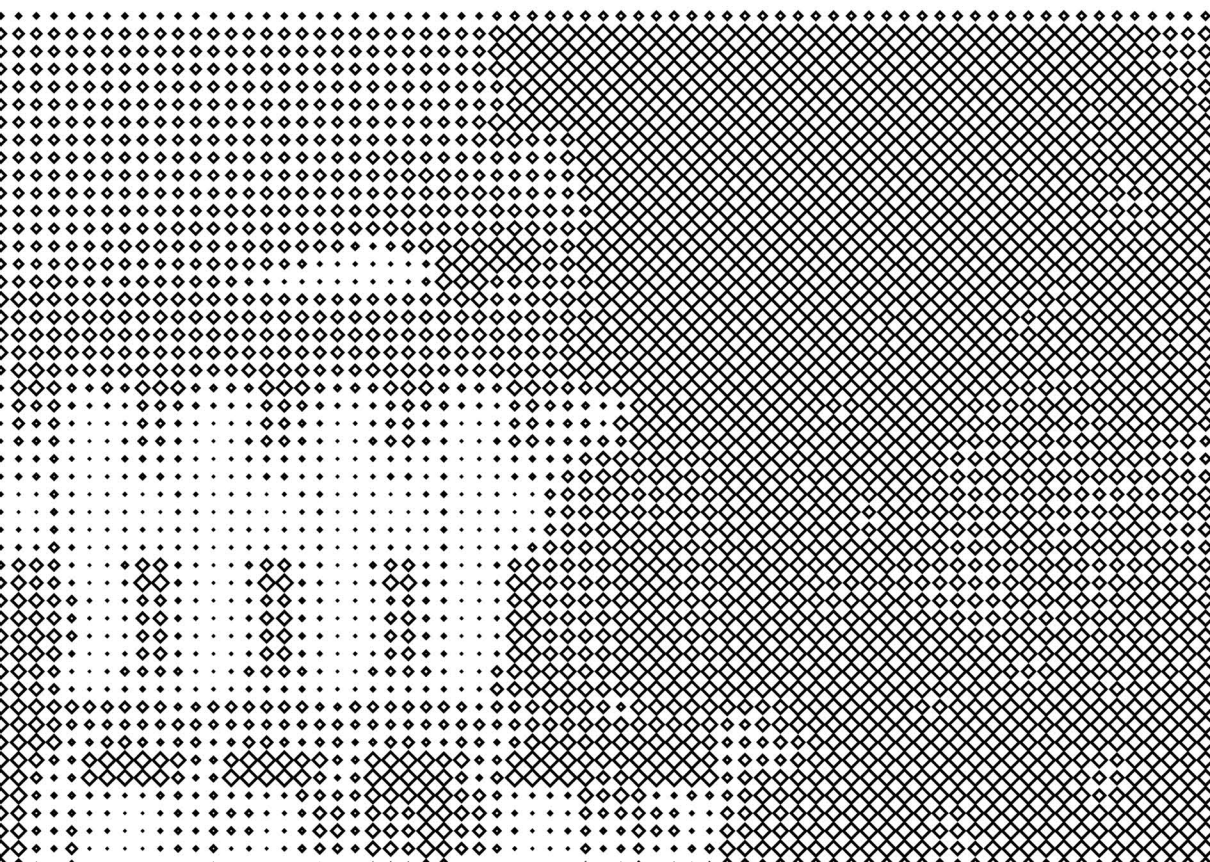


ВЫЗОВЫ СОВРЕМЕННОГО СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА И МУЗЕИ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

2022

Международная
научно-практическая
конференция
Сборник материалов



Директор Всероссийского музея
декоративного искусства
Е.В.Титова
Главный советник
Г.Б.Андреева
Главный хранитель (до 2022 г.)
О.М.Милованова

Руководитель Представительства
и уполномоченный Фонда Конрада
Аденауэра по Российской Федерации
доктор Томас Кунце

Авторы идеи и концепции,
составители программы конференции
И.Б.Шалугина / ученый секретарь
Всероссийского музея декоративного
искусства
Н.А.Стрижкова / начальник отдела
научной и издательской деятельности
Всероссийского музея декоративного
искусства

Руководитель проекта со стороны
Представительства Фонда Конрада
Аденауэра в Российской Федерации
А.В. Смолина

Директор Фонда развития
Всероссийского музея декоративно-
прикладного и народного искусства
и поддержки творческих инициатив
Р.С.Атаулина

Координаторы:
А.С.Григорьева, Ю.И.Малыгина

Редакторы:
Ю.И.Малыгина, Н.С.Стрижкова

Оформление:
А.С.Кульпина / дизайн
О.В.Никулина / верстка

Все права защищены
© Всероссийский музей декоративного
искусства
© Фонд Конрада Аденауэра
© Фонд развития Всероссийского музея
декоративно-прикладного и народного
искусства и поддержки творческих
инициатив



Всероссийский музей декоративного искусства – единственный специализированный художественный федеральный музей, который занимается собиранием, хранением, изучением и популяризацией декоративного искусства и предметного дизайна России. Музей был создан Постановлением Правительства РСФСР от 10 февраля 1981 года.

Основой коллекции музея стали произведения, переданные Министерством культуры РСФСР из Государственного музейного фонда, работы художников, выполненные к крупным общероссийским выставкам, около 1000 произведений поступило из Государственного исторического музея, ряд работ художников по фарфору передал музей-усадьба Кусково. Важной вехой в формировании собрания музея стал 1999 год, когда по распоряжению Правительства РФ Всероссийскому музею декоративного искусства была передана коллекция (70 тысяч предметов) Музея народного искусства (бывший Московский кустарный музей, с 1931 – Музей народного искусства в структуре Научно-исследовательского института художественной промышленности). За счет этого поступления практически все разделы коллекции пополнились уникальными предметами: изделиями художников Кустарного музея, образцами народных промыслов, изделиями предприятий художественной промышленности, сделанных по научно-художественным разработкам сотрудников и художников НИИХП, а также уникальными архивом и библиотекой НИИХП, которые включают графику и живопись (авторские рисунки и эскизы), ценные материалы научных экспедиций НИИХП, редкие издания.

За 40 лет работы музея удалось сформировать представительное, художественно и научно ценное собрание российского декоративного искусства, аналогов которому по целостности, информационной совокупности и объему нет в стране. Потенциал музейной коллекции в полной мере соответствует статусу Национального музея.

В настоящее время фонды Всероссийского музея декоративного искусства насчитывают свыше 250 тысяч предметов и включают изделия из дерева, художественного металла, камня, стекла, ткани, керамики, кости. Представлены промыслы и производства практических всех регионов России – от Русского Севера до Краснодар, от Калининграда до Владивостока, произведения современного декоративного искусства. С 2017 году музей начал формирование фонда предметного дизайна. С этой целью был создан Центр моды и дизайна – площадка для нового прочтения коллекции музея, место дискуссий и творческих экспериментов молодых российских дизайнеров, которые, обращаясь к истокам и сохраняя наследие, создают современные произведения.



Фонд Конрада Аденауэра, названный в честь первого канцлера Федеративной республики Германии, является крупнейшим политическим фондом Германии, близким к правящей Христианско-демократической партии.

Политические фонды в их текущем виде создавались после Второй мировой войны в надежде на то, что они внесут вклад в стабилизацию молодой демократии в ФРГ. Фонды являются выражением политического плюрализма в Германии, строясь на основе ценностей близких им политических партий. Позднее у немецких Фондов появились зарубежные представительства с целью укрепления отношений Германии и германского народа с другими странами. Сегодня отделения Фонда Конрада Аденауэра находятся более чем в 120 странах мира.

В России Представительство Фонда Конрада Аденауэра работает с 1990 года, содействуя взаимопониманию и продуктивному диалогу между РФ и Германией по многим направлениям. Фонд служит площадкой для конструктивного обмена мнениями между российскими и немецкими политиками и экспертным сообществом. В широком смысле Фонд является связующим звеном между обществами Германии и России.

Фонд Конрада Аденауэра сотрудничает с многочисленными российскими партнерами. К ним относятся Высшие Суды РФ, профильные министерства, университеты, научные учреждения. Особую роль в работе Фонда играет сотрудничество с Русской Православной Церковью в духе диалога христианских конфессий.

С 2008 года Фонд им. Конрада Аденауэра ежегодно проводит российско-германский Форум Будущего в замке Вакербарт, который зарекомендовал себя как известная диалоговая площадка для самых авторитетных экспертов и политиков из Германии и России.

Вместе с партнерами Фонд организует совместные конференции, экспертные встречи и круглые столы по вопросам, представляющим взаимный интерес в сфере германо-российских отношений. Среди тем, которые поднимает Фонд, особое место занимают вопросы актуальной повестки российско-германских отношений, общей истории, социально-рыночной экономики, диалога христианских конфессий, цифровизации. Информацию о мероприятиях Фонда можно получить на сайте и страницах в социальных сетях.

Тел. российского представительства:
+7 (495) 626-0075. Адрес: г. Москва,
ул. Кузнецкий мост, 21/5, подъезд 6,
оф.4050.

Сайт Фонда: www.kas.de
Сайт российского представительства:
www.kas.de/moskau



ОГЛАВЛЕНИЕ

Социокультурное пространство XXI века. Актуальные вопросы развития музеев, хранящих декоративное искусство.
Комплектование музейных коллекций традиционным и современным декоративным искусством

ПРИВЕТСТВЕННЫЕ СЛОВА

А.Н. Воронко / руководитель Департамента музеев и внешних связей Министерства культуры РФ 15

А. Шолохов / президент ИКОМ России (до 2022 г.), депутат Государственной думы, первый заместитель председателя комитета Государственной думы по культуре 16

Даниэль Кёйтен / президент Международного комитета по вопросам формирования коллекций Международного совета музеев (COMCOL ICOM) 18

Кай Лобьякас / президент Международного комитета музеев декоративного искусства и дизайна Международного совета музеев (ICDAD ICOM) 19

Кристоф Линд / президент Международного комитета музеев и коллекций изобразительного искусства Международного совета музеев (ICFA ICOM), директор Музея искусства и истории культуры в Мангейме (Германия), доктор исторических наук 20

Юлия Купина / директор Российского этнографического музея, кандидат исторических наук 21

ДОКЛАДЫ

Музеи декоративного искусства в контексте социокультурной реальности XXI века: опыт Всероссийского музея декоративного искусства
Е.В. Титова / директор Всероссийского музея декоративного искусства 23

Культура как драйвер российско-германского сотрудничества
Томас Кунце / руководитель Представительства и уполномоченный Фонда Конрада Аденауэра по Российской Федерации 29

К истории формирования коллекции Всероссийского музея декоративного искусства
Ольга Милованова / главный хранитель Всероссийского музея декоративного искусства (с 1992 по 2022 гг.) 31

Наука как базис деятельности музея
Андрей Гилодо / советник директора по вопросам комплектования коллекции Всероссийского музея декоративного искусства. 36

Центр моды и дизайна. Что сделано и что предстоит сделать
Наталья Логинова / заведующий Центром моды и дизайна Всероссийского музея декоративного искусства. 38

10

ПАНЕЛЬНАЯ ДИСКУССИЯ. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ МУЗЕЕВ, ХРАНЯЩИХ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО 42

СЕКЦИЯ I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ КОМПЛЕКТОВАНИЯ МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА 62

СЕКЦИЯ II. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ КОМПЛЕКТОВАНИЯ, ИССЛЕДОВАНИЯ И ПРЕЗЕНТАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА 86

ВЫСТУПЛЕНИЯ В ФОРМАТЕ TED-TALK

Музей без границ: образование для всех
Меликова Ширин Яшар кызы / доктор философии в области искусствоведения, президент азербайджанского комитета Международного совета музеев (ICOM), директор Азербайджанского национального музея ковра. 106

Изящное искусство «изящнее» декоративного?
Кристоф Линд / президент Международного комитета музеев и коллекций изобразительного искусства Международного совета музеев (ICFA ICOM), директор Музея искусства и истории культуры в Мангейме 112

Музей Тенста: репортаж из Новой Швеции
Мария Линд / советник по культуре Посольства Швеции в России 115

Коллекционирование будущего для образования
Чжан Чуньянь / заместитель директора Китайского музея дизайна 121

СЕКЦИЯ III. СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ЭКСПОНИРОВАНИЮ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА. ПРИМЕРЫ КУРАТОРСКИХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕШЕНИЙ 128

СЕКЦИЯ IV. МУЗЕЙ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА КАК ЖИВОЕ КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО. ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ НА БАЗЕ КОЛЛЕКЦИЙ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА 148

КОНЦЕПТУАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ БЛОК:

Всероссийский музей декоративного искусства: учимся, играем, интерпретируем
Наталья Денисова / Заведующий Музейно-просветительским центром Всероссийского музея декоративного искусства 153

Авангард в образовании. Опыт художественной педагогики начала XX века
Наталья Фомина / доктор педагогических наук, профессор, заведующий лабораторией изобразительного искусства и музыки Института художественного образования и культурологии РАО 158

Что такое «любовь»? Художественно-образовательная игра в универсальном музее
Николай Селиванов / руководитель «Мастерских художественного проектирования» в Культурном центре ЗИЛ 163

11

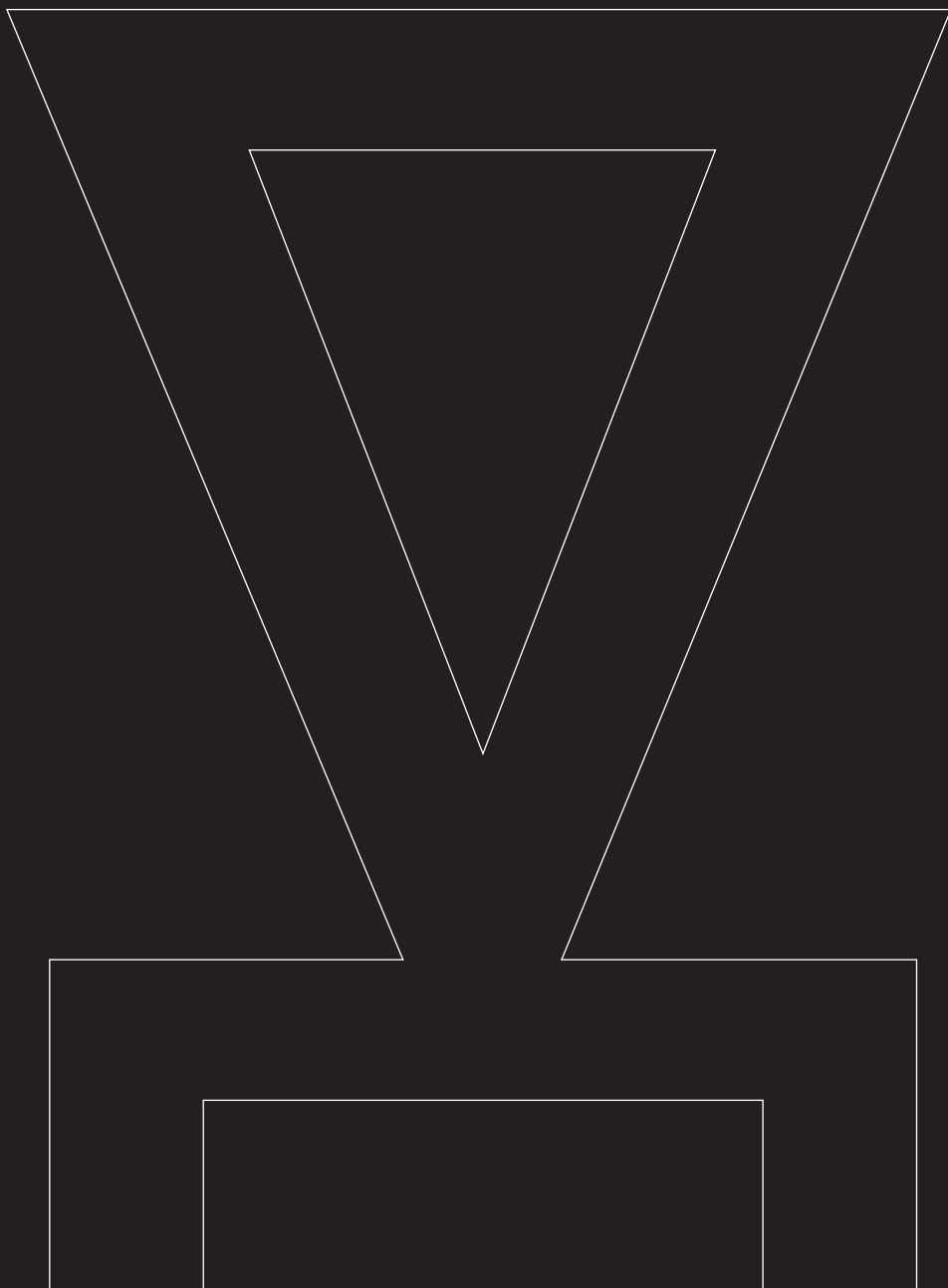
ПРАКТИЧЕСКИЙ БЛОК. ПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРОЕКТОВ:

- Соль — в людях. Как музей в малом городе может менять мир вокруг себя и успешно работать с культурным наследием** **167**
Алексей Новосёлов / директор Тотемского государственного музейного объединения
- Роль копийной практики произведений искусства музейных коллекций в образовательной программе СПГХПА им. А.Л. Штиглица (на примере опыта кафедры художественный текстиль)** **172**
Наталья Дзембак / доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица
- Творческие лаборатории с детьми и подростками или как пережить летнюю жару в музее ДПИ** **175**
Вера Ярилина / куратор отдела музейно-образовательных программ и инклюзивной деятельности «Детское Царицыно» Государственного Музея-Заповедника «Царицыно»
- Зачем школе музей? Проект Санкт-Петербургской Детской художественной школы №2 «Сундук с сокровищами»** **178**
Екатерина Каракозова / директор Санкт-Петербургской детской художественной школы № 2
- Как рассказать детям о православном искусстве. Опыт создания проектов для детей, посвященных коллекции храмовой деревянной скульптуры** **183**
Ксения Зубакина / хранитель коллекции пермской деревянной скульптуры, музейный педагог, ведущий научный сотрудник Пермской государственной художественной галереи
- Роль музея в учебных практиках вуза: опыт кафедры Дизайн текстиля МГХПА им. С.Г. Строганова** **188**
Екатерина Полякова / кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой «Дизайн текстиля» Московской государственной художественно-промышленной академия им. С.Г. Строганова
- Музей и образование. Партнеры или друзья?** **191**
Анна Черных, Владимир Тилинин / кураторы программы «Дизайн одежды. Базовый курс», Британская высшая школа дизайна
- Интерпретация объекта материальной культуры на примере туркменских ковров** **194**
Снежанна Атанова / научный сотрудник отдела Центральной Азии, Кавказа и Урало-Поволжья, Институт Востоковедения РАН
- УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА** **196**



1.
Участники дискуссии — Л.В. Введенская,
Е.В. Титова, Ч. Тентиева

ПРИВЕТСТВЕННЫЕ СЛОВА



**Александр
Воронко**

Директор Департамента музеев и внешних связей Министерства культуры Российской Федерации

Дорогие друзья! От имени Министра культуры Ольги Борисовны Любимовой поздравляю вас с открытием столь значимой конференции и желаю успешной и плодотворной работы!

Можно говорить, что сегодняшняя конференция – это действительно системный серьезный разговор о насущных проблемах. Надеемся, что это мероприятие станет регулярным.

Конференция проходит в рамках 40-летия Всероссийского музея декоративного искусства. Это уникальный музей с замечательной коллекцией. Выставки, которые вы проводите, пользуются успехом и вызывают широкий резонанс не только в Москве, но и за ее пределами. В том числе, это выражается в тех положительных отзывах, которые поступают и к нам, в Министерство культуры. Это говорит о том, что вы совершенно адекватно реагируете на те вызовы, которые нам предлагает сегодняшняя реальность. Она ставит перед музеями непростые задачи, но позволяет говорить о том, что значение музея декоративного искусства только возрастает. Именно в таком музее можно на доступном языке говорить о национальной идентичности, поднимать вопросы, которые волнуют не только музейное сообщество. Поэтому есть надежда, что тот разговор, который сегодня и завтра состоится в этих стенах, позволит выработать новые подходы, поделиться профессиональным опытом.

Музеи декоративного искусства – это, действительно, особый пласт музеев. Министерство культуры это понимает и ценит. Сегодняшнее мероприятие – это знак высочайшего профессионализма вашей команды. Желаю вам дальнейших успехов!



**Александр
Шолохов**

Президент ИКОМ России (до 2022 г.),
депутат Государственной думы,
первый заместитель председателя комитета
Государственной думы по культуре.

Уважаемые коллеги! От имени Президиума и членов Российского комитета Международного совета музеев (ИКОМ России) передаю поздравления с 40-летним юбилеем Вашего музея и приветствую организаторов, гостей и участников Международной научно-практической конференции «Музеи декоративного искусства и вызовы современного социокультурного пространства», приуроченной к 40-летию музея и проходящей при поддержке Фонда им. Конрада Аденауэра в рамках Года Германии в России.

Уникальному Всероссийскому музею декоративно-прикладного и народного искусства, занимающему особое место среди российских музеев, выпала завидная роль стать важным очагом культуры нашего Отечества и своей историей музей может по праву гордиться.

Музей распахнул свои двери для посетителей 21 июля 1981 года, в кратчайшие сроки после выхода Постановления Совета министров РСФСР о его создании. Создание музея было напрямую связано с возросшим общественным вниманием к национальной культуре России. Старинная уютная московская усадьба, в которой расположился музей, являющаяся памятником архитектуры конца XVIII—XX веков и которую москвичи называют «Домом Остермана», получила широкую известность популярного культурного центра, где проводятся научные конференции, разнообразные встречи и выставки, а для посетителей музея разного возраста доступны циклы интереснейших творческих и развивающих мероприятий. Музей приобрел заслуженный авторитет в мировом музейном сообществе, став крупным научно-исследовательским учреждением с постоянно обновляемыми и нетрадиционными художественными экспозициями, со специализированной библиотекой и научным архивом, услугами которых могут пользоваться музейные специалисты, художники и народные мастера со всей России и зарубежья.

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, безусловно, является примером благородного и самоотверженного служения главному принципу музейной профессии — сохранению памяти и культурного наследия. Мы знаем, что коллективу музея по плечу самые разные профессиональные задачи. Для нас особой радостью является тот факт, что Ваш музей активно работает в Международном совете музеев и вносит свой вклад в укрепление международного культурного сотрудничества, участвуя в музейных проектах по линии ИКОМ и ИКОМ России. В этот юбилейный год музей, достигший значительных успехов в самых разных сферах, дает старт новым проектам и профессиональным контактам.

