, для ландшафтного метода, применяемого преимущественно в краеведческих и естественно-научных музеях, характерным является использование диорам или панорам. При создании этнографических, историко-бытовых и мемориальных экспозиций преимущественно применяется ансамблевый метод. Здесь в качестве научно-вспомогательного материала могут выступать манекены, например, воссоздающие характерные для того или иного этноса черты лица, рост и проч., т.е. частично может быть использована научная реконструкция<sup>6</sup>.

Методы проектирования должны давать посетителю представление о том, что экспонаты имеют различное смысловое значение: подчиненное положение научно-вспомогательного материала и основное музейного предмета. Однако во многих случаях экспозиционеры игнорируют демонстрацию различий в статусе экспонатов, например, указание в этикетаже принадлежности экспоната к тому или иному фонду; является ли предмет подлинником (музейным предметом основного фонда) или копией (научно-вспомогательным материалом научно-вспомогательного фонда).

Стоит отметить, что порой смысловая граница между музейным предметом и научно-вспомогательным материалом стирается, происходит изменение функции предмета. Хотя копия остается копией, однако с течением времени научно-вспомогательный материал может стать музейным предметом — первоисточником знаний и эмоций (например, связанных с историей экспозиции), что знаменуется сменой фонда (предмет из научно-вспомогательного фонда передается в основной).

Помимо профиля музея и используемого при построении его экспозиций метода, выбор того или иного научно-вспомогательного материала также обусловлен историческим периодом, на который приходилась рассматриваемая деятельность музея. Так, первые интенции «объяснения» предметов для неподготовленных посетителей появились еще в XIX в. и проявили себя в дополнении экспозиции текстами.

До появления первых публичных музеев XIX в. гостям частных собраний были доступны пояснительные таблички о предметах кунсткамер и кабинетов редкостей, выставленных волей самих коллекционеров. Однако встречались они нечасто, о чем свидетельствует воспоминание одного из посетителей итальянской коллекции редкостей: «...удивительно, что те, кто обладает Любопытством и средствами собрать столь много прекрасных Вещей вместе, не позаботились <...> о том, чтобы добавить Пояснения к тому, что в наибольшей степени этого заслуживает»<sup>7</sup>. Впервые о необходимости

<sup>5</sup> Она же. Технологии выставочной деятельности. С. 50–51.

<sup>6</sup> Иванова О.Н. Теория и история музейно-выставочной работы. Волгоград, 2017. С. 6, 119–122.

<sup>7</sup> Schaffner I. Wall Text // What Makes a Great Exhibition? Philadelphia, 2006. P. 157.

комментирования предметов в музее, доступного для широкой публики, заявил в 1836 г. немецкий историк искусства и первый директор Берлинской королевской картинной галереи Г.Ф. Вааген. Стремясь сделать музей доступным для посетителей, он предложил под каждой картиной поместить текст, содержащий название, имя, дату рождения и смерти художника; в отдельных случаях, помимо основной информации, к перечисленному были добавлены имена учителей художника или наиболее выдающихся его учеников<sup>8</sup>. Такое нововведение свидетельствует об ориентации музея на свою публику, в число которой входят не только подготовленные зрители и «знатоки». Для посетителей, никак не связанных с профилем музея в своей рабочей деятельности, не глубоко интересующихся тематикой того или иного музея, в середине XIX в. в экспозицию вводятся дополнительные тексты, раскрывающие значения основных терминов, например, «майолика», «Ренессанс».

В это время этикетки появляются и в естественно-научных музеях. У.Г. Флауэр, директор Музея естественной истории в Лондоне, разрабатывает принципы построения экспозиций музея данного профиля с целью привлечения людей, желающих «получить знание в объеме, соответствующем устремлениям многих культурных людей, не намеренных, однако, становиться специалистами или экспертами в данной области». Он говорит о необходимости размещения предмета так, чтобы тот был доступен для осмотра: не помещать предметы слишком высоко или низко, тесно друг к другу, ставить один за другой: «И, самое главное, цель, ради которой тот или иной образец демонстрируется, и основной урок, который из него следует извлечь, должны быть отчетливо обозначены на табличках — тех, что служат заглавиями различных подразделений экспозиции, и тех, которыми снабжены отдельные образцы»<sup>9</sup>. Таким образом, задачей музея данной эпохи становится сделать свои экспозиции понятными для аудитории.

