



ПЕРМСКАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ГАЛЕРЕЯ

НЕПРЕДСКАЗУЕМОЕ ПРОШЛОЕ: МУЗЕЙНЫЙ ЭКСПОНАТ КАК РЕКОНСТРУКТОР ЭПОХИ

сборник материалов
Пермского музейного форума

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ПЕРМСКОГО КРАЯ

ПЕРМСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ

**НЕПРЕДСКАЗУЕМОЕ ПРОШЛОЕ:
МУЗЕЙНЫЙ ЭКСПОНАТ
КАК РЕКОНСТРУКТОР ЭПОХИ**

**сборник материалов
Пермского музейного форума**

Пермь • 2024

УДК 069(063)

ББК 79.1я431

Н53

Редакционная коллегия:

Щербакова А.А. (кандидат филологических наук,
независимый музейный куратор),

Тавризян Ю.Б. (директор ГКБУК «Пермская государственная
художественная галерея»),

Старцева О.В. (заместитель директора ГКБУК «Пермская
государственная художественная галерея» по научной работе)

Непредсказуемое прошлое: музейный экспонат как
Н53 реконструктор эпохи: сборник материалов Пермского
музейного форума [Электронный ресурс] / Пермская
государственная художественная галерея. — Электрон.
дан. — Пермь, 2024. — 7,40 Мб; 163 с. —
Режим доступа: [https://permartmuseum.ru/files/
sbornik_NEPREDSKAZUEMOE_PROSHLOE.pdf](https://permartmuseum.ru/files/sbornik_NEPREDSKAZUEMOE_PROSHLOE.pdf). — Зарл. с экрана. —
ISBN 978-5-9904857-0-9

В сборнике представлены материалы Пермского музейного форума, который был приурочен к 300-летию основания города Перми и 100-летию Пермской государственной художественной галереи. Форум был организован и проведен музеями Перми: Пермской художественной галереей, Пермским краевым музеем, Музеем современного искусства «ПЕРММ».

УДК 069(063)

ББК 79.1я431

ISBN 978-5-9904857-0-9

© Пермская государственная
художественная галерея,
2024

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	<u>6</u>
 Бойко А.Г. Институционально-транстемпоральный и социоколлаборативный подходы к музейно-педагогической деятельности в современных условиях	 <u>8</u>
Гнедовский М.Б. Критика музейных коллекций	 <u>20</u>
Бобрихин А.А. Непредсказуемое прошлое: наивная картина как свидетельство эпохи	 <u>29</u>
Богданов Л.Г. Хранилища соцреалистического прошлого и настоящего: практика комплектования музейных фондов в ивановских музеях (1960-е – 1980-е годы)	 <u>41</u>
Быстрова Т.Ю. Что за трансдисциплинарностью: дискуссионные параметры современных музейных проектов	 <u>51</u>

4



Петряшин С.С.

Советская современность в коллекциях
Российского этнографического музея:
принципы комплектования
и экспозиционные интерпретации[123](#)

Прокина Е.П., Елизарьева А.С.

Фотографический музей «Дом Метенкова»:
практика реализации гибридного формата
в муниципальном музейном учреждении[135](#)

Путинцева Е.В., Маховикова И.А.,

Лапутенко Ю.В., Глинский В.Н.

Выставка «Звездные странники: история изучения
космоса астрономами и геологами
Санкт-Петербургского университета».
Опыт междисциплинарного
взаимодействия.....[149](#)

ВВЕДЕНИЕ

В сентябре 2023 г. в Перми состоялся Музейный форум «Непредсказуемое прошлое: музейный экспонат как реконструктор эпохи». Это событие входило в программу профессиональных мероприятий, посвященных 300-летию города Перми и 100-летию Пермской государственной художественной галереи, которая и стала инициатором форума. Соорганизаторами выступили Пермский краеведческий музей и Музей современного искусства ПЕРММ. В работе форума приняли участие представители различных музеев и музейных организаций России — от Калининграда до Владивостока.

В последние десятилетия в профессиональной среде активно обсуждались темы: «Коллекция как ресурс развития территории», «Коллекция как бренд региона», «Коллекция и образовательные программы» и т.д. При этом проблемы *интерпретации* музейных коллекций и музейных предметов становятся темой обсуждения лишь на практических семинарах. Это и определило первый круг проблем, которые обсуждались в рамках форума.

Второй круг проблем был связан со следующими вопросами. Часто ли музей воспринимает свои фонды и свою историю как часть большой истории страны и мира? Может ли обращение к исследованию истории появления тех или иных предметов в музейной коллекции помочь зрителю в понимании особенностей исторических процессов, причинно-следственных связей и влияния на жизнь каждого конкретного человека? Как сегодня вернуть музей от декларации к конкретной работе по изучению и интерпретации

На форуме были выделены следующие тематические блоки: «Музей как способ освоения территории», «Аудит музейных коллекций», «Трансдисциплинарность современного музея», «Современное искусство в традиционном музее: интервенция или интерпретация?», «Проблемы комплектования современности, или в будущее возьмут не всех».

Сборник по итогам работы форума включает в себя материалы, касающиеся теории и практики музейной работы в XXI в.

Редколлегия

ИНСТИТУЦИОНАЛЬНО-ТРАНСТЕМПОРАЛЬНЫЙ И СОЦИОКОЛЛАБОРАТИВНЫЙ ПОДХОДЫ К МУЗЕЙНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Бойко Алексей Григорьевич, доцент,
кандидат искусствоведения, ведущий методист
Государственного русского музея,
доцент Санкт-Петербургского
государственного университета, г. Санкт-Петербург
boyco.rusmuseum@gmail.com

Ключевые слова: музейная педагогика, образовательная деятельность музея, просветительская деятельность музея, социоколлоративный подход, институционально-транстемпоральный подход.

Музейная педагогика в современной России за краткий период с конца 1980-х годов по настоящее время четырежды изменила и свой общественно-профессиональный статус, и свое состояние (целеполагание, организацию и эффективность процессов). Осознав этот неровный путь, мы яснее представим ожидаемые и ее востребованные перспективы.

В конце 1980-х – начале 1990-х годов музейная педагогика, подобно книгам и фильмам, некогда дезактивированным государством, вышла из-под спуда забвения: богатый методологическими идеями опыт начала XX в. был осмыслен как возрождаемое наследие и дал импульс для формирования нового научного направления (далее —

На этапе ННН / НПО:

1) определены цели, задачи, основные направления педагогической деятельности в музее;

3) изучен на практике и по теоретическим источникам международный музейно-педагогический опыт;

5) разработана концепция педагогического взаимодействия художественного музея и системы образования;

Именно в период российского музейно-педагогического ренессанса одна из самых ярких его страниц была написана в Перми (с 1993 г.): во взаимодействии с гимназией при Русском музее и Русским музеем Пермская художественная галерея и школа № 2 г. Перми создали творческий альянс, необходимый для качественно нового, результативного приобщения школьников к музейным ценностям. Залогом этому стали дальновидность и чуткость к перспективному новшеству Н.В. Беляевой, креативность и самоотдача Ю.Б. Тавризян, глубина и фундаментальность

В середине 1990-х – начале 2010-х годов музейная педагогика приобрела в России статус парадигмального явления: при всех жарких дискуссиях, которые были характерны для формирувавшихся ее профессионалов, к этому времени было достигнуто общее согласие по ключевым вопросам методологии и задачам практики; в музеях страны активно создавались музейно-педагогические подразделения. В работе с посетителями и сотрудничестве музея с учреждениями образования именно на музейную педагогику возлагали надежды как на новую эффективную систему деятельности.

- исследованы и определены методологические основы педагогики художественного музея и педагогики музейной деятельности;

- разработаны и реализованы музейно-образовательные программы и проекты в региональном, межрегиональном и международном масштабах;

- созданы условия для взаимосвязанного развития образования детей музейными средствами, изучения и экспонирования в музее детского творчества, музейного социокультурного проектирования и арт-терапии;

- Приведенные компоненты развития музейной педагогики нашли отражение в четырех главных обобщающих результатах ее парадигмального этапа, которые некоторое



время казались фундаментальными и основополагающими для будущей работы музея с посетителями, а именно:

- 1) музейная педагогика адекватна миссии музея и выражает ее;
- 2) обновилось поле функций музея, включая в себя отныне и образовательную функцию;
- 3) утвердился новая музейная профессия — музейный педагог;
- 4) музей создал собственный эффективный ресурс для формирования социального заказа на популяризацию своих коллекций и подготовку посетителей к посещению — музейно-педагогическое подразделение.

Триумфальное шествие музейной педагогики было остановлено и заместилось ее кризисом в начале – середине 2010-х годов. Кратко, без анализа обстоятельств, обозначим объективные причины этой трансформации: безостановочное реформирование системы образования; сочетание экономических, юридических и управленческих факторов, лишивших воспитателя детского сада и учителя мотивации к освоению и осуществлению музейно-педагогических программ; ориентация музея на экономическую эффективность в близкой перспективе предопределила приоритет просветительской деятельности по сравнению с музейно-педагогической; невыигранная конкуренция с новыми направлениями и форматами в просветительской и образовательной деятельности музея.

Кризис музейно-педагогической деятельности позволил проверить на прочность те обобщающие результаты, которые недавно еще представлялись фундаментальными и возмущающими на будущее музеев. Итоги такой невольной

На этом фоне особая история приключилась с образовательной функцией музея. Ее закрепили де-юре, найдя ей место в уставах российских музеев, некоторые из которых получили лицензию на образовательную деятельность. Одновременно в музейном пространстве России стало господствовать представление — новый стереотип, согласно которому вся деятельность, направленная на изучение публикой музейных предметов и экспозиций при поддержке музейного сотрудника или / и подготовленных в музее дидактических средств может быть названа образовательной. Постепенно в музейной документации, на сайтах музеев стало встречаться самое общее разделение музейной работы на научную, хранительскую и образовательную. Понятие «образовательная деятельность музея» почти полностью заменило собой традиционное понятие «просветительская

Замена определений, продиктованная практикой музейной жизни и утверждением общего гуманитарного понимания образования, столкнулась, однако, с двумя контекстными контрпроцессами.

Во-вторых, резко изменилась конфигурация и даже происхождение понятийного поля, необходимого во взаимодействии музеев с образовательными организациями. В нем ключевую роль стали играть юридически актуальные понятия. Учитывая опережающую разработку образовательного законодательства, можно говорить о заметном влиянии его категорий и требований на музейную работу с подрастающими поколениями зрителей. Теперь и музейное сообщество, отложив академические дискуссии

В новых сложившихся условиях целесообразно пересмотреть наше понимание образовательной и просветительской работы музея: к первой отнести всю деятельность на основе музейно-педагогических программ, то есть программ, разработанных музеем в соответствии с отобранным им содержанием, представлениями о культуре музейного посещения и требованиями закона об образовании; ко второй — иную его работу ради приобщения аудитории к музейным ценностям, осуществляемую вне связи с образовательным законодательством России.

Переживая кризисный период, музейная педагогика ныне опирается на неоднородную с функциональной точки зрения структуру. Ее методологический базис архивирован и служит практике пока еще вполне крепким, но уже омертвевшим основанием. Методическая компонента нацелена

В технологичности музейно-педагогической деятельности проявляется результативность музейной педагогики. И в то же время, благодаря этому ее доминирующему свойству, на виду оказывается ограниченность масштабов и творческих исканий, присущая ей в период кризиса. Предпосылок для перехода к очередному ее инновационному периоду в данный момент не наблюдается, но внутренний потенциал музейной педагогики велик и раскрывается благодаря взаимной дополнительной двух подходов к ее развитию.

16

Аналогом этих музейных программ являются практики медленного смыслового чтения, популярные среди посетителей библиотек и других учреждений культуры в странах Европы и США. Подобные программы также находят круг своих потребителей, они востребованы. И вместе с тем занимаемая ими ниша — своего рода редких (драго)ценностей на фоне престижных популярных акций, циклов, событий на ниве музейного образования.

18



Список источников

1. Бойко А.Г. Музейно-педагогическая интерпретация произведения искусства в эпоху многоукладного визуального мышления // Музей XXI в.: новые образовательные стратегии: матер. международ. конф. 25–27 ноября 2015 г. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2017. С. 134–138.
2. Бойко А.Г. Музейно-педагогическая интерпретация психологической концепции визуального мышления // Художественный музей в образовательном процессе. СПб.: «Специальная литература», 1998. С. 38–77.
3. Бойко А.Г. Современное искусство и новые поколения зрителей // Мама, прости. Я стану художником! Пермь, 2014. С. 8–19.
4. Воспитательный потенциал художественного музея: учеб. пособие для студентов гуманитарных вузов и музейных педагогов / Авт.-сост. Б.А. Столяров, А.Г. Бойко, Ю.Н. Протопопов; Гос. АН РФ РАО, Институт художественного образования, Министерство культуры РФ ФГУК «Государственный Русский музей», РЦМПидТ. М.–СПб.: ГРМ, 2010. 68 с.
5. Дукельский В. Новый диагноз как стимул к выздоровлению // Музей. № 11. 2017. С. 17–19.
5. Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества / Ред.-сост. Д. Агапова. СПб., 2015. 158 с.
6. Столяров Б.А. Музейная педагогика. История, теория, практика. М.: Высшая школа, 2004. 216 с.
7. «Урок в музее»: проект единого образовательного пространства музея и школы / Сост. М. Мацкевич. М.: Департамент культуры города Москвы, Московский центр музейного развития, 2016. 110 с.

© Бойко А.Г., 2024

КРИТИКА МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ

Гнедовский Михаил Борисович,
кандидат исторических наук,
доцент Московской высшей школы социальных
и экономических наук, г. Москва
gnedovsky@gmail.com

Ключевые слова: музейные коллекции, критика, интерпретация, генерирование и сохранение смыслов в музее, музейный куратор.