От всего сердца хочу выразить благодарность всем, кто принимает участие в подготовке и осуществлении юбилейной музейной программы, ставшей заметным событием в культурной жизни России и отмечаемой по традиции в кругу многочисленных друзей, коллег и деловых партнеров. Позвольте пожелать Вам, уважаемая Елена Викторовна, и славному коллективу Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства новых творческих достижений на благо российской культуры, оптимизма, здоровья и счастья, а музею — дальнейшего процветания и успехов!



**Даниэль
Кейтен**

Президент Международного комитета по вопросам формирования коллекций Международного совета музеев (COMCOL ICOM)

Для меня большая честь участвовать в этой конференции! Мы в COMCOL ICOM стремимся постоянно проводить конференции, чтобы делиться лучшими практиками в вопросах формирования коллекций, в том числе коллекций современного искусства. Еще в 2011 году мы сформулировали принципы нашей работы – коллекционирования, реституции культурных объектов, уважительного взаимодействия. Деятельность COMCOL тесно связана со шведской инициативой Samdok. Уже в 1970-е годы они начали вводить инновационные практики в музейную деятельность. За многие годы Samdok стал настоящим форумом, где проводятся академические обсуждения культуры и общества, форумом профессионального развития и постоянного непрерывающегося образования. COMCOL разделяет эти принципы и стремится вовлекать в дискуссию все больше музейных институций.

Современное коллекционирование подразумевает множество различных аспектов. Мы коллекционируем те объекты, которые возникают прямо сейчас, которые свидетельствуют о нашем настоящем. Конечно же, мы поддерживаем исторические коллекции и работаем с сообществами. Сегодня наше общество становится все более разнообразным, и это означает, что вопросы репрезентации становятся все более актуальными. Какое наследие мы показываем? Чье наследие мы показываем? Как мы можем реинтерпретировать наши коллекции? Как современные практики коллекционирования могут работать на повестку дня? Как происходит рождение новых феноменов? Как наши коллекции могут вдохновлять новые поколения на создание произведений искусства? Как мы можем «праздновать» прошлое и настоящее? Как мы можем интерпретировать старые техники? Использовать новые материалы и сочетать их с историческими материалами? Как этика, теория и практика взаимосвязаны в нашей повседневной работе? Какова роль коллекционирования для музея будущего?



**Кай
Лобьякас**

Президент Международного комитета музеев и коллекций декоративного искусства и дизайна Международного совета музеев (ICDAD ICOM), директор Эстонского музея прикладного искусства и дизайна

Дорогие коллеги, гости, я рада, что у меня есть возможность обратиться к вам с приветствием и поздравить Всероссийский музей декоративного искусства с 40-летием! Это важная дата. Мне жаль, что я не могу лично присутствовать на конференции. Но я рада обратиться к вам от лица ICDAD ICOM. Мы благодарны вам за сотрудничество с комитетом на протяжении многих лет. Мы с интересом следим за вашим развитием и гордимся вашими достижениями.

Если говорить про размер коллекции, количество посетителей и другие численные показатели, то институция, которую я представляю, очень отличается от вашего музея. Но тематика наших учреждений совпадает, у нас есть много общего. Оба музея созданы в начале 1980-х годов. Это было время, когда создавалось множество учреждений, призванных хранить память, наследие. Мы продолжаем эту работу. Декоративное искусство в 1980-е годы также активно развивалось. Это искусство, которое, как уже было сказано, является самым близким к повседневной жизни. Я рада, что мы служим потенциалу этого искусства. Мы, как центр декоративно-прикладного искусства, постоянно движемся в сторону расширения тематики, включая в поле своей деятельности области, связанные с дизайном. Уровень вашей экспертизы невозможно переоценить. Вы по-настоящему уникальный центр и на российском, и на международном уровне. Спасибо, что все эти 40 лет вы задаете актуальные вопросы и устраиваете обсуждения. От лица ICDAD ICOM и от музея декоративно-прикладного искусства, который я представляю, желаю вам сплоченной команды и сил на осуществление планов. Надеюсь, что вам удастся также успешно продолжать свою деятельность в ближайшие годы!



**Кристоф
Линд**

Президент Международного комитета музеев и коллекций изобразительного искусства Международного совета музеев (ICFA ICOM), Директор Музея искусства и истории культуры в Мангейме (Германия), доктор исторических наук

Примите поздравления по случаю 40-летия музея! Коллеги, для людей, которые работают в музеях, большая привилегия — заниматься именно декоративным искусством. Потому что декоративное искусство ближе других к нашей жизни, близко всем людям.

Мы находимся в таком историческом моменте, когда во всем мире меняются обстоятельства жизни. Мы чувствуем, что наша аудитория меняется. И у нас есть необходимость сохранять связь с аудиторией, поэтому мы вынуждены искать для этого все новые и новые средства. Мы должны понимать, что диджитализация на этом пути для нас не враг, а партнер, средство.

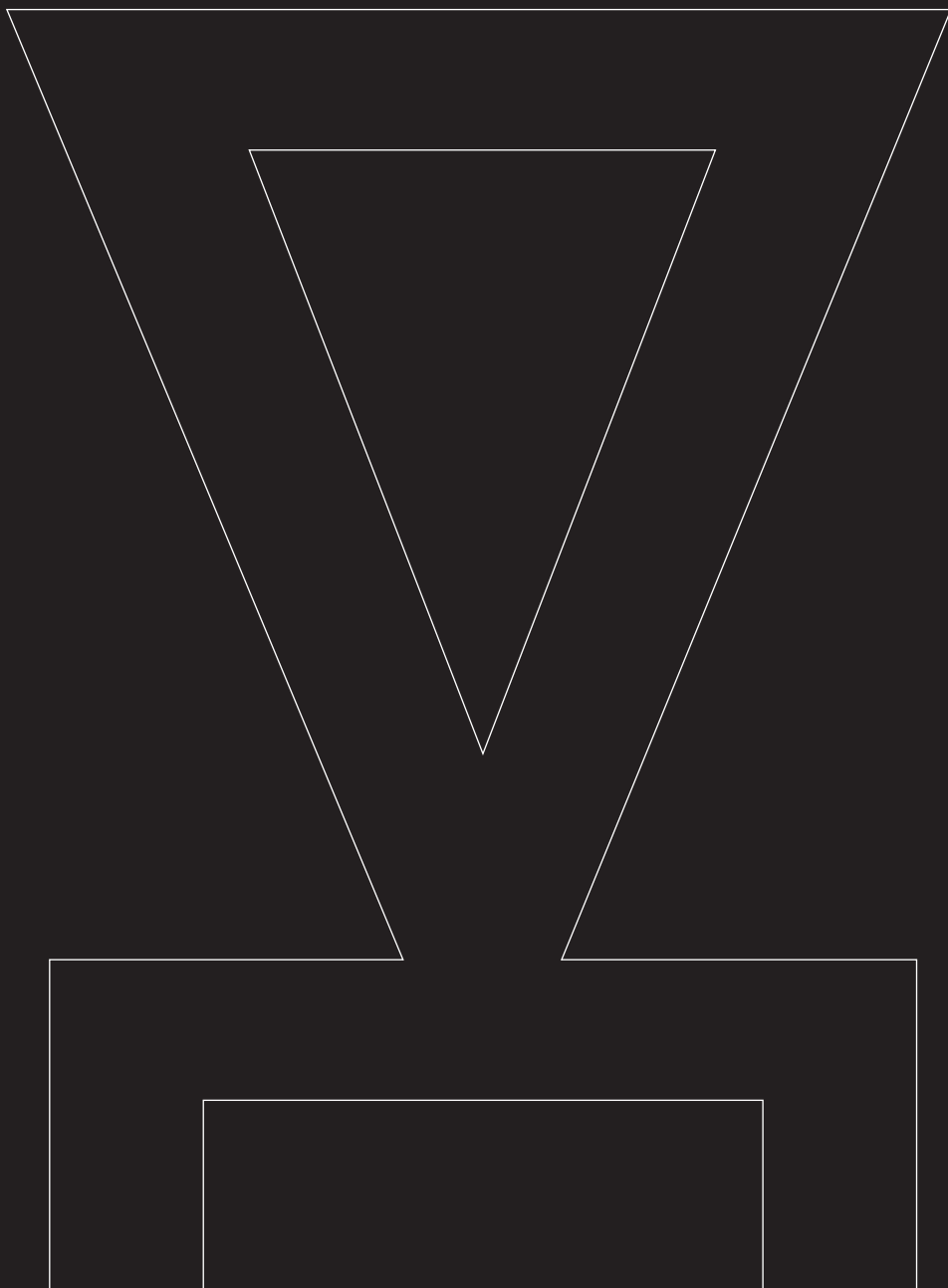
Обмен знаниями, взглядами на искусство, подходами к работе разных музеев очень ценен. Даже если наши взгляды существенно отличаются друг от друга. Я благодарю всех, кто сделал возможным проведение данной конференции!



**Юлия
Купина**

Директор Российского этнографического музея, кандидат исторических наук

Дорогие коллеги! Сходство задач наших музейных институций, сходство коллекций, активное взаимодействие и дружба наших сотрудников — все это делает нас, говоря этнографическим языком, родственниками. Мы очень рады подписать сегодня Соглашение о сотрудничестве между Российским этнографическим музеем и Всероссийским музеем декоративного искусства. Это итог нашей совместной работы и мост в будущее. У нас большие планы и взаимный интерес к коллекциям и архивам друг друга. И мы верим, что сетевое партнерство, основы которого мы сегодня закладываем, на примере наших музеев создаст серьезный потенциал для развития не только наших организаций, но и других учреждений и специалистов, работающих в самых различных сферах культуры, науки и образования. С юбилеем!



**Елена Викторовна
Титова**

Директор Всероссийского музея
декоративного искусства

МУЗЕИ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ XXI ВЕКА: ОПЫТ ВСЕРОССИЙСКОГО МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

Международная конференция проходит в год 40-летия Всероссийского музея декоративного искусства. Мы считаем важным отметить знаменательную для нашего музея дату, осмыслить его прошлое и настоящее, его опыт, проблемы и перспективы развития в общекультурном контексте. Кроме того, 2021 год – является Годом Германии в России. И мы рады возможности очередного диалога с нашими немецкими коллегами и партнёрами, благодарим Фонд Конрада Аденауэра и лично руководителя представительства в России, доктора Томаса Кунце за поддержку и плодотворное сотрудничество в развитии русско-немецких культурных контактов.

Главная тема сегодняшней конференции – развитие музеев декоративного искусства и дизайна в условиях стремительно меняющейся, сложной социокультурной реальности XXI века.

Особенности этой реальности по-новому определяют место и роль декоративного искусства в современном мире и ставят перед музеями, хранящими и комплекующими, декоративное искусство и дизайн, новые задачи.

Среди «вызовов» современности, требующих «реакции» музеев можно назвать:

- Цифровизацию, виртуализацию. Ресурсы современной информационной культуры, IT-технологий открывают колоссальные возможности репрезентации и широкого распространения культурного наследия. В то же время, рождают и противоположные тенденции - отказ от подлинности, от традиционного не технологичного.
- Привлекать внимание аудитории к предметному искусству, в реальное музейное пространство все сложнее. Общество выдвигает новые требования к качеству и форме музейного продукта. Музеи вынуждены работать в жесткой конкурентной среде, когда идет борьба за свободное время человека с интернет-пространством, со сферой услуг.
- Следующий вызов современности – это массовая культура, массовое производство и потребление. Которые, с одной стороны, удовлетворяют потребности общества, но, с другой стороны стирают границы между уникальным и тиражным, создают острую потребность в индивидуализации предметной среды и ее «одушевлении», очеловечивании. На этом фоне наблюдаются отрицание неприятие всего современного предметного искусства, сакрализация наследия прошлого.
- Нарастающие процессы глобализации также амбивалентны. В условиях глобализации проще решать вопросы коммуникации, выстраивать взаимодействие, преодолевать географические, культурные, ментальные границы. Но возникает угроза этнической и региональной самобытности культур, усиливаются потребности людей в сохранении своей культурной специфики, защите и утверждении своих социокультурных идентичностей.

Эти и другие изменения придают новое, живое и растущее социально-духовное значение музеям декоративного искусства, которые хранят и транслируют традиционные ценности культуры разных народов, воплощающие черты их самобытной ментальности. И одна из важнейших задач наших музеев сегодня – сохранение и развитие исторической и практически эффективной целостности культуры.

Декоративное искусство – называют самым близким искусством, оно окружает человека повсюду, в его повседневной жизни. Через декоративное искусство проще донести смыслы, сформировать гармоничную предметную среду, решать задачу воспитания художественного вкуса,

чуткость к балансу красоты и пользы. Наиболее яркое развитие эти идеи обрели на рубеже веков в художественных практиках европейского, в первую очередь немецкого (Баухаус) и русского авангарда с их призывом к искусству жизнестроения, в котором эстетика и функциональность равно значимы.

Во второй половине XIX – начале XX веков во многих европейских странах начали создаваться музеи декоративного искусства. Среди них: Музей Виктории и Альберта в Лондоне, Музей декоративного искусства в Париже, Музей декоративного искусства в Берлине и др. И все эти музеи ставили амбициозные задачи – собирать и показывать публике лучшие образцы декоративного искусства как одного из инструментов передачи культурных кодов, национальных традиций, формирования вкуса и критерий качества работы художников. Российским аналогом европейских музеев декоративного искусства можно считать Торгово-промышленный музей кустарных изделий Московского губернского земства, который был основан в 1882 году под руководством Сергея Тимофеевича Морозова и открыт для публики в 1885 году. Кустарный музей имел свою специфику. Россия, в отличие от других европейских государств, в значительно большей степени сохранила кустарные художественные производства, основанные на ручном труде. Главной задачей организаторов музея стала поддержка этих традиционных ремесленных центров. Но второй важной задачей было – внедрение актуального искусства, творчества современных художников (Врубель, Малютин, Васнецов, Рерих, Головин, Поленова, Давыдова, Якунчикова-Вебер и др.) в развитие традиционных промыслов. Обновление, но с бережным сохранением традиций, актуализация наследия в живом художественном процессе.

Основные направления деятельности Кустарного музея включали не только художественные творческие задачи, но и образовательные – Музей решал задачи обучения кустарей, открывал по всей стране мастерские, училища, а также экономические – обеспечения системы сбыта кустарных изделий через различные каналы, устройство системы кредитования.

В 1900-е годы Кустарный музей был уникальной институцией, определяющей направления развития художественных промыслов, внедряющей и развивающей Русский стиль в современном декоративном искусстве, обеспечивающий высокохудожественное и высококачественное производство. Феномен данного учреждения определялся органичным соединением очень разных направлений его деятельности: собирательской и хранительской, популяризаторской, творческо-художественной, образовательной и коммерческой. В результате в Москве была создана мультифункциональная структура, не имевшая прямых аналогов в мировой музейной практике. И по сути Московский Кустарный музей реализовал то, что сегодня обрело снова острую актуальность – развитие креативных индустрий и интеграцию традиционного искусства в актуальные художественные процессы.

Эти начинания получили развитие в деятельности Научно-исследовательского института художественной промышленности, который ведал развитием декоративного искусства СССР на протяжении почти 70 лет и структурным подразделением которого стал Кустарный музей, впоследствии Музей народного искусства.

Наш музей является счастливым обладателем коллекции, библиотеки и архива Кустарного музея и НИИХП. Уже в печати находится книга нашего сотрудника К.Ю. Нарвойта «Знаменитый и неизвестный Кустарный музей», в которой на материалах архива подробно рассмотрена история Кустарного музея и публикуется каталог коллекции. Мы видим себя, отчасти, приемниками этой институции. Создание Всероссийского музея декоративного искусства в 1981 году напрямую было связано с повысившимся интересом общества к истокам нашей национальной культуры.

1960–1980-е годы были временем расцвета советского авторского искусства и народных художественных промыслов. Этот процесс также способствовал осознанию необходимости формирования институции для выработки научно-музейного подхода к декоративному искусству прошлого и настоящего.

Опыт создания фондовых коллекций, задачи и проблемы, с которыми сталкивался наш музей на протяжении 40-летней истории, достижения и успехи обозначит в своем сообщении главный хранитель музея О.М. Милованова, которая работает в музее более 30 лет.

На нашей конференции мы хотим обсудить с вами, уважаемые коллеги, какими должны стать музеи декоративного искусства и дизайна сегодня, чтобы эффективно выполнять свою высокую социокультурную миссию. Ответ на вызовы современных реалий, как никогда, требует укрепление сетевой коммуникации музеев, создание межинституциональных творческих групп и команд по изучению актуальных вопросов и реализации совместных проектов. Только совместными усилиями музеи смогут решать задачу формирования культурной среды, сохранения культурной идентичности и вырабатывать ответы, на общие профессиональные вопросы, некоторые из них мы предлагаем обсудить на конференции. А именно: вопросы комплектования музейных коллекций произведениями традиционного и современного декоративного искусства, и дизайна; методологические и практические вопросы интеграции современного искусства в музейные коллекции; подходы к презентации коллекций декоративного искусства, его репрезентация в выставочных и образовательных практиках, стимулирование роста общественного интереса к декоративному искусству в широком понимании слова.

В научной концепции комплектования фондов Всероссийского музея декоративного искусства определены следующие принципы:

- «Профильность», т.е. соответствие типологическому составу музейного собрания;
- Подлинность предмета;

- Историческая и художественная ценность предмета;
- Научная информативность. Способность предмета документировать действительность;
- Художественно-декоративная, научно-техническая и технологическая инновационность;
- Авторская персонифицированность и т.д.

Но наиболее дискуссионный, если не сказать, остро проблемный вопрос – это подход к комплектованию современным декоративным искусством и предметным дизайном, включение в фонды музеев новых форм – синтетических, цифровых, мультимедийных и др. Разграничению фондов декоративного искусства и дизайна.

Вы все помните, как в 2018 году бурно обсуждалась «Стратегия развития музеев до 2030 года», предложенная Союзом музеев России. Приведу только одну цитату из отзыва Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева на Стратегию в части формирования фондов музеев современным искусством:

«Что касается непрямого приобретения произведений современных художников, то на сегодня отсутствуют объективные критерии, по которым можно было бы определить, заслуживает ли приобретения то или иное произведение так называемого «современного искусства». Фактически рынок «современного искусства» представляет собой так называемый «финансовый пузырь», где усилиями критиков и музейных кураторов накручивается стоимость артефактов, создаваемых в основном в коммерческих целях. Этот рынок не имеет отношения к искусству и культуре...»

Фактически, это призыв приобретать предметы, необходимые для обеспечения полноты собраний классического искусства и воздерживаться от приобретения предметов «современного искусства». Но если музеи декоративного искусства хотят быть актуальными сегодня, то они должны быть вовлечены в обсуждение этих проблем, предлагать свои решения, но иметь при этом четкое понимание актуального художественного процесса, критериев оценки произведений современного искусства, сформулированную и обоснованную стратегию комплектования своих коллекций. Т.е. заявлять себя экспертной институцией. Мы считаем, что при выработке этих критериев необходимо придерживаться в определенной степени тех же критериев, которые применяются для традиционного декоративного искусства, но не забывать о толерантности, умении видеть новое, в том числе в новых формах и материалах, корректируя принципы отбора в музейные фонды, научного описания, экспертизы.

После длительного этапа, когда музеи воспринимались только как хранители традиций декоративного искусства, наступил этап, когда традиции принимаются не только как часть исторической памяти, но и как «традиции для будущего».

В 2017 году по Распоряжению Правительства в нашем музее был создан Центр моды и дизайна.

Музей начал комплектование первого государственного фонда предметного дизайна и, соответственно, появилась необходимость ответа на вопросы, связанные с использованием принципов комплектования традиционным декоративным искусством в отношении современного декоративного искусства и дизайна: например, где грань между народным искусством, декоративным искусством и фэшн, какие пути формирования современных коллекций – конкурсы, выставки иные формы арт-практик, каковы принципы отбора в государственный фонд предметов декоративного искусства и дизайна, чье мнение должно быть принято как экспертное – коллективного научного совета или куратора как в музее Виктории и Альберта? И таких вопросов много.

Вслед за вопросом комплектования коллекций возникают вопросы ее изучения и презентации. И с учетом вызовов современности, необходимо искать такие формы введения в научный оборот и репрезентации, чтобы наследие, коллекция музея, которая является достоянием не музея и не хранителя, а общества в целом как субъекта и объекта художественной культуры, работала на созидание, понимание, развитие искусства и культуры в целом. А какие это должны быть формы, какой новый язык трансляции смыслов, чтобы музей сохранил свой статус музея, а не культурно-развлекательного центра, как это звучало во многих формулировках нового определения музея на международных межмузейных конференциях, чтобы сохранялась та самая целостность, непрерывность культуры и продолжался живой процесс развития искусства?

Все эти вопросы будут обсуждаться на секциях нашей конференции представительным и авторитетным составом специалистов. Среди участников зарубежные специалисты и мы надеемся услышать, являются ли обозначенные проблемы только повесткой нашей российской музейной практики или это международный музейный дискурс.

Я благодарю всех партнеров, организаторов и участников конференции. Желаю успешной работы и продуктивного диалога, который позволит найти ответы на вызовы нашей современной социокультурной реальности и будет способствовать нашему успешному развитию.



**Томас
Кунце**

Руководитель Представительства
и уполномоченный Фонда Конрада
Аденауэра по Российской Федерации

КУЛЬТУРА КАК ДРАЙВЕР РОССИЙСКО-ГЕРМАНСКОГО СОТРУДНИЧЕСТВА

От имени Фонда Конрада Аденауэра в России и от себя лично я поздравляю Всероссийский музей декоративного искусства с юбилеем! Начало пути вашей институции приходится на 1980-е годы XX века. Это время, когда в одной части Германии было общество германо-советской дружбы, а в другой части реализовывалась так называемая «восточная политика». В эти годы канцлер Германии Гельмут Шмидт встречался с генсеком СССР Л.И. Брежневым в Москве. Они обсуждали один из первых трубопроводов, который соединил Германию и Россию – трубопровод от Ямальского месторождения, который поставлял газ в Европу. Кстати говоря, США тогда так же оказывали сопротивление. «Восточная политика» всегда была больше, чем политикой, она отражала ответственность Германии за историю перед лицом того факта, что Германия в 1941 году напала на Советский союз. Россия является неотъемлемой частью Европы, и Европе будет хорошо, если все будут это знать и учитывать.