Однако уже тогда встает вопрос о необходимом в экспозиции количестве текста, способного дать зрителю дополнительную информацию по предмету, при этом не оттягивая его. Текст должен предоставлять возможность и не отбирать силы для восприятия экспоната, обладающего также своим информационным невербальным полем.

Эта проблема особенно ярко проявилась в экспозиционной практике советских музеев. Политические, идеологические, экономические и культурные установки вскоре после революции 1917 года определили внешний вид и содержание музейных экспозиций: стилистическое оформление музейного пространства соответствовало ведущим тенденциям в архитектуре и изобразительном искусстве этого времени, а информационное содержание — принятому политико-идеологическому курсу. Контекст эпохи определял виды и содержание научно-вспомогательного материала. Смена власти поставила естественное требование преобразования выставочной среды. «Высшей формой дизайна, самой сложной его разновидностью»<sup>10</sup> стала выставка нового типа. Наиболее ярко актуальные для своего времени тенденции архитектуры и дизайна СССР, их преобразование и применение в выставочной практике проявились на международных выставках. Как пишет Р.Р. Кликс, главный художник ВДНХ, выставка может являться рекламой не только товара, но и социального строя<sup>11</sup>. В это время музей отходит от своей научной

<sup>8</sup> Ефиц А.А. Говорить и показывать: к истории музейного этикетажа // АРТГИД. См. по адресу: <https://artguide.com/posts/2102> (ссылка последний раз проверялась 17.11.2022).

<sup>9</sup> Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск, 2001. С. 70.

<sup>10</sup> Кликс Р.Р. Художественное проектирование экспозиций. М., 1978. С. 38.

<sup>11</sup> Там же. С. 284.

и научно-просветительской миссии, выдвигая на первый план идеологические цели<sup>12</sup>. В таких экспозициях информативность как стремление к объективному научному знанию подменялась информативностью пропаганды.

Просветительская деятельность музея велась с применением новых форм презентации, соответствующих своему новому зрителю и социокультурной среде. Ставятся эксперименты с комплексным показом истории и искусства, например, соединение в экспозиции Третьяковской галереи предметов народного искусства, живописи и скульптуры XVIII–XIX вв. с целью представления искусства разных классов. В таких экспозициях активно использовались «экономические и цифровые материалы, плакаты и диаграммы, актуальные современным запросам»<sup>13</sup>. Важнейшей темой показа становится выявление классовых противоречий. Под руководством социолога и искусствоведа А.А. Федорова-Давыдова, ставившего прежде всего вопрос о пролетариате как «субъекте новой культурной политики» и понимавшего искусство «как часть социального»<sup>14</sup>, в Третьяковской галерее создаются самые известные выставки. В них активно применяются надписи: фотографии фрагментов экспозиций напоминают плакаты того времени, где произведение искусства становится подтверждением заявленного создателями экспозиции яркого лозунга. Здесь наблюдается заимствование музеем инструмента пропаганды — искусства плаката, понятного и привычного для аудитории рассматриваемого периода. Научно-вспомогательный материал появляется в виде сведений (в экспозиционных комплексах активно начинают использоваться актуальные сведения статистики) о социально-экономических и политических аспектах конкретного периода. Например, в зале «Искусство крепостников, утвердивших свою диктатуру», посетители могли ознакомиться, сколько душ принадлежало графу Кириллу Разумовскому и что представлял из себя штат его дворовых<sup>15</sup>. При помощи такой формы организации презентации музейная экспозиция говорит со своим посетителем, но не на языке вещей, а на языке текстов и научно-вспомогательных материалов.

Центральное место в таких экспозициях занимает не предмет, но вспомогательный материал, позволяющий интерпретировать музейные предметы в нужном для создателей экспозиций ключе. Советские экспозиции демонстрируют возможность радикальной переинтерпретации предмета при помощи научно-вспомогательного материала.

Активное использование вспомогательного материала, формирующего внешний вид и определяющего концепцию выставки, т.е. становящегося, по сути, элементом реализации кураторского проекта, происходит в это время и на Западе. Здесь можно вспомнить выставку «Кубизм и абстрактное искусство», проходившую в 1936 г. в Музее современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке, с известной обложкой ее каталога, на которую было помещено составленное Альфредом Барром «генеалогическое древо», «являющееся историзацией четырех предшествующих десятилетий европейского модернизма в графической форме»<sup>16</sup>. А также выставку «Пикассо: 40 лет его искусства» 1939–1940 гг.,

<sup>12</sup> *Майстровская М.Т.* Музей как объект культуры. XX век: искусство экспозиционного ансамбля. М., 2018. С. 35–36.