Музейные коллекции (в идеале) должны оставаться неизменными, и в этом смысле музей — консервативный институт. Однако интерпретация коллекций со временем изменяется, в связи с этим музей — постоянно развивающийся институт. Иначе говоря, коллекции неизменны, но наше отношение к ним меняется — с течением времени и в зависимости от контекста.

Наши сегодняшние представления могут быть иными. Исходя из этого, мы можем фиксировать, например, предвзятость создателей коллекции, тенденциозность, заложенную в принципах отбора предметов, или типологическую неполноту, заставляющую говорить о «лакунах» в коллекции, требующих заполнения.

Второе, что нужно иметь в виду в ходе критического анализа коллекций, — это непрерывно идущий процесс их вторичного переосмысления. Если наш взгляд на коллекцию изменился, мы начинаем заполнять в ней лакуны, исходя из новой концепции, но мы также «проецируем» наше новое понимание на прежде собранные предметы, объясняя их по-новому. Такая смысловая проекция из более позднего времени в более раннее может не только дополнять заложенные в коллекцию старые смыслы, но и искажать их или

Третье, на что следует обратить внимание, — это то, что «угол зрения» определяется не только поколением или эпохой. Разные группы людей, существующие сегодня, могут иметь разные взгляды на одни и те же предметы. И это не только разные профессионалы, жители разных стран или представители разных возрастных или этнических групп. Речь может идти о самых различных социальных группах или группах интересов, в том числе и о трансграничных, определяющих свою идентичность через апелляцию к наследию.

Вот несколько исторических примеров, иллюстрирующих приведенные выше тезисы.

Результатом этого процесса стало массовое (почти тотальное) стирание смыслов, которые предметы имели в оригинальных коллекциях, и замена их новыми смыслами, источником которых становилась идеология нового пролетарского государства. На смену частным ценностям и историям, отражавшим склонности и идеи тех, кто собирал коллекции, пришли абстрактные трактовки, связывавшие предметы и коллекции, например, с понятиями «классовой борьбы». Давление идеологии было настолько сильным, что новые смыслы не добавлялись к старым — они просто стирали старые.

23

Еще одним примером массового переосмысления музейных коллекций стала эпоха перестройки, то есть конец 1980-х – начало 1990-х годов. Начавшаяся в это время критика советской идеологии (в которую превратилась за семьдесят лет советской власти исходная идеология пролетарского государства) заставила перестраивать музейные экспозиции, подчиненные «большому советскому нарративу». Но тут-то и выяснилось, что советская идеология с трудом «счищается» с предметов и коллекций, относящихся к позднему советскому периоду, по той простой причине, что абсолютное большинство в них составляют предметы пропаганды, специально сконструированные как проводники советской идеологии.

24

Приведенные примеры иллюстрируют по-настоящему массовые и радикальные, поистине «геологические» сдвиги в интерпретации музейных коллекций. Однако в истории каждого достаточно долго существующего музея можно найти свои, может быть, не столь масштабные перемены курса, связанные с корректировкой миссии и появлением новых ракурсов в интерпретации музейного собрания.

Современная институциональная структура музея предполагает, что за физическую сохранность коллекций, а также за их научное изучение и описание отвечает хранитель, а за интерпретацию для публики — экспозиционер, дизайнер и различные специалисты, непосредственно работающие с посетителями. И если в начале XX в. считалось, что посетителям транслируется (пусть и в популярной форме) научное знание, то в начале XXI в. знание, которое извлекает из коллекций хранитель, и то, о чем эти коллекции «рассказывают» посетителю, воспринимаются как совершенно разные вещи. Иначе говоря, сопровождающий коллекции нарратив хранителя радикально разошелся

Таким образом, в современной музейной практике усугу-

Итак, на попечении хранителя — физическое тело кол-

Можно сказать, что это техническая проблема, однако

Возвращение кураторской функции как системообразующей для музейной профессии позволит преодолеть разрыв («раскол»), образовавшийся в XX в. внутри музейного института. Это предполагает, с одной стороны, трансляцию смыслов из области коммуникации в область работы с коллекцией, а с другой — постоянную критику коллекции, которая позволит структурировать старые и новые смыслы и наладить механизм смыслопорождающего диалога. Участниками этого диалога станут по традиции представители различных музейных дисциплин: историки, искусствоведы, биологи и т.д., а также, следуя принципу соучастия, — представители разнообразных заинтересованных сообществ. Музейный куратор в самом широком смысле этого слова станет своего рода «диспетчером» данного процесса.

27

В заключение приведем список контрольных вопросов, которые могут задавать как внешние исследователи, так и хранители, приступая к критическому изучению коллекций конкретного музея.

2. Каковы были причины и стратегии комплектования коллекции в то время, когда она формировалась?

4. Различаются ли трактовка коллекции современными хранителями и ее трактовка кураторами, экспозиционерами или теми специалистами, которые непосредственно контактируют с публикой?

6. Есть ли в музее концепция (стратегия) комплектования? Если да, то как в ней фигурирует критика коллекций?

28

НЕПРЕДСКАЗУЕМОЕ ПРОШЛОЕ: НАИВНАЯ КАРТИНА КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО ЭПОХИ

Бобрихин Андрей Анатольевич,
кандидат философских наук, заведующий отделом
наивного искусства Екатеринбургского музея
изобразительных искусств, г. Екатеринбург
naive@emii.ru

*Ключевые слова: гибель семьи Романовых, коллективная
память, наивное искусство.*

Творчество наивных художников базируется на ограниченном наборе архетипических тем: родной дом, герой, пространство, праздник, изобилие, празверь и пр. Среди мифологем, воплощаемых в практике наивных художников, присутствуют темы, отражающие индивидуальный опыт переживания базовых ценностей и эпохальных событий — в их личностной, идеологической или исторической трактовке. Советский миф — одна из таких тем, рассматриваемая разными авторами с разных ракурсов, и, разумеется, основной из них — победа, триумф и торжество целей, идей и событий страны. Идентичность советского человека формируется в контексте Большого Рассказа, *легитимирующего метанарратива*, который задавал не только образы правильного и «светлого пути», «широты страны родной», но и способы смотрения и видения окружающих явлений и событий. Именно заданные и принятые «способы видения» определяют манеру и технику письма, отбор приемов, заимствуемых наивами у «ученого» искусства, и набор тем на пересечении индивидуальной и коллективной памяти.

Историческая память большинства художников, и не только наивных, формировалась вне нарратива о гибели императорской семьи. Данные сюжеты отсутствовали в наивном искусстве СССР, поскольку они редко появлялись в массовом информационном поле страны. Способ видения этого сюжета, насаждавшийся в советское время, очевидно, не удовлетворял наивного художника постсоветского периода, когда эта тема перестала замалчиваться, а в определенный период (первая половина 1990-х годов) даже стала популярной. Образность и сюжетика изображения сцен трагедии складываются после разрушения советской идеологии, когда наивные авторы вынуждены или строго следовать документальной канве события, или создавать собственную интерпретацию и художественный образ трагедии, порой определяемую индивидуальным мифом художника. Творчество самодеятельных авторов рассматривается нами в контексте документов эпохи, синхронных созданию произведений, и в интерпретации символики картин. Ставится вопрос о взаимоотношениях индивидуальной и коллективной памяти, месте в них события, отдаленного на 100 лет.

История гибели представителей царствующего дома — семьи последнего русского императора, великого князя Михаила Александровича и великой княгини Елизаветы Федоровны с приближенными — вписывается в нарратив о Герое, однако образ Героя в отечественном наиве раздваивается на Героя-победителя и Героя-жертву. Очевидно, что, не будучи архетипическими героями советского мифа, члены императорского дома в советское время не могли стать частью наивного повествования. Тематическая область отечественного наивного искусства своеобразно и

Личность и трагическая судьба Николая Второго, гибель его семьи и членов императорского двора стали «моментом истины» в переломный перестроечный период, темой и персонажами, вокруг и с помощью которых новые политические силы пытались выстроить новую российскую идентичность и не советскую идеологию, ведь «главная роль в конституировании коллективной идентичности принадлежит памяти о «культурных героях» и переломных событиях прошлого, будь то в модели «национального триумфа» или «национальной катастрофы» [3, с. 12].

И монархическое, и либеральное крыло советского диссидентства накопили немало аргументов и нарративов о «Русской Голгофе», способных стать нравственным основанием новой русской идентичности, инструментом слома советской идеологии, точками роста «политик памяти» и коммеморативных практик. Обострился конфликт интерпретаций: борьба шла, с одной стороны, между триумфом возмездия и гордостью за место, где «пришили Николашку», и с другой — гореванием за «невинно убиенных», начало которому было положено в 1918 г. и которое было в стране победившего социализма скоротечным из-за эмиграции сторонников данной позиции, ведь «формирование идентичности обязательно сопровождается манипуляциями с образами "нашего" прошлого, а сформированный мемориальный канон сам начинает активно поддерживать идентичность и препятствовать ее произвольному изменению» [1, с. 143], а «мемориальный канон» Дома Романовых сложиться в СССР не успел.

В конце 1980-х годов через публикации в массовой печати (в том числе публикации архивных материалов и переводы зарубежных статей и книг), дискуссии на телевидении, акции церкви и активность историков в советском обществе актуализируется сюжет о гибели царской семьи. По прошествии времени можно судить о том, что ответственность за отбор фактов, описание картины гибели царской семьи и формулирование значений этого события в первые постсоветские годы взяли на себя несколько инстанций: церковь (вопрос канонизации царской семьи был пространством дистанцирования — сближения зарубежной и отечественной церковей), ряд историков (включая драматурга Э. Радзинского и экспертов-криминалистов) и

Источники, появившиеся в публичном поле, публикации рассекреченных документов, статьи историков и публицистов, дискуссии в прессе, фильмы об императорском доме и, что наиболее важно, информационные сюжеты и дискуссии вокруг поиска и захоронения останков, стимулировали нравственные и исторические искания в обществе, обеспечивая их «картинкой» и акциональностью, особенно в «чувствительной» части общества — среди самодеятельных художников и наивных авторов. Ведь наивный художник, художник-любитель в гораздо меньшей степени, чем профессиональный, обременен ответственностью перед официальными институтами и профессиональным художественным сообществом, способен непосредственнее и оперативнее реагировать творчеством на актуальные события, смыслы и сюжеты. Кроме того, публикации архивных документов в массовой прессе, популярные статьи историков и публицистов стали информационной опорой для разработки наивными авторами собственных версий трагических сюжетов.

33

Сюжеты картин наивных художников по большей части опираются на автобиографическую память, порой обнаруживая в ней отблески Большой Истории. Причудливо сочетая личную биографию с трагическими и праздничными событиями страны и народа, художники творят по внутреннему чувству исторического времени, создавая эскизы истории Отечества. Все значительные события жизни страны становятся сюжетами произведений художников-любителей. Не обошли вниманием они и трагедию бывшего царствующего дома России, молниеносно развернувшуюся в Екатеринбурге, Перми и Алапаевске. Данные события в уральских городах формировали «локальные тексты», создавая локальную идентичность жителей и, соответственно, авторов произведений.

34

[illegible]

36

Аборкина мотивирует свой тематический выбор следующим образом: «Семья Романовых как дань памяти. Своей семьи у меня никогда не было, отец да мать. Я филолог-литературовед, я училась на кафедре зарубежной литературы. А литературоведение всегда связано с историей, и мне всегда нравилось писать что-то такое, оно переплеталось. <...> А потом я не хотела писать отдельно Николая Второго, отдельно Александру и детей. Я подумала, это была семья, он был уже не царь. Это был полковник Романов, это было

Алапаевский самоучка Сергей Шадрин изображает знаковое для жителей города и всех православных местомученической гибели членов императорского дома, великих князей и их приближенных, шурф одного из рудников, реконструируя трагическое событие, а также рисуя современный обряд почитания невинноубиенных.

В центре полотна — оплечное изображение святой Екатерины, на ее груди — образ благословляющего Христа в окружении членов царской семьи. На святой Екатерине сиреневый хитон с цветами, золотые кудрявые волосы спускаются на плечи, а вокруг нее, на фоне картины, как на полях иконы, разворачиваются события и страсти. Слева цесаревич в матроске и с ранцем идет вдоль реки, по которой плывет запущенный им бумажный кораблик. Ниже по течению стоит шалаш. В нем сидит лысый дядька, коварно поджидающий и кораблик, и мальчонку. Дальше по реке плывет нечисть на свинье, протягивая мужчине белого жертвенного агнца. У горизонта река приближается к холму с крестом, а над холмом — Христос и ангел поддерживают

This is a highly detailed and colorful illustration, likely a tapestry or a painting, depicting the Virgin Mary. She is the central figure, shown from the chest up, with a large, voluminous, curly red wig. Her face is pale with a soft, serene expression, and she has large, dark eyes. She is wearing a blue robe with small white flowers. Her right hand is raised, with fingers slightly spread, as if in a gesture of blessing or protection. In the background, there is a city with many domes and spires, some of which are yellow and others are blue. The city is set against a dark blue sky with a full moon. To the left of the city, there is a landscape with a river, trees, and a small boat. To the right, there is a landscape with a river, trees, and a small boat. The entire scene is framed by a gold border.

Рис. 3. «Алешин кораблик на реке Исеть»,
Албьерт Коровкин, 2000-е годы

Итак, в картинах наивных художников мы обнаруживаем как попытку документальной иллюстрации события, так и поиск символических формул выражения личного отношения к нему. В любом случае, если и рассматривать картины как документы эпохи, то это документы 1990-х или 2000-х годов — времени осознания и переживания событий и создания картин.