Сейчас часто стесняются говорить об особых отношениях между Россией и Германией. Я не стесняюсь этого и считаю, что вследствие нашей совместной истории, особенно истории XX столетия, никакие отношения, кроме «особенных» между нашими странами не возможны. Я вспоминаю посещение Гельмутом Шмидтом Москвы 40 лет назад. Шмидт и Брежнев, можно сказать, сидели в противоположных окопах Холодной войны – это тоже были особые отношения.

Следующий канцлер Гельмут Колль очень хорошо осознавал, что это значит для Европы, поэтому вместе с Михаилом Горбачевым старался развивать идею «Общего европейского дома». Во многом эта идея осталась идеей. Но в области музейного дела, выставочной деятельности, науки, культуры, искусства эта идея наполняется вполне конкретным содержанием. Все это играет большую роль, создает мостик между нашими странами, позволяет сблизить наши общества.

Эти процессы держатся на личностях, и директор Всероссийского музея декоративного искусства Елена Викторовна Титова поддерживает кооперацию между Россией и Германией.

Владимир Путин несколько дней назад в связи с нашим национальным праздником – Днем немецкого единства – направил немецкому канцлеру поздравительную телеграмму. В этой телеграмме он призвал, несмотря на некоторые разногласия по текущим вопросам, продолжать мыслить в ключе кооперации и сотрудничества. И я очень рад, что вы снова проявили инициативу и предложили нам провести конференцию вместе с вами.

Еще раз поздравляю музей, его сотрудников, приветствую всех участников, особенно тех, кто приехал издалека, и желаю интересной и продуктивной дискуссии!



**Ольга
Милованова**

Главный хранитель Всероссийского музея декоративного искусства (с 1992 по 2022 гг.)

К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ВСЕРОССИЙСКОГО МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

Музей был организован в 1981 году как республиканский научно-методический центр по собиранию хранению научной пропаганде декоративно-прикладного и народного искусства РСФСР. 21 июля 1981 года была открыта наша первая экспозиция. Для того, чтобы стало возможным открытие экспозиции, помимо научных сотрудников, которые с энтузиазмом взялись за работу, необходим был предметный материал.

С самого начала за основу комплектования коллекции был принят принцип формирования разделов коллекции по видам материалов.

В настоящий момент у нас существует восемь отделов – металла и камня, стекла, керамики, дерева и кости, лаковой миниатюры, тканей, научный архив, отдел изобразительных материалов и редкой книги. Музей руководствовался этим принципом довольно долго, но в последнее время, в связи с расширением направлений деятельности, возникла необходимость комплектования не только по видам материалов, но и по тематическому принципу. Таким образом в этом году у нас был создан сектор народного искусства, в основу которого было положено собрание Дома народного творчества им. В.Д. Поленова (более 3 000 произведений живописи и графики, среди них работы таких художников, как: П.П. Леонов, И.М. Селиванов, Катя Медведева и др.). В настоящее время собрания новых поступлений проходят научное описание и систематизацию.

В соответствии с вызовами времени был сформирован также сектор предметного дизайна. Но работа этого сектора и, в первую очередь, вопросы комплектования, требуют серьезного обсуждения, это является отдельной темой конференции.

На сегодняшний день Всероссийскому музею декоративного искусства удалось сформировать представительное, художественно и научно ценное собрание российского декоративно-прикладного и народного искусства. Коллекция насчитывает более 250 тысяч предметов. Из них – 211 118 предметов основного фонда и 41 175 предметов вспомогательного. Представлены произведения практических всех регионов России – от Русского Севера до Краснодар и Калининграда и Чукотки, произведения современного декоративного искусства и предметного дизайна. Кроме того, музей обладает ценными архивным библиотечным собранием. Хронологический охват предметов и материалов – с XVII в. до настоящего времени.

Начало коллекции положило собрание произведений, выполненных художниками к крупным общероссийским выставкам и хранившимся в фондах Росизопробанды (ныне РОСИЗО). Оно было передано Министерством культуры сразу же при основании музея. Среди предметов наиболее ценными являются 99 изделий тувинского резного камня ведущих художников промысла; изделия мастеров-ювелиров Дагестанского промысла Кубачей, мастеров Бурятии и «Северной черни» (всего 108 предметов).

Следующим пополнением стали выделенные по распоряжению Министерства культуры РСФСР предметы из фондов крупнейших государственных музеев. Около 1 тыс. предметов XVII–XIX вв. передал Государственный исторический музей, музей «Кусково» – 157 работ художников по фарфору советского периода, таких как: Богданова О.М., Бржезицкая А.Д., Гатилова Е.И., Сотников А.Г., Данько Н.Я. и Е.Я. и др.

Всего в первые годы работы было собрано около 5 тыс. предметов. Дальнейшее пополнение коллекции осуществлялось через государственные закупки на бюджетные средства. Среди наиболее интересных закупок первых лет – уникальный гобелен «Царь Салтан», выполненный по эскизу Михаила Врубеля в 1903 году на Спасо-Сетунской мануфактуре ковровых изделий, коллекция деревянной скульптуры народного мастера Зазнобина В.Н. (40 работ), коллекции каслинского литья и златоустовской гравюры на стали, авторские работы известной художницы по фарфору Прессман С.Б. и др.

Помимо государственных закупок, музей вел активную собирательскую работу. Важным источником пополнения коллекции и ее последующего научного осмысления являлись экспедиции сотрудников музея в различные регионы России и республики СССР. Наиболее успешные экспедиции, направленные музеем, были совершены в Архангельскую, Вологодскую, Нижегородскую области. В результате собраны и включены в фонды редкие экспонаты: большие фрагменты росписей деревенских изб, свадебные сани, народные костюмы,

а также ценные научные материалы (документы, изобразительные источники, фотографии), которые использовались при изучении и описании коллекции, легли в основу последующих публикаций. Еще одним важным источником формирования коллекции стали дары общественных организаций, художников и частных коллекционеров. Более 1200 произведений музей получил от Союза художников РСФСР. Среди них: декоративная скульптура из керамики «Садовница» М.А. Копылкова (1975 год), знаменитая композиция из стекла «Сокольники» Л.И. Савельевой (1975 г.). Росизо передало ценную шкатулку с миниатюрной росписью «Чаепитие» художника С.И. Козлова (1978 г.). Существенно обогатилась коллекция музея благодаря приобретению крупных целостных частных коллекций. В 1982 году в музей поступила коллекция агитационного фарфора Л.О. Утесова, а в 1988 исключительное по своей значимости собрание агитационного фарфора М.В. Мироновой и А.С. Менакера.

В 1980-е годы коллекционер Геннадий Андреевич Кубряков передал в дар свою коллекцию самоваров и других художественных изделий из металла (колокольчики, иконы, часы, вазы и др.). Она пополнила уже достаточно представительное музейное собрание, включавшее более 80 самоваров, бульонок, кофейников, чайников. Уникальны подаренные Г.Кубряковым ваза в русском стиле ювелирной фирмы Овчинникова и ваза для фруктов фирмы Фаберже. Это экспонаты мирового уровня. Сегодня они являются гордостью музейной коллекции. При содействии Советского фонда культуры с участием историка искусств С.В. Ямщикова и искусствоведа, преподавателя МГУ им. М.В. Ломоносова А.Л. Расторгуева музею удалось получить часть знаменитей в XIX веке коллекции известной собирательницы и популяризатора русского искусства Н.Л. Шабельской (вышивка, кружево, ткачество, костюмы, головные уборы XVIII-нач.XX вв.). Собрание, поступившее в наш музей, было выкуплено во Франции русским эмигрантом П.М. Толстым-Милославским специально для передачи в дар музею. Оно представляет собой одну из наиболее репрезентативных частей масштабной коллекции Н.Л. Шабельской с точки зрения художественного качества и сохранности экспонатов.

В 1985 году музей сделал большой заказ Уэленской косторезной мастерской (Чукотка). В результате, были приобретены произведения всех работавших на тот момент мастеров чукотской гравировки по моржовому клыку (66 изделий).

Важной вехой в формировании собрания музея стал 1999 год, когда по распоряжению Правительства Российской Федерации Всероссийскому музею декоративно-прикладного и народного искусства были передана коллекция Музея народного искусства (бывший Московский кустарный музей, с 1931 года вошел в структуру Научно-исследовательского института художественном промышленности и переименован МНИ). Всего в музей поступило около 70 тысяч предметов. За счет этого поступления практически все разделы коллекции попол-

нились уникальными предметами – изделиями художников Кустарного музея, образцами народных промыслов, изделиями предприятий художественной промышленности, сделанные по научно-художественным разработкам сотрудников и художников НИИХП, а также уникальная библиотека НИИХП и часть архива, которые включают графику и живопись (авторские рисунки и эскизы), ценные материалы научных этнографических экспедиций НИИХП, редкие издания.

С самого начала работы музея по формированию коллекции одним из главных направлений стало декоративно-прикладное искусство «русского стиля». В музее постепенно сложилась представительная коллекция мебели, выполненной в мастерских Абрамцева, Талашкино, Сергиева Посада, в Московском Кустарном музее, в том числе предметы, изготовленные по эскизам художников Е.Д. Поленовой, В.М. Васнецова, Вл.И. Соколова, Н.Я. Давыдовой, С.В. Малютина, А.П. Зиновьева, А.Н. Дурново и др. Кроме того, в фондах хранятся единичные или малотиражные изделия в «русском стиле» из металла, керамики, стекла, тканей. В числе даров 1990-2000-х годов в музей поступила – коллекция тканей и платков (часть ассортимента кабинета Трехгорной мануфактуры); коллекция платков – дар главного художника Павлово-Посадской платочной мануфактуры В.И. Зубрицкого; дары современных художников и дизайнеров: коллекция костюмов известного кутюрье Славы Зайцева, авторские батики И.В. Трофимовой, авторские костюмы Т.И. Смирновой, Виктории Андрияновой.

В 2005-2006 гг. собрание Всероссийского музея декоративного искусства пополнилось обширной коллекцией произведений из ассортимента кабинета Конаковского фаянсового завода. В её составе – уникальные работы, выполненные в 1934-1936 гг. в художественной лаборатории завода во главе с И.Г. Фрих-Харом, художниками яркой творческой индивидуальности – С.Б. Прессман, В.А. Фаворским, И.С. Ефимовым, С.Д. Лебедевой, И.М. Чайковым, Г.И. Кепиновым, И.Л. Слонимом, А.Е. Зеленским.

С 2010 года в музейную коллекцию поступило более 100 предметов мебели XIX-XX вв. Среди них подлинные шедевры и редкие образцы: столик для рукоделия и книжный шкаф первой четверти XIX в., бюро-секретер в стиле жакоб, столик для игры в рулетку сер. XIX в., изделиями по проектам Ф. Шехтеля, Е. Поленовой, В. Соколова. Ценным пополнением фонда стал огромный интерьерный ансамбль «Павлинья комната», предположительно созданный художниками школы А. Мухи в 1903 году. Коллекция мебели XX в. обогатилась превосходными предметами эпохи конструктивизма, выполненными по проекту Б. Иофана для жилых интерьеров, уникальным фрагментом интерьера магазина – знаменитой кондитерской на Пятницкой улице – редкий образец убранства московских магазинов сталинской эпохи, выполненных в «дворцовом» стиле.

Пополнению коллекции музея способствует активная выставочная и событийная деятельность (Триеннале ювелирного и эмальерного искусства, Биеннале стекла и другие), в рамках которой осуществляется плодотворное взаимодействие с современными художниками.

Это направление работы позволило создать полноценные фонды современного авторского стекла; ювелирного и эмальерного искусства; современной лаковой миниатюры на папье-маше и др. В последние годы собрание музея пополнилось несколькими коллекциями Союза художников – более 700 предметов графики, живописи, декоративно-прикладного искусства. Это графические зарисовки процессов производства предметов декоративно-прикладного искусства на фарфоровых заводах, текстильных фабрик, промыслах (Городец, Хохлома), живописные работы видов регионов промыслов (Федоскино, Ростов Великий), эскизы авторских работ художников по ткани, керамике, стеклу (в том числе листы с графическими стихами художницы Савельевой); скульптуры из Тувинского камня. Новым источником пополнения коллекции стал Фонд развития Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства и поддержки творческих инициатив. Через привлечение грантовых и спонсорских средств, фонд закупает и передает в музей коллекции и отдельные ценные предметы декоративного искусства.

Так были приобретены коллекция тканей Соболева Н.Н. – изделия вт. пол. XVIII – нач. XX вв.: образцы тканей, вышивки, головные уборы, пояса; жостовские подносы современных авторов; предметы дизайна и мебели. В 2020 году у наследников А.В. Щусева было приобретено ценное собрание архитектурной графики, выполненной архитектором и в его мастерской (245 предметов).

Коллекция музея продолжает комплектоваться через закупки, дары, научно-исследовательскую и выставочную работу.

Всего несколько дней назад был опубликован Путеводитель по фондам¹ Всероссийского музея декоративного искусства, небольшое издание, которое обобщает информацию о нашем собрании. Здесь освещены основные этапы комплектования, приведено краткое описание содержания коллекций по отделам. Издание может быть интересно исследователям и просто всем интересующимся декоративно-прикладным и народным искусством.



2.
О.М. Милованова
Главный хранитель ВМДИ
(до 2022 г.)

1. Путеводитель по фондам Всероссийского музея декоративного искусства/отв. сост. О.М. Милованова. – М.: Всероссийский музей декоративного искусства; Кучково поле Музеон, 2021. – 192 с.: ил. ISBN 978-5-907174-66-5



**Андрей
Гилодо**

Советник директора по вопросам комплектования коллекции Всероссийского музея декоративного искусства (до 2023 г.).

НАУКА КАК БАЗИС ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЯ

Сегодня особенно важно постараться ответить на вопрос, к какой социокультурной реальности мы пришли, и как нам адекватно на нее реагировать и двигаться дальше.

Генри Дэвид Торо в своей книге «Уолден, или жизнь в лесу» сформулировал принцип равновесия, баланса, достаточности, необходимости и чрезмерности всего того, что нужно для существования мироздания. Две цитаты из этой книги актуальны в сегодняшней ситуации и применимы к музеям. «Отчего бы мне чувствовать себя одиноким? Разве наша планета не находится на Млечном пути?»¹ На мой взгляд, сегодня музеи для человека, который находится в гигантском подавляющем потоке информации, становятся своего рода Млечным путем. И по этому пути человек идет и будет продолжать идти. «Под жизненными потребностями я разумею то из добываемого человеком, что всегда было или давно стало столь важным для жизни, что почти никто не пытается без этого обойтись»². Музей мы можем воспринимать именно так. Это то, что все знают, то, что существует на всем протяжении нашей жизни, как ее неотъемлемая составляющая, но никто не задумывается о том, что такое музей в современных контекстах развития. Сегодня часто звучат призывы формировать коллекции современного искусства. Это действительно очень важное направление

1. Торо, Генри Дэвид. Уолден или жизнь в лесу / Генри Дэвид Торо : [перевод с английского З. Александровой]. – Москва: Издательство АСТ, 2022. – с. 132.
2. Там же. С. 13

деятельности для музея декоративно-прикладного искусства. Есть множество художников, есть большой выбор предметов. Но есть и существенная проблема. В чем же она заключается? В том, что не определены критерии, по которым мы можем считать современные произведения произведениями искусства. Все, что касается ретроспективного материала, мы хорошо понимаем критерии его отбора, они давно сформулированы гуманитарными науками и музейной практикой. Что такое предмет (произведение) современного искусства – вопрос дискуссионный и до сих пор не сформулированный.

Мы сейчас находимся в процессе тектонических изменений. Может быть, они протекает не в тех форматах, которые мы привыкли воспринимать как революцию, но, безусловно, это цивилизационная революция. В XX веке также произошла крупнейшая революция, в результате которой был создан Советский союз. Возможно, нам стоит обратиться к этому опыту и проанализировать, как те изменения отразились на науке, искусстве и музеях. Как они повлияли на идеологемы музейного развития.

Вся эта проблематика наиболее остро влияет именно на музеи декоративного искусства. Музеи науки и техники, литературные музеи и даже художественные не испытывают такого давления. Весь ретроспективный материал в разделе декоративного искусства исчерпан, комплектование является эпизодическим, и именно современное искусство может стать основным направлением пополнения музейных коллекций. Но наука не отвечает на вопрос, что такое предмет современного искусства.

Проблема усугубляется тем, что музеи некоторое количество лет назад были выведены из категории научных учреждений. Во многих музеях наукой по-прежнему занимаются, но это либо следствие воли руководителей, либо просто хобби отдельных сотрудников. Как государственная институция музей не является научным учреждением. При этом базовые его вопросы (что собирать? зачем собирать? как собирать?) могут быть решены только на уровне научной дискуссии и теоретической исследовательской работы.

Изучать, обсуждать и решать эти вопросы призваны подобные музейные научно-практические конференции. Если базовые проблемы музеев не найдут разрешения в научной дискуссии, в реальной практике будут происходить ошибки.



**Наталья
Логина**

Заведующий Центром моды и дизайна
Всероссийского музея декоративного
искусства (с 2017 по 2022 гг.).

ЦЕНТР МОДЫ И ДИЗАЙНА. ЧТО СДЕЛАНО И ЧТО ПРЕДСТОИТ СДЕЛАТЬ

За четыре года существования в структуре Всероссийского музея декоративного искусства Центра моды и дизайна удалось сделать не мало. Одна из задач, которая ставилась перед новым отделом – создание лояльного профессионального сообщества. Но сообщество важно и интересно музею не само по себе, а в рамках новых продуктивных форм совместной работы. Были проведены и проводятся выставки, лекторий, фэшн-показы, конкурсы достижений современных дизайнеров. И во всей этой деятельности музей претендует на особую роль – роль авторитетного эксперта. Результатом этой музейной экспертизы должен стать новый комплекующийся фонд современного декоративного искусства и дизайна.

Всероссийский музей декоративного искусства давно пристально следит за дизайном, и в основной коллекции музея есть немало важных образцов для истории отечественного дизайна, но обозначенные как предметы декоративного искусства. Это и знаменитые предметы рубежа XIX–XX веков, и работы преподавателей и выпускников ВХУТЕМАСа, и работы фэшн-дизайнеров.

Одна из важнейших на сегодняшний день задач – распределить зоны ответственности и определиться с терминологией. Что именно мы можем отнести к дизайну? Это задача актуальна во всем мире, особенно в том, что касается коллекционного дизайна, *finecraft*. Сегодня мы находимся в интересной точке – мы не просто коллекционируем дизайн, но и пишем его историю, встречаемся с дизайнерами,

работаем с архивными материалами, вводим предметы в научный оборот, переоткрываем забытые имена.

Выставки современных дизайнеров является той площадкой, которая позволяет оценивать, отбирать для музейной коллекции того или иного дизайнера.

Флагманский проект Центра моды и дизайна – это конкурс-биеннале предметного дизайна «Придумано и сделано в России». Для успешного проведения конкурса создана отборочная комиссия, экспертный совет, в который входят ведущие российские специалисты в сфере дизайна, и международное жюри, куда входят специалисты и директора ведущих музеев Европы. По итогам конкурса работы номинантов представляются на выставке в музее. Гран-при – закупка работы победителя в музейную коллекцию.

Экспертный совет конкурса помогает сформировать виш-лист для закупок предметов в фонд предметного дизайна. У фонда есть куратор, который обосновывает выбор тех или иных вещей в коллекцию музея.

Только что мы открыли выставку «ВЕЩЬ!», над которой работали приглашенный куратор Алёна Сокольникова и автор экспозиции Катя Бочавар. Это своего рода наш манифест, но еще не концепция комплектования коллекции. Сформулировать концепцию мы будем готовы уже после конференции.

Мы очень ждем сегодняшней дискуссии о комплектовании музейных коллекций произведениями современного дизайна. Мы включили эту секцию в программу конференции в «корыстных» целях. Ведь всем известно, что один из способов определения направления собственного развития – это изучение чужого успешного опыта. Все музеи декоративного искусства похожи в выборе пути по формированию коллекции современного дизайна, но есть нюансы, которые мы считываем узнать у вас чуть позже.

СОЦИО-
КУЛЬТУРНОЕ
ПРОСТРАНСТВО
XXI ВЕКА

АКТУАЛЬНЫЕ
ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ
МУЗЕЕВ, ХРАНЯЩИХ
ДЕКОРАТИВНОЕ
ИСКУССТВО

КОМПЛЕКТОВАНИЕ
МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ
ТРАДИЦИОННЫМ
И СОВРЕМЕННЫМ ДЕКОРА-
ТИВНЫМ ИСКУССТВОМ



ПАНЕЛЬНАЯ ДИСКУССИЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ МУЗЕЕВ, ХРАНЯЩИХ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ:

Музеефикация декоративного искусства;

**Способы комплектования музейных коллекций
через актуальные социокультурные события
и взаимодействие с креативными индустриями;**

**Интеграция современного декоративного
искусства в профильные музейные коллекции
(критерии ценности, научное обоснование).**

МОДЕРАТОР



**Елена
Викторовна
Титова**

Директор Всероссийского музея
декоративного искусства

УЧАСТНИКИ:



**Кристоф
Линд**

Доктор исторических наук, президент
Международного комитета музеев
и коллекций изобразительного искусства
Международного совета музеев (ICFA
ICOM), директор Музея искусства и истории
культуры в Мангейме.



**Наталья
Сиповская**

Доктор искусствоведения, директор
Государственного института искусствознания
Министерства культуры РФ.



**Даниэль
Кейтен**

Президент Международного комитета
по вопросам формирования коллекций
Международного совета музеев
(COMCOL ICOM).



**Елизавета
Фокина**

Директор Государственного историко-
архитектурного художественного
и ландшафтного музея-заповедника
«Царицыно».



**Кай
Лобьякас**

Президент Международного комитета
музеев и коллекций декоративного
искусства и дизайна Международного
совета музеев (ICDAD ICOM), директор
Эстонского музея прикладного искусства
и дизайна.



**Ширин
Меликова**

Доктор философии в области искусство-
ведения, президент азербайджанского
комитета Международного совета музеев
(ICOM), директор Азербайджанского
национального музея ковра.



**Юлия
Купина**

Кандидат исторических наук, директор
Российского этнографического музея.