<sup>13</sup> Там же. С. 41.

<sup>14</sup> *Новоженова А.* От социологического детерминизма к классовому идеалу. Советская социология искусства 1920-х годов // Социология власти. 2014. № 4. С. 126.

<sup>15</sup> *Ефиц А.А.* Говорить и показывать: к истории музейного этикетажу // АРТГИД. См. по адресу: <https://artguide.com/posts/2102> (ссылка последний раз проверялась 17.11.2022).

<sup>16</sup> *Пунин Н.Н.* МоМА: кубизм и абстрактное искусство, 1936 // Центр экспериментальной музеелогии. См. по адресу: <https://redmuseum.church/moma-punin-cubism-and-abstract-art> (ссылка последний раз проверялась 17.11.2022).

«на которой картины были включены в схематичные тексто-пространственные инсталляции»<sup>17</sup>.

Известны и примеры, являющиеся противоположностью описанным ранее выставочным проектам. Вместо активного использования научно-вспомогательного материала, через который происходит раскрытие авторской концепции, в послевоенное время наметилась тенденция полного отказа от него в европейских художественных музеях вплоть до 1960-х гг. Такая позиция была продиктована утверждением об универсальности искусства, восприятие и понимание которого доступно каждому и, соответственно, работы мастеров «самоценны», «полны» и не требуют каких-либо комментариев извне. Однако посещаемость музеев, отказавшихся от информационного сопровождения работ, начала падать. Пьер Бурдьё в 1968 г. писал: «Искусство требует дешифровки», а «правом не знать» посетитель должен распоряжаться самостоятельно, исходя из предоставленного ему музеем выбора<sup>18</sup>.

Таким образом, научно-вспомогательный материал является важным элементом в устройстве экспозиции. Основными его свойствами, заключенными в самом термине, являются научный подход при создании таких экспозиционных материалов и их подчиненное положение по отношению к музейному предмету. Научно-вспомогательный материал может не только раскрыть заключенную в музейном предмете информацию, скрытую от глаз неподготовленного зрителя, и послужить средством пропаганды, но также помочь в оформлении кураторской концепции. Отказ от комментариев к экспонатам и реакция посетителей на такой шаг музея: от послевоенной критики западных музеев в сторону пропагандистских экспозиций до концептуальных кураторских решений. Провозглашение самоценности искусства, не нуждающегося в пояснении, также раскрывает «дух времени», на который закономерно откликается институция.

Попробуем рассмотреть изменения содержания научно-вспомогательного материала в контексте экспозиционной деятельности Военно-медицинского музея, а также принципы комплектования его основного и научно-вспомогательного фондов. Военно-медицинский музей был создан в 1942 г. в Москве и назван «Медицинским Эрмитажем» из-за богатства собрания. По решению Государственного комитета обороны СССР от 22 марта 1945 г. передислоцирован из Москвы в Ленинград<sup>19</sup>. В 1951 г. для посетителей открылась экспозиция в здании на Лазаретном переулке, просуществовавшая до начала 1980-х гг. Экспозиция была размещена на трех этажах: первый этаж был посвящен военной медицине до Октябрьской революции и в советский период до Великой Отечественной войны, второй и третий — советской медицине в период Великой Отечественной войны.

На фотографиях данной экспозиции можно отметить экспонирование карт-схем, газетных вырезок и фотографий. Вероятно, данные предметы функционально можно было бы отнести, в соответствии с определением Российской музейной энциклопедии, к научно-вспомогательным материалам, т.к. их задача состоит в объяснении трехмерных предметов, представленных в залах, однако некоторые из них имеют номера основного фонда.

Так, например, на фотографии 8 зала второго этажа «Медицинское обеспечение городов-героев Севастополя и Одессы» под этюдом И.А. Ершова «Эвакуация раненных из города Одессы» 1941 г. видно, что карта-схема «Героическая оборона Одессы» и размещенная

<sup>17</sup> Ефиц А.А. Говорить и показывать: к истории музейного этикетажа // АРТГИД. См. по адресу: <https://artguide.com/posts/2102> (ссылка последний раз проверялась 17.11.2022).