Список источников

1. Васильев А. Воплощенная память: коммеморативный ритуал в социологии Э. Дюркгейма. Социологическое обозрение. 2014. Т. 13. № 2. С. 143.
2. Лебедев А.В. «Вечные ценности». Наивное и самодеятельное искусство из собрания Государственного музея-заповедника «Царицыно», каталог выставки. Москва, 29 апреля – 14 августа 2016 г. // Государственный музей-заповедник «Царицыно». М., 2016. 91 с.
3. Репина. Л.П. Память и знание о событиях прошлого в историческом сознании и нарративах идентичности // Событие в истории, памяти и нарративах идентичности. М.: Аквилон, 2017. С. 12.

© Бобрихин А.А., 2024

ХРАНИЛИЩА СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО: ПРАКТИКА КОМПЛЕКТОВАНИЯ МУЗЕЙНЫХ ФОНДОВ В ИВАНОВСКИХ МУЗЕЯХ (1960-е – 1980-е годы)

Богданов Лев Георгиевич,
младший научный сотрудник
Ивановского государственного историко-краеведческого
музея им. Д.Г. Бурылина, г. Иваново
levbogdanovistfak@mail.ru

Ключевые слова: музей, комплектование, фонд, соцреализм.

Тема комплектования советских музейных фондов во второй половине XX в. — достаточно редкое исследовательское поле. В отечественной историографии нечасто встречаются работы по данной проблематике. Среди них выделяется монография сотрудника Российского института культурологии К.Е. Рыбака, посвященная созданию и функционированию музейного фонда СССР [12]. Важно также упомянуть статьи следующих авторов: Ю.В. Чувилькиной, посвятившей работу вопросам комплектования музейных фондов в СССР во второй половине XX в. [15], и Ф.Д. Рябчиковой, исследовавшей эволюцию понятия «музейный фонд» в период с 1918 по 1991 гг. [13]. В целом же вопрос комплектования фондов был и остается актуальным и малоосвещаемым исследовательским полем.

Далее кратко обозначим ряд вводных моментов. Во-первых, это хронологические рамки. В нашей работе мы

Обозначив все вводные моменты, перейдем к основной части. Здесь мы будем анализировать общую картину комплектования фондов ивановской объединенной сети музеев. Начнем с 1960-х годов. В 1964 г. сбор предметов шел по различным направлениям: для постоянной экспозиции по новейшему периоду (1946–1964 гг.), выставок «Международные связи края», «Химия на службе человека», «Семилетка в действии» [4, л. 5]. В фондовой работе прописывалось поступление 681 экспоната, из которых 286 попало в основной фонд.

В 1965 г. вновь сбор предметов шел преимущественно по темам советского периода. Помимо грамот передовиков и

В 1980 г. в отчетах о поступлении экспонатов в историко-краеведческий музей основное внимание вновь уделялось советскому отделу и предметам, связанным с современностью: фотокопиям документов партии и правительства, телефонным аппаратам первых пятилеток, которые относились к Ивановскому производственному управлению связи, сувенирам от ташкентского студенческого строительного отряда «Автомобилист» и проч. [1, л. 6-7]. В 1981 г. при сохранении тенденции на коллекционирование советского периода был прописан сбор нетипичных предметов: старопечатных книг XVIII в., редких книг XIX в. – начала XX вв. церковного и светского содержания, конторских книг И. Гарелина 1906 – 1907 гг. [2, л. 9]. Они особо примечательны, поскольку связаны с дореволюционным прошлым, которое вписывается в революционную тематику с трудом. Кроме того, фиксировалось поступление предметов, относящихся

Список источников

- 49

10. Отчет о работе музея и его филиалов за 1974 г. // ГАИО: ф. Р-2135, оп. 1, д. 72.

11. Перспективный план музея на 1971–1975 гг. // ГАИО: ф. Р-2135, оп. 1, д. 56.

12. Рыбак К.Е. Теория и практика комплектования музейных фондов: анализ методологической и нормативной базы (1917–1991 г.). М.: Институт Наследия, 2021. 197 с.

13. Рябчикова Ф.Д. Государственный музейный фонд: возникновение и осмысление понятия (1918–1991 гг.) // Вопросы музеологии. 2018. Т. 9. № 1. С. 39–54.

14. Справки о работе музея (1976–1977 гг.) // ГАИО: ф. Р-2135, оп. 1, д. 85.

15. Чувилькина Ю.В. Комплектование музейных фондов в СССР во второй половине XX в. // Журнал Института Наследия. 2020. № 1. DOI: 10.34685/НИ.2020.78.48.002.

16. Adorno T.W. Valéry Proust Museum // Prisms: Cultural Criticism in Society. London: Neville Spearman, 1967. P. 176.

17. Pearce S. On collecting: An investigation into collecting in the European tradition. Routledge, 1995. 456 p.

© Богданов Л.Г., 2024

ЧТО ЗА ТРАНСДИСЦИПЛИНАРНОСТЬЮ: ДИСКУССИОННЫЕ ПАРАМЕТРЫ СОВРЕМЕННЫХ МУЗЕЙНЫХ ПРОЕКТОВ

Быстрова Татьяна Юрьевна,
доктор философских наук, профессор
Уральского федерального университета
им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,
г. Екатеринбург
taby27@yandex.ru

Ключевые слова: музейный проект, проект, проектирование, трансдисциплинарность, междисциплинарность.

Актуальность темы во многом обусловлена отсутствием в сознании профессионалов точных значений часто используемых ими терминов, таких как «проект». Между тем сами слова подсказывают и ограничивают действия музейных специалистов, содержа внутри себя смыслы, которые можно использовать в качестве критериев оценки тех или иных продуктов. Даже самому практико-ориентированному мышлению требуются концептуальные основы и теоретические рамки, часть которых показана в данном тексте.

Напомним, что проектом называется рациональное действие по созданию чего-либо нового, осуществляемое поэтапно и с осознанным выбором инструментов реализации замысла. Дж. К. Джонс, автор знаменитой книги о методах проектирования, отмечает необходимость постоянного самоконтроля, позволяющего в случае неудачи на одном из этапов вернуться и попробовать сделать заново. Редко

Дж. К. Джонс говорит о доказательности цели, этапов, результатов проекта: «Проектировщики не осознают, что им надо научиться отличать утверждение, которое они *считают истиной*, от утверждения, истинность которого *может быть доказана*» [3, с. 17]. Тем самым он уводит проектирование от монологичности: чтобы доказывать, нужно обращаться к эмпирическим данным или теориям, выработанным другими людьми, и, соответственно, показывать свои выкладки кому-то следующему. Проектирование — это, прежде всего, социальное действие, в котором одной позиции всегда недостаточно. Это же подтверждается получившей всеобщее распространение схемой проектной деятельности как чередования процессов дивергенции и конвергенции [3, гл. 5]. Дивергенция как расширение границ проектной ситуации сопровождается сознательным повышением неуверенности, освобождением от заранее заданных решений, которое сложно достичь в одиночку. Проектирование — командная работа либо внутренний диалог с самим собой в какой-то другой ипостаси. Цель дивергентного поиска, обеспечивающего новизну, состоит в том, чтобы «перестроить или разрушить первоначальный вариант технического задания, выявив при этом те аспекты ситуации проектирования, которые позволяют получить ценные и осуществимые изменения» [3, с. 92]. Для музейного специалиста это тем более возможно и необходимо, поскольку вопросы экспонирования в рамках какого-либо выставочного проекта могут противоречить требованиям

Наиболее яркий пример трансдисциплинарности (но не во всех случаях) дают сегодня проекты, говорящие о состояниях, или, еще точнее, использующие парадигму экзистенциализма при выражении каких-либо сторон человеческого бытия [4]. Как показал в свое время С. Киркегор, при определенном видении человека как целого, без разделения на духовное и телесное, можно думать о любом состоянии как охватывающем всего этого человека — голоде, любви, страхе, отчаянии и т.д. Может показаться, что об этом же говорят «эмоциональные» проекты, проекты на тему различных эмоций, но это вовсе не так, ведь эмоции кратковременны и предельно субъективны.

55

- © Быстрова Т.Ю., 2024

ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ ПУШКИНСКОГО ДОМА: КОЛЛЕКЦИЯ КАК КОНЦЕПЦИЯ «ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ» ОТ ПУШКИНА ДО НАБОКОВА

Веретнова Юлия Вячеславовна,
заведующая Литературным музеем
Института русской литературы (Пушкинского Дома)
Российской академии наук, г. Санкт-Петербург
ula8406@mail.ru

Ключевые слова: коллекция, литературный музей, Пушкинский Дом, музей научного института, «литературоцентричность».

Музеи, и как собрания различных коллекций, и как пространства, сохраняющие мемориальность, создавались не только в виде отдельных институций. Сегодня типология и разные уровни подчиненности и принадлежности музеев к тем или иным министерствам, комитетам, департаментам определяют векторы развития этих музеев зачастую в неравных возможностях. Собранные в составе научных институтов музейные коллекции отражают академический подход и в характере коллекций, и в подходах к интерпретации этих коллекций. Ряд подобных собраний в советский период стал основой для создания новых музеев, выделившихся со временем в самостоятельные учреждения, популярные и известные сейчас. К ним принадлежит и Литературный музей Института русской литературы Российской академии наук, известного также как Пушкинский Дом,

Решение о создании Пушкинского Дома при Императорской академии наук было принято 15 декабря 1905 г. Положение о новом академическом учреждении, разработанное Б.Л. Модзалевским и В.А. Рышковым, было утверждено Николаем II 14 июля 1907 г. В этом Положении отражена концепция нового учреждения, определяющая его коллекции, в том числе музейные: «Пушкинский Дом учреждается в благоговейную память о великом русском поэте Александре Сергеевиче Пушкине для собирания всего, что касается Пушкина как писателя и человека <...> Пушкинский Дом предназначается также для хранения всего, что касается жизни и деятельности представителей русской изящной словесности <...> Пушкинский Дом составляет государственное достояние и находится в ведении Императорской Академии наук <...>». Музей как одна из основ Пушкинского Дома, наряду с рукописным отделом, призван был собирать, изучать и предъявлять все то, что придало бы этому месту, то есть Пушкинскому Дому, значение «пантеона-музея русской литературы». По сути, эта сверхзадача лежит на нашем музее и сейчас.

Сегодня статус музея, который является одним из отделов Института русской литературы Российской академии наук, подтверждает, что история музея и его коллекции являются уникальной научной и предметной базой. Это один из первых историко-литературных музеев в нашей стране, основанный в 1905 г. При этом собрание музея и его диалог с посетителями (в виде постоянной экспозиции и временных выставок, просветительских мероприятий и интернет-контента) нуждаются в актуальном языке, соединяющем научный подход с современными способами интерпретации музейных коллекций и технологиями трансляции

Вопросы, которые актуальны для нашего музея сегодня, мы обозначим в категориях «память» и «наследие», так как уверены, что подобный музей обязан соответствовать следующему утверждению: «Музеи и другие институты памяти должны снабжать нас ответственным знанием, которое помогало бы нам приспособиться к неизбежным переменам, использовать их для удовлетворения реальных потребностей, а также бороться с угрозой дегуманизации и дальнейшего разрушения условий жизни» [4. с. 24]. Автор приведенного высказывания — Томислав Сладоевич Шола, известный музеолог, профессор Загребского университета (Хорватия) — в 1989 г. впервые предложил мировому сообществу термин «мнемософия» для наименования науки о публичной памяти в качестве «общего теоретического знаменателя» для таких смежных дисциплин, как музеология, библиотековедение, архивоведение, энциклопедистика и документоведение. Всех их объединяет понятие наследия, объемлющее опыт человечества во всем его разнообразии и полноте. На наш взгляд, подобный подход к пониманию сути «наследия» и «памяти» относительно истории, собрания и перспектив развития Литературного музея Пушкинского Дома может служить ключом для анализа и осмысления значения музея в ряду разных по типологии музеев: научных, литературных, Сообщества Пушкинских

ВОПЛОЩЕНИЕ ВОСПОМИНАНИЙ ИЛИ МОНЕТИЗАЦИЯ ЭМОЦИЙ

Волкова Ольга Сергеевна,
старший научный сотрудник
Ярославского художественного музея, г. Ярославль
Olga_volkova@mail.ru

Ключевые слова: музей, сувенир, музейный сувенир, посетитель, ассортимент, спрос, музейный киоск, производство, ассортимент.

Ярославский художественный музей основан в 1919 г. Коллекция музея насчитывает свыше 75 000 произведений. Музей располагает тремя зданиями в центре города: Губернаторский дом, Митрополичьи палаты и Музей зарубежного искусства, в которых есть сувенирные киоски.

Цель работы издательского и сувенирного направления — это популяризация собрания Ярославского художественного музея посредством создания тематических изданий и музейного сувенира с использованием преимущественно творческого потенциала и производственных возможностей Ярославской области.

Задачи направления:

- 1) повышение доступности предметов собрания музея;
- 2) использование творческого потенциала Ярославской области в целях создания продукта, пробуждающего интерес к творческому познанию богатства собрания художественного музея;
- 3) повышение мотивации посетителей к взаимодействию с музейным ресурсом;

4) формирование яркого, запоминающегося образа музея, открытого и интересного посетителям всех возрастов и категорий;

5) выход в сегмент сувениров и детских товаров с собственным музейным продуктом;

6) расширение музейной аудитории.

Музейный сувенир — актуальная часть PR-кампании музея, объект коммуникации, инструмент просвещения и образования широкой аудитории. Это косвенный показатель уровня услуг, в том числе разнообразия форм музейной работы. Покупку сувенира после посещения музея можно приравнять к поставленному лайку в социальных сетях.