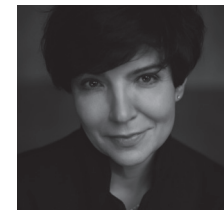
**Мария
Линд**

Советник по культуре Посольства Швеции
в России.



**Андрей
Гилодо**

Советник директора по вопросам комплек-
тования коллекции Всероссийского музея
декоративного искусства (до 2023 г.).



**Наталья
Логинова**

Заведующий Центром моды и дизайна
Всероссийского музея декоративного
искусства (до 2023 г.).



**Александра
Санькова**

Директор Московского музея дизайна.



**Чолпон
Тентиева**

Заместитель директора по науке Киргиз-
ского национального музея изобразительных
искусств имени Гапара Айтиева.



**Кирилл
Гаврилин**

Профессор, заведующий кафедрой
«История искусства и гуманитарные науки»
Московской государственной художественно-
промышленной академии имени
С.Г. Строганова.



**Ольга
Полякова**

Заместитель директора по хранению
музейных фондов Московского государствен-
ного объединенного художественного
историко-архитектурного и природно-
ландшафтного музея-заповедника
«Коломенское».



**Мила
Введенска**

Художник, куратор, член Московского
Союза художников.



**Ольга
Милованова**

Главный хранитель Всероссийского музея
декоративного искусства (с 1992 по 2022 гг.)

Е.В. Титова: Я хотела бы задать первый вопрос Наталье Владимировне Сиповской. Меняется ли отношение к декоративному искусству сегодня? Какое место оно занимает в пространстве художественной культуры? Что в связи с этим должны учитывать музеи?

Н.В. Сиповская

Во всех обозначенных вопросах у меня есть своя точка зрения, сугубо академическая, которая меня извиняет, поскольку в данной среде она может прозвучать как некоторая провокация.

Давайте вспомним о том, что такое декоративно-прикладное искусство вообще. На самом деле не так давно произошла генерация термина и понимание того, что есть некая отдельная сфера приложения искусства, которая называется «декоративно-прикладной». Это случилось в XIX веке. И это связано, прежде всего, с такой суровой темой, как станковизация понятия эстетического: когда под термином «высокое искусство» стали понимать только то, что принадлежит искусству станковому. Хотя, конечно, с формирования Болонской академии свободные художества уже имели свой определённый статус, но окончательно в ранг, в «гетто» не совсем искусства декоративно-прикладное искусство было отторгнуто именно где-то на рубеже XVIII–XIX вв., к концу первой трети XIX столетия. Где-то в 80-е годы того же XIX столетия появился сам термин «декоративно-прикладное искусство», по крайней мере, в России.

Тогда после очередной Всемирной выставки, Рено, бывший на тот момент министром лёгкой промышленности Франции, озадачился вопросом: а почему, собственно, Франция, которая всегда считалась родиной всего изящного, так бледно выглядела по сравнению с итальянцами и, главным, образом, англичанами на выставке 1882 года? По этому поводу был составлен специальный доклад, который активно обсуждался и в переведённом виде печатался в русской художественной прессе; сопутствующая дискуссия тоже переводилась и печаталась на русском языке. И, когда переводили с английского "applied", писали «прикладной», а когда с французского "décoratif" – «декоративный». В русском языке обе половины соединили. То есть появился искусственный термин. Все призывы создать какую-то классификацию, на мой взгляд, не вполне актуальны.

Давайте говорить о наших задачах. Музей декоративно-прикладного искусства – это музей всего искусства, которое не является живописью, всего, что не является станковым искусством. Это не самое близкое к народу искусство, это не самое обозначающее историческое пространство искусства, это просто музей всего не станкового искусства. Придётся с этим смириться и работать на этом неограниченном поле.

Каждый музей может формировать свою концепцию исходя из того, что поле его приложения, в принципе, безгранично. Мы можем говорить об искусстве предметов. Допустим, археологические памятники,

в основном, представляют собой произведения декоративно-прикладного искусства. Можно работать с этой темой. Еще одна всегда актуальная тема – народное искусство, или, как говорят в одном из балканских языков, – «рукоприкладство», то есть то, что произведено непосредственно ручным трудом. Здесь очень важен сам процесс работы в непрекращающейся традиции. Причём, самое забавное, что материал может появляться новый, например, к африканским маскам приваривают колпачки от зубной пасты, так как они цветные, красивые, очень хорошо инсталлируются внутрь традиционного предмета. Главное, что предмет сам по себе изготавливается вполне традиционным способом. Это я опять продолжаю провоцировать. Но главными темами всё равно остаются три. Во-первых, это «рукоприкладство», то, что существует в ручном труде и в непрерывающейся доморощенной народной традиции; второе – это то, что можно называть сугубо индивидуальным творчеством, то, что производится один раз (например, сейчас очень много продукта актуального искусства существует в зоне инсталляций, предметов); и третий вид – это то, что применительно к XX веку называли «дизайном» – создание некоего художественного образца, как писали когда-то, «художество в приложении к промышленности», по которому затем производят некую репликацию.

Я хочу призвать задуматься, что это, третье, направление появилось раньше XX века, даже раньше Абрамцева (применительно к России), подобного рода вещи появились уже в начале XIX века. Придумывать для дизайна отдельный «загончик», на мой взгляд, не очень продуктивно. Каждый музей, в силу своей специфики, способен выбрать свой индивидуальный подход. Например, во Всероссийском музее декоративного искусства, в силу того, что в него поступила коллекция Кустарного музея, комплектование коллекции дизайна должно происходить за счёт приобретения лучших образцов, извлечения из создания дизайнерских «суперпродуктов» – уроков для вновь обучающихся и уже работающих художников, то есть идея «музея – лаборатории» была бы очень хороша.

Е.В. Титова

После выступления Н.В. Сиповской логично продолжить тему комплектования дизайна. Мой вопрос директору музея дизайна Александре Саньковой: Александра, как вы считаете, нуждается ли дизайн в музеефикации? В чём разница комплектования коллекций декоративного искусства и дизайна?

А.Н. Санькова

Я бы хотела рассказать о музеефикации дизайна исходя из моего профессионального опыта. После окончания Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, где я училась на факультете Коммуникационного дизайна, я знала не понаслышке, что студентам некуда было пойти в Москве, чтобы увидеть предметы дизайна. Тогда не было ни одной экспозиции,

посвященной дизайну. Нам рассказывали о том, что в нашей стране уникальная проектная культура и богатая история дизайна, и при этом показывали чёрно-белые фотографии. Дизайнерам необходимо видеть предметы, а еще лучше взаимодействовать с ними, иметь пользовательский опыт. Конечно, все дизайнеры, преподаватели и студенты профильных ВУЗов понимали, что экспозиция по истории отечественного дизайна необходима. Во многих странах есть по 2-3 коллекции дизайна, музеи дизайна и отделы дизайна в музеях декоративно-прикладного искусства, современного искусства. После того как я начала собирать коллекцию дизайна и организовала ЧУК «Московский музей дизайна», я много посещала западные музеи дизайна, часто встречалась на конференциях с руководителями музеев, историками дизайна и кураторами из разных сфер креативных индустрий. В этом узко профессиональном круге мы делились опытом, обсуждали, как комплектуются коллекции, их специфику и методологию подбора. Особенно меня заинтересовал опыт коллег из Лондонского музея дизайна. Когда я попала к ним в хранение, я была удивлена относительно небольшому количеству предметов. На мой вопрос «являются ли показанные предметы частью собрания?» мне ответили: «Дизайн – это вещи, которые выпускаются массово, и мы не хотим хранить те же самые предметы, которые есть в 20 других музеях. Для нас принципиально, чтобы предметы, которые находятся в нашей коллекции, были уникальны. Есть множество музеев, которые хранят и изучают наследие дизайна. Если нам понадобится что-то из тиражных вещей, мы обратимся к вам (в Московский музей дизайна), или в Музей Виктории и Альберта или любой другой, откуда нам смогут выдать экспонат». Считаю, что это очень правильная и современная стратегия.

Я вижу, как проходит конкурс «Придумано и сделано в России» во Всероссийском музее декоративного искусства. Работы победителей этого конкурса оказываются в коллекции музея – это разумный и логичный подход. Исторически с больших международных выставок, смотров, таких, как, например, Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств в Париже в 1925 году, музеи покупали экспозиции национальных павильонов целиком себе в коллекцию, потому что, как правило, на больших выставках показывают самые важные достижения в области культуры, науки и искусства. В этой области критерии уже выработаны, каждую страну представляет экспертное сообщество.

Я бы хотела сказать, что за 4 года Всероссийский музей декоративного искусства и его отдел – Центр моды и дизайна – проделали невероятную работу в правильном направлении.

Е.В. Титова

Я хотела бы передать слово госпоже Кай Лобьякас. Декоративное искусство – это всё-таки искусство. И мы, прежде всего, музей художественный, нам важно понимать, что в нашей коллекции художественные

предметы. Сегодня мы ставим задачу комплектовать в том числе современное декоративное искусство и дизайн. А как Вы решаете эту задачу?

Кай Лобьякас

Когда мы принимаем решение, что именно мы должны сохранять в сфере современного прикладного искусства и дизайна, самый главный вопрос – это развитие и скорость жизни современного человека. Мы стремимся не отставать, идти в ногу со временем и размышлять о нашей коллекции с точки зрения перспективы будущего. Мы должны учитывать, какой запрос будет через много лет. Я могла бы добавить кое-что о том, как мы понимаем термины «прикладное искусство» и «дизайн». Мы стараемся учитывать тенденции, которые развиваются на наших глазах и осмысливать содержание тех коллекций, которые уже находятся в фондах нашего музея, чтобы понимать, какой вектор выбрать для будущего развития. И я считаю, не нужно разделять, как уже было сказано, эти понятия. Всё это существует в мире. Это просто искусство. Искусство называем искусством.

Е.В. Титова

Декоративное искусство хранится в коллекциях музеев различного направления. Сегодня на нашей конференции Юлия Аркадьевна Купина, директор Российского этнографического музея. Юлия Аркадьевна, скажите, пожалуйста, задавались ли вы вопросом: что в коллекциях Российского этнографического музея «работает» как отдельная тема декоративного искусства и, возможно, дизайна?

Ю.А. Купина

Конечно, тема комплектования фондов в этнографическом музее обсуждается давно. Дискуссии проходят и на конференциях, и на заседаниях экспертного совета. В этом году была предложена политика комплектования как документ. Но всё равно нам кажется, что это бесконечный процесс. Невозможно прийти к финальному монорешению.

Почему это процесс? Необходимо осветить один важный аспект, который ещё здесь не прозвучал. Мы говорим о кураторе выставок, об авторе монографии. И давайте всё-таки скажем, что комплектование – это тоже авторский процесс. Он очень завязан с конкретным куратором, на его научными интересами. Поэтому комплектование фондов музея в целом также является следствием научных занятий, профессиональных занятий, которые реализуются коллективом музея и каждым отдельным специалистом. Для комплектования важно принятие значения авторства: личное мнение исследователя играет ключевую роль, и оно же влияет на решение экспертного совета. Поэтому сегодня крайне важно признать кураторство за такой деятельностью как комплектование. Это обеспечит динамичность комплектования, объяснит его изменчивость. Невозможно одно универсальное решение. Поэтому вопрос о дизайне в этнографическом музее, о декоративно-прикладном искусстве также связан со сферой интересов кураторов.

Мы живём в эпоху «re-collection» – пересобирания, переатрибуции, переосмысления наших коллекций. Этнографические фонды очень часто переосмысляются и пересобираются за счёт интерпретации. К нам в музей приходит много дизайнеров и художников. И не только им нужен музей, но и музей также нуждается в них. Реконструкция, которая происходит с коллекцией, которая предметно не меняется – это тоже очень важный аспект сегодняшней работы и деятельности. Вопрос «что такое этнографическая коллекция?» задаётся очень часто. И ответы на него лежат не в предметном поле, а в нашем отношении к этим предметам. Этнография – это всегда наши отношения с предметным рядом. Думаю, что и для музея декоративного искусства очень важны отношения с предметным рядом сегодняшнего общества, сегодняшних специалистов и культурных институций. Собирая коллекции, мы создаём свой собственный портрет. По коллекциям будут судить не только о том, что происходило с конкретными художниками, но и с народами, с обществом, в котором мы живём. Очень важно персонифицировать через коллекции самих себя.

Е.В. Титова

Действительно, кураторский подход довольно распространён, он применяется в уважаемых европейских институциях, в Музее Виктории и Альберта, например, есть такая практика и очень успешная. Но в этом случае кураторы берут на себя огромную ответственность и работают с пониманием, что собираемые ими коллекции представляют лицо нашего времени. Это задача непростая, но решиться на неё можно, мы знаем хорошие примеры.

Есть различные способы работы с пополнением коллекций. Один из примеров успешного отечественного опыта – музей-заповедник «Царицыно». Я прошу директора музея Елизавету Борисовну Фокину поделиться с нами опытом, практикой пополнения коллекции.

Е.Б. Фокина

Я сегодня услышала от коллег те мысли, которые витают у нас в музее. Большое спасибо Андрею Акимовичу Гилодо за отсылку к науке, за его замечание о том, что музеи действительно на данный момент потеряли статус научных институтов. Нам кажется важным, по крайней мере, если не вернуть целиком этот статус, то войти в повестку научной фиксации того, что мы делаем. Потому что на сломе сегодняшнего дня очень много тенденций и изменений происходит с точки зрения науки.

Хочется сказать даже не столько о направлениях комплектования, которые у нас есть, а скорее о тех тенденциях, которые мы фиксируем для себя. Безусловно, роль музея меняется, мы становимся ответственными за формирование художественных процессов. И мы своими проектами, в частности, текущим проектом «Триеннале текстильного искусства и современного гобелена» пытаемся вывести художника в абсолютно иную позицию и по отношению к музею, и по отношению к материалам, с которыми он работает, и по отношению к простран-

ству, в котором он работает. В частности, наше Триеннале сейчас проходит как внутри музейного пространства, так и на территории. Важно зафиксировать, что сейчас мы уходим от глобальности, присущей нам гигантомании, касающейся всего – и формирования коллекций, и масштаба выставок. Мы, как музей-заповедник, действительно, долгое время были нацелены на повышение масштабов в геометрической прогрессии и так же, как и все вы, наверное, очень устали от этих бесконечных цифр. Но пандемия заставила нас задуматься о нескольких направлениях, которые, как мы теперь точно видим, становятся важными, – направление, связанное с устойчивым развитием, и направление, связанное с климатическим сломом. И мы видим, что и художники, и люди, которые к нам приходят, все настроены на индивидуализацию. Происходит локализация, когда индивидуальный труд или произведения, которые создают художники совместно с локальными сообществами, становятся очень популярными. С нашей точки зрения, на данный момент все более актуально и востребовано декоративно-прикладное или декоративное искусство (художники не всегда любят говорить о себе, что они художники ДПИ, предпочитают называться художниками в разных жанрах декоративного искусства). Сегодня во всём мире и у нас в России и с точки зрения образования, и с точки зрения других сфер, можно говорить о том, что отраслевой подход умирает. Все формы производства уже приобрели синтетический формат. Год керамики, Триеннале текстильного искусства показывают, что все традиционные техники смешиваются. Что это значит для музея? Это значит, что мы через какое-то время придём к иному типу комплектования своих коллекций. Не скажу, что мы подошли к этому вплотную, но есть предпосылки. В последнее время мы делаем много проектов на стыке разных жанров, в частности, проект «Театрокрация», в котором присутствуют новые формы коллаборации: ко-продукция с Большим театром, с медиа, работа с артистическими практиками и с художественными коллекциями новых типов продуктов, которые мы создаём для проекта, и которые впоследствии станут объектами музейного показа. Сегодня несколько раз упоминался Музей Виктории и Альберта. Мы также ездили туда на стажировки, там нам подсказали эту историю фиксации тенденции и исторических событий. У них есть такое направление – музейный след. Это фиксация какого-то события, которое подаётся или фиксируется как часть важной тенденции за какой-то определённый период времени. Тот шаг, который мы делаем сейчас, – это движение к лабораторно-совместной деятельности, со-участию в формате ресурсного центра. Мы обдумываем его уже года два, никак не можем его доформулировать, ровно потому, что за последние два года изменения, связанные с мультижанровостью, стали очень активно себя проявлять, и буквальный подход к показу современных практик по видам материалов уже просто стал невозможен.

Е.В. Титова

Несколько раз коллеги говорили о том, что меняется отношение к декоративному искусству, к его восприятию, к его задачам. Я бы хотела услышать мнение Марии Линд, советника по культуре Посольства Швеции в России и специалиста по современному искусству.

По Вашему мнению, меняется ли отношение к декоративному искусству? Что вызывает интерес у современного поколения?

Мария Линд

Я переехала в Москву год назад, когда вступила в должность советника по культуре посольства Швеции. А до этого я на протяжении 30 лет занималась современным искусством. И я могу отметить, что в 1990-е годы, когда усилились процессы глобализации, современное искусство стало распространять свое влияние на другие области – киноиндустрию, архитектуру и дизайн. Но позже, в 2000-е годы, и особенно, после 2010 года, стала проявляться еще одна тенденция – очень большой интерес к ремеслам, к объектам, в которых чувствуется участие человеческих рук. Большое количество художников интересуется старинными техниками, включает их в свои практики современного искусства и рассуждает о том, как можно задействовать их в технологиях будущего. Поэтому очень интересно рассматривать такой музей, каким является Всероссийский музей декоративного искусства, где есть очень большой потенциал для всех этих процессов.

Сейчас внимание многих людей приковано именно к искусству, произведённому вручную, к ремеслу. И, например, Музей прикладного искусства в Вене с 1980-х годов работает не только с коллекциями, но и на постоянной основе взаимодействует с большим количеством художников, которые являются представителями различных направлений – в архитектуре, в дизайне. И все они играют роль в формировании постоянной коллекции музея. Я отмечаю, что это происходит и в России, здесь тоже приходят к пониманию того, что то, что называется народным искусством, народными промыслами, прокладывает свой путь к современному зрителю и непосредственно взаимодействует с тем, что мы называем современным дизайном, и становится частью того, что интересно широкой публике.

Е.В. Титова

Хочется продолжить тему востребованности искусства, искусства в контексте времени и обсудить этот вопрос с Кириллом Николаевичем Гаврилиным. Кирилл Николаевич, каково Ваше профессиональное мнение, должны ли профильные музеи и институции, такие как Академия им. Строганова, Всероссийский музей декоративного искусства, работать над формированием национального художественного стиля в новых условиях? Начало XX века, как мы знаем, это было большое движение в поисках стиля. В конце XIX – начале XX века происходило формирования русского национального стиля, национального романтического стиля. Является ли нашей миссией сегодня

(здесь я объединяю наши институции) контроль качества художественного уровня современного декоративного искусства? А также выявление и стимулирование тенденции ремесленного традиционного направления?

К.Н. Гаврилин

Уважаемые коллеги, прежде всего я его хочу сказать, что представляю старинную образовательную институцию, Строгановскую академию, которая в 2025 году отметит своё 200-летие. В нашей истории были разные периоды: императорская корона и развитие русского стиля, эпоха ВХУТЕМАСа, когда в наших стенах стали преподавать художники-авангардисты, и, конечно же, эпоха советского наследия.

Музеи и университеты всегда были тесно взаимосвязаны. Сейчас это взаимодействие развивается с оглядкой на исторические контакты в прошлом, тем более, что Всероссийский музей декоративного искусства, хотя и отмечает своё сорокалетие, но на самом деле является преемником мощного исторического наследия Кустарного музея и НИИХП, созданного в советские времена. Как раз одной из целей и задач НИИХП было не только изучение промыслов и декоративного искусства, но и развитие дизайна в тесной взаимосвязи с традицией. В этом направлении мы продолжаем работать совместно с Музеем.

Я хочу поблагодарить Музей от имени ректора Строгановской академии за эти тесные контакты, когда музейные сотрудники принимают участие в нашем учебном процессе, помогают в работе с нашими студентами, и с другой стороны, мы также участвуем в кураторских, научных и просветительских проектах Музея.

Я согласен с мнением, прозвучавшим здесь, о том, что границы Музея декоративного искусства расширяются. Теперь это мощный центр, который объединяет большое сообщество. Здесь используются самые современные социокультурные технологии.

Если говорить о русском стиле, то это художественное явление, в создании которого участвовало Императорское Строгановское училище. История изучения декоративного искусства в наших стенах связана с именем Э.Э. Виолле-ле-Дюка, выдающегося французского зодчего и историка искусства. По заказу директора училища В. И. Бутовского, Виолле-ле-Дюк создает первую историю русского искусства (и это была история декоративного искусства). Понятно, что книга, изданная в 1879 г., не могла опираться на историю архитектуры, историю изобразительного искусства: Виолле-ле-Дюк изучал древлехранилища Московского кремля, монастырей и коллекцию музея Строгановского училища. Таким образом, он создал курьёзную историю русского искусства, которая может быть не соответствует исторической правде, однако он попытался систематизировать огромный материал и показать его на примере декоративного искусства.

Алоиз Ригль, крупнейший представитель Венской школы искусствознания, шёл тем же путём и написал книгу о древнеримском искусстве, которая изначально называлась «Позднеримская художественная

промышленность». В итоге он создал глобальную историю римского искусства, опираясь на, казалось бы, «маргинальный» материал декоративного искусства.

Благодаря Виолле-ле-Дюку, его визиту в Строгановское училище и изданию роскошной книги о русском искусстве и начинается интерес к русскому стилю, который превращается в идеологический продукт в период царствования Николая II; стиль обретает новые формы благодаря художникам, работавшим с промыслами, и освобождается от идеологических оков, соединяясь с ар-нуво.

Безусловно, понятие национального стиля сегодня, в эпоху глобализации, в общем-то, звучит как-то претенциозно. С другой стороны, мы говорим о локализации экономик и культур, которые заявляют о себе в противовес глобализации. С третьей стороны, в России начинают бурно развиваться креативные индустрии, и появляется понятие крафт-дизайна. Так что на совместных площадках и в совместных проектах, таких как «Придумано сделано в России», мы, безусловно, пытаемся стимулировать молодых художников к поискам локального, то есть индивидуального, стиля, так что, нередко они обращаются к национальной традиции.

Е.В. Титова

Вы учите этому, обеспечиваете художественный уровень этого нового креативного поколения. Музей следит за появлением высокохудожественных вещей современного креативного поколения, связанных с традицией. Нам это интересно.

К.Н. Гаврилин

Безусловно. Тем более, что Правительство России недавно утвердило Концепцию развития креативных индустрий. Во многих странах это большой, серьезный сегмент экономики.