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Путеводитель. Военно-медицинский музей. СПб., 2012. С. 6.

по ее сторонам серия фотографий оформлены идентично. Данная карта принята в основной фонд в 1950 г. В основном фонде также имеются и некоторые газетные вырезки (напр., «Вместе с героями черноморцами». Статья М. Иногда, военфельдшера 1-го полка морской пехоты, об обороне Одессы в газете «Сталинская вахта» от 10.08.1944 г.), представленные на постоянной экспозиции музея вплоть до ее закрытия.

Данные предметы обладают исторической значимостью, являются артефактами послевоенного времени, объяснением недавно минувших событий на актуальном своему времени языке, а также неразрывно связаны с историей самого музея, потому их отношение к основному фонду кажется вполне закономерным.

В соответствии с требованиями времени экспозиция содержала множество цитат из сочинений В.И. Ленина и И.В. Сталина, а названия экспозиционных залов демонстрируют интерпретацию исторических событий через призму марксистско-ленинского учения, например, 2 зал первого этажа назывался «Медицинское обеспечение русской армии в период образования российской дворянской империи и развития капитализма в России (Русско-турецкие войны 1768–1774 и 1787–1791)», а 4 зал первого этажа — «Медицинское обеспечение русской армии в период развития капитализма в России (Крымская война 1853–1856 гг.)» и т.д.<sup>20</sup>

На экспозиции предметы, сопровождаемые этикетками, были представлены в деревянных витринах нескольких типов; цитаты видных деятелей военной медицины оформлены в картуши из гипса. Бывший сотрудник музея А.В. Шабунин, занимавшийся вопросами его истории, пишет: «Единый стиль повторяющихся элементов интерьера — витрин, картушей, пояснительных надписей, этикеток — создавал цельное впечатление, позволяя концентрировать внимание и получать максимум информации»<sup>21</sup>.

Стоит отметить, что рассматриваемая экспозиция на протяжении своего существования расширялась и дополнялась новым материалом. Так, например, в 1955 г. был открыт новый раздел «Лучевая болезнь», в 1962 г. — «Медицинское обеспечение полетов в космос» и т.д.<sup>22</sup> С расширением экспозиции актуальный своему времени стиль сохранялся, а научно-вспомогательный материал дополнял новые залы.

Следующая экспозиция Военно-медицинского музея была открыта в 2001 г. в здании на Введенском канале. По сравнению с предыдущей экспозицией здесь можно отметить большее количество стендов, содержащих текстовый и иллюстративный материал в виде фотокопий по теме. Также используются карты; стоит упомянуть объемную карту, посвященную советско-финляндской войне 1939–1940 гг., дополненную фотоизображениями. В 2022 г. свое место на данной карте занял мультимедийный экран, демонстрирующий фоторяд по теме. Таким образом, возможно сделать предположение о том, что на данной экспозиции, применительно к научно-вспомогательному материалу, более активно, по сравнению с экспозицией 1951 г., используются копии фотоизображений, хранящихся в фондах Военно-медицинского музея. Помимо создания фотокопий для научно-вспомогательного материала, более активно применяется эта техника при экспонировании плоскостного материала: представлены копии разворотов различных рукописей, фотографий и проч. Смена политического курса страны также нашла отражение в экспозиционной деятельности музея: убраны цитаты политических деятелей, изменены названия залов, расположенных теперь в двух галереях (первая галерея — «У истоков российской

<sup>20</sup> Военно-медицинский музей (Ленинград). Путеводитель. Л., 1951. С. 20, 24.

<sup>21</sup> Шабунин А.В. Военно-медицинский музей. 1943–1993. Исторический очерк. СПб., 1993. С. 84.

<sup>22</sup> Там же. С. 89.

медицины», вторая галерея — «Медицина XX–XXI веков») — здесь можно отметить уход от идеологических оценок в сторону «беспристрастной» хронологии в контексте построения экспозиционного пространства, названия залов.