Современный посетитель художественного музея — человек образованный, творчески активный и требовательный. Он не пассивный созерцатель, он познает произведения искусства, творчески вступая с ними в диалог, выбирая и заказывая индивидуальные (или театрализованные, интерактивные) экскурсии, пользуясь услугой «аудиогид», становясь завсегдатаем музейных вернисажей и праздников, музыкальных салонов классической и джазовой музыки, «виртуальным другом» музея на страницах социальных сетей.

Именно посетитель художественного музея сегодня рассматривает музейный киоск как продолжение экспозиций и выставок. Он уже привык, что к каждой временной выставке, а часто и к празднику музей готовит специальные сувениры. В них отражается и концепция того или иного проекта, а потом воплощаются воспоминания о доме, хранящем 9 веков искусства.

Музей активно привлекает ярославских художников и производителей для участия в создании музейного сувенира. Стимул творческого взаимодействия с музейным предметом, его интерпретация современными художественными и техническими средствами вдохновляют современных художников, поэтому они с интересом отзываются на подобные предложения. Музей отдает предпочтение производителям сувениров именно Ярославского региона. Престиж сотрудничества с художественным музеем для них перерастает и в понимание того, что они становятся производителями нового типа ярославского сувенира, музейного качественного продукта. Выпущенный небольшим тиражом (от 100 до 1000 экз.) сувенир вскоре становится коллекционным предметом.

Результаты направления:

- 67



- объединение творческих сил города и области (художников, ремесленников, фирм-производителей) вокруг художественного музея для создания нового сувенирного продукта;
- популяризация собрания Ярославского художественного музея;
- расширение аудитории музея.

Мы художественный музей, «мы тут картинки показываем». В этом контексте, конечно, у посетителя возникает вопрос: в чем ценность данного живописного полотна? Любой пользователь смартфона просматривает минимум 50 картинок в день. Безусловно, тут начинает играть роль авторитет музея, которому доверяют посетители-потребители.

Как перенести, адаптировать музейное произведение для сувениров, чтобы это было качественно, оригинально, функционально, современно и по адекватной цене? Хочется, чтобы посетитель получал эстетическое удовольствие и от сувенира.

На рис. 1 представлена составленная нами таблица ассортимента приоритета: видение музейных работников и предпочтения посетителей музея.

Кроме того, в музейном киоске должна быть представлена нейтральная продукция (из категории «для всех»), которая стабильно пользуется спросом.

В нашем музее к такой продукции относятся сувениры с котиками: набор открыток, стаканы, календари и т.д. (рис. 2–3).

АССОРТИМЕНТ ПРОДУКЦИИ В КИОСКЕ:

№1	МУЗЕЙ В ЦЕЛОМ, то что в фондах и в залах	№5
№2	ЭКСПОЗИЦИИ, то, что посетитель непосредственно видит	№4
№3	ВРЕМЕННЫЕ ВЫСТАВКИ, то, что посетитель непосредственно видит	№1
№4	КРАЕВЕДЕНИЕ / мы постоянно хотим отказаться от этой темы, так как художественный музей/	№1
№5	ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ ЯО /финифть, расписные влочные игрушки/	№3
музейные приоритеты		приоритеты посетителей

Рис. 1. Ассортимент продукции в музейном киоске

– ЧТО ЛУЧШЕ ПРОДАЁТСЯ?
– КОТИКИ!

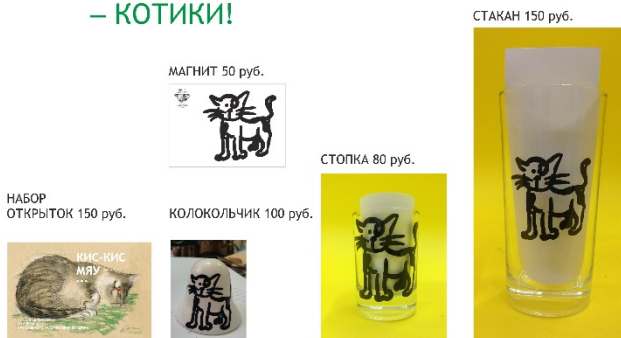


Рис. 2. Сувенирная продукция «Котики»



– ЧТО ЛУЧШЕ ПРОДАЁТСЯ?

1. КОШКИ
2. РУССКИЙ ИМПРЕССИОНИЗМ
3. ЛОШАДИ
4. К. КОРОВИН /большая коллекция в ЯХМ/
5. РУССКАЯ ЗИМА
6. СОБАКИ
7. КИПИТ ВОЛЖСКАЯ ЖИЗНЬ
8. ЦВЕТЫ
8. ЯРОСЛАВСКИЕ ПОРТРЕТЫ
9. ТРИУМФ ВЕНЕРЫ /Ню/
10. А. СОКОЛОВА /Ярославская художница/



Рис. 3. Популярная продукция

Далее приведем примеры сувениров Ярославского художественного музея.

1. Цветовая раскладка картины К.А. Коровина (рис. 4). Сувенир разработан для просвещения, расширения знаний посетителя о цветовой палитре, развития цветового восприятия. В воспоминаниях Б. Иогансон свидетельствует о К.А. Коровине: «природа наделила его исключительным глазом колориста. Вот уж, действительно, живописец, милостью природы и от природы идущий» [1]. Оценка колористического таланта К.А. Коровина у Б. Иогансона выражена через прямую номинацию — колорист. При этом Коровин употреблял не более 10–15 красок одновременно.

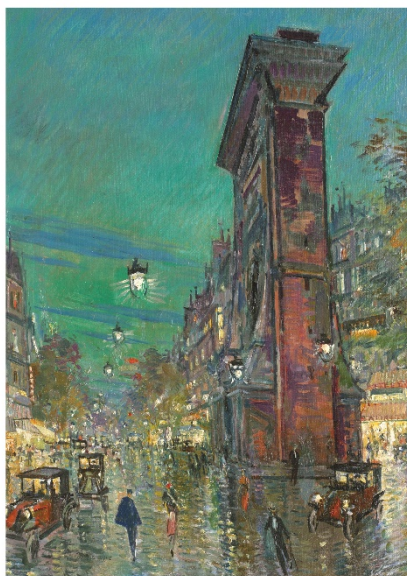


Рис. 4. Цветовая раскладка картины Коровина

2. Игра «Мэмури» с изразцами из коллекции музея (рис. 5).

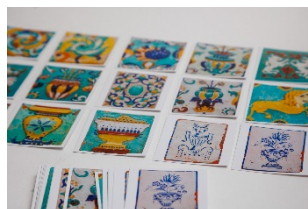


Рис. 5. Игра «Мэмури»

3. Картхолдер и обложка для паспорта (рис. 6–7).



Рис. 6. Картхолдер



Рис. 7. Обложка для паспорта

4. Серьги вязанные.

5. Обложка набора открыток «Кошки».

6. Картхолдер «Цвета» (рис. 8).

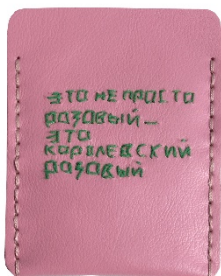


Рис. 8. Картхолдер «Цвета»



7. Кружка «Ярославский художественный музей».

8. Сувенирный бородовой знак «Деньги взяты».

Список источников

1. Пономарва Ю.В. Концепция цвета в живописной мета-поэтике художника К.А. Коровина [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-tsveta-v-zhivopisnoy-metapoetike-hudozhnika-k-a-korovina/viewer> (дата обращения: 01.11.2023).

© Волкова Ю.В., 2024

СУВЕНИР — БЕЗДЕЛУШКА ИЛИ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА?

Гребенщикова Мария Вячеславовна,
магистр истории искусств,
научный сотрудник Музея истории камнерезного
и ювелирного искусства, г. Екатеринбург
mariagreb55@gmail.com

Ключевые слова: сувенир, произведение искусства, авторская работа, авторская реплика, микромозаика, тиражные произведения, Русские самоцветы.

Сувенир — то, что в современном мире принято считать продукцией массовой, созданной для рекламы какого-нибудь бренда или продвижения компании. Эти изделия воспринимаются как что-то сиюминутное и пригодное для использования здесь и сейчас. Но в современной сувенирной продукции попадаются работы, которые являются или могут стать с годами произведением искусства. С одной стороны, сувенир должен быть прост и понятен, а с другой — ему необходимо обладать выразительными качествами, которые бы подчеркивали индивидуальность решения.

Обычно к сувениру добавляются личные эмоции покупателя и те мысли, которые вкладывают в подарок. В нашем случае сувенирное изделие этих смыслов лишено, поскольку является предметом музейным и, по сути, не исполняет своего назначения. Поэтому мы должны оценивать только эстетическое и историческое качество предмета.

В этом контексте возникает несколько вопросов. Как сувенир становится произведением искусства и какое время

Для начала разберемся с понятием «произведение искусств-

Исходя из определения можно выработать три пути

Попадая в фонд музея, работа становится отдельно значимым авторским предметом с определенным художественным образом и самодостаточной по своей сути. В связи с этим работа, находящаяся в музейных фондах, и реплика, осевшая, к примеру, в частной коллекции, одинаково ценны и нарабатывают свой провенанс.

76

Второй вариант становления произведения искусства более долгий. Это изделия, которые не имеют индивидуального автора, а создаются ремесленной мастерской. Примером является фрагмент шейного украшения (первая половина XIX в., золото, серебро, смальта, бирюза), выставленного в экспозиции Музея истории камнерезного и ювелирного искусства.

В свое время данное украшение не было уникальным, изготавливалось в числе ему подобных. В период популярности назвать его в полной мере произведением искусства вряд ли было возможно. Но будучи частью музейной коллекции, оно выступает уже в совершенно другом статусе — является отображением истории и олицетворением моды.

78

Итак, если в первых двух рассмотренных случаях присутствует очевидная заявка на уникальность, то как же быть с произведениями, которые создавались изначально как массовая продукция? Например, изделия фабрики «Русские самоцветы». Это уже тиражные произведения, которые во многом типичны, и человек-мастер в их создании принимает участие лишь частично. Такая разновидность сувенира является самым сложным для перехода в статус музейного предмета, а позже и произведения искусства.

79

Главная задача производства сувенирной продукции в то время — делать их доступнее для покупателя, не снижая качества изделия. Это привело к уменьшению стилистических требований, потере индивидуальности и аутентичности. Здесь во многом важно даже не то, что изделие заводское (ведь если мы обратимся к кустарным творениям, то качество будет не лучше), а личностное отношение художника к произведению. Оно оказывается решающим.

Немаловажным для понимания сувенирной продукции «Русских самоцветов» является и то, что это каменные предметы. В камнерезном деле грань между ремеслом и искусством очень тонка и во многом зависит от выразительности образа, качества минерала, того, насколько способен мастер «чувствовать» камень, особенно если мы говорим про подолочный камень с большим количеством цветных включений. К примеру, в шкатулке «Приказчиковы подошвы» Е. Васильева (1980-е годы, яшма) весь художественный образ создается исключительно благодаря уникальности рисунка яшмы. Сама форма шкатулки вполне стандартна, поэтому применение другого камня при подобной идейной выразительности затруднительно.

В прошлом на фабрике «Русские самоцветы» работали такие именитые художники, как Е. Васильев, В. Бакулин, В. Молчанов. Уже к концу 1960-х годов под влиянием этих художников на фабрике перестают активно перерабатывать старые формы, начинают появляться отдельные работы, отмеченные новыми композиционными решениями. Мастера следуют велению времени и создают произведения, соответствующие потребности новой социальной действительности. Исследователь Винокуров указывает, что предметы этого периода относятся к «позднему функционализму». В большей степени это целостность стилевых особенностей и понятная лаконичная форма, которая открывает вкладываемые в произведения смыслы и сразу считывается зрителем.

81

Таким образом, понятно, что сувенир можно рассматривать не только как объект памяти, но и как произведение искусства, если он обладает необходимыми качествами. Безусловно, большую роль тут играет прошедшее время, в ходе которого сувенир, помимо художественной значимости, приобретает технологическую и историческую ценность.

Со временем часть накопленного фонда сувенирной продукции может принять черты уникальности: отображать эпоху и художественные приемы, применяемые в это время.

1. Быстрова Т.Ю., Хисматулин А.К. Страшноватый дар. Анализ сувенира с венецианскими масками // Лабиринт: журн. социал.-гуманитар. исслед. 2012. № 4. С. 109–114.

3. Быстрова Т.Ю. Сувенир как элемент корпоративной культуры и бизнес-коммуникаций // Человек в мире культуры. 2013. № 3. С. 41–50.

- © Гребенщикова М.В., 2024

НЕМАТЕРИАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ КУЛЬТУР: ТРИ ПРАКТИКИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Грушевский Дмитрий Валерьевич,
кандидат экономических наук,
заместитель директора Музея-заповедника
В.Д. Поленова по развитию, г. Москва
dvg@polenovo.ru

Ключевые слова: алгоритм, легенда, нематериальное наследие (культур), образ жизни, экомузей.

— Папа! Папа! Напомни, как называется растение,
которое все знают?
— Да хрен его знает, — разводит руками папа.

В статье развивается тезис о том, что музей, храня материальное наследие культур (предметы), рассказывает аудитории о нематериальном: культах, мифах, обрядах, рецептах, сюжетах, событиях, технологиях, традициях и т.д. Предметы, по сути, иллюстрируют нематериальную реальность, подтверждая ее, делая правдоподобной. Экспозиции, в свою очередь, могут строиться как на основании материального (предмета), так и нематериального.