Е.В. Титова

Продолжая тему, я бы хотела передать слово директору Азербайджанского национального музея ковра Ширин Меликовой. Ширин, наверное, это большая часть Вашей работы – учёт национальных традиций и вовлечение представителей креативных индустрий?

Ширин Меликова

Прежде всего, хочу сказать, что я возглавляю первый в мире музей ковра – Азербайджанский национальный музей ковра. Мы храним ценнейшую коллекцию текстиля. Наше учреждение создавалось в 1967 году как музей народно-прикладного искусства, поэтому мы храним не только ковры, но и текстиль, у нас также прекрасная коллекция ювелирных украшений, художественный металл, керамика и другие виды прикладного искусства. Конечно, большая часть наших экспонатов представляет шедевры ковроткачества минувших эпох, и сегодня перед нами как перед музеем стоит задача пополнять эти коллекции. Как формируется наша коллекция сегодня?

Как прозвучало до этого, процесс комплектования очень сложен, потому что лучшие предметы уже находятся или в частных коллек-

циях, или, в большинстве своём, в крупнейших музеях мира. Азербайджанский ковер не является исключением. Однако многие коллекционеры, интересующиеся этой темой, сейчас уже в пожилом возрасте, и, как правило, их дети и внуки не интересуются коллекциями, а хранить текстиль в домашних условиях очень тяжело. Поэтому сейчас мы видим, как коллекции распродаются, и очень ценные экспонаты появляются на крупных аукционах. Мы стараемся покупать предметы по мере возможности. Музей за последние четыре года пополнился ценнейшими коврами XVII века, которых не было в музейных коллекциях нашей страны, так как они в своё время были вывезены. Также мы налаживаем контакты с коллекционерами, с кем-то музей связывают дружеские взаимоотношения. Часто они дарят экспонаты в наш музей, за что мы очень благодарны. Ещё одним важным моментом в формировании наших коллекций является отражение традиции ковроткачества сегодня. Сохранение технологий производства ковра очень важно для Азербайджана, поскольку вся наша культура исторически отражена в коврах. При этом ковёр для Азербайджана – это не только музейный артефакт, но и живая традиция. Поэтому в нашем музее создан отдел возрождения традиционных технологий. И мы гордимся работой этого отдела, потому что восстановили все технологии безворсового ткачества, большинство из которых были забыты. Также мы делаем экспериментальные ковры, которые в итоге нас приводят к очень интересным музейным проектам. Мы начали делать инклюзивные ковры для людей с ограниченными возможностями зрения. Оказалось, что наш опыт – первый в мире, когда ковёр становится инклюзивным артефактом. Сегодня такие ковры представлены в нашей постоянной экспозиции. Первый экспозиционный этаж музея посвящён различным технологиям безворсового ткачества. Там посетители могут взять в руки небольшие фрагменты ковров и очень легко понять, чем отличается палас от килима, килим от шадда, от верни и т. д. На втором экспозиционном этаже, где у нас представлена ворсовая коллекция, мы показываем соединение безворсового и ворсового ткачества – рельефные ковры, которые на ощупь дают возможность прочувствовать те ли иные орнаменты людям, которые не могут видеть.

Мы сделали интересный межмузейный проект с Государственным Эрмитажем в этом направлении. В Эрмитаже хранится самый древний в мире ворсовый ковёр – Пазырыкский, которому две с половиной тысячи лет. В нашем музее были созданы небольшие фрагменты орнаментов этого ковра, которые будут теперь представлены также в экспозиции Эрмитажа. Наши коллеги из Эрмитажа дали нам цветовую шкалу, и мы красили нити, чтобы добиться наиболее приближенного к оригиналу колористического решения. Это ещё одно направление нашей работы.

Третье направление – это работа с современными художниками. Мы стараемся работать с нашими студентами, так как у нас есть тринадцать ткачих и пять художников, мы сами ткём ковры по эскизам современных

художником. Недавно в Татарстане, в Казани прошёл очень интересный проект «История ковра – эволюция смыслов». Мы показывали авторские ковры Чингиза Бабаева, нашего современного художника, который работает в различных направлениях современного искусства. Вообще он скульптор, но в последние годы выбрал язык ковра для своих творческих работ. Мы показываем, как его ковры вступают в диалог с традиционными коврами, и это очень интересно.

Е.В. Титова

Вы комплектуете коллекцию современными работами, которые кажутся Вам интересными, талантливыми?

Ширин Меликова

Да, конечно. Как раз первый ковёр художника, который он создал в 2017 году, мы сами соткали. Он у нас сейчас в постоянной экспозиции (работа называется «Сопротивление»), мы его сделали в рамках V Международного симпозиума о ковровом искусстве, который прошёл в том же 2017 году. Творчество Чингиза Бабаева интересно тем, что он сохраняет язык ковра, традиционную технологию, но создает новые орнаменты, в которых зашифрованы смыслы нашего времени, остросоциальные вопросы. Мы даже его называли нонконформистом. На мой взгляд, будущим поколениям будет интересно расшифровывать смыслы, заложенные в его работы.

Е.В. Титова

Это действительно уникальная практика. Нам было бы интересно услышать опыт коллег из разных музеев, из разных стран. Чолпон Тентиева, пожалуйста расскажите об арт-практиках и взаимодействии музеев с креативными индустриями у вас в Кыргызстане.

Чолпон Тентиева

У нас в Кыргызстане как у наследников кочевой цивилизации очень хорошо развивается работа с войлоком. И в ремесленничестве, и у профессиональных художников. Наш музей старается не пропустить хорошие образцы, потому что тенденции постоянно меняются. И это очень радует. Позиция музея – быть внутри процесса, чтобы не пропустить, и возможно, даже формировать тренды. То есть мы должны быть аттрактивны, чтобы художники хотели пополнить нашу коллекцию. Хотелось бы рассказать про один хороший кейс. Уже десять лет существует фестиваль «Кыргызский шырдак». Шырдак – это мозаичный напольный войлочный ковёр. Это наша традиционная кыргызская техника, её нет в других странах мира. На фестивале экспертное жюри выбирает самые лучшие образцы, которые пополняют коллекции музеев страны. Это очень хорошая практика. И именно во время этого фестиваля можно увидеть самые последние новинки.

Если говорить про креативные индустрии, то, конечно же, развитие дизайна, этнодизайна – это тоже очень важный процесс. Не декоративные работы, где художники просто добавляют этнические элементы, а именно развитие этнодизайна с философской концепцией, с внутренним наполнением.

Отвечая еще на один Ваш вопрос – насколько глобальные процессы влияют на самоидентификацию, и насколько национальное становится актуальным? – могу сказать, что в нашей стране дизайнеры поняли, что можно поменять, облегчить форму, но при этом сохранить самобытность. Конечно же, рынок диктует своё, глобальный рынок влияет на общие процессы, иногда негативно. Но в целом, если говорить про музей, то мы стараемся чувствовать время и формировать современные уникальные образцы.

Е.В. Титова

О специфике комплектовании коллекции внутри музея лучше всего знает главный хранитель, и я хочу обратиться с вопросом к главному хранителю музея-заповедника Коломенское Ольге Анатольевне Поляковой. Ольга Анатольевна, Вы представляете музей с традицией, с устойчивой методологией работы, расскажите, как у вас происходит комплектование?

О.А. Полякова

Музей «Коломенское», которому скоро будет сто лет со дня основания, действительно обладает замечательными коллекциями, в том числе декоративно-прикладного искусства, которые мы формируем традиционными способами. В последние годы мы практически не формируем собрание современного искусства. Так складывается наша история, что современные произведения декоративного искусства сейчас не относятся к области нашего интереса.

Мне интересно было послушать три основополагающих сообщения на сегодняшней конференции. Главный хранитель Всероссийского музея декоративного искусства О.М. Милованова представила ретроспективу формирования коллекции, и мы увидели, как успешно и блистательно комплектует свои коллекции ваш музей. А.А. Гилодо поставил правильный вопрос: «Нужна ли ещё наука в музеях?». Я думаю, что наука будет в музеях, несмотря ни на какие усилия трудовых кодексов и так далее, потому что в музеях работают очень умные и творческие люди. И третий вопрос, который мне был интересен – это вопрос, поставленный в докладе Н.П. Логиновой о Центре моды и дизайна. Я думала про себя, как бы я решала поставленный вопрос? Как коллекции, собранные Центром моды и дизайна, встраивались бы в существующую структуру коллекции Музея декоративно-прикладного искусства (потому что у нас всё равно единая система учёта, единая система хранения)? И вот какие у меня мысли мне по этому вопросу.

Из выступления Натальи Павловны я поняла, что в большей части предметы Центра моды и дизайна – это предметы из традиционных материалов. Ткани, керамика, дерево, то, что было видно в презентации. Конечно, поскольку это современный дизайн и мода, там есть много нетрадиционных материалов, я в этом не сомневаюсь. Современное это искусство? Да, конечно. Современное – то есть сделано, наверное, в XXI веке. Если мы в отношении музея говорим,

то мы должны понимать, что время идёт, и сейчас это современный предмет, а что коллеги, будущие наследники О.М. Миловановой, будут записывать в книги инвентаря? Это будет современное искусство? Нет, это будут предметы начала XXI века. Тут уже категории времени, датировки поменяются. Это раз.

Второе: как бы я сделала отбор вот этих предметов для включения в основной или хотя бы в научно-вспомогательный фонд музея? По уровню художественной ценности, редкой иконографии и так далее, по тем критериям, по которым обычно и выступают эксперты и собирается экспертная фондово-закупочная комиссия. Предметы могли бы пополнить уже сложившиеся ваши коллекции, которые традиционно, как и все крупнейшие коллекции мира, существуют по типу материалов. Здесь и нужны специалисты, те самые ещё существующие в музее люди науки, а также нужно то креативное комплектование, когда человек, собравший коллекцию, представивший эту группу, будет доказывать на экспертной фондово-закупочной комиссии, что эти предметы непременно должны быть приняты в музейный фонд и достойны вечного хранения, как предметы государственной части музейного фонда Российской Федерации.

Встаёт другой вопрос: как комплектовать то, что сделано из нетрадиционных материалов или предметы из смешанных материалов? Здесь, тем более, очень нужна технологическая, материаловедческая экспертиза. Во Всероссийском музее декоративного искусства блестящие кадры реставраторов, в том числе, по очень редким специальностям (кожа, кость и т. д.), мы используем их опыт. Комплектуя коллекцию предметами из новых материалов, надо думать и о том, кто будет реставрировать эти предметы. Потому что чаще всего бывает, что древние предметы в хорошем состоянии и законсервированы, а предметы, вновь поступившие, требуют больших усилий по консервации, реставрации и так далее.

Что касается формулировок – прикладное искусство, дизайн, народное, этнографическое – они, конечно, будут ещё обсуждаться. Единственное, могу отметить, что я не считаю археологию в массе своей произведениями декоративного искусства, за исключением индивидуальных находок.

Е.В. Титова

Вопрос комплектования коллекции тесно связан с вопросами репрезентации, экспонирования предметов коллекции, т.е. популяризацией и востребованностью. Прошу Людмилу Валентиновну Введенскую, художника, куратора, сделавшего в нашем музее около сорока выставочных проектов поделиться своим опытом, своими подходами и видением.

Л.В. Введенская

Один из вопросов, который могут решать музеи, хранящие декоративное искусство, являющееся сферой смыслов (традиции, обычаи, историческая память и т. д.), – определять и предлагать среду жизнедеятельности для создания новых объектов материальной и духовной культуры. Для этого необходимо, прежде всего, взаимо-

действие музеев и профессиональных художников декоративного искусства.

У меня будет небольшое сообщение, которое называется «Интеграция современного декоративного искусства в профильные музейные проекты на примере выставок, проходящих в рамках многолетней комплексной программы «Наследие Содружества. Традиции для будущего». Эта программа была инициирована Музеем декоративного искусства, и успешно продолжается несколько лет, начиная с 2014 года. Её лидером является Галина Борисовна Андреева. Здесь много коллег, с которыми мы работали в музеях стран ближнего зарубежья. На примере двух выставок – они очень показательны – я буду говорить именно об интеграции современных художников декоративно-прикладного искусства.

«Прикладной» означает то, что сделано своими собственными руками. Это подразумевает большой труд, умение владеть материалом. Одна из выставок называлась «Орнаментальные ритмы Евразии. От архаики к современности». Она проходила в Национальном музее Казахстана в 2018 году. Куратором был А.А. Гилодо, сокураторы Зулима Безирова и я. Чем интересен этот проект? В нашу творческую группу были приглашены художники. Мы определили круг работ, которые должны были быть представлены в экспозиции. Само название «Орнаментальные ритмы Евразии. От архаики к современности» говорит о том, что на выставке представлен «цивилизационный микс», то есть, движение от архаики до современности. И мы должны были этот путь пройти вместе с нашими традициями, с традициями Казахстана, и прийти к работам современных художников.

Как мы отбирали работы? Во-первых, ходили на выставки, в частности, на выставку Союза художников. И, во-вторых, зная фонды художников, коллекционеров и наследников, мы обращались к ним лично. Проект имел большой успех. Были представлены достойные современные работы. Произведения многих художников, которые участвовали в выставке, уже находятся в музейных коллекциях, не только в коллекции Всероссийского музея декоративного искусства. Были приглашены такие мэтры, как Лариса Петровна Рубцова; она не только работает как художник, но ещё преподаёт в Академии им. Строганова. Художник гобеленщик Гавин Сергей Владимирович. Также представлены уникальные работы, Татьяны Смирновой, потрясающего художника. Мы показали авторский костюм: с конца 1980-х по начало 2000-х годов происходил расцвет авторского костюма. Ключевой фигурой в этом направлении была Тамара Санчес. Выставка позволила показать большой культурный пласт, который в некотором смысле даже забыт, потому что работы этих мастеров представляются на выставках, но не так часто именно в музейном пространстве. Самое главное, что нам удалось показать идею движения от архаики к современности, интегрировать работы художников в тело выставки, в тело концепции. Достаточно редко это удается сделать настолько успешно.

И вторая выставка, которая проходила в Белоруссии, называлась «Эпоха. Люди. Жизнь. Пространство искусства XX века». Это было в Национальном историческом музее Республики Беларусь. Она была очень камерной, проходила в сложнейшее время для всех, в прошлом году. Была пандемия, нестабильность и нервозность. Но, несмотря на это, выставка прошла весьма успешно.

Мы обратились к тем художникам, которые работали в XX веке, а именно в 1980-х годах. Куратором проекта выступила руководитель отдела керамики Всероссийского музея декоративного искусства Елена Ворушилина. И здесь были представлены уникальные вещи и ткани. Лариса Рубцова (уже прозвучало это имя), Татьяна Тихомирова – художницы, которые работали на комбинате «Красная Роза», и у них в коллекциях остались эскизы этого периода.

Сейчас осталось всего две художницы, которые работали на этом комбинате и которые могут представить свои работы. У них огромные запасы – выкройки, эскизы. Они по-прежнему творят, они полны жизненной энергии, и многое им удаётся в творческом отношении.

Очень важно систематизировать работы современных художников для того, чтобы можно было их использовать, интегрировать в музейное хранение, в выставочные проекты. Наверное, нужно создавать или электронный каталог, или энциклопедию, чтобы не только Всероссийский музей декоративного искусства в Москве, но и музеи в других регионах могли работать с художниками. Это даёт им силы, энергию и чувство востребованности.

Е.В. Титова

Дорогие коллеги, мы услышали очень много интересных фактов и мнений. И, если у нас не возникло споров и обсуждений, это, видимо, значит, что все сказанное будет осмысляться и обсуждаться далее в других секциях и дискуссиях.

Я думаю, что обозначено немало ценных идей и важных направлений мысли, мы получили представление об уникальном опыте коллег, выслушали устоявшие традиционные предложения, которые постараемся осмыслить, насколько они действительно хороши для сегодняшнего дня. Мы-то, как музейщики, знаем, что есть вещи действительно вечные, которые не подлежат изменению и продолжают верно служить музейному делу.

СЕКЦИЯ I: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ КОМПЛЕКТОВАНИЯ МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА

ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ:

**Спорные вопросы терминологии
(дизайн, авторское искусство, файнкрафт)**

**«Что сохранять?»: экспертиза ценности,
критерии отбора**

**Источники и формы комплектования:
взаимодействие государственных музеев,
частных галерей и коллекционеров**

МОДЕРАТОР



**Наталья
Логинова**

Заведующий Центром моды и дизайна
Всероссийского музея декоративного
искусства (с 2017 по 2022 гг.).

УЧАСТНИКИ:



**Кай
Лобьякас**

Президент Международного комитета
музеев и коллекций декоративного
искусства и дизайна Международного сове-
та музеев (ICDAD ICOM), директор Эстон-
ского музея прикладного искусства
и дизайна.



**Ю
ТьянТьян**

Доктор искусствоведения, профессор,
дизайнер ювелирных украшений, декан
кафедры дизайна, университета Гуанчжоу,
Китай



**Хань
Цзянь**

Профессор, директор Музея дизайна
Китайской Академии художеств,
г. Ханчжоу



**Наталья
Тимашева**

Главный редактор журнала
«Интерьер+дизайн»



**Александра
Санькова**

Директор Московского музея дизайна.



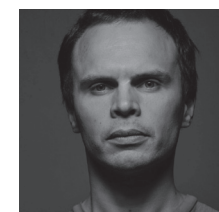
**Алена
Сокольникова**

Куратор, педагог, основатель интернет-
платформ «Дизайн в деталях» и «Женщины
дизайнеры. СССР/Россия»



**Марина
Ширская**

Историк искусства, лектор, со-основатель
проекта Wondercraft



**Павел
Ульянов**

Коллекционер, лектор Высшей школы
Экономики



**Александра
Селиванова**

Кандидат искусствоведения, историк архитектуры, куратор галереи «На Шаболовке», старший научный сотрудник НИИ Теории архитектуры и градостроительства РААСН, старший научный сотрудник Музея Москвы



**Артем
Дежурко**

Кандидат искусствоведения, историк искусства и дизайна, лектор Высшей Школы Экономики, заведующий сектором предметного дизайна Всероссийского музея декоративного искусства (в 2021–2022 гг.)



3.
Участники секции – А. Сокольникова,
Н. Логинова, А. Дежурко, А. Санькова

Н.П. Логинова: Мы собрались для обсуждения такой насущной, важной для нас темы - формирование фонда современного дизайна в коллекции традиционного музея декоративного искусства. Основные вопросы: что собирать и каковы критерии отбора предметов? Поскольку наш музей сравнительно недавно создал специальный отдел предметов дизайна, я передаю слово руководителю этого отдела, искусствоведа Артёму Дежурко.

А. Дежурко

Я работаю в музее недавно – с сентября этого года, и моя задача заключается в том, чтобы сформировать фонд дизайна. Прежде чем приступить к решению этой задачи я сформулировал некоторую «декларацию о намерениях». В чем она заключается. Стоит начать с вопроса, зачем музею декоративного искусства собирать дизайн. На самом деле, это типичная история: в мире есть довольно много музеев декоративного искусства, и многие из них сейчас собирают в том числе и дизайн. В современном индустриальном мире многие области материальной культуры, в которых прежде действовали художники, создававшие предметы декоративного искусства, сейчас вытеснены дизайном. То, что раньше делали художники прикладного искусства, сейчас делают дизайнеры. То, что традиционно принято было считать предметами декоративно-прикладного искусства, сейчас, если говорить упрощенно, составляет ассортимент сувенирного ларька в зоне duty-free аэропорта. Безусловно, не только это. Но для того, чтобы сохранить живую связь с современностью, для того, чтобы сохранить широту кругозора, музеи декоративного искусства не могут замыкаться на том, что традиционно считается прикладным искусством. Есть две причины, почему музей со сложившейся системой фондов должен учредить отдельный фонд, чтобы предметы дизайна собирать именно в нём. Есть традиционная, исторически сложившаяся структура фондов музея. В большинстве случаев в коллекции входят предметы, классифицированные по тому или иному типу материала: фонды дерева, стекла, кости и др. Из какого из этих материалов сделан, например, телефон? Не вполне понятно, потому что там много разных материалов, и большинство из них синтетические. В целом, предметы дизайна, предметы промышленного дизайна не классифицируются по материалу, а значит в сложившейся структуре фондов музея для них просто нет места. Кроме того, дизайн – это не то же самое, что прикладное искусство. Можно сказать, что прикладное и декоративно-прикладное искусство – это то, что далеко не всегда, но обычно делают руками. В то время как дизайн – это работа художника для промышленности.

Искусство и дизайн – это взаимно пересекающиеся области. Одна и та же вещь может считаться как произведением прикладного искусства, так и произведением дизайна. Во многих случаях спор о том, чем именно считать ту или иную вещь – это спор схоластический. Я предполагаю, что решать его здесь, в музее, мы будем довольно простым способом. То, что принято называть дизайном в авторитетных современных изданиях, которые пишут о дизайне, или в литературе по истории дизайна, то называем дизайном и мы. Что касается хронологического охвата коллекции, можно считать, история дизайна начинается в России с 1910-х годов. Это дискуссионно, но логично начать с того момента, как в нашей стране появляется авангард. Географический охват коллекции меняется, так как в обозначенный период менялись и границы нашей страны. Например, в период существования СССР. Нам интересно всё, что делали в СССР. Соответственно, нам интересен, в частности, литовский и эстонский дизайн 1960-х годов, но не современный и не 1930-х годов. Типологический состав коллекции. В основном, это предметы быта: мебель, светильники, посуда, бытовая техника. Хотя дизайнеры работали также и над средствами транспорта, и, например, над пультами управления гидроэлектростанций. Но довольно сложно технически разместить в музее пульт управления гидроэлектростанции. Кроме того, нам интересны чертежи, макеты, прототипы серийных изделий. Возможно, некоторые первичные источники по истории дизайна – альбомы, каталоги выставок. Также разные современные предметы, в том числе уникальные изделия и то, что принято называть коллекционным дизайном. Критерии отбора предметов в фонд. Эти критерии должны быть формализованы, потому что, приобретая каждую конкретную вещь в коллекцию музея, необходимо доказывать, объяснять, что она этого достойна. Критерии довольно просты. Хотя, они разные для вещей старых и вещей современных. Если вещь старая, то есть принадлежит истории дизайна, то в сложившейся истории дизайна, понимаемой как корпус текстов, о ней должны быть хотя бы несколько раз написано. Если это вещь новая, то, вероятно, она должна получить премию на каком-нибудь конкурсе или, по крайней мере, быть упомянутой в нескольких авторитетных изданиях российских и, желательно, зарубежных. Этапы формирования фонда. Очень значительным первым шагом в направлении формирования коллекции является выставка «Вещь! Предметный разговор», потому что в процессе подготовки этой выставки, куратором которой выступила Алёна Сокольникова, были сделаны реконструкции важных предметов. Важных с точки зрения истории дизайна, но не сохранившихся. Эти предметы составят костяк коллекции, который впоследствии, на следующих этапах, будет обрастать всё новыми и новыми приобретениями.