Рассмотрев протоколы Экспертно-фондовой закупочной комиссии, возможно выявить некоторые принципы комплектования основного и научно-вспомогательного фонда Военно-медицинского музея. Так, закономерно, что различного рода копии, фотокопии и тиражные печатные материалы по тематике музея (не обладающие исторической ценностью на момент их приема) отнесены к научно-вспомогательному фонду. Так, согласно Протоколу ЭФЗК № 4 от 16.06.1998 г., большая часть печатной типографской продукции (буклеты, приглашения, газеты и газетные вырезки, программы и сборники конференций) и копии («Ксерокопии титульных листов трудов, выполненных учениками проф. Збаржа Я.М.») были приняты в научно-вспомогательный фонд музея.

Некоторые предметы были переведены из научно-вспомогательного в основной фонд. Например, альбом «За здоровый быт», созданный в мастерских музея в 1961 г. в качестве наглядного агитационного пособия. Листы альбома выполнены в технике фотомонтажа: были пересняты фотокопии из фототеки музея и аннотации к ним, написанные сотрудниками музея. С течением времени данный предмет обрел семантическую самостоятельность и изменил свою функцию — стал первоисточником знания; посредством него возможно реконструировать работу сотрудников Военно-медицинского музея, а, значит, и вектор направления работы самого музея второй половины XX в.

Таким образом, на протяжении истории создатели экспозиций применяли научно-вспомогательный материал, отвечающий актуальным запросам своего времени, и потому, помимо его практической ценности, он обретает ценность источника, по которому возможно воссоздавать образ музея того или иного периода. Дифференциация научно-вспомогательного материала и музейного предмета основывается на принадлежности предмета к научно-вспомогательному или основному фонду, т.е. статусе предмета, который тот получает при поступлении в музей. Этот статус определяется самим музеем на заседании Экспертно-фондовой закупочной комиссии и на практике не обязательно соответствует данным в теории определениям «научно-вспомогательного материала» и «музейного предмета». С течением времени изменение статуса предмета может найти отражение в смене фонда. Экспозиция далеко не всегда отражает статус экспонируемого предмета, так, например, копия (научно-вспомогательный материал) может выставляться «наравне» с предметами основного фонда (подлинниками), а информация о принадлежности к тому или иному фонду может отсутствовать и в этикетаже. В таком случае можно говорить о несовпадении статуса и функции экспонируемого предмета.

### Список литературы

*Андреева И.В.* Вспомогательные материалы в системе музейной экспозиции: проблема классификации и понятийной идентификации // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 4 (28). С. 22–28.

*Андреева И.В.* Технологии выставочной деятельности. Челябинск: ЧГИК, 2018. 206 с.

*Иванова О.Н.* Теория и история музейно-выставочной работы. Волгоград: ПринТера-Дизайн, 2017. 147 с.

*Кликс Р.Р.* Художественное проектирование экспозиций. М.: Высшая Школа, 1978. 368 с.

*Майстровская М.Т.* Музей как объект культуры. XX век: искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 680 с.

*Новоженова А.* От социологического детерминизма к классовому идеалу. Советская социология искусства 1920-х годов // Социология власти. 2014. № 4. С. 117–136.

Путеводитель. Военно-медицинский музей. СПб.: ВМедА, ВММ, 2012. 55 с.

*Хадсон К.* Влиятельные музеи. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. 194 с.

*Шабунин А.В.* Военно-медицинский музей. 1943–1993. Исторический очерк. СПб.: [Б. и.], 1993. 159 с.

*Schaffner I.* Wall Text // What Makes a Great Exhibition? Philadelphia: Philadelphia Exhibition Initiative, 2006. P. 154–167.

### References

Andreeva, I.V. *Tehnologii vystavochnoj dejatel'nosti* [Exhibition technologies]. Chelyabinsk: ChGIK Press, 2018. 206 p. (in Rus.).

Andreeva, I.V. Vspomogatel'nye materialy v sisteme muzejnoj jekspozicii: problema klasifikacii i ponjatijnoj identifikacii [Auxiliary materials in the museum exhibition system: the problem of persecution and conceptual identification], in *Vestnik Cheljabinskoy gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv*. 2011. Vol. 4 (28). P. 22–28. (in Rus.).

Hudson, K. *Vlijatel'nye muzei* [Museums of Influence]. Novosibirsk: Sibirskij hronograf Press, 2001. 194 p. (in Rus.).

Ivanova, O.N. *Teorija i istorija muzejno-vystavochnoj raboty* [Theory and history of exhibition work in museums]. Volgograd: PrinTerra-Dizajn Press, 2017. 147 p. (in Rus.).