Рассмотрим три практики репрезентации нематериального наследия культур, в которых предметы играли не инфраструктурную, а структурную — подчиненную — роль. В первом случае представлены городская легенда и модель социального служения художника искусству и городу, во втором — образ жизни, в третьем — алгоритм передачи семейного дела.

Извините, Вы не видели Лосева?

В основу исследовательского и выставочного проекта «Извините, Вы не видели Лосева?» положена легенда о художнике, дарившем картины горожанам [1, с. 9]. Она звучала примерно так.

«Один бедный романтичный художник писал так много картин, что заставил ими всю маленькую квартиру. И когда ему стало негде жить — договорился с директором находящегося рядом магазина перенести их на его пустующий склад.

Постепенно склад заполнился.

Директор магазина распорядился вывезти живопись на свалку и сжечь. Узнав о гибели произведений искусства, художник решил писать исключительно миниатюры и дарить их горожанам — в надежде, что в семьях они сохранятся для истории наверняка...»

Проектная группа, созданная на базе Института региональной экономики и социального проектирования и Волгоградского музея изобразительных искусств им. И.И. Машкова, по сути, пошла по стопам Генриха Шлимана, подтвердившего раскопками легенду о городе Трое.

Легенда о художнике подтвердилась частично. В то же время она позволила разыскать и представить материальное наследие (живопись), открыть пласты нематериального наследия советской городской культуры.

Действительно, в Волгограде жил и на протяжении 50 лет творил en plain air художник В.Н. Лосев (1926–1995). Жители центральной части города считали его живой городской достопримечательностью. «Извините, вы не видели Лосева?» — спрашивали они, когда не видели мастера с этюдником в привычных местах, так как иногда он уезжал

Феномен Бехова

Аналогичным образом выставка, которую можно было посмотреть с 15 мая по 12 июня 2022 г. в Музее-заповеднике В.Д. Поленова, повествовала о жизненном укладе художников, компактно поселившихся в селе Бехово, расположенном в Тульской области.

Муниципальное образование вошло в список «Лучшие туристические деревни» Всемирной туристической организации (UNWTO) — межправительственного учреждения системы ООН. Всего в списке, озвученном 2 декабря 2021 г. в Мадриде, 44 сельских образования из 32 стран [7]. Село известно тем, что расположено на высоком правом берегу Оки, с которого открывается великолепный, растиражированный художниками и фотографами вид на излучину реки и окрестности, включая город Тарусу.

Эксперты UNWTO выделяют поселения, практикующие нематериальное наследие культур: локальные ценности, традиции, гастрономию. Ключевой ресурс, послуживший основанием для включения Бехово в список, — это именно жители, их образ жизни как воспроизводящееся во времени нематериальное наследие.

Первым широко известным жителем и *genius loci* Бехово стал художник В.Д. Поленов. В 1889 г. он приобрел здесь усадьбу, в которой его семья обитала до момента, пока не построила новую — «Борок» — на песчаном холме в 1,5 км вверх по течению. Творчество В.Д. Поленова, художников его круга привлекло сюда представителей визуальных искусств, которые стали селиться рядом, постепенно выкупая земли и дома у местных крестьян, либо (как, например, Э.М. Татевосян и Б.А. Мессерер) гостить у поселившихся.

В селе творили В.Н. Бакшеев, впервые приехавший в Бехово летом 1951 г., Н.А. Свиридов, участники содружества «Кукрыниксы» П.Н. Крылов и Н.А. Соколов.

Последние годы жизни провел в Бехово танцор и балетмейстер К.Я. Голейзовский. Он был также театральным художником, создававшим эскизы декораций и костюмы к своим постановкам. В Бехово сохранились мастерские Н.П. Христолюбова, А.Т. Даниличева, мастеров исторической и батальной живописи Е.И. Данилевского и В.М. Сибирского — участников творческого коллектива Студии военных художников им. М.Б. Грекова, что позволяет классифицировать село как экомузей.

В настоящее время в Бехово также живут и творят художники И.Ю. Даньшин, Е.А. Шереметьева, О.В. и Е.О. Юфевы. Сын В.М. Сибирского — А.В. Сибирский — так же, как и отец, создает батальные произведения в Студии им. М.Б. Грекова и уделяет внимание окскому пейзажу.

В любое время в селе можно встретить людей с мольбертами и этюдниками. В теплые периоды года на склоне перед церковью Св. Троицы собираются до 100 приверженцев творчества *en plein air* — профессиональных художников и учащихся художественных школ. Там периодически работают живописцы В.В. Макаров, Е.В. Сницарь, А.В. Чубаков.

Бехово — село, в котором на протяжении столетия практически ничего не меняется: ни развития, ни стагнации. В этом — тоже феномен места. Развитие не происходит в силу того, что населенный пункт находится на территории Музея-заповедника В.Д. Поленова. Новое строительство с применением современных материалов и технологий здесь недопустимо, чтобы не нарушить цельности

идеологию (госкапитализм, коммунизм, социализм, либерализм и т.д.), принципы управления (унитаризм, федерализм, вождизм). Большая история при этом перемалывала семьи, которые пытались быть актуальными, ловить момент, и сберегала те, что, несомненно, адаптируясь, сохраняли верность своему делу и его нематериальному ценностному контексту.

Список источников

2. Гафар Т.В. Виктор Лосев. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2019. 80 с.

4. Грушевский Д.В. Феномен Бехова // Музей и проблемы культурного туризма. Матер. XX Круглого стола в Государственном Эрмитаже. СПб: Издательство ГЭ, 2022. С. 83–88.

6. Сулаева М.Ю. Волгоград и волгоградки в живописи В. Лосева // Музей – художник – город: сб. матер. Межд. науч.-практ. конф. «Сукачевские чтения — 2021». Иркутск: Иркут. Обл. худ. музей им. В.П. Сукачева, 2021. С. 88–94.

7. UNWTO announces list of «Best tourism villages – 2021» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.unwto.org/news/unwto-announces-list-of-best-tourism-villages-2021> (дата обращения 15.10.2023)

© Грушевский Д.В., 2024

МУЗЕЙНЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ, ИЗУЧЕНИЯ И ДЕМОНСТРАЦИИ КОЛЛЕКЦИИ ТАТАРСКОГО ПИСАТЕЛЯ ШАРИФА КАМАЛА

Зигангирова Гульназ Рашитовна,
кандидат исторических наук, научный сотрудник
Национального музея Республики Татарстан, г. Казань
muzcult@mail.ru

Ключевые слова: экспозиция, музей, коллекции, Ш. Камал, татарская литература.

В статье рассматриваются аспекты формирования, изучения и демонстрации коллекции татарского писателя Шарифа Камала как опыт и результат музеологической деятельности в интерпретации и демонстрации многообразия и уникальности культурно-интеллектуальной ценности в рамках региональной концепции сохранения исторической памяти. Шариф Камал, с именем которого связана первая



Рис. 1. Портрет Ш. Камала. Художник — Х. Якупов, 1949 г.

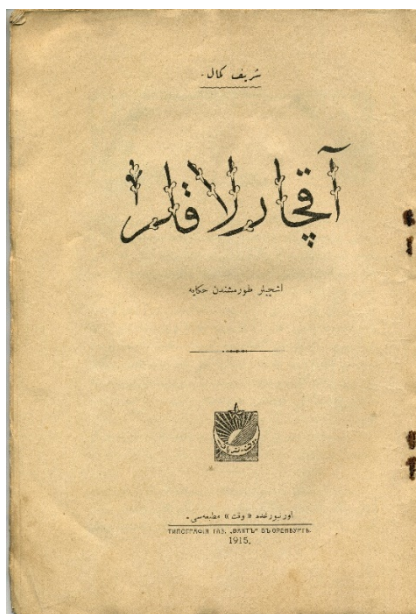


Рис. 2. Титульный лист книги Ш. Камала
«Акчарлаклар», Оренбург, 1915 г.

В 1925 г. Шарифа Камала пригласили в Казань для работы в системе народного образования. Но основным направлением его деятельности было литературное творчество. В Казани Ш. Камал написал еще одно известное произведение — «Матур туганда» («Когда рождается прекрасное»). В этом романе автор показал сложные процессы развития революционных событий в татарской среде.

Ш. Камал, по мнению литературоведов, является одним из основоположников современной татарской литературной речи, одним из первых писателей-импрессионистов в татарской культуре начала XX в.

После смерти писателя в 1942 г. его квартира становится мемориальным музеем.

Мемориальные коллекции как собрания предметов, связанных с определенной личностью, являются наиболее распространенной формой собраний историко-литературных музеев. Как научно-исследовательские просветительские центры, собирающие, хранящие, изучающие материалы о жизни и творчестве писателей и в целом истории того или иного литературного явления, музеи всегда становятся местом сосредоточения культурной памяти общества. Коллекции литературных музеев, включающие рукописи, книги, документы, фотографии и личные вещи писателей, являются достоянием национальной культуры.

В России насчитывается свыше 200 литературных музеев, из которых более двух десятков работают в Республике Татарстан. Музей Шарифа Камала как самый первый музей, посвященный истории татарской литературы, был организован распоряжением Совета Народных комиссаров РСФСР от 02.07.1944 г. № 1222-р, позволяющим Совнаркому Татарской АССР организовать с 1 июля 1944 г.

Большая часть коллекции, носящей документальный характер, размещается в фондах музея. Архив Ш. Камала насчитывает около 2000 единиц хранения.



представляют собой типичный и единственный полно сохранившийся образец подлинного интеллектуально-бытового комплекса предметов татарской интеллигенции того времени (рис. 5–6).

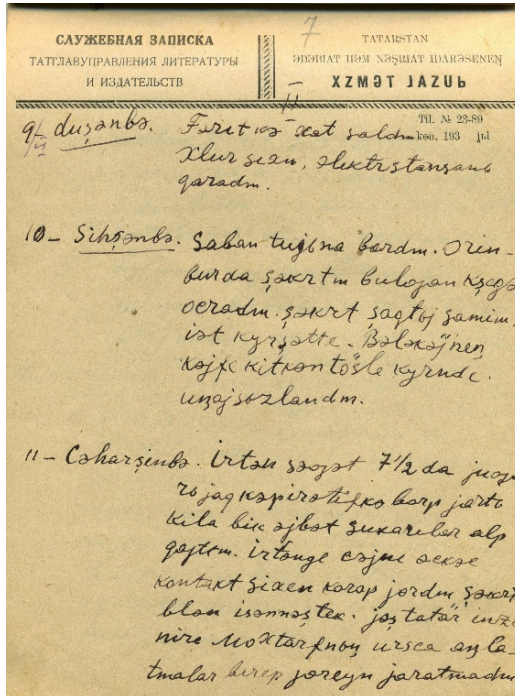


Рис. 5. Страница дневника Ш. Камала, 1933 г.

Изучение и презентация материалов архива — одна из основных задач сотрудников музея. Можно выделить следующие принципы интерпретации мемориальных коллекций, которых придерживаются специалисты:

- сохранение подлинности музейных предметов;
- демонстрация самобытности различных представителей общества;

- содействие самоопределению личности;
- привитие гуманитарных ценностей.



Рис. 6. Ш. Камал (в центре) в редакции газеты «Донбас эшчесе» («Рабочий Донбаса»). Фотограф — Е. Халдей, 1937 г.

На данных принципах основана работа и по изучению наследия Шарифа Камала. Кроме мемориальной части коллекции, представленной в экспозиции, каждый год в дни памяти писателя создаются тематические выставки, где демонстрируются предметы из архива, хранящиеся в фондах музея.

Многие материалы коллекции также презентуются на страницах интернет-портала музея и на других культурных республиканских и всероссийских сайтах. Привлекаются молодые исследователи из гуманитарных вузов Казани, которые изучают архивные материалы и осуществляют научную публикацию творческого наследия писателя.

Одним из актуальных вопросов осмысления творческого наследия не только Шарифа Камала, но и многих представителей татарской творческой интеллигенции начала XX в., является проблема перевода текстов на татарском языке с арабского и латинского шрифтов на кириллицу. Так как в современной жизни большинство читателей, владеющих татарским языком, пользуется кириллическим написанием, многовековое рукописное и книжное наследие, созданное до XX в., остается недоступным для многих.

Культурные преобразования в жизни республики, которые происходили после революции (в том числе перемена алфавита в 1928–1929 гг. с арабского на латиницу и в 1939 г. — с латиницы на кириллицу) привели к такому результату, когда целый пласт культуры стал недоступен. В связи с этим важным направлением деятельности специалистов становится работа по переводу текстов на кириллический алфавит.

В работе с архивом Шарифа Камала хорошим результатом стало издание материалов, писем, рукописей из коллекции писателя. Ведется также работа по восстановлению и поиску текстов произведений Ш. Камала, опубликованных на страницах периодических изданий, выходивших в разных городах России, где в начале XX в. проживало татарское население.

Таким образом, коллекция писателя Ш. Камала, хранящаяся в фондах Национального музея Республики Татарстан, являющаяся частью национального наследия и призванная представлять всему миру неповторимое своеобразие татарской культуры начала XX в., на настоящий день активно изучается и презентуется. Коллекция

представляет собой одно из важнейших и актуальных собраний, функционирующих в современном научном и общественном информационном пространстве музейного сообщества региона.