Н.П. Логинова

Артём, я знаю Ваше пристрастие к историческим вещам, и, чтобы у нас не случилось какого-либо перекося в историю или в современность, мы пытаемся интересоваться вещами и одного, и другого периода. Но, тем не менее, мне известно о Вашем желании вырвать из контекста ностальгии советские вещи, как Вы с этим будете работать?

А. Дежурко

Да, ностальгия по СССР—то, чего мы хотим избежать. Есть разные способы коллекционировать те предметы, о которых я упомянул, то есть радиоприёмники, вилки, ложки, стулья и так далее. Вся эта параферналия, все эти объекты материальной культуры собирают, например, краеведческие, политехнические музеи; есть, наконец, музеи дизайна. Наша задача не быть ни тем, ни другим, ни в полной мере третьим, потому что в Москве уже есть Музей дизайна один; потому что есть Политехнический музей, и он очень крупный и авторитетный; есть, например, Музей Москвы. Мы должны выбрать какой-то свой путь. И моя точка зрения такова: возможно, нам следует, учитывая тот факт, что мы художественный музей, смотреть на дизайн, в первую очередь, как на одно из прикладных искусств. И, коллекционируя предметы, в первую очередь обращать внимание на то, кто их авторы, воспринимать их как тиражные авторские работы. И, соответственно, во многих случаях находить именно авторов и устанавливать их биографии, сейчас это редко бывает известно.

Н.П. Логинова

Артём сказал, что, по его мнению, один из критериев для включения предмета в музейную коллекцию—это если о нем было написано минимум в паре каких-либо публикаций, но я посмею не согласиться с этим мнением, потому что есть важные предметы, которые не попали в поле зрения специалистов и тем более серьезных журналов в своё время. И здесь уместно обратиться к нашему партнёру и другу, Наталье Тимашевой, главному редактору ведущего профильного издания—портала «Интерьер+Дизайн», которому, кстати, в этом году исполняется 25 лет. В последние несколько лет мы, Центр моды и дизайна, стали объектом особого интереса для Вашего издания, Наталья. Скажите, с чего это началось?

Н. Тимашева

Нам очень приятно поддерживать конкурс «Придумано и сделано в России», инициатором которого стал Центр моды и дизайна Всероссийского музея декоративного искусства. Мы поддерживаем этот проект как медиа, специализирующееся на дизайне; наше медиа—это журнал, сайт и социальные сети. Инициатива музея очень сильная, хорошая, добрая и направлена на то, чтобы показать и выявить национальные таланты во всём их географическом разнообразии. Каждые два года конкурс открывает и для нас новые имена, которые интересны для показа.

Напомню, что большие европейские музеи, такие как Музей Виктории и Альберта, Музей моды и декоративного искусства в Париже —

это музеи, которые основывались в своё время, еще в XIX веке, на тезисе полноты, пытались объять в своих фондах все возможные сферы. Дизайн в эти коллекции вошёл совсем недавно. В этом плане у музейщиков вполне разумная и ясная перспектива: музеи могут выявлять, собирать и институционировать имена и предметы. Например, музей Грунинге— знаменитый европейский, сильный, прекрасный музей— где-то с 1990-х годов начал свою деятельность на этом поприще. Знаменитый американский музей Купер Хьюитт с богатейшей коллекцией и с хорошими средствами на закупку предметов тоже обратил своё внимание на дизайн совсем недавно, скажем, 30 лет назад. То есть 30-50 лет назад— это не такое отставание, которое невозможно преодолеть, можно даже опередить эту тенденцию в каком-то смысле.

Логика комплектования коллекций у каждого музея разная.

У национального музея она основывается на логике налогоплательщика. Музей должен отвечать обществу на вопрос о том, насколько вещи, которые содержатся в его коллекции, идеи, на которых музей акцентирует внимание, способствуют благополучию, общественному смыслу. И, как правило, американские музеи очень точно соблюдают эту логику. Конечно, национальные музеи прежде всего собирают своё национальное, но национальное рассматривается, безусловно, в современном и в общемировом контексте. То есть это не маргинальные особенности того или иного вкуса, а всё-таки результат деятельности экспертов.

Музеи, как правило, существуют во взаимодействии с такими институтами как научно-исследовательские институты, изучающие вопросы современной культуры и дизайна. Музеи привлекают медиа, независимых экспертов, кураторов и обязательно выпускников академий и школ дизайна, чтобы коллекция собиралась не на основе личных предпочтений одного или двух специалистов, а была результатом отражения некоего общественного явления или устремления.

Многие музеи основывают логику собирания коллекции на кураторском взгляде. Но, опять-таки, кураторский взгляд— это ни в коем случае не личное безответственное высказывание того или нового специалиста. Кураторский взгляд позволяет поднять современную проблематику, если дело касается дизайна. Потому что дизайн— это очень современное явление. Это то, что производится здесь и сейчас. Сегодня, особенно в наше постпандемное время, время климатических изменений, глобализации, наконец, интернета и цифровизации, очень многие явления переосмысливаются. И музейные коллекции начинают также существовать в фарватере этих новых смыслов. Задача куратора определить эти смыслы, выявить, обозначить и сделать, возможно, даже какие-то проекты на основе собраний, подсвечивающие современные проблемы.

Собрание музея никогда не бывает деятельностью одного куратора. Как правило, это деятельность коллектива музейщиков, то есть самого музея. Это важно.

Я выписала цитату о музейных коллекциях кураторов Музея Виктории и Альберта: «Основа выбора — экспертиза, отработанная годами деятельность экспертов и сотрудников музеев и школ дизайна». <...> «Предметы из коллекции рассматриваются как репрезентативный образец дизайна своего времени, материалов и технических достижений, а также как явление, имеющее социально-культурный резонанс».

Ещё один момент, который важен и для музея, и для нас как медиа,— это образовательная составляющая. То есть каждое собрание, равно как и выставку, безусловно, должна сопровождать лекционная, образовательная программа, образовательный резонанс. Безусловно, для музеев как для главных хранителей национального достояния образовательная функция — это одна из важнейших и интереснейших функций в общественном смысле.

Н.П. Логинова

Как Вы думаете, являетесь ли вы как медиа для нас ресурсом, способом пополнения коллекции?

Н. Тимашева

Мы являемся для вас эхом и зеркалом. Ну то есть мы отражаем по мере сил то, что нам кажется хорошим. Какой-то предварительный отбор, безусловно, существует, но мы как медиа отражаем гораздо большую воронку, чем вы как музей.

Сегодня медиа — это визуальная культура, культура, которая основывается на броских образах, на хлёстких, модных вещах. Очень часто медиа не успевает проверить, насколько вещь качественная, насколько она действительно хороша. Мы, в основном, отражаем новостные процессы, то есть, при таком быстром ритме, как десять, а у некоторых порталов и двадцать постов в день, ресурсы не успевают всё осмыслить. Для этого и существуют синтезы в виде конкурсов. У нас есть такая же инициатива по смыслу, как ваша, но в большей степени она охватывает и интерьерную сферу, и не только дизайн, но и моду, и современные искусства. Каждый год мы награждаем русские проекты, то есть проекты, достижения авторов, родившихся в России. Наш выбор не зависит от того, насколько молодые или более опытные авторы сделали проект. Главное сам проект.

Мы, безусловно, очень рады помогать, содействовать, продвигать ваши инициативы. То есть отражать любую деятельность музея, помогать делать информацию о музее более широко доступной. Медийный ресурс — это всё-таки возможности большого трафика, единовременного доступа к большому числу потребителей или зрителей, чем это возможно в музее. Я действительно очень ценю, что в Музее декоративного искусства существует Центр моды и дизайна и у него настолько сильные и прекрасные инициативы. В частности, вот как последняя выставка «Вещь!» или конкурс «Придумано и сделано в России».

Н.П. Логинова

Кай Лобьякас, расскажите пожалуйста, как вы в своем музее решаете проблему комплектования предметами современного дизайна?

Кай Лобьякас

Вопросы, которые сегодня обсуждаются в вашей секции — это мои любимые темы для обсуждения, я буду очень рада сказать пару слов.

Помимо нашей деятельности на международном уровне мы считаем важным обсуждать коллекционирование. Коллекционирование у нас сосредоточено на локальном уровне, мы в первую очередь собираем национальное искусство, национальный дизайн. И наша миссия — популяризировать местное декоративно-прикладное искусство, местный дизайн во всём мире. Это означает, что все объекты, которые мы отбираем, должны помогать нам рассказывать истории эстонского дизайна.

Нам интересны совершенно разные материалы, разные форматы, разные масштабы. Мы стараемся быть настолько многогранными, насколько это возможно, стремимся коллекционировать как можно больший спектр феноменов и материалов. Наша задача — рассказать историю эстонского дизайна на протяжении ста лет. Мы собираем также чертежи, тексты, прототипы, эскизы и даже мемуары.

Очень коротко хочу рассказать об истории нашего музея. Мы открылись в 1980 году — это год, когда в Москве проводились Олимпийские игры. В нашей стране происходило очень много изменений, многие объекты исторического наследия реконструировались. Это касается и того здания, в котором сейчас размещён наш музей. Здание оказало очень большое влияние на нашу постоянную экспозицию и на наш способ работы.

Конечно же, мы много объектов добавляем в коллекцию из советского наследия, советской эпохи. И мы знаем, что художники, которые в нашей коллекции представлены, что все эти художники взаимодействовали с промышленностью, с производством.

Опять же, нам очень важно показывать всё разнообразие деятельности авторов, их промышленные работы, то есть работы, которые выходили в промышленное производство, и арт-объекты. Только так мы можем составить полноценное представление о том, чем занимались эти авторы. Некоторые из художников выпустились из Государственного института художеств Эстонской ССР и сразу же начали работать в промышленности, и их имена мы часто не знаем. Эти имена не вписаны в историю искусства, потому что изобразительным искусством они не занимались. Нам очень важно раскрыть имена этих дизайнеров, объектами которых пользовались женщины и мужчины по всей стране и даже за пределами нашей страны. Об этих людях мы раньше практически ничего не знали, но теперь мы можем рассказать их биографии и показать их достижения.

Также мне кажется важным обозначить следующее. Были и такие феномены культурной жизни, которые добавить в коллекцию очень сложно. Это скорее эксперименты, а не конкретные материальные объекты. И это то, что мы все считаем важной частью истории

дизайна: идеи, находки. Авторы выставки «1969 год. Пространство и форма»¹

использовали стандартизованные элементы дизайна и интерьеров и поэкспериментировали с тем, как эти объекты можно использовать. С конца 1960-х гг. такие экспериментальные выставки проходили в нашей стране регулярно. Нам интересно работать более концептуально с историей дизайна, не только на уровне материальной культуры. Нам интересно больше знакомиться с такими идейными аспектами культуры дизайна.

Еще один уровень нашей работы, связан с новейшим временем. В 1990-е годы, конечно же, происходило очень много событий. Индустрия дизайна и модного дизайна, в частности, пошла на взлёт. И нам кажется важным говорить не только про историю, хотя, конечно, история эстонского дизайна тоже полна лакун, но и заниматься современностью, новейшей историей. Мы покупаем в том числе современные объекты.

Что мы пытаемся сделать? Мы постоянно обновляем свои коллекции. Конечно, у нас много ограничений и по бюджету, и по размерам хранилища, поэтому мы не можем включить в коллекцию всё, что хотим. Мы должны тщательно продумывать свое решение о каждом из объектов, и это всегда непростое решение.

На самом деле, одна из наших целей — это побудить людей начать ценить национальный дизайн, и в каком-то смысле у нас это получилось. Мы собираем базу: имена авторов, название течений. Разрабатываем местную историю дизайна. Это некая отправная точка, от которой можем двигаться дальше, и под «мы» я имею в виду исследователей как в нашей стране, так и за её пределами. И результат этой деятельности вселяет радость.

Мне было приятно показать эту короткую презентацию, поделиться нашей точкой зрения, нашим эстонским опытом.

Н.П. Логинова

Если я Вас правильно поняла, то вы одновременно стали заниматься и декоративным искусством, и дизайном. Возвращаясь к нашей панельной дискуссии: было ли это деление сложным для вас внутри музея? Или это было органичным ходом, и одни специалисты занимались декоративным искусством, другие — дизайном? Как у вас происходило это разделение?

Кай Лобьякас

Изначально мы были музеем декоративно-прикладного искусства. Это означает, что в основном мы коллекционировали уникальные объекты прикладного искусства. В этом смысле мы похожи на вас. Собираение нашей коллекции началось ещё в 1950-е годы. И позже, уже в 1990-е годы, мы начали собирать коллекцию дизайна.

Как уже обсуждалось ранее, поначалу мы очень концентрировались

1. Серия выставок «Ruum ja vorm. 1969–1989»

на материалах, из которых сделаны объекты. Потом мы поняли, что эта система не работает. Что, если мы говорим о дизайне, нельзя разбивать коллекцию по видам материалов.

Конечно же, мы сталкивались с многочисленными сложностями. Многие из производств закрылись, например, в 1990-е гг. И у нас не было доступа к архивам, нам было сложно собирать информацию. Ещё одной сложностью была проблема понимания, потому что мы считались художественным музеем. А продукты, объекты промышленного производства считались чем-то недостойным музейной экспозиции. Поэтому нам пришлось постоянно вести долгие разговоры со старшими коллегами, доказывая, что эти объекты, промышленные объекты, также могут быть включены в музейную коллекцию. Такой была ситуация двадцать лет назад, но мы видим, что с тех пор объекты дизайна приобретают всё большую ценность. Одним из самых убедительных аргументов является рынок: мы видим, что объекты дизайна становятся всё дороже, всё больше ценятся, в том числе частными коллекционерами.

Н.П. Логинова

Для нас это действительно очень ценный комментарий. А мы возвращаемся в Москву. У нас есть ещё один директор музея. Но, в отличие от традиционного музея декоративного искусства, они сразу формировали музей дизайна. Московский музей дизайна, директор Александра Санькова. И здесь, кажется, вообще особый случай. Потому что появление самого музея — это продукт большой любви, личной заинтересованности и личных возможностей, бесконечного поиска денег и выживания. Александра, каковы были ваши критерии в то время, когда вы начали формировать музей? И что сейчас является ведущим критерием в вашей деятельности?

А. Санькова

В этом году Московский музей дизайна празднует десять лет со дня основания. Десять лет музей формирует свою коллекцию. Музей создавался ради того, чтобы было сохранять материальное наследие нашей страны, изучать и продвигать отечественный дизайн на национальном и международном уровне, изучать архивы и проекты советских дизайнеров. Важной задачей было создание экспозиции по истории отечественного дизайна, которая представила бы все его периоды: авангард, советскую неоклассику и ар-деко, послевоенный дизайн и, конечно, современный период. Программная экспозиция «История российского дизайна» откроется в этом году в Государственной Третьяковской галерее на Крымском валу. Мы счастливы, так как получили для этого проекта грантовую поддержку Президентского фонда культурных инициатив, и благодаря ей сможем осуществить свою мечту.

Многие знают, что у нас долгое время не было своего помещения, и мы сотрудничали с разными музеями в России и за рубежом. Очень рады, что Зельфира Трегулова пригласила наш музей три года назад стать резидентом Третьяковской галереи.

Московский музей дизайна подготовил экспозицию РФ на Первой Лондонской биеннале дизайна, за которую мы получили Гран-при. Оказалось, что в мире существует огромный интерес к наследию советского дизайна.

Основа нашей коллекции — это предметы из СССР. Либо продукция массового производства, либо проекты и концепты, которые предполагалось поставить на поток. Значительную часть составляют материалы Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ), которые нам подарили бывшие сотрудники этого уникального учреждения.

Планируя выставки, мы всегда приглашаем к участию музеи, в которых хранятся предметы дизайна — Музей Москвы, Политехнический музей и многие другие. Мы запрашиваем у них для выставок экспонаты, которых нет в нашей коллекции. Прекрасно, что музейное сообщество очень сплочено, коллеги откликаются на наши просьбы и коллекции музеев дополняют друг друга.

Московский музей дизайна проводит много выставок, в том числе, в других городах. Мы были рады сотрудничеству и возможности подготовить выставку «Система дизайна в СССР»², приуроченную к открытию Центра моды и дизайна. Большинство предметов на этой выставке было из нашей коллекции, но мы включили в нее экспонаты из коллекции Всероссийского музея декоративного искусства.

При подготовке мы консультировались с хранителями, отбирали предметы в фондах, и мы были поражены тому, какая потрясающая коллекция декоративного искусства хранится в вашем музее!

Действительно, это та база, на основе которой развивается современный предметный дизайн. По моему мнению, эксперимент и авторские уникальные вещи в принципе закладывают основы для того, чтобы впоследствии создавались новые предметы, предназначенные уже для массового производства. Такой же принцип действует в моде — от-кутюр и прет-а-порте, то есть вещи, которые задают тренды, и вещи масс-маркета.

Теперь я бы хотела вернуться к вопросу комплектования коллекции. Мой опыт взаимодействия с другими музеями — с Всероссийским музеем декоративного искусства и с европейскими музеями — позволил увидеть, насколько разные подходы используются при формировании коллекций, какие непохожие друг на друга коллекции собраны в музеях, какие разнообразные представления у музейных специалистов о том, что такое дизайн. Например, некоторые музеи фокусируются на современном дизайне, кто-то продолжает формировать исторически сложившуюся коллекцию и развивает ее в заданном направлении. Коллекция, которая сегодня собрана во Всероссийском музее декоративного искусства — это замечательная основа для того, чтобы развиваться, искать и выявлять связи между современным дизайном и наследием декоративно-

2. 22.11.2017 — 28.01.2018, Центр моды и дизайна, Всероссийский музей декоративно-го искусства: <https://moscowdesignmuseum.ru/exhibitions/6262/>

прикладного искусства. То, что сейчас появился отдел, специализирующийся на дизайне — Центр моды и дизайна — это очень правильно. Движение — это жизнь. Должны быть новые поступления, развитие коллекции.

В Московском музее дизайна есть сотни дизайн-проектов и промышленных изделий, которые мы с удовольствием готовы выдавать для выставок Всероссийскому музею декоративного искусства. Я сама дизайнер, которому когда-то очень не хватало профильного музея, что, собственно, и побудило меня к созданию Московского музея дизайна. Я понимала, что музей нужен, что дизайн — наше материальное наследие — нужно сохранить. Чтобы развивать и популяризировать дизайн сегодня необходимо формировать насмотренность, изучать информацию об опыте предыдущих поколений. Это важно и профессионалам из креативных индустрий, и молодежи, и школьникам, и даже маленьким детям. Потому что дизайн — важная часть нашей культуры.

Чем больше будет музеев и коллекций дизайна, тем быстрее и эффективнее будет развиваться наша профессиональная среда, промышленность, страна в целом. Именно поэтому, на мой взгляд, нужно поддерживать инициативы, связанные с сохранением и развитием дизайна и всех его направлений.

Н.П. Логинова

Вы сказали, что всё-таки основа вашей коллекции — промышленный тиражный дизайн, и вы сохраняете именно этот курс, то есть, скажем, коллекционный дизайн вас не интересует?

А. Санькова

Да, это наш курс. Мы собираем именно то, запускалось в массовое производство. Для нас представляют интерес даже те предметы, запуск в производство которых предполагался, но по каким-то причинам не был осуществлен. Такой же подход и к современному дизайну: для нас очень важно включить в коллекцию предметы массового производства, или те предметы, которые предполагаются к производству.

Н.П. Логинова

Похвастайтесь, что составляет гордость вашей коллекции? То, чего у нас точно не будет?

А. Санькова

Я думаю, что это работы, подаренные нам бывшими сотрудниками ВНИИТЭ — эскизы снегоходов, вездеходов, велосипедов, городов, которые планировалось построить в космосе.

Н. Логинова

Александра, хотя музей и был создан благодаря Вашей личной инициативе, но ведь его коллекция не является результатом только Вашего личного выбора? Приглашали ли Вы экспертов?

А. Санькова

Когда мы начали делать первые выставки, дизайнеры, эксперты (в т.ч. наши преподаватели), наши родители, семьи стали дарить в коллекцию музея

вещи и эскизы. Наш музей — это синергия дизайн-сообщества. Музей, который сделали сами дизайнеры, и коллекция, которую сформировали сами дизайнеры.

В какой-то момент мы поняли, что невозможно принимать в дар все, что предлагают. К нам стали приходить посетители и приносить пылесосы и радиоприемники, которые уже были в коллекции.

Конечно, такие вещи мы перестали принимать, ведь предметы надо хранить и реставрировать.

Постепенно стали вырабатываться критерии. Мы начали очень аккуратно отбирать предметы. С опытом приходит понимание, что для нас приоритетно, чего не хватает для того, чтобы делать экспозиции. В принципе, это кураторская работа, но я предпочитаю советоваться с коллегами, совместно принимать решение. Сейчас мы с радостью принимаем в дар эскизы, оригинальные макеты и тиражную графику 1920–1960-х годов.

Н.П. Логинова

Мы услышали, что в вопросе комплектования коллекции немаловажна роль экспертов. Сейчас я хочу представить одного из членов экспертного совета по дизайну, который был создан в нашем музее после проведения конкурса «Придумано и сделано в России» — Марину Ширскую.

Марина, скажите, с точки зрения эксперта, что Вы можете сказать относительно жарких споров по терминологии, которые в том числе возникали у нас в работе экспертного совета?

М. Ширская

Для начала я хотела бы сказать, что я очень рада, что мы сегодня здесь, в стенах музея, говорим о дизайне, и что дизайн представлен в музее и больше нет необходимости доказывать необходимость его присутствия.