Kliks, R.R. *Hudozhestvennoe proektirovanie jekspozicij* [Art design of exhibition]. Moscow: Vysshaya Shkola Press, 1978. 368 p. (in Rus.).

Majstrovskaja, M.T. *Muzej kak ob'ekt kul'tury. XX vek: iskusstvo jekspozicionnogo ansamblya* [A museum as a cultural object. 20<sup>th</sup> century: the art of the exposition ensemble]. Moscow: Progress-Tradicija Press, 2018. 680 p. (in Rus.).

Novozhenova, A. Ot sociologicheskogo determinizma k klassovomu idealu. Sovetskaja sociologija iskusstva 1920-h godov [From sociological determinism to the class ideal. Soviet Sociology of Art of the 1920<sup>s</sup>], in *Sociologija vlasti*. 2014. Vol. 4. P. 117–136. (in Rus.).

*Putevoditel'. Voенno-medcinskij muzej* [Travel guide. Military Medical Museum]. Saint-Petersburg: VMedA, VMM Press, 2012. 55 p. (in Rus.).

Shabunin, A.V. *Voенno-medcinskij muzej 1943–1993. Istoricheskij ocherk* [Military Medical Museum 1943–1993. Historical outline]. Saint-Petersburg: [without name of publisher], 1993. 159 p. (in Rus.).

Schaffner, I. Wall Text, in *What Makes a Great Exhibition?* Philadelphia: Philadelphia Exhibition Initiative, 2006. P. 154–167.



Цяньшу Сяо

## ПРОБЛЕМА ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ-РЕСТАВРАТОРОВ В РОССИЙСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ В XXI В.: ВЗГЛЯД ИЗНУТРИ

Цяньшу, Сяо—аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, [375171326@qq.com](mailto:375171326@qq.com).

В статье проведен теоретический анализ российских программ, подготавливающих художников-реставраторов. Цель исследования заключается в том, чтобы проанализировать проблемы и условия подготовки художников-реставраторов в российских университетах. Научная новизна заключается в выявлении и сопоставлении проблем и условий подготовки художников-реставраторов в различных университетах. В результате исследования определено, что во многих высших образовательных учреждениях существуют одинаковые проблемы подготовки специалистов в области реставрации.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, реставрация, художник-реставратор, живопись, университет.

## THE PROBLEM OF TRAINING OF RESTORERS IN RUSSIAN UNIVERSITIES IN THE 21<sup>st</sup> CENTURY: A VIEW WITHIN

Qianshu, Xiao—PhD Student, the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen, Russian Federation, Saint-Petersburg, [375171326@qq.com](mailto:375171326@qq.com).

The article provides a theoretical analysis of Russian universities that train professional artists. The purpose of the study is to analyze the problems and conditions of training restorers in Russian universities. The scientific novelty lies in identifying and comparing the problems and conditions of training restoration artists at various universities. As a result of the study, it was determined that in many higher educational institutions there are the same problems of training specialists in the field of restoration.

**Key words:** fine art, restoration, restoration artist, painting, university.

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что в последние десятилетия прослеживается заметный сдвиг в области пополнения в профессиональных рядах художников-реставраторов, обусловленный открытием новых высших учебных заведений. Но, как утверждает председатель совета Союза реставраторов города Санкт-Петербурга Н.Н. Шангина, основная проблема заключается в том, как привести и удержать молодых специалистов в данном профессиональном поле<sup>1</sup>.

Перед реставраторами XXI в. возникает большое количество проблем и вопросов технологического, художественного, нравственного характера. Каким образом организовать процесс хранения и реставрирования объектов искусства, что необходимо для современного реставрационного образования?<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Леуская Л.Е. Работа на века // Санкт-Петербургские ведомости. 16.11.2020. № 208 (6806). С. 3.

<sup>2</sup> Новиков С.Н. Хороший реставратор—это неудавшийся художник с хорошим химическим образованием. См. по адресу: <https://kulturomania.ru/articles/item/sergey-novikov-khoroshiy-restavrator-eto-neudavshiy-sya-khudozhnik-s-khoroshim-khimicheskim-obrazovan/> (ссылка последний раз проверялась 10.08.2022).