Список источников

1. Аминев А.Г. Образы нового человека в татарской советской литературе (по романам Ш. Камала «Когда рождается прекрасное» и Г. Баширова «Честь») // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Казань, 1956. 48 с.
2. Гайнуллин М.Х. Татарская литература и публицистика начала XX в. Казань, 1966. 435 с.
3. Гиниятуллина А. Писатели Советского Татарстана. Биогр. справочник. Казань, 1957. 485 с.
4. Камал Ш. Сайланма эсэрләр. Казан: Татарстан Республикасы «Хатер» нәшрияты, 2006. 418 б.
5. Каримуллин А.Г. Татарская литература в переводах на русский язык. Казань, 1962. 91 с.
6. Каримуллин А.Г. Татарская книга начала XX в. Казань, 1974. 319 с.
7. Лощинин Л.П. Вопросы экспозиции в литературных музеях. М., 1966. 175 с.
8. Нигматуллина Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур. Казань, Фэн, 1997. 189 с.
9. Юренева Т.Ю. Музееведение: учебник для высшей школы. М., 2003. 141 с.

© Зигангирова Г.Р., 2024

АЛЬБОМ ФОТОГРАФИЙ ПЕРМИ ИЗ НОВО-МИХАЙЛОВСКОГО ДВОРЦА

Малкаева Илона Владимировна,
научный сотрудник, хранитель фотонегатки
Научно-исследовательского музея
Российской академии художеств, г. Санкт-Петербург
ilonamalkaeva@mail.ru

*Ключевые слова: Пермь, Ново-Михайловский дворец,
великий князь Сергей Михайлович.*

Коллекция фотографий НИМ РАХ начала формироваться еще до революции и значительно пополнилась в межвоенный период. Прием поступлений прошел в два этапа: в 1926–1930 гг. и в 1934 г. – начале 1941 г. Между 1930 и 1932 гг., в период ректорства Ф.А. Маслова, музей, возрожденный усилиями его предшественника Э.Э. Эссена, считался закрытым и подлежал расформированию [1]. Часть фотографий вернулась в места прежнего хранения (например, в Научную библиотеку Академии художеств). Туда же были переданы некоторые предметы, поступившие из других источников¹, однако многие предметы остались в музее.

Записи в Книгу поступлений в основном групповые. Например, 5 марта 1927 г. под № 44 (далее — 44 КП) была

¹ Например, альбом фотографий Я. И. Лейцингера «Соловецкий монастырь» (Шк.53а-2-1, 45867) в переплете «тюленевой кожи» поступил в Музей Академии художеств в 1926 г. из Ново-Михайловского дворца, ныне хранится в Научной библиотеке Академии художеств.

В коллекции есть также ряд западноевропейских замков и дворцов, в том числе Тульгарн (Швеция)⁶, в котором любила жить Виктория Баденская, внучатая племянница Ольги Федоровны (в девичестве Цецилии Баденской), датский замок Фреденсборг (возможно, снимки 1888 г., когда дворец посещала императорская семья)⁷, а также Шверинский замок⁸ (великая княгиня Анастасия Михайловна была замужем за Мекленбург-Шверинским герцогом).

Фотографии особняка М.Ф. Кшесинской⁹ принадлежали Сергею Михайловичу (на обороте пометка «собр. Серг. Мих.»). Ему же был поднесен несброшюрованный альбом с обложкой фиолетового бархата и золотой надписью: «Его Императорскому высочеству Великому князю Сергѣю Михайловичу. Виды и сцѣны г. Перми, Соликамска и его уѣзда г. Пермь от фотографа С.В. Рылова VI/20 1887 г.» (на обороте, видимо, имя переплетчика «Егоношевъ (?) въ Перми»)¹⁰.

Данная папка с 26 фотографиями упомянута в акте под № 20, что и позволило определить источник поступления, так как ни на обложке, ни на паспорту маркировки с номером КП нет, на оборотах паспорту есть только номера по так называемой описи 1932 г. Опись представляла собой

⁶ НИМ РАХ Ф- 807-845, неизвестный фотограф.

⁷ НИМ РАХ Ф-915-918 (снимки сделаны фотографом J. Danielsen, который фотографировал также Александра III с семьей в окружении представителей датской, английской и греческой королевских семей в Фреденсборге в 1888 г. ГК № 43027919).

⁸ НИМ РАХ Ф- 774-781, фотограф С. Irmert.

⁹ НИМ РАХ Ф-10561-10576.

¹⁰ НИМ РАХ Ф-10734, Ф-16702-16723, Ф-18587-18589.

Большая часть фотографий наклеена на паспарту с одинаковыми ажурными черными рамками, восемь из них — это виды города, снятые, очевидно, непосредственно перед визитом высоких гостей.

Такие же монограммы, а также инициалы императорской четы («А III М»), гирлянды и флаги украшают дом губернского земства (Ф-16702), здания Алексеевского реального училища (Ф-16703), Мариинской женской гимназии (Ф-16710), дом наследников Дягилевых (Ф-16706) и летний купеческий клуб (Ф-16716). Великому князю Сергею Михайловичу летом 1887 г. было 15 лет, и его монограммы среди украшений нет.

108

Можно предположить, что все эти люди участвовали в репетиции церемонии и готовы были разойтись, но фотограф попросил их задержаться. Хоровод крестьянских девиц у беседки летнего клуба (Ф-16718) — это тоже, возможно, репетиция встречи великокняжеской семьи.

Скорее всего, здания декорировали по пути следования гостей: по Сибирской улице и далее к учебным заведениям — Мариинской гимназии и Алексеевскому училищу.

Еще восемь видов Перми запечатлели неукрашенные здания. Возможно, отпечатки делались с более ранних негативов. Среди них фотографии строений на Сибирской улице: дом начальника губернии (Ф-16707), мужская гимназия (Ф-16708), а также перспектива (Ф-16712).

Последний снимок был сделан на перекрестке улиц Сибирской и Покровской (сейчас Ленина) в сторону Камы. Место удалось определить благодаря вывеске «Книжный магазин Ольги Петровской» на двухэтажном здании слева. Магазин был одним из центров культурной жизни города.

Другим таким центром являлся городской театр (Ф-16711). На фотографии обращает на себя внимание фрагмент одной из стен, который окрашен светлее.

Не мог фотограф не заинтересоваться и видом на паромную пристань и вокзал железной дороги, расположенных напротив друг друга (Ф-16714): тесное соседство двух важнейших транспортных объектов являлось интересной особенностью Перми.

В число подносимых снимков были также включены изображения церквей. Воскресенская представлена дважды — «соло» с юго-западной стороны (Ф-16704) и как часть перспективы Вознесенской улицы (Ф-16705). Второй храм — Рождества Пресвятой Богородицы (Ф-16713) имеет

Еще одна ошибка обнаружилась среди фотографий, сделанных в Соликамске. Изображение подписано: «Ивановский собор в Соликамске», однако это оказалось здание Воскресенской церкви (Ф-16720). Ошибка возникла, очевидно, из-за расположенного рядом (справа, за кадром) Троицкого собора с приделом Иоанна Предтечи.

На фотографии площади в центре — колокольня, слева — Крестовоздвиженская церковь, справа — Воскресенская церковь и Троицкий собор.

110

Оформление трех фотографий в альбоме отличается от остальных: это панорама Перми (Ф-16715), Спасо-Преображенский кафедральный собор (Ф-10734) и вид на Пермский сталепушечный завод (Ф-16719). У них нет ажурной черной рамки.

Панорамный вид Перми сделан с северо-восточной стороны: слева выделяется Петропавловский собор, правее, внизу — главные железнодорожные мастерские, вдали угадывается кафедральный собор и, вероятно, храм Успенского женского монастыря.

111

Однако часть из них имеет более позднюю дату создания: например, Соборная площадь — 1901 г., а Воскресенская церковь в Соликамске — 1910 г. (возможно, позднейшие отпечатки). Дублей фотографий с праздничным оформлением найти не удалось.

1. Богдан В. Академия художеств 1920-е годы – начало 1930-х годов // «Третьяковская Галерея». 2013. № 2 (39). С. 66.

© Малкаева И.В., 2024

МИНЕРАЛОГИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ «ПЛАНЕТА»: НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ В ПРЕДДВЕРИИ ТРЕХЛЕТИЯ

Мельникова Татьяна Владимировна,
кандидат исторических наук,
главный хранитель Минералогического музея «Планета»,
г. Екатеринбург
amiri1963@mail.ru

Ключевые слова: Минералогический музей «Планета», частный музей, частные коллекции, минералогия, минералогические образцы, метеориты, коллекционирование, коллекционеры, палеонтология, камнерезное искусство, ювелирное искусство, флуоресценция, учет музейных предметов.

Минералогический музей «Планета» — музей частных коллекций. Он был открыт в Екатеринбурге 20 декабря 2020 г. для узкого круга специалистов и коллекционеров, а 21 января 2021 г. — для широкой публики. Музей основал екатеринбургский предприниматель и коллекционер Вячеслав Александрович Медведев. Он начал собирать свою минералогическую коллекцию в конце 1970-х годов, а в конце 2010-х годов пришло осознание, что хранить разрастающееся собрание в домашних условиях уже нет возможности, возникло и окрепло желание поделиться «каменной красотой» с другими. В кратчайшие сроки под нужды музея были перепланированы помещения двух этажей левого крыла строившегося здания делового центра

Ряд минералогических коллекций дополнены авторами произведениями в разных жанрах камнерезного искусства, которое также представлено в музее небольшими персональными выставками уральских художников камня: Дениса Богомазова, Анатолия Жукова, Романа Кияткина, Александра Примизенкина, Владимира Силина, «Камнерезного дома Алексея Антонова», студии камнерезного искусства «Святогор» (Иван Голубев).

Важной и любимой детьми частью музея является палеонтологическая экспозиция, где благодаря глубоким научным знаниям и богатейшему опыту заведующего отделом палеонтологии В.А. Козлова, удачно сочетаются научные образцы — окаменелости со всех частей света, и диорамы

В разработке концепции зала пригодились профессиональные советы и напутствия Д.И. Белаковского, старшего научного сотрудника, руководителя сектора научной инвентаризации и комплектования фондов Минералогического музея им. А.Е. Ферсмана (Москва). Бесценным оказался опыт М. и А. Мильшиных в организации изготовления специального оборудования для зала.

Частные коллекции принимаются в музей на правах вре-

Музей «Планета» ежегодно издает фирменные календари, представляющие уникальные экспозиционные образцы, разрабатывает сувениры. В настоящее время на этапе макетирования находится книга о коллекциях, представленных в музее.

Любой посетитель, даже очень далекий от минералогии, покидая музей «Планета», сохранит в своей памяти название хотя бы одного минерала («и это уже победа!» — считает В. А. Медведев), расширит свои знания о невероятном многообразии и красоте минералогического царства, а кто-то, возможно, будет навеки пленен камнем и «инфицирован каменной болезнью» [2, с. 21]. Именно так говорили в XIX в.

Список источников

1. Графо Платинум. 2021. № 48. Специальный выпуск. Коллекция Владимира Пелепенко. 96 с.

3. Музей камня: Уральский минералогический музей В.А. Пелепенко / Автор-составитель Е.Ф. Тамплон. Екатеринбург: КВАДРАТ, 2010. 512 с.

5. Сорокина О., Кубенская Т. Павел Лопанов. Творчество. Екатеринбург: TATLIN, 2023. 248 с.

© Мельникова Т.В., 2024

СОВЕТСКАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ В КОЛЛЕКЦИЯХ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ: ПРИНЦИПЫ КОМПЛЕКТОВАНИЯ И ЭКСПОЗИЦИОННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Петряшин Станислав Сергеевич,
кандидат исторических наук,
научный сотрудник отдела этнографии русского народа
Российского этнографического музея, г. Санкт-Петербург
s-petryashin@yandex.ru

Ключевые слова: Российский этнографический музей, выставка, новый человек, комплектование, советское наследие, история музея.

Статья посвящена принципам комплектования коллекций по советским национальным культурам в Государственном музее этнографии (в настоящее время — Российский этнографический музей) и их интерпретации на выставке «Новый человек: между утопией и традициями. К 100-летию образования СССР» (2022–2023). Музей был учрежден в 1902 г. как Этнографический отдел Русского музея императора Александра III. В 1934 г. он получил самостоятельность и стал называться Государственным музеем этнографии, с 1948 г. — Государственным музеем этнографии народов СССР. В 1992 г. музей получил новое имя, ставшее символом вступления в постсоветскую эру, — Российский этнографический музей.

В начале 1990-х годов администрация музея решила демонтировать все постоянные экспозиции, посвященные советской современности: современному жилищу, одежде, искусству, обрядам и праздникам народов СССР. Советские вещи были сосланы в фонды: это наследие стало «трудным» и в новейшей политической конъюнктуре ему уже не было места на выставках. Освободившиеся залы заняли экспозиции и временные музейные проекты по этнографии преимущественно рубежа XIX–XX вв.

В итоге комплексно, в рамках крупных выставочных проектов советское наследие в музее практически не показывалось на протяжении последних десятилетий. Первым опытом обращения к советским коллекциям стала выставка к юбилею 1917 г. — «Традиция и мода: национальный костюм Страны Советов»¹ (2017 г.). Здесь демонстрировались костюмные комплексы преимущественно позднесоветского времени: работы домов моделей, республиканских фабрик и комбинатов — сценические и обрядовые (свадебные) костюмы.

Через пять лет открылась вторая выставка, также приуроченная к юбилею и нацеленная на комплексную экспозиционную интерпретацию советского наследия в музее — «Новый человек: между утопией и традициями. К 100-летию образования СССР»² (2022–2023 гг.) (рис. 1).

¹ Научный куратор выставки — Д.А. Баранов.

² Авторский коллектив выставки: Е.Е. Герасименко (руководитель проекта), С.С. Петряшин (автор идеи, научный куратор проекта), Е.Ю. Гуляева, О.В. Калинина, Н.А. Косяк, А.А. Песецкая, Л.Ф. Попова, Ю.С. Смирнова, А.В. Христенко, И.В. Киселев (художник).