Я была экспертом конкурса в группе, которая оценивала предметы коллекционного дизайна, который сейчас, по-моему, вызывает наибольшие споры и у специалистов, и у критиков, и у дизайнеров, и у коллекционеров, в общем, у всех, кто к этому каким-то образом причастен. Большую часть споров вызывают и название, и критерии оценки этих объектов. Попробую ещё больше сузить круг объектов, о которых мне хотелось бы поговорить. Я буду говорить о современном коллекционном дизайне, который в конце 1990-х гг. называли «арт-дизайном», потом в 2010-х гг. начали называть «коллекционным дизайном», и вот сейчас появился ещё один термин — «функциональное искусство». Но ни один из терминов правильно не описывает то, что мы имеем в виду.

Надо сказать, что эта путаница возникла вследствие размытия границ между дизайном, искусством и ремеслом. И это не наша локальная проблема — это проблема, которая сейчас звучит во всём мире. Если посмотреть на уже упомянутый сегодня Музей Виктории и Альберта, то там на протяжении нескольких месяцев идут постоянные консультации. Хранители пытаются решить, хотят ли они, например, уйти от традиционного хранения по материалам в сторону хранения предметов по эпохам.

Если обратиться к тем, кто создает объекты коллекционного дизайна, то становится понятно, что они вообще хотят уйти от всех этих разговоров. Им чуждо желание повесить какой-то ярлык, они просто хотят создавать объекты.

Если же обратиться к тем, кто сейчас является главным поставщиком объектов этого самого «коллекционного дизайна» — галеристам и дилерам — то они сейчас стараются использовать в отношении авторов термин «maker» и в отношении предметов, которые эти люди делают «object», то есть «объект». И никак по-другому не пытаются охарактеризовать предметы как дизайн или как искусство, или как прикладное искусство.

В связи с этим у меня появляются крамольные мысли: может быть, нам тоже перестать пытаться делить всё то, с чем мы сегодня сталкиваемся, на какие-то такие категории: просто дизайн, коллекционный дизайн, прикладное искусство, декоративно-прикладное искусство. И сосредоточиться на критериях отбора предметов, которые, по моему мнению, достойны того, чтобы попасть в коллекции музеев? Совсем недавно я прочитала статью очень известного исследователя Гленна Адамсона, и нашла очень интересные мысли, с которыми захотелось согласиться. Мы сейчас говорим о предметах, которые находятся между двумя полюсами: между изобразительным искусством и дизайном для массового производства. Это, как правило, объекты, которые создаются либо очень ограниченным тиражом, либо уникальные — объекты, созданные на вершине мастерства, экспериментальные.

Конечно, мы живём не в вакууме. И эти объекты, которые находятся между двумя полюсами, люди, которые их создают отвечают на какие-то социальные вопросы; и таким образом они приближаются к изобразительному искусству и к современному искусству. Но они также работают над тем, чтобы эти предметы выполняли какую-то бытовую функцию, и над формообразованием и эргономикой. Это, безусловно, приближает их к дизайну. Но ни то, ни другое не является основополагающим для этих объектов.

Люди, безусловно, задаются вопросами, характерными для дизайна: как сделать какие-то новые предметы? С помощью каких новых технологий? Как нам создать лучший, более устойчивый мир, и как нам в этом мире жить? И критерии, на которые ссылается Гленн Адамсон, примерно следующие: объекты, о которых мы говорим, должны обладать некой идейной составляющей, наподобие того, как это было у радикального итальянского дизайнера 1960-х годов; предметы должны использовать технологии и методы производства, примерно такие, какие использовались участниками «American Studio Craft Movement», которое распространилось потом по всему миру; и это должны быть объекты, которые создаются с помощью практических исследований, основу которым положили такие школы, как «Design Academy Eindhoven», например.

И все эти направления очень разные, но их объединяет одна очень важная вещь — все они не сконцентрированы на коммерческой состав-

ляющей, на коммерческом императиве. И в случае с радикальным дизайном — это идейность. В случае с «Studio Craft Movement» — это независимость в процессах производства. Практические исследования — это такая академическая направленность. Отсутствие коммерческой составляющей позволяет авторам сосредоточиться на каком-то своём видении решения того или иного вопроса. Но это ни в коей мере не делает их художниками. Главное — это попытка понять, как можно создавать какие-то новые объекты с помощью новых материалов и новых технологий, как создавать с их помощью новую среду, в которой мы все с вами можем дальше продолжать счастливо жить.

Таким образом, лучшие объекты, которые достойны того, чтобы попадать в коллекции музеев, на мой взгляд, это такие объекты, которые демонстрируют критическое мышление, как это было в радикальном дизайне, изобретательность, которая была свойственна студийному движению, и основаны на исследованиях, которые, в свою очередь, опираются на практическую работу.

Н.П. Логинова

Я хочу предоставить слово практику, который только что «спел свою песню» в стенах нашего музея. Мы только что открыли выставку «Вещь!», уже не раз сегодня про неё говорили, и в последнее время вообще довольно много говорим про это. Её куратор — Алёна Сокольникова. Когда мы обсуждали возможность реализации этого проекта (идея принадлежит полностью Алёне), идея нашла такое действительно тотальное понимание, подтверждение, согласие с концепцией музея. Мы говорили о том, что хотели бы сделать не просто временную выставку, а рассчитываем, что у нас появится постоянная экспозиция, и большая часть экспонатов этой выставки войдёт в коллекцию музея. Мы работали над этим проектом почти два года. За это время много что изменилось, и внутри Вас самой, Алёна, тоже, появились какие-то новые идеи, новая окраска. В чём отличие для Вас проекта на старте и сейчас?

А. Сокольникова

Действительно, многое поменялось, но не поменялось главное. Самое первое, что меня привело в музей, это, конечно же, его коллекции, его фонды. И сама идея того, что во мне очень отозвалось в утреннем выступлении директора Российского этнографического музея Юлии Аркадьевны Купиной, когда она говорила про recollection и переосмысление уже имеющихся коллекций по актуальным социокультурным критериям.

Из этих позиций изначально в Музее декоративного искусства собрано уже очень много знаковых вещей для истории нашего дизайна: и в керамике, и в текстиле, в отделе графики просто кладёшь, включая эскизы ампирических настольных ламп Ковальского, то есть очень, очень много того, что ещё предстоит открыть и показать в контексте истории дизайна тоже. И это я считаю главной задачей, пер-

спективной для развития концепции постоянной экспозиции музея. Сейчас мы показываем только не фондовые вещи, которые в будущем войдут в фонд предметного дизайна.

Хотела бы также отметить роль экспертного совета музеев, для меня большая честь в него входить. То, что в него сейчас вошли настолько разные люди, с очень разным фокусом исследовательской работы и просто жизненным опытом, это очень ценно, очень удачно для музея. Действительно, второй пункт утреннего выступления, который касался авторского подхода, кажется важным с точки зрения того, что для государственного музея нужен экспертный совет, нужны какие-то выработанные коллективно, коллегиально критерии. При этом риторика нейтральности невозможна. Надо отдавать себе отчёт в том, что наши критерии отбора сегодня сформированы текущим мировоззрением, социальными задачами, нашим культурным бэкграундом отдельных членов экспертного совета. И здесь есть их авторская роль, также как авторская роль куратора коллекции, который отвечает за выбор предметов в фонд. Эта роль важна и не нужно её игнорировать, наоборот, надо с пониманием к ней относиться, потому что хороший куратор из одного и того же набора предметов может с помощью выставки рассказать очень много разных историй.

Тем не менее, даже сам выбор вещей в фонд уже будет формировать свою историю, свою линию повествования. Не нужно бояться это авторского взгляда. Тем более, когда мы говорим про способы приобретения вещей в коллекции, очень часто подразумеваем работу с наследниками, с коллекционерами. Вещи передаются в музей, но именно благодаря посреднику, медиатору, который приводит того или иного наследника, коллекционера, объясняет значимость того, чтобы именно эти вещи попали в музей. И это тоже, на мой взгляд, стоит учитывать.

Выставки как способ пополнения коллекции тоже завязаны на авторскую тему. Здесь важный момент в различии критериев формирования собрания для частного и государственного музея. Александра Санькова в панельной дискуссии приводила в пример Лондонский музей дизайна, и действительно, это частный музей, и так же, как и Московский музей дизайна, он имеет право формировать авторскую коллекцию по любым критериям.

Если мы говорим про государственный музей и выбор предметов, то для меня лично важно, чтобы какие-то знаковые для нашей истории дизайна вещи, в том числе реконструированные нами в рамках проекта, попали в Госкаталог, и чтобы при запросе по тому же Родченко и Лисицкому выпадали не только художественные работы, но и реконструкции, которые кураторы смогут использовать для других выставок, чтобы предметное наследие, история нашего дизайна материализовывалась, в том числе, таким образом.

Также существует проблема с делением по материалам, которой

уже касались, и, собственно, та проблема, с которой я столкнулась и в этом музее, и, например, в музее при Академии Штиглица – отсутствие фонда пластика. А мы знаем, например, тот же брюссельский музей дизайна ADAM – он был создан на основе частной коллекции пластика.

По поводу периодизации у нас с Артёмом разные мнения. На мой взгляд, важно смотреть сначала индустриальные революции, то есть с середины XIX века. Та же промышленная жестяная упаковка, те же фигурные бутылки для водки, которые я показывала на выставке по дизайну упаковки в России, или, например, промышленные образцы – посуда, канцелярские приборы и др. Сейчас они уже есть в отделе металла, но в контексте истории дизайна тоже важны, интересно их рассматривать.

И здесь мы также сталкиваемся с вопросами атрибуции, потому что сейчас в Госкаталоге всё довольно разношёрстно описано, с ошибками и неточностями. Если в Госкаталоге начинать искать предметы российского дизайна, то мы увидим, что здесь многие музеи – и Политехнический, и краеведческие, особенно, региональные – допускают неточности в атрибуции, и вообще, очень отличаются критерии, с позиций которых они описывают вещи. Это, с одной стороны, понятно. С другой стороны, если мы возьмем фотоаппарат «Зенит» и будем описывать материалы, из которых он изготовлен, как «стекло, пластик, металл», то у нас появится множество вопросов, поэтому, описывая техники изготовления, мы добавляем «штамповку», «промышленное производство», «сборку». По поводу промышленного производства в описании техники изготовления при атрибуции предметов, которые сейчас представлены на выставке «ВЕЩЬ!», внутри коллектива тоже были дебаты. Потому что мы под промышленным производством можем понимать английский термин «manufacturing», то есть производство стандартизированных изделий с применением той или иной техники. И это может быть один дизайнер, Илья Потёмин, который арендует кусочек фабрики, сидит там с двумя станочками, печатает на 3D-принтере и делает маленькие тиражи своих светильников.

Вообще малая тиражность как ещё один современный важный аспект дизайна, который движется от количества к качеству, тоже влияет на смешение всех этих критериев и подходов. Вообще, промышленное производство и автомобилей, и фотоаппаратов без ручного труда никогда не обходилось, но здесь мы можем добавить «сборку» в описание техники изготовления предмета в конкретных ситуациях. Либо всё ещё сложнее, как, например, с табуретом Анастасии Кашеевой, где это промышленное производство, но это и ручная шлифовка бересты, и плетение. И всё равно это тиражный объект, который она по стандарту продаёт за фиксированную стоимость, фиксированного качества. Или подаренный в фонд дизайна светильник Димы Логинова итальянской компании «Axolight», который тоже является промышленным продуктом, да, эксклюзивным, да, может

быть, где-то на грани с коллекционным, но, по-прежнему, этот силуэт горы внутри стеклянного купола выдувают потомственные венецианские стеклодувы.

Я хотела бы в завершение сказать, что здесь мы очень рассчитываем на помощь и содействие сотрудников фондов музеев, потому что брать вещи на выставку из других музеев и просто переносить информацию по карточкам – это одна задача. А когда ты работаешь с современными дизайнерами, у них не всегда можно год рождения спросить так, чтобы тебе ответили. А что касается описания этих вещей, они даже не всегда сами свои техники правильно указывают и описывают, и это уже задача музейных, в том числе, сотрудников, полученные вещи правильно каталогизировать, музеефицировать. Когда я начинала работать в Музее дизайна с 2012 года, под первые выставки мы всё равно компоновали экспонаты по таким критериям – с одной стороны, ты смотришь, что тебе нужно для выставки, с другой стороны, ты смотришь, что сейчас реально купить на онлайн-аукционе, на что там есть хорошая цена, и, с третьей страны, ты смотришь на то, насколько это характерно для истории нашего дизайна, насколько это будет нас характеризовать.

Н.П. Логинова

У нас на связи в zoom еще один известный куратор, с которым наш музей пока еще не работал, это Александра Селиванова. Александра, Вы работаете с очень разными музеями, как раз то, о чем мы сегодня не раз говорили, и с художественными, и с Музеем Москвы, и с Вашим Центром авангарда. Каждый раз новый контекст. Как Вы используете одни и те же вещи из разного контекста? Что сложнее: создать этот контекст или вытащить вещь из контекста?

А. Селиванова

Действительно, у меня немного другой опыт работы с предметным дизайном, потому что, в первую очередь, я работаю в Музее Москвы и, как правильно отметил Артём Дежурко, это краеведческий музей, т. е., по сути, музей создавался как краеведческий, точнее, как музей коммунального хозяйства в 1896 году. И только постепенно, уже к 1940-му году музей стал себя позиционировать как музей истории города и реконструкции Москвы. Музей стал собирать, во-первых, археологические экспонаты, во-вторых, люди стали приносить вещи из своих семей, и коллекция стала пополняться повседневными предметами, предметами быта, некоторые из которых были созданы в конце XVIII века. Но, в основном, конечно, наша коллекция (она достаточно велика, почти 800 тыс. единиц хранения) – это предметы середины – второй половины XIX века и XX века. Критерии пополнения коллекции – один из самых острых краеугольных вопросов, связанных с фондами нашего музея, т. к. музей исторический и краеведческий, установка была всегда на то, что нам абсолютно важно всё, и то, что было буквально вчера, уже является ценным объектом для пополнения фонда. Таким образом, не было никакого искус-

ствоведческого отбора, принимали в дар почти всё, потому что все выставки должны были представлять и представляют повседневную жизнь горожанина; и вопрос дизайна и авторства не то что вторичен, а вообще не значителен. Я готова поделиться фотографиями с выставок, которые я делала как куратор. На выставке «Московская оттепель», которую мы делали с моей коллегой Евгенией Кекодзе несколько лет назад, в 2016 году, были активно задействованы предметы дизайна из нашей коллекции, понятно, что это вещи второй половины 1950-60-х годов (светильники, мебель), и всё это совмещалось с произведениями искусства. Наш подход к предметам дизайна несколько отличается, наверное, от концепции музея декоративно-прикладного искусства и музея дизайна, потому что нам интересен вернакулярный дизайн, т. е. то, что происходило в XX веке. Мы понимаем путь, который прошли вещи от авторского эскиза, и мы с этим столкнулись, когда делали выставку фото мостов. На выставке «Ткани Москвы» мы показывали текстильный дизайн с конца XIX по конец XX века. И мы постоянно сталкиваемся с тем, насколько далёк авторский эскиз от того, что в итоге шло в тираж. Для нас, конечно, абсолютный интерес и значение представлял не только первоначальный эскиз, а именно то, что вошло в повседневный быт горожан, то, что в итоге они могли купить в магазине, то, что стояло у них дома, как были оформлены интерьеры. И это, действительно, уже практически коллективный дизайн большого количества людей, которые разрабатывали и адаптировали авторские разработки для тиражного исполнения. Здесь, конечно, большой вопрос: как быть с этими вещами? Потому что для нашего музея они значимы, т. к. они определяли координаты повседневной жизни людей, были именно тем дизайном, которым реально пользовались. Они не остались в столах или архивах дизайнеров, пошли в тираж и определили эстетические коды, программы, в которых существовали люди. Поэтому то, что попадает в нашу коллекцию, зачастую не имеет авторства. В первую очередь, мне это как раз и интересно, брать эти вещи, узнаваемые, абсолютно обычные в быту, и помещать их в художественный контекст, как это было на выставке «Московская оттепель». Мы с сокуратором отобрали девять понятий, довольно абстрактных, например, «решетка», «цвет», «пустота», «прозрачность», «движение», и др. И через эти слова мы пропустили и художественные произведения, и поэзию, и научные открытия, и дизайн эпохи оттепели. Т. е. взяли их в такую большую рамку и попытались описать с их помощью, что происходило в художественном, эстетическом, культурном поле этой эпохи. Получилось так, что мы рассказывали не конкретно о том, как обставлялись интерьеры квартир в Черёмушках, а, скорее, говорили об этих квартирах сквозь большую рамку вообще концепции решетки, типизации, минимализма и т. д. Тех глобальных понятий, которые мы попытались вытащить, и пересечений, которые мы нашли в кинематографе и в поэзии оттепели.

Н.П. Логинова

Я хочу сказать, что вот такие проекты способствуют популяризации темы дизайна. Хотя Вы и не ставите это как задачу, но вытаскивая, показывая те самые предметы, которые для нас являются интересными с точки зрения истории дизайна, Вы обращаете на них внимание посетителей, которые, прежде всего, интересуются бытованием, культурой быта, и тем самым через это приходят, надеюсь, в конечном счете к пониманию дизайна.

Я прошу присоединиться к нашей дискуссии Павла Ульянова, коллекционера, коллекция которого, с точки зрения «большого корабля», носит локальный характер. Как вы считаете, ваша коллекция действительно локальная или, все-таки, несет какой-то большой вызов?

П. Ульянов

Очень многие музейные коллекции пополнялись именно частными коллекциями, поэтому часто локальное перерастает в глобальное. И в этом смысле как раз хорошая позиция государственного музея ждать, пока к тебе придёт коллекция, собранная кем-то. Может быть, и моя коллекция когда-нибудь у вас окажется, кто знает. Потому что не совсем понятно, что с ней делать в перспективе. Я как частный коллекционер могу себе позволить взгляд со стороны, потому что на меня не действуют многие ограничения, которые есть у музея, и в этом смысле другой взгляд будет полезным. Во-первых, в попытке выработать такие безусловные критерии, упускается некий вопрос интуиции, художественного чутья, который бывает очень важен. Многие предметы никак не классифицируются, но при этом понятно, что они должны присутствовать в коллекции. Второй момент, на который я обратил внимание, что здесь много вопросов было посвящено разделению коллекции декоративного искусства и дизайна. Я бы, скорее, ставил вопрос, как объединить коллекцию ДПИ и дизайна в одном выставочном проекте. Это вполне естественная вещь, потому что дизайн вырос из прикладного искусства. В этом смысле меня интересует дизайн северных стран – Финляндии, Швеции, Дании. Он как раз максимально связан с ремеслом. Здесь опыт скандинавского, северного дизайна дает ответы, и в их экспозициях выставляют совместно и демонстрируют, как дизайн развивался из ремесла и превратился постепенно в производство. Если у датчан практически кустарное производство, там мебель производят небольшие студии, то Финляндия всегда стремилась к высокотехнологичному производству, но, тем не менее, и там связь с ремеслом очень сильно прослеживается.

Н.П. Логинова

Павел, основу Вашей коллекции составляет именно скандинавский дизайн? У Вас в коллекции есть что-то из России?

П. Ульянов

Да, основу коллекции составляет скандинавский дизайн. Но есть и кое-что из России, конечно. Шутовское кресло наиболее известное. Может быть, что-то из 1960-х. На самом деле я собираю только стулья.

Я понимаю, что историю дизайна, как и историю вообще, пишут победители, победителями в области дизайна мы пока не являемся, поэтому увидеть какой-то русский предмет практически невозможно в упоминании зарубежных источниках о дизайне, нас просто исключают из этой сферы и сейчас очень хорошо, что мы начинаем писать свою собственную историю. Может быть, нас потихоньку будут включать в этот дискурс. Это очень важная работа. Если говорить о стульях, это во многом справедливое решение, потому что за последние 100 лет мы не создали ничего такого, что (если говорить о стульях) можно включить в мировую коллекцию. Я коллекционирую только стулья, как квинтэссенцию дизайнерских задач. Стул – это самый динамично развивающийся предмет дизайна, и, наверно, самый сложный предмет и многие архитекторы и дизайнеры стул воспринимают как некую манифестацию собственного метода проектирования. Не зря Мис ван дер Роэ говорил, что проще сделать небоскрёб, чем сделать стул. Потому что стульев очень много и, действительно, стул как лакмусовая бумажка демонстрирует развитость системы дизайна в стране. Могу сказать, что яркого вклада в мировую культуру проектирования стульев у России пока нет, и это демонстрирует недостаточное внимание, по крайней мере в советский период, к бытовым запросам людей. Бытовая сфера, в каком-то смысле, была не очень развита, и сейчас стоит задача это осмыслить и изменить.

Моя коллекция создавалась как исключительно методическое пособие для практикующих дизайнеров. Может быть, мои мотивации и мотивации Александры Саньковой были абсолютно одинаковыми, наши музеи появились приблизительно в одно время. Мне повезло, я работал дизайнером в крупной компании, которая представляла скандинавский дизайн на нашем рынке. И меня всегда удивляло, что вещи классические, т. е. периода европейского модернизма 1930-60-х годов, оказывались более привлекательными, чем вещи современные, начала 2000-х годов. Я решил исследовать этот феномен и понял, что это напрямую связано с социальной идеологией, т. е. желанием удовлетворить базовые потребности населения. Сейчас дизайн – это коммерческий, рыночный инструмент по продвижению товара, а не по решению запросов потребителя. Современный дизайн во многом не отражает социальной направленности. Многие идут в дизайн, как и художники, желая стать звёздами, узнаваемыми, и совершенно не собираются отвечать на те вызовы, которые ставит потребитель.

Я создавал коллекцию исходя из того, чтобы это было методическое пособие. И меня больше всего интересуют технологии производства мебели, в частности, стула. Фактически это три технологии: технология гнутья древесины, технология ламинирования или гнуклееная форма, фанера. Это самые древнейшие технологии, которые возникли еще в период неолита и которые легли в основу массового производства мебели в XX веке. Ещё меня интересуют металлы, потому что металл – это очень интересно, и все новые течения в дизайне

были связаны с применением металла. Металлическая мебель меня как же интересует, хотя она в меньшей степени представлена в моей коллекции. И вторая тема, которая меня интересует: Артём Дежурко сказал, что предмет должен быть засвечен в научном дискурсе. Как раз очень часто многие предметы оказываются теньвыми, при этом они являются очень важными для заполнения некой матрицы понимания, т.е. это некий утраченный элемент, и он утрачен именно потому, что не попал в научный дискурс. Тем не менее, он очень важен и исключать его нельзя. Меня интересуют такие вещи, которые остались в тени. И в Скандинавии их очень много. В частности, финские дизайнеры у меня представлены - Вернер Вест, Карл Йохан Бонан, Эрик Бриггман, Эверет Тойвонен, братья Лампинен. Эти имена вам ничего не скажут, они попали в тень Алвара Аалто. И это тоже интересная область для исследования. У нас «не на одном гвозде висит Вселенная», а всегда очень много действующих лиц, и все эти люди, о которых я говорил, являются предшественниками Аалто, он уже ориентировался на их опыт. И это очень важная тема, которая меня тоже интересует – эволюционный дизайн. Дизайн не рождается просто так, он обязательно должен основываться на предыдущих достижениях, т.е. если он родился просто под впечатлением какого-то автора в эмоциональном порыве, то это форма творчества, а не дизайн. Дизайн – это процесс оптимизационный, во многом связанный с технологиями. Здесь есть разница с теми коллекциями, тем опытом, который имеет Всероссийский музей декоративного искусства. Здесь fine craft и рукотворность являются более естественной линией продолжения вашей коллекции, нежели предметы индустриального производства.