Любой объект культурного и исторического наследия, это, прежде всего, материальный объект, на который воздействует система факторов: время, стихийные бедствия, война, смена светового и температурного режима, халатное отношение человека и т.д. Поэтому художник-реставратор, как специалист своего дела, безусловно, должен быть квалифицирован и компетентен в выполнении реставрационных работ. Но реставратор всегда оказывается между двумя дилеммами: сохранить, в первую очередь, историческую или эстетическую ценность произведений. Поэтому специалисту мало владеть техническими приемами, в первую очередь, он должен иметь четкое и ясное понимание собственных действий и конечных результатов<sup>3</sup>.

Как заметил А.Б. Алешин, процесс сохранения произведения начинается ровно тогда, когда осознана его материальная и духовная ценность. Поэтому уровень общества и цивилизации в целом можно проследить по уровню сохранности памятников культурного наследия<sup>4</sup>.

В современном образовательном пространстве существует большое количество высших учебных заведений, в которых можно получить образование художника-реставратора. Например, в Европе самыми известными высшими учебными заведениями являются Европейский институт дизайна, учебные кампусы которого находятся в Италии, Испании и Бразилии. В Великобритании—это Институт искусства Курто, входящий в состав Лондонского университета. В Китае—это Академия изящных искусств Гуанчжоу, Научно-исследовательский институт реставрации Центральной академии изящных искусств, Шанхайский университет. В свою очередь в России данная профессия представлена богатым опытом многих заведений, самыми известными из которых являются: Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых, Институт искусства реставрации, Российская академия живописи, ваяния и зодчества И. Глазунова и др.

Если обратиться к истории, то можно увидеть, что в России становление профессии «реставратор» начинается с 40-х годов XVIII века. Несмотря на это, получение профессии в высших учебных заведениях стало возможно лишь в 60-х годах XX века, т.е. потребовалось два века, чтобы наладить образовательный процесс реставрационного дела<sup>5</sup>.

Доцент кафедры «Высшая школа реставрации» Российского государственного гуманитарного университета А.П. Владимиров отмечает, что с первыми трудностями при обучении реставраторов столкнулись практически сразу, когда открылись такие учебные заведения, как Московское академическое художественное училище, Ленинградское художественное училище имени В.А. Серова, Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, Высшее художественно-промышленное училище<sup>5</sup>.

Современная концепция художественного образования в России базируется на основе доктрины образования в Российской Федерации. Данная конструкция фиксирует

<sup>3</sup> Позднякова Е.А. Как работает реставратор. См. по адресу: <https://arzamas.academy/mag/369-restavr> (ссылка последний раз проверялась 10.08.2022).

<sup>4</sup> См.: Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Л., 1989.

<sup>5</sup> Владимиров А.П. О подготовке реставраторов по уникальным программам с широкой общекультурной компетентностью: задачи, проблемы и пути их решения // Реставрация в России и в мире: определяющие стратегии развития: Материалы Программы I Международного съезда реставраторов. См. по адресу: <https://rud.exdat.com/docs/index-826528.html> (ссылка последний раз проверялась 10.08.2022).

преимущество образования в государственной системе, регулирует стратегию и направления развития системы образования в России на период до 2025 г.<sup>6</sup>

Как утверждает декан факультета реставрации Санкт-Петербургского института искусств и реставрации и по совместительству председатель некоммерческого партнерства «Российская ассоциация реставраторов» О.Н. Сеницына, подготовка художников-реставраторов происходит в 36 регионах Российской Федерации, в которых насчитывается 37 высших учебных заведений и столько же средних учебных заведений. Но проблем в системе образования существует достаточно:

1. Самая главная проблема—это отсутствие достаточного количества современной учебной литературы.
2. Разработка и утверждение профессиональных стандартов в сфере реставрации.

Также О.Н. Сеницына выделяет главное условие для эффективной подготовки художника-реставратора—это высококвалифицированный наставник, с помощью которого студенты смогут получить профессиональные знания. Она констатирует: «Хороший наставник помогает по-настоящему влюбиться в свою профессию»<sup>7</sup>.

Профессор кафедры живописи и реставрации Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица Т.Л. Поцелуева добавляет следующую проблему и утверждает, что недостаточное количество часов учебного процесса отведено на практические занятия. Данная проблема достаточно глубока, т.к. практика для студента—это основа для формирования профессиональных компетенций.