Рис. 1. Выставка «Новый человек: между утопией и традициями. К 100-летию образования СССР». Общий вид. Фотограф — О.В. Волкова

Согласно концепции выставки, важной особенностью советского проекта воспитания новых людей является то, что он реализовывался в полиэтническом государстве с национальным принципом административно-территориального устройства — в стране, балансирующей между общесоюзным и республиканским, утопическим будущим и традициями прошлого. Согласно известной советской формуле, новых людей воспитывали в культуре «социалистической по содержанию», но «национальной по форме».

На материалах собрания Российского этнографического музея мы постарались показать, с одной стороны, национальные аспекты нового быта и советской культуры, в рамках которого воспитывались новые люди, и, с другой стороны, этнические особенности образов новых людей

Перед авторским коллективом выставки и, в частности, мной как научным куратором, встала проблема: как избежать однобокой политизации при показе политически ангажированных экспонатов, по большей части созданных и приобретенных музеем для пропаганды советской власти? Как избежать эффекта политпросветительной выставки и при этом не начать бороться с вещами и заложенными в них смыслами?

Для этого в экспозиционные комплексы включались фотографии выставок советского времени, изготовленные для них научно-вспомогательные материалы, соответствующая информация помещалась в аннотации и экспликации. Например, в центре раздела «Красная чайхана» располагалась фотография не реальной красной чайханы, но ее музейной репрезентации (интерьер с манекенами) в экспозиции «Узбеки в прошлом и настоящем» 1935–1937 гг. (рис. 2).



Рис. 2. Выставка «Новый человек: между утопией и традициями. К 100-летию образования СССР». Раздел «Красная чайхана». Фотограф — О.В. Волкова

В заключительном разделе была представлена история музея как института, собиравшего и показывавшего экспонаты во имя воспитания нового человека и воздействовавшего на посетителей при помощи экспозиций, экскурсий, детских кружков, театральных постановок и других форм работы. Показ каждой темы сопровождался своеобразными «комментариями» — напечатанными откликами посетителей из книг отзывов советского времени. В этой части выставки можно было ознакомиться с реакцией посетителей на усилия музея по воспитанию из них новых людей, услышать «голоса» рядовых советских обывателей.

Таким образом, мы стремились выявить дополнительный смысловой слой выставленных «советских» экспонатов — те значения, которыми наделил их музей

Задача показывать советскую современность в этнографическом музее сложилась в начале 1930-х годов. На волне индустриализации и коллективизации первоочередное значение для музея приобрели предметы, отражающие производственный цикл, освоение новой техники и новые условия работы [7, с. 62–63]. Мы называем их предметами *производственного быта*.

Как в производственных коллекциях сочеталось национальное и социалистическое? Вследствие советского национального принципа административного деления



Рис. 3. Выставка «Новый человек: между утопией и традициями. К 100-летию образования СССР». Раздел «Герои труда». Фотограф — О.В. Волкова

Кроме того, активно собирали бытовые предметы, в материале, технике, украшениях которых сочетались традиционные и новые элементы. Например, костюмы, фрагменты жилищ, атрибуты новой советской обрядности. В 1950–1960-х годах сохранение традиций в бытовой сфере интерпретировалось в музее как следствие их эстетической привлекательности и экологической рациональности [1].

Предметы общественного и домашнего быта были задействованы на выставке «Новый человек: между утопией и традициями. К 100-летию образования СССР» для показа национальных форм образования, раскрепощения женщин, интерьеров колхозного жилища и красной чайханы, сценических и модных костюмов в фольклорном стиле, новой советской обрядности.

- © Петряшин С.С., 2024

ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ «ДОМ МЕТЕНКОВА»: ПРАКТИКА РЕАЛИЗАЦИИ ГИБРИДНОГО ФОРМАТА В МУНИЦИПАЛЬНОМ МУЗЕЙНОМ УЧРЕЖДЕНИИ

Прокина Елизавета Павловна,
архивист-исследователь фотографического музея
«Дом Метенкова», г. Екатеринбург
eeeeeprook@yandex.ru

Елизарьева Анастасия Сергеевна,
куратор-экспозиционер фотографического музея
«Дом Метенкова», г. Екатеринбург
metenkovshouse@yandex.ru

*Ключевые слова: музей, фотография, выставки,
арт-резиденция, современное искусство.*

В условиях активного процесса социокультурного развития в исследовательско-практической деятельности музейных учреждений определяющим становится междисциплинарный подход, в основе которого лежит использование предметного поля знаний одной науки для достижения конкретного результата в области другой. Принимая междисциплинарность как «дисциплинарную взаимопомощь», музей вырабатывает новые способы и формы социального взаимодействия, исследовательского и научного обоснования, расширяя тем самым границы музейного мира [2]. На основе этого в музее возникают гибридные формы деятельности. Кейс фотографического музея «Дом Метенкова» иллюстрирует этот процесс.

В 1993 г. в Екатеринбурге появился музей «Уральская фотография», возникновение которого стало итогом нескольких общественных кампаний, развернувшихся в противовес решению о сносе двухэтажного особняка начала XIX в., находящегося по адресу: ул. Карла Либкнехта, д. 36. Ранее этот особняк был домом известного уральского фотографа и предпринимателя Вениамина Метенкова (1857–1933). Добившись поддержки Екатеринбургского горисполкома и Уральского отделения Академии наук, краеведческое сообщество в лице фотографа, краеведа и члена Союза фотохудожников Евгения Михайловича Бирюкова сумело отстоять здание, получившие впоследствии статус памятника истории и культуры. Фотографический музей же возникает как филиал Музея политической истории Урала (сейчас Музей истории Екатеринбурга) (рис. 1).



Рис. 1. Фотографический музей «Дом Метенкова
(г. Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, д. 36)

С 1993 по 1997 гг. в музее организовывались небольшие временные фотовыставки, располагавшиеся в основном

За 25 лет направление работы «Дома Метенкова» несколько раз переосмысливалось. Изменения в первую очередь были связаны со сменой руководства и команды музея. Так, историю трансформаций «Дома Метенкова» условно можно поделить на три этапа, каждый из которых привязан к конкретному временному периоду.

Второй этап привязан к 2015–2020 гг. В эти годы «Дом Метенкова» становится одной из центральных площадок города, где показывается современное искусство.

Работа фотографического музея «Дом Метенкова» с 1998 по 2015 гг. строилась на консолидации городских фотосообществ и аккумулировании фотографических инициатив в одном месте. Так, уже к началу 2010-х годов музей представлял собой организованное пространство, где сходились фотографы разных уровней и интересов. С 2006 г. на базе музея действовал фотоклуб «Четверг», нацеленный на поиск и поддержку новых авторов, способных отображать тонкости социальной и художественной фотографии.

Важно отметить, что возникновение фотоклуба стало прямым следствием популярных для начала 2000-х годов фотокроссов, устраиваемых «Домом Метенкова». Участие в фотокроссе становилось важным городским событием, позволяющим объединить большие группы людей в процессе активного творчества. Развитием музея в этот период занимались Раиса Зорина, Артем Беркович и Евгений Бирюков.

В 2000-е годы музей отличала экспозиция, посвященная творчеству Вениамина Метенкова, в том числе зал, позиционируемый сотрудниками как пространство в стиле «ретро», в котором было воссоздано фотоателье начала XX в.: плюшевые гардины, старинные фотокамеры, живописное панно для фотографий стали визуальной карточкой музея (рис. 2).



Рис. 2. Интерьер фотографического музея
«Дом Метенкова» в 2000-е годы

В 2015 г. заведующей «Домом Метенкова» стала Кристина Горланова. Вместе с ней пришла новая команда молодых и амбициозных людей, часть из них — это молодые уральские фотографы и художники (Сергей Потеряев, Федор Телков, Саша Салтанова). В большей степени новую команду музея интересовали актуальные веяния современной фотографии. Общий фокус выставочной деятельности был смещен в сторону совриска и междисциплинарного искусства. Таким образом, второй этап (2015–2020 гг.) отмечился внедрением и укоренением современных художественных практик в пространство фотографического музея. С музеем произошли также и визуальные изменения: воссозданный интерьер старинного фотоателье преобразовался в излюбленный институциями «белый куб», а рассказ о Метенкове стал возможен на временных выставках (рис. 3).



Рис. 3. Интерьер фотографического музея
«Дом Метенкова» после 2015 г.

Цель проекта была определена так: «Программа была задумана, для того чтобы сделать видимыми свежие визуальные образы городской жизни, обратить внимание на необходимость поисков новых способов говорить о месте, познакомить локальное сообщество с возможностями фотографии как инструмента исследования пространства» [8].

Опыт программы арт-резиденции оказался перспективным форматом, поэтому в 2017 г. программу продлили. Действует арт-резиденция в музее и сегодня, но уже в измененной концепции.

Проблемным участком в работе институции в эти годы становится исследование исторического фотонаследия Екатеринбурга и Свердловска. Стоит отметить, что проблема до сих пор остается актуальной по причине отсутствия последовательной формы принятия фотоколлекции в основной фонд Музея истории Екатеринбурга.


 DONETSKOVA, RU
 41-13493-175-000-97
 VA: KAPAL
 LINDHURSTA, 36
 2-37AA



НЕГАТИВЫ
 НЕ
 УНИЧО-
 ЖАЮТСЯ

КАПИТЭЛ-ПОРТЕПЕН,
 РЕКЛАМА, ПАСПОРТЫ
 И СЛЕНГ ОЛЕГ




141



Рис. 6. Носитель фирменного стиля музея: афиша.
Результат коллаборации куратора-экспозиционера Насти Елизаровой и CHKD.design, 2022 г.

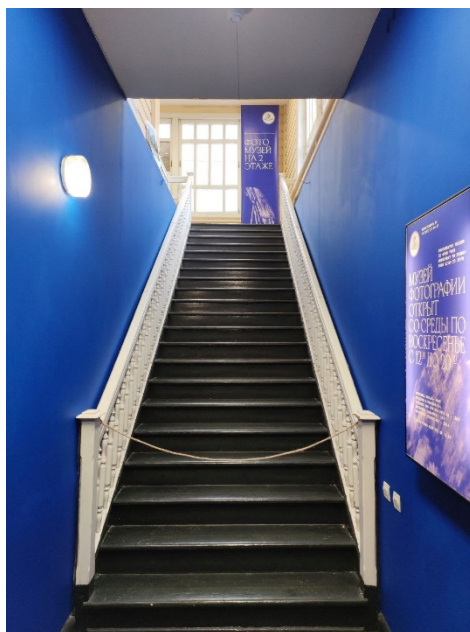


Рис. 7. Преобразование входной группы музея, 2022 г.



Рис. 8. Преобразование музейных залов, 2022 г.



Рис. 9. Выставочное оборудование.

Результат коллаборации куратора-экспозиционера Насти Елизаровой и Ashburo, 2022 г.

В связи с этим поворотным стал выставочный проект «Автофикшн временно отменяется» [1], в котором в качестве резидента была приглашена писательница Света Лукьянова. Так формат резиденции приобрел писательский характер: куратором была создана кросс-жанровая выставка о кросс-жанровой литературе. В экспозиции итогового проекта был помещен прототип книги о взрослении, состоящий из глав, в том числе написанных в период резиденции. Личная история писательницы нашла свое отражение в ключевом медиуме — тексте.

146

Итак, на протяжении всего своего существования «Дом Метенкова» поступательно исследует различные грани и возможности работы с фотографией, расширяя при этом собственные исследовательские подходы и методы коммуникации с художниками и зрителями.

Список источников

1. Автофикшн временно отменяется // Фотографический музей «Дом Метенкова» [Электронный ресурс]. URL: http://dommetenkova.ru/svetalukyanova_2022 (дата обращения: 20.09.2023).

2. Арт-резиденция «Новые практики Метенкова» // Фотографический музей «Дом Метенкова» [Электронный ресурс]. URL: <http://dommetenkova.ru/newpracticesmetenkova> (дата обращения: 20.09.2023).

3. Встречи дискуссионного клуба «Дома Метенкова» // Фотографический музей «Дом Метенкова» [Электронный ресурс]. URL: <http://dommetenkova.ru/metenkovdiscussions> (дата обращения: 20.09.2023).

4. Кримп Д. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015. 432 с.

5. Клуб увлеченных // Фотографический музей «Дом Метенкова» [Электронный ресурс]. URL: http://dommetenkova.ru/enthusiastic_club (дата обращения: 20.09.2023).

6. Мастеница Е.Н. Музеология в пространстве междисциплинарного взаимодействия // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2013. С. 155–163.

7. Между атомизацией и консолидацией. Итоги художественной жизни Екатеринбурга 2022 года // Уральский филиал ГМИИ имени

8. Новая команда «Дома Метенкова»: за что пытались сжечь фотографический музей и как он изменится в ближайшие годы // Новости Екатеринбурга [Электронный ресурс]. URL: <https://www.e1.ru/text/culture/2015/12/28/53061851/> (дата обращения: 20.09.2023).

© Прокина Е.П., Елизарьева А.С., 2024

**ВЫСТАВКА «ЗВЕЗДНЫЕ СТРАННИКИ: ИСТОРИЯ
ИЗУЧЕНИЯ КОСМОСА АСТРОНОМАМИ И
ГЕОЛОГАМИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА». ОПЫТ
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

Путинцева Елена Владимировна,
главный специалист Петрографического музея,
Санкт-Петербургский государственный университет,
г. Санкт-Петербург
lputintseva@mail.ru

Маховикова Ильяна Александровна,
старший преподаватель кафедры дизайна
Санкт-Петербургского государственного университета,
г. Санкт-Петербург
ilianwesel@yandex.ru

Лапутенко Юлия Валерьевна,
старший преподаватель кафедры дизайна
Санкт-Петербургского государственного университета,
г. Санкт-Петербург
laput@yandex.ru

Глинский Вадим Николаевич,
заведующий отделом ЕНК Санкт-Петербургского
государственного университета, г. Санкт-Петербург
vadimglinsky@yandex.ru

*Ключевые слова: естественно-научные музеи,
выставочный дизайн, космос, астрономия, геология,
петрография, космизм.*

В 2021 г. в выставочном зале главного корпуса Санкт-Петербургского государственного университета (далее — СПбГУ) с большим успехом прошла выставка «Звездные странники: история изучения космоса астрономами и геологами Санкт-Петербургского университета». Выставка была подготовлена к юбилейным датам: 60-летию первого полета человека в Космос и 140-летию открытия астрономической обсерватории СПбГУ. Создание и открытие выставки состоялось благодаря поддержке Российского исторического общества и фонда «История Отечества».

Над выставкой — от разработки концепции, макетов, информационных постеров, тематических мастер-классов, мультимедийного сопровождения, подготовки экспонатов до практического внедрения и создания экспозиции — работал коллектив, состоявший из сотрудников музеев отдела естественно-научных коллекций, Научной библиотеки им. М. Горького, ученых кафедры астрономии и Института науки о Земле Санкт-Петербургского государственного университета, дизайнеров и преподавателей факультета искусств СПбГУ.

Коллектив разработчиков ставил перед собой цель сформировать междисциплинарный подход в области наук и искусства для создания научно-популярной выставки — таким образом, чтобы экспозиция выставки дала возможность посетителям изучить материал многогранно, на стыке наук и искусства, через познание геологии, астрономии, минералогии, петрологии и визуального представления методами современного дизайна.



Основными задачами выставочного проекта стали:

- популяризация естественно-научных знаний среди горожан и гостей города;
- демонстрация достижений ученых СПбГУ в области астрономии, геологии и смежных с ними наук, вклада ученых СПбГУ в изучение космоса;
- привлечение внимания и повышение образовательного интереса у студентов, абитуриентов, школьников и воспитанников домов творчества региональных и городских образовательных учреждений к посещению музеев, потенциально — к поступлению в университет;
- раскрытие научно-просветительского потенциала музеев СПбГУ;
- демонстрация значимости университетских музеев, стимулирование приумножения и сохранения коллекций.

Ключевыми разделами тематико-экспозиционного плана были: история развития астрономии и геологии в СПбГУ, значимые вехи познания космоса и Земли, открытия в изучении планет и метеоритов Солнечной системы, изобретение приборов, телескопов, аппаратов для проведения исследований.

Выставочный проект содержал две экспозиции, каждая из которых распределялась по смысловым разделам. Экспозиция первого зала — входной части выставочного пространства — демонстрировала тесную связь и вклад различных естественно-научных направлений в изучение космоса. Рассказывалось о том, что наша Вселенная начиналась с эволюции элементарных частиц и элементов. Среди экспонатов — портрет Д.И. Менделеева, создателя всемирно известной Периодической системы химических



эволюции оболочек (биосфера-ноосфера) [4, с. 10] существенно дополняется с учетом этого открытия. Геосфера Земли эволюционирует, создавая гидросферу, на границе этих сред синтезируются условия для появления биосферы, а та, в свою очередь, эволюционирует в ноосферу.

Безусловно, приоритет изучения звездного неба — за астрономами, астрофизиками. Но вещественную составляющую исследуют геологи, ведь наш дом — один из космических странников — планета Земля (Гео — Земля). Суть концептуальной связки геологии и астрономии, представленной на выставке, заключалась в следующем. В настоящее время для непосредственного изучения космического вещества ученым доступны метеориты, а также лунные и марсианские породы. В них представлено древнейшее каменное вещество Солнечной системы с возрастом 4–5 млрд лет. Они продукты ранней (примитивной) стадии развития планет. В эволюции Земной коры эта начальная стадия полностью затушевана последующими геологическими процессами, относящимися к возрасту от ~4.3 млрд лет (самые ранние датировки земных горных пород).

Однако данная фаза развития планет играет важную роль, определяя, по существу, специфику их эндогенной активности и последующей эволюции. Ранняя история Земли, воссоздаваемая в результате изучения лунных, марсианских пород и метеоритов, находится в основе генетической интерпретации геологических процессов. Путь к этому — рассмотрение Земли как части общепланетарной эволюции Солнечной системы (согласно

На выставке рассказывалось об истории развития астрономии и геологии в Санкт-Петербургском университете, отмечены значимые вехи познания космоса и Земли и вклад ученых Санкт-Петербургского университета. Это астрономы М.В. Ломоносов, В.К. Вишневский, С.П. Глазенап, А.Н. Савич, В.В. Соболев, В.А. Амбарцумян — основатель кафедры астрофизики, Н.А. Козырев, М.Ф. Субботин — основатель кафедры небесной механики, В.В. Шаронов и Н.Н. Сытинская, доказавшие твердость лунного реголита; прославленный химик Д.И. Менделеев, В.Г. Хлопин — основатель кафедры радиохимии, радиохимики И.Е. Старик, Э.К. Герлинг; математик и физик А.А. Фридман — автор теории расширяющейся Вселенной [3]; геологи А.А. Иностранцев — основатель кафедры геологии и автор одного из первых учебников по геологии в России (1885 г.) [1], М.В. Ерофеев, Ф.Ю. Левинсон-Лессинг — основатель кафедры петрографии, А.А. Полканов, В.И. Вернадский, А.Е. Ферсман, Л.А. Кулик, В.Л. Масайтис, С.Н. Бритвин и др.

154

естествознанию, научные труды), которые предоставила Научная библиотека им. М. Горького, астрономические приборы, предоставленные кафедрой астрономии, минералы и горные породы, включая метеориты от Минералогического и Петрографического музеев. Некоторые экспонаты прибыли из Музея истории СПбГУ, кафедры радиохимии, Музея-архива Д.И. Менделеева.

Самыми яркими образцами были метеориты: два больших — палласиты (железокаменные метеориты) Сеймчана (относится к классу *Pallasite PMG*). Были показаны представители всех трех основных типов метеоритов (каменные, палласиты и железные, включая разновидности с четко выраженной видманштеттовой структурой) (рис. 2).



Рис. 2. Образцы-метеориты



Специальным разделом была показана история возникновения и развития метеоритики. Посетители узнавали о вкладе ученых университета в изучение метеоритов, которое продолжается и в наше время. С тем, как эволюционировало метеоритное вещество ранней стадии развития нашей системы, можно было ознакомиться, остановившись у витрины с условным геологическим разрезом Земли по линии «ядро — кора». Протовещество Земли не сохранилось в результате многочисленных процессов дифференциации длительностью ~4,5 млрд лет, однако с ее итогами знакомили земные породы условного разреза. Аналогично благодаря образцам земных пород, приближенных по составу к лунным, посетители могли ознакомиться с породами, слагающими Луну — анортозитами, базальтами, импактитами.

Импактитам, горным породам, возникшим при падении космических тел на Землю при процессах ударного метаморфизма, была отведена отдельная витрина. В гадейское время (4,5–4,0 млрд лет назад), когда началась геологическая история Земли и Луны, их формирование контролировалось постоянными астероидными бомбардировками. С раннего архея (4,0–3,1 млрд лет назад) космический фактор перестал быть определяющим. На Земле ведущую роль стали играть другие механизмы, приводящие к дифференциации содержимого ее недр. На Луне, в отличие от Земли, следы бомбардировок сохранились. К Луне метеориты постоянно прилетают, оставляя шрамы — кратеры на ее поверхности. На Земле такие кратеры называются астроблемами. Одна из таких



структур вмещает крупнейшее в мире месторождение технических алмазов (Попигайский кратер на севере Восточной Сибири).

Для наглядного раскрытия астрономической и геологической тематики выставки к каждому из разделов были разработаны девять научно-познавательных иллюстрированных графических планшетов, а также пропорционально масштабированный макет Луны с рельефом ее поверхности. На нем замечательно просматривались лунные «моря» и кратеры, давая возможность убедительно рассказывать посетителям о геологическом строении Луны.

Чтобы продемонстрировать астрономические исследования космических явлений, распределение и построение галактик, структуру планет Солнечной системы, метеоритных поясов, а также первые космические орбитальные аппараты и спутники, был разработан контент для показа на мультимедийных экранах.

Выставку посетило более тысячи человек. Запланированная на сентябрь 2021 г., она по многочисленным просьбам была продлена еще почти на месяц. Это беспрецедентный случай в истории данного выставочного пространства. Среди посетителей выставки — студенты и преподаватели СПбГУ, сотрудники и руководители музеев города, включая Музей истории космонавтики, оба планетария и многие другие. Приходили горожане различных профессий, увлекающиеся астрономией и геологией, ученые. Так, например, музей посетили сотрудники Радиевого института им. В.Г. Хлопина.

Радиевый институт им. В.Г.Хлопина — старейший научно-исследовательский институт, который по праву можно назвать колыбелью российской атомной науки и техники. С именем В.Г.Хлопина связано развитие радиогеологических исследований в нашей стране, прежде всего разработка методов определения абсолютного возраста горных пород. Идею метода абсолютной геохронологии высказал Пьер Кюри в 1902 г. В СССР инициатором радиогеологических исследований был В.И. Вернадский. Его начинания продолжили В.Г. Хлопин, Э.К. Герлинг — разработчик К-Аг метода определения возраста горных пород. Огромный вклад по внедрению в геологическую практику радиохимических методов определения абсолютного возраста пород и минералов сделал А.А. Полканов. Совместно с Э.К. Герлингом он сумел развернуть большой объем исследований и привлечь к этому многие научные и производственные геологические учреждения СССР и зарубежных стран. Итогом явилась разработка первой геохронологической шкалы Балтийского щита, а также новой схемы его строения с выделением катархейских, архейских, протерозойских, палеозойских складчатых поясов [2]. Немые толщи горных пород сanomиллиардной историей «заговорили», получили надежную точную датировку.

На выставке побывало много организованных школьных групп, чувствовался неподдельный интерес ребят к космическим и земным геологическим исследованиям. Учащихся гимназии № 85 Петроградского района привел равнодушный учитель, преподаватель географии А.Ю. Иванов. Сам любитель путешествий, он организует



походы со своими учениками. Ребята приготовили сюрприз. Одна из учениц рассказала, что в 2013 г. была очевидицей прилета «звездного странника» — Челябинского метеорита. В честь знаменательного события на кондитерской фабрике Челябинска стали выпускать конфеты. Конфета была привезена в Санкт-Петербург — так экспозиция пополнилась новым экспонатом.

Неоценимый подарок сделал один из посетителей выставки, в прошлом проходивший службу на подводной лодке. Понимая значимость астрономических наблюдений и вклад астрономов университета, он преподнес в дар выставке Астрономический ежегодник 1943 г. и выпуски Международного морского астрономического ежегодника 2002 и 2008 гг.

Книга отзывов о выставке пополнялась интересными суждениями и благодарными записями увлеченных посетителей. Высокая оценка дана образу и стилистике оформления всей экспозиции. Единодушно подчеркивался интересный и полезный «космический» контент, изложенный понятным адаптированным языком. Ценными были отклики учителей и родителей. Довольны были и дети, так как могли сделать своими руками «метеориты», сфотографироваться в костюме космонавта, посоревноваться, творчески себя выразить. Для этого специально были разработаны материалы к конкурсам, иллюстративным играм (рис. 3).

Наука не стоит на месте. Интерес к изучению космоса, его происхождения и эволюции вещества в нем не иссякает.



Над выставкой работали ученые, музейные сотрудники, библиотекари, преподаватели, студенты: Е.В. Путинцева, В.Н. Глинский, И.А. Маховикова, Ю.В. Лапутенко, А.В. Тимофеев, С.Д. Петров, Д.А. Трофимов, Д.В. Григорьев, Г.В. Бархударова, Г.М. Гатаулина, В.А. Бубырева, И.Ю. Бугрова, В.Г. Кривовичев, Д.А. Гусев, Л. Друнченко, Я. Межинский, Е. Васильев.

Список источников

1. Иностранцев А.А. Геология: общий курс лекций, читанный студентам С.-Петербургского университета. В 2 т. СПб.: М. Стасюлевич, 1885–1887.
2. Полканов А.А., Герлинг Э.К. Геохронология и геологическая эволюция Балтийского щита и его складчатого обрамления, Труды ЛАГЕД АН СССР, 1961. Вып. 12. С. 7–102.
3. Фридман А.А. Мир как пространство и время. 2-е изд. М.: Наука, 1965. 112 с.
4. Britvin S.N. et al. Cyclophosphates, a new class of native phosphorus compounds, and some insights into prebiotic phosphorylation on early Earth // *Geology*. 2020. No. 49(4). P. 382–386.
5. Vernadsky V.I. The Biosphere and the Noösphere // *The American Scientist*. 1945. Vol. 33. No. 1, P. 1–12.

© Путинцева Е.В., Маховикова И.А.,
Лапутенко Ю.В.,
Глинский В.Н., 2024

Научно-практическое электронное издание

**Непредсказуемое прошлое:
музейный экспонат
как реконструктор эпохи**

**сборник материалов Пермского
музейного форума**

Редактор *С.Б. Караваева*

Корректор *Ю.А. Бурдина*

Компьютерная верстка *Ю.А. Бурдиной*

Дизайн обложки *А.П. Загуменновой*

Объем 7,40 Мб

Подписано к использованию 17.06.2024

Размещено в открытом доступе
на сайте <https://permartmuseum.ru/>
в разделе [Издания](#)

Пермская государственная художественная галерея
614068, г. Пермь, ул. Окулова, д. 80