В свою очередь вот как описывает проблемы подготовки художников-реставраторов член Союза художников России (секция реставрации живописи) и старший преподаватель ФГБОУ ВО «Академия акварели и изящных искусств С. Андрияки» Н.С. Веселова:

1. Частое отсутствие педагогического образования у мастеров-наставников.
2. Отсутствие современной обучающей литературы<sup>8</sup>.

Реставратор С.Ф. Николаев также выделяет проблемы, с которыми может столкнуться художник-реставратор непосредственно в профессиональной сфере. По его мнению, проблемы связаны с внедрением инновационных технологий, для которых отсутствуют государственные стандарты. В итоге лишь в настоящее время началась разработка проектов по стандартизации в реставрации<sup>9</sup>.

Директор отдела научной реставрации и консервации Московского музея современного искусства С.Н. Новиков придерживается мнения, что классическое образование является базовой основой для художника-реставратора, но также необходимо не забывать и про современное искусство. Поэтому необходимо ввести дополнительную специализацию, которая будет направлена на изучение современных материалов. Также большой проблемой следует считать отсутствие оборудования высокого уровня<sup>2</sup>.

<sup>6</sup> Национальная доктрина образования в Российской Федерации. Постановление от 4.10.2015 г. См. по адресу: <http://static.government.ru/media/files/f5Z8H9tgUK5Y9qtJ0tEFnyHlBitwN4gB.pdf> (ссылка последний раз проверялась 10.08.2022).

<sup>7</sup> Сеницына О.Н. Я в реставраторы пошел, пусть меня научат! См. по адресу: <https://rosrest.com/intervju-rossiya-nasledie/> (ссылка последний раз проверялась 10.08.2022).

<sup>8</sup> Веселова Н.С. Использование классических методов и внедрение современных технологий преподавания дисциплины «Реставрация станковой темперной живописи» в Академии акварели и изящных искусств С.Н. Андрияки // Педагогика искусства. 2021. № 1. С. 46–52.

<sup>9</sup> Николаев С.Ф. Проблемы внедрения инноваций в реставрации объектов культурного наследия // Молодой ученый. 2020. № 14 (304). С. 268–270.

Для решения проблем, связанных с образовательным процессом художников-реставраторов, необходимо выполнить следующие условия:

- наполнение образовательного процесса технологическим оборудованием;
- организация реставрационных мастерских в учебных заведениях, если для этого существует возможность;
- закрепление реставрационных мастерских за каждым высшим учебным заведением.

Исходя из утверждений педагогов высших учебных заведений, мы можем сделать вывод, что наиболее важными проблемами при подготовке художников-реставраторов в современном российском университете является недостаточное количество учебного материала и практических занятий. Выполнение данных условий позволит учащимся приблизиться к приобретению не только теоретического, но и практического опыта художников-реставраторов.

### Список литературы

Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Л.: Художник РСФСР, 1989. 160 с.

Веселова Н.С. Использование классических методов и внедрение современных технологий преподавания дисциплины «Реставрация станковой темперной живописи» в Академии акварели и изящных искусств С.Н. Андрияки // Педагогика искусства. 2021. № 1. С. 46–52.

Николаев С.Ф. Проблемы внедрения инноваций в реставрации объектов культурного наследия // Молодой ученый. 2020. № 14 (304). С. 268–270.

### References

Aleshin, A.B. *Restavracija stankovoj masljanoj zhivopisi v Rossii* [Restoration of easel oil painting in Russia]. Leningrad: Hudozhnik RSFSR Press, 1989. 160 p. (in Rus.).

Nikolaev, S.F. Problemy vnedrenija innovacij v restavracii ob'ektov kul'turnogo nasledija [Problems of introducing innovations in the restoration of cultural heritage objects], in *Molodoy uchenyy*. 2020. Vol. 14 (304). P. 268–270. (in Rus.).

Veselova, N.S. Ispol'zovanie klassicheskikh metodov i vnedrenie sovremennykh tehnologij prepodavaniya discipliny «Restavracija stankovoj tempernoj zhivopisi» v Akademii akvareli i izjashhnyh iskusstv S.N. Andriyaki [The use of classical methods and the introduction of modern technologies for teaching the discipline “Restoration of easel tempera painting” at the Academy of Watercolor and Fine Arts by S.N. Andriaki], in *Pedagogika iskusstva*. 2021. Vol. 1. P. 46–52. (in Rus.).