Н. Логинова

Сегодня наш главный вопрос повлёк за собой множество других вопросов, и в том, что касалось терминологии, однозначных ответов мы не получили. Всё это говорит о том, что мы находимся внутри очень живого процесса, и мы должны с ним как-то ужиться. Возможно, как говорил Павел Ульянов, нам стоит перестать разделяться, а, наоборот, объединяться.

В логике коллекционирования в музее мы действительно связаны с ролью налогоплательщиков, но хочется верить, что с ролью, а не со вкусом.

СЕКЦИЯ II: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ КОМПЛЕКТОВАНИЯ, ИССЛЕДОВАНИЯ И ПРЕЗЕНТАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ:

Проблемы методологии и практики применения новых «Единых правил организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций»

**«Художественное наследие должно работать?».
Системный подход в актуализации коллекций декоративного и народного искусства**

Коллекции декоративного искусства этнографических, исторических, художественных и краеведческих музеев. Основания для диалога и взаимодействия

Цифровизация и электронные каталоги как ресурс презентации.

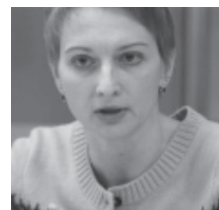
МОДРАТОР:



**Наталья
Стрижкова**

Начальник отдела научной и издательской деятельности Всероссийского музея декоративного искусства, руководитель издательской программы.

УЧАСТНИКИ:



**Елена
Сереброва**

Директор Государственного Музея обороны Москвы, член рабочей группы Департамента культуры города Москвы по актуализации нормативных правовых документов, внутримuseumных документов по учету и хранению музейных предметов в связи со вступлением в силу «Единых правил организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций».



**Ольга
Полякова**

Заместитель директора по хранению музейных фондов Московского государственного объединенного художественного историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника «Коломенское».



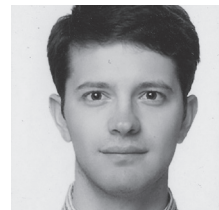
**Сергей
Винокуров**

Кандидат искусствоведения, заведующий отделом декоративно-прикладного искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств, старший преподаватель кафедры истории искусств и музееведения Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина.



**Нина
Тарасова**

Заведующий Сектором декоративно-прикладного искусства Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа, хранитель коллекции костюма, создатель открытого хранения «Галерея костюма» в Реставрационно-Хранительском Центре Эрмитажа в Старой Деревне.



**Максим
Якупов**

Главный хранитель фондов Музея истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева.

Н.А. Стрижкова Очень удачно, что предыдущий спикер завершила выступление именно темой моды и современного костюма, основанного на традиционных орнаментах. В нашей дискуссии участвует Нина Ивановна Тарасова – заведующая сектором декоративно-прикладного искусства Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа, хранитель коллекции костюма. Нина Ивановна, нам очень интересен опыт Государственного Эрмитажа, опыт создания галереи Костюма и музейного коллекционирования современного костюма. Очень важно, что комплектованием этого фонда занимается непосредственно хранитель коллекции традиционного костюма. Расскажите, пожалуйста, про процесс интеграции современных образцов в традиционную музейную коллекцию и работу по её репрезентации. В случае, когда Вы включаете в коллекцию современный костюм, Вы его ставите на музейный учет как экспериментальную коллекцию или как музейную коллекцию, часть музейного фонда?

Н.И. Тарасова

Мы действительно ставим на музейный учёт современный костюм. Поначалу это был шифр, несколько отличающийся от основного. Скажем ЭРТ (Эрмитаж Русские Ткани) – это основной шифр, а мы сделали такой небольшой финт, и получилось ЭРТСК (Эрмитаж Русские Ткани Современный Костюм). Некоторое время он числился как вспомогательный фонд, но 1,5 года назад было принято решение о переводе его в основной фонд. Потому что вещи, которые мы получаем, уникальные, реставраторы должны иметь возможность с ними работать, а, как вы понимаете, они должны работать с основным фондом. Небольшое замечание: мы собираем не Музей моды, а Галерею костюма. Это немного другое. Мы непременно вписываем современный костюм в наши исторические коллекции (более 24 тыс. единиц хранения). Хотя костюмов, если говорить по манекенам, не так и много, наверное, тысяч 6 комплектов. В России это одно из самых значительных собраний костюма. Что касается Европы, то мы тоже сопоставимы с крупнейшими историческими собраниями. Всем вам прекрасно известно, насколько хлопотно бывает хранение текстиля, особенно исторического. Но вам также прекрасно известно, что костюмы и выставки костюма по-прежнему находятся на пике популярности, и публика жаждет их видеть всегда, несмотря на то что имеется огромное виртуальное пространство текстиля, костюма и моды.

Дальше, если Вы мне позволите, отвечу на Ваш вопрос об актуализации современного костюма, его интеграции в историческую кол-

лекцию, и расскажу о том, что нам удалось сделать за последние четыре года. Итак, открытое хранение: во-первых, оно обеспечивает наилучшие условия для хранения экспонатов, т.е. климат, освещение, защита от пыли, насекомых; во-вторых, в условиях постоянной нехватки выставочных помещений, особенно подходящих для костюма, и очереди на выставочные проекты на много лет вперёд, открытое хранение позволяет регулярно обновлять экспозицию; в-третьих, открытое хранение – очень удобный формат для работы со студентами профильных ВУЗов, с учащимися художественных школ, с дизайнерами, модельерами, с художниками театра и кино. Открытое хранение Государственного Эрмитажа доступно для всех, в т.ч. и для людей с ограниченными возможностями.

В 2003 году была открыта первая очередь реставрационно-хранительского центра, в котором есть не только закрытые, но и открытые хранения – хранения мебели, шпалер, живописи, фресок, икон, карет, экипажей и конской упряжи. Есть открытое хранение витрин. В 2017 году мы открыли Галерею костюма – это территория отдела русской культуры. Задачи, которые мы пытались решить в первой нашей экспозиции – это показать богатство и разнообразие коллекции отдела русской культуры. Так сложилось, что костюм в Эрмитаже сосредоточен именно в русском отделе, даже если он Западноевропейский или военный мундир. Разумеется, мы определяем, может или не может костюм находиться в Галерее, вместе с реставраторами, за ними решающее слово. С нами работают также биологи, специалисты по климату, освещению и т. д. За четыре года наблюдения за Галереей костюма температура внутри ни разу не поднималась выше 21°C, влажность не больше 47-50%, т.е., поддерживаются практически идеальные условия для хранения текстиля. Кроме того, там музейный холодный свет, есть датчики движения, которые срабатывают только в том случае, если туда входит человек или группа. Мы показываем и церковное облачение, и коллекцию XVIII века, парадные придворные платья (эта коллекция у нас совершенно пре-

4.
Участники секции -
Е.В.Сереброва,
О.А.Полякова,
Н.А.Стрижкова,
М.А.Якупов



красная, и вы об этом знаете). Показываем наш галантерейный уголок, здесь сундуки от Луи Виттона 1902 года. Бальные вечерние туалеты начала XX века.

Смена экспозиции произошла в 2019 году, её девиз «Платье на выход». Здесь мы представили широкий спектр нашей коллекции, начиная от костюмов Петровского времени и заканчивая работами Кельвина Кляйна, Эли Сааб и Гуччи. Есть костюмы Вячеслава Зайцева. Все эти костюмы переданы нам в дар.

Последняя экспозиция открылась в конце июля 2021 года, её условное название «Русский стиль: традиции и трансформации». Т.е., если вы идёте по стеклянному коридору, то слева на вас смотрят традиционные народные костюмы конца XVIII – начала XX столетия. Наша традиционная коллекция в прекрасной сохранности. Было время, когда она была не востребована, потому что Эрмитаж не специализировался на костюмах (считалось, что это в большей степени специализация Русского музея, Российского этнографического музея). С правой стороны вас встречают костюмы стилизованные, начиная от мундирных платьев Екатерины II. Здесь также представлены парадные придворные платья в русском стиле, многие из которых никогда не выставлялись, рубашечки цесаревича Алексея Николаевича, костюмы кормилицы, платья участников бала 1903 года, коллекция Вячеслава Михайловича Зайцева в русском стиле и, наконец, работы модельеров Ленинградского Дома Моделей одежды 80-х годов прошлого века и костюм, который называется «Одна абсолютно счастливая деревня», работы Людмилы Доброхотовой.

Ежегодно Эрмитаж делает свои коллекции всё более и более доступными для публики, открывая новые открытые хранения. Для специалистов хранение костюма и тканей отдела Русской культуры открыто всегда, так что я с большим удовольствием приглашаю всех в Петербург, в Эрмитаж, в Реставрационно-хранительский Центр «Старая деревня».



5.
Выступление
Н.И. Тарасовой, зав.
сектором декоративно-прикладного искусства отдела истории русской культуры, Государственный Эрмитаж

Н.А. Стрижкова

Нина Ивановна, помимо коллекций таких наших известных модельеров, таких как Вячеслав Зайцев, вы собираетесь комплектовать фонды изделиями молодых современных дизайнеров? Существует ли у вас отработанный критерий оценки таких изделий для включения в коллекцию?

Н.И. Тарасова

У нас есть работы, в том числе, молодых петербургских дизайнеров. Мы вообще начали работу с современным костюмом именно с Петербурга. Эту замечательную идею мне подарила моя коллега из музея «Гальера» Паскаль Гурге Балистерос (?), которая сказала: «Слушай, вы везде опоздали, весь XX век сосредоточен у нас, в музее Виктории и Альберта, институте Киото, вы вряд ли получите что-то интересное. Начните с петербургских дизайнеров, мы их совсем не знаем». Это был толчок, мы стали собирать. Не скажу, что экспертная комиссия Эрмитажа с большим энтузиазмом восприняла эту идею, пришлось работать. И до сих пор, как многие выступающие здесь говорили, приём новых имён, новых экспонатов в коллекцию происходит очень и очень осторожно, взвешенно и достаточно медленно. Т.е. есть куратор, который хочет объять необъятное, а есть экспертная комиссия, которая должна выслушать все «за» и «против» и принять своё взвешенное решение. Но мы работаем в этом направлении. Очень хотим и надеемся пополнить коллекцию работами московских мастеров, думаю, что рано или поздно это осуществится. Закупок современного костюма мы не производим. Принимаем вещи в дар. И это совершенно правильно.

Н.А. Стрижкова

У нас сегодня на повестке еще один очень важный вопрос, который многих волнует музейных специалистов. Все мы знаем, что в конце 2020 года Министерством Культуры были приняты и утверждены «Единые правила организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций». И весь 2021 год музеи занимаются осмыслением этих правил, адаптацией к специфике своих музеев и коллекций. Безусловно, есть еще много неразрешенных вопросов. Департамент культуры города Москвы сформировал рабочую группу по разработке практических рекомендаций по внедрению новых правил. У нас в гостях сегодня Елена Владимировна Сереброва, член рабочей группы по актуализации нормативно-правовых документов Департамента культуры города Москвы, документов по учёту и хранению музейных предметов. Надеемся, что Вы поделитесь актуальной информацией о том, какие методические рекомендации по практическому внедрению «Единых правил...» выработали музеи Департамента культуры города Москвы? С какими специфическими проблемами приходилось сталкиваться в этой работе? Какие на данный момент существуют рекомендации?

Е.В. Сереброва

Действительно, с 2021 года мы живем по новым правилам. В результате принятия этого документа многие нормативные документы, которыми музеи руководствовались до сих пор – в советские и постсоветские времена – должны кануть в Лету.

При Департаменте культуры города Москвы была создана рабочая группа, которая вначале проводила анализ на основе специфики музеев города Москвы. Московские музеи очень разнообразны по размеру коллекций, необходимо было учитывать отличия в учётной документации.

Для чего создавались эти методические рекомендации? Сразу хочу отметить, что Департамент пошел по правильному пути, так как с января 2021 года новые правила начали действовать, а с июля этого года вступили в силу поправки в 54 ФЗ, в которых говорится о том, что теперь надзорную контрольную функцию должен осуществлять субъект РФ, в частности город Москва, поэтому проверки, которые теперь будут проводиться – это функция субъекта. В связи с этим возникает вопрос: как департамент Культуры города Москвы будет осуществлять данные проверки, если не проведён анализ существующей нормативной базы? Для того, чтобы выработать общие подходы, были приглашены музеи с различного профиля – исторические, биологические, технические. Таким образом, появилась возможность собрать замечания и проанализировать особенности этих музеев. Прежде всего, для того, чтобы дать возможность подведомственным учреждениям работать в правовом поле, чтобы не было разночтений в толковании норм каждым отдельным учреждением. Те документы, которые с течением времени были созданы Департаментом, лишь формализуют процессы, отраженные в «Единых правилах...». С появлением «Единых правил...» мы столкнулись с такой проблемой: часть норм переключались из Инструкции по учёту и хранению 1984 года, часть потеряли актуальность, их заменили новые документы. Первоначально был сделан анализ, что осталось в силе, какие нормы, условно говоря, конвертировались и какие новые документы теперь учреждения обязаны иметь и предъявлять при проведении контрольных мероприятий, в данном случае, Департаментом культуры города Москвы.

После кропотливого анализа так были разложены по частям документы по каждому направлению, чтобы уже внутримузейные могли работать с ними с учётом каких-то собственных нюансов и сформировать свой пакет документов.

Итак, одна из задач и причин – это соблюдение нормативной базы для учреждений Департамент культуры. Вторая очень значительная задача – это унификация, потому что, как правило, одни те же документы встречаются в различных учреждениях в разных версиях. Для того, чтобы избежать разночтений были созданы шифры документов на базе тех документов, которые представлены в Единых правилах. Как правило коллеги обращаются ко мне с вопросом (мы этот вопрос

обсуждали в Министерстве культуры): а есть ли полномочия у Департамента культуры создавать методические рекомендации? Самое главное, что я хочу сказать: Департамент культуры не занимается нормотворческой деятельностью, он только формализует документы, которые изложены в Единых правилах с учётом требований Единых правил. Соответственно, эти главные постулаты лежали в основе создания и работы нашей группы, в которой принимала участие и моя коллега – заместитель директора, главный хранитель музея Коломенское.

Методические рекомендации должны помогать сотрудникам музея не только формировать документы, но и оформлять их. Все документы у нас в соответствии со стандартами делопроизводства оформляются в едином стиле (отступы, пропуски, шрифты и т.д.). В том числе мы составляем рекомендации по распечатке документов, ведению электронного документооборота (ЭДО). Это касается и документов, которые обязательно должны распечатываться и храниться в печатном виде – главная инвентарная книга, инвентарная и т.п. Рабочая группа осмыслила старые и новые документы, не только те документы, которые у нас постоянно в работе, но и книги регистрации и сопутствующие документы.

Если кому-то интересно, как работала группа, я просто назову разделы, по которым были выработаны документы. Они охватывают весь спектр учётно-хранительской документации, идут по пути от приёма предмета до его использования в практической деятельности. Например, один из разделов – это комплектование. Коротко перечислю: обеспечение приёма музейных предметов на постоянное хранение, обеспечение экспозиционно-выставочной деятельности, обеспечение реставрационной деятельности. Под этими названиями идут документы, которые соответствуют Единым правилам. Есть в наших рекомендациях особые документы, которых нет даже в Единых правилах, например, новый акт (его долго все ждали) – это «Акт несоответствия фактического состояния описанию в учётной документации». И ещё рабочая группа при Департаменте культуры сделала очень важную вещь для музеев – разработала «Типовое положение об экспертно-фондовой закупочной комиссии», которое соответствует Единым правилам. Все документы разрабатывались совместно с юристами – это «Приказ о первичной регистрации», «Договор пожертвования» и «Контракт на приобретение культурных ценностей». Вот такой большой пласт документов в работе.

Работа велась более полугодом. Ещё раз хочу сказать, почему работа на сегодняшний день не закончена. Одна из задач, которую мы ставили перед собой, – дать все эти унифицированные документы учреждениям через информационную базу, т.е. КАМИС. Это не просто жёсткий набор документов, здесь предусмотрено, благодаря коллегам, которые с нами работали, возможность варьирования в зависимости специфики учреждения. Можно дополнить и выбрать вкладки,

заполняя тот или иной акт или тот или иной учётный документ. Таким образом, они были внедрены в КАМИС и на данный момент у нас идёт этап апробирования этих документов на трёх наших подведомственных учреждениях. В зависимости от того, как этот тестовый этап будет проходить, в дальнейшем эта история будет распространена на подведомственные учреждения. Но здесь тоже надо отметить такой большой плюс Департамента культуры: к счастью для московских музеев, все они оснащены КАМИСом, информационной базой, и всё это находится в ведении Департамента информационных технологий, поэтому мы ни за обслуживание, ни за использование лицензии КАМИС не платим. Это общий проект Правительства Москвы, благодаря которому каждый музей обеспечен информационной базой, которую можно наращивать различными модулями по своим заявкам. Надеемся, что уже к концу этого года, возможно, с начала следующего отработанные документы будут распространены на оставшиеся учреждения, подведомственные Департаменту культуры. Таким образом будет унифицирована и упорядочена эта история. При этом каждый музей может сверить свои учетные документы с методическими рекомендациями, проанализировать свою учетную политику на предмет понимания, что мы делаем так, что не совсем так и чего не хватает. Поэтому огромный пласт, который сделан моими коллегами, еще не закончен, работа над ним будет продолжаться. Еще раз хочу подчеркнуть – это не нормотворческая деятельность, это формализация того, что уже есть в «Единых правилах...». Потому что, к сожалению, у нас нет этой формальной истории, мы не получили её в инструкциях, а внедрять «Единые правила...» как-то надо. Поэтому, думаю, все регионы (и отдельные музеи) идут таким же путём, и пытаются внедрить на свое усмотрение то, что есть в нормативной базе. Если есть какие-то вопросы, пожалуйста, задавайте, только вкратце, потому что документ очень большой, охватывает весь пласт учетно-хранительской документации.

Н.А. Стрижкова

Я так понимаю, что Департамент культуры города Москвы взял на себя эту роль по адаптации и помощи московским музеям для практического внедрения этих правил, но сами правила, насколько они определяют это соотношение общих правил и конкретной специфики музея?

Е.В. Сереброва

На самом деле, это очень сложный вопрос. У нас в стране огромное музейное разнообразие. И музейный учет в разных регионах, хотя и должен соответствовать нормативной базе, все же имеет свои отклонения. Мое мнение и мнение моих коллег, что он должен соответствовать нормативным документам, даже если нам кажется, что что-то не понятно. Если мы чего-то не понимаем, как мы должны поступить в этом случае? Такие вопросы всё чаще возникают, потому что, в отличие от Инструкции 1984 года, где были хоть как-то прописаны процессы учета, то в данном случае в «Единых правилах...»

описание процессов практически отсутствует. Поэтому такая рекомендация коллегам: такие процессы нужно самим разработать, но обязательно закрепить во внутримузейных правилах. Тогда контролирующие, надзорные органы при проверке не смогут придираться, т.к. в правилах процесс не описан, а то, что вы описали, соответствуют тому, что есть. На данный момент прописывать отсутствующие процессы во внутримузейных правилах – это основное направление, в котором следует работать каждому учреждению. Например, мы обратились с вопросом в Министерство культуры: нужно ли ГИК и КП закрывать и начинать заново? Получили ответ, что уже начатые книги можно продолжать вести, как и раньше, но вносить все сведения, которые требуются по новым стандартам, а новые уже заполнять в формате в соответствии с «Едиными правилами...». Департамент культуры не ленится по каждому поводу задавать вопросы в Министерство культуры. В такой динамике мы и работаем.

Н.А. Стрижкова

Хочу передать слово специалисту, который непосредственно работает с правилами и внедряет их в музейную практику – главному хранителю музея-заповедника Коломенское Ольге Анатольевне Поляковой. Ольга Анатольевна, Ваш музей по части фондовой работы и лично Вы в музейной среде славитесь сильной методологической базой, и те, кто работает у вас, проходят эту профессиональную школу. За многолетнюю профессиональную практику, какие Вы бы определили главные болевые точки музейного хранения? Какие современные вызовы музейного мира, современные проблемы встают применительно к фондовому хранению? Насколько методологически эти болевые точки прикрыты? И, если нет, то как вы решаете эти вопросы в практике музейного хранения?

О.А. Полякова

Несмотря на то, что у нас есть великолепное, современное фондохранилище (оно построено 30 лет назад, 10 лет назад реконструировано), скоро будет ощущаться нехватка площадей. Еще одна насущная потребность – оборудование. В свое время нам выделялись большие деньги от Правительства Москвы. И мы успели заказать в Германии самое современное по тому времени оборудование. Оно и сейчас остаётся одним из самых лучших среди музеев РФ. Я говорю про хранение. Хранение – это и реставрация. У нас прекрасная реставрационная база, как и в вашем музее. Поддержание штата реставраторов (а у нас штат большой), и, главное, оснащение реставрационных мастерских, расширение специальностей, по которым реставрируются предметы – это очень важный вопрос. Каждодневная работа по снабжению реставраторов инструментами и материалами. Мы музей Москвы, поэтому работаем по другому закону – 44 ФЗ. Это ужасный закон, когда по каким-то иголкам, с которыми должны работать реставраторы по ткани, мы проводим конкурсы, котировки, страшные мучения, всё это проходит через электронную систему.

Это такая бюрократия, мне даже не удобно перед нашими зарубежными коллегами об этом говорить, когда музей богатый, но не может приобретать какие-то мелочи. Дальше, на годы вперед, я вижу возможность расширения, но т.к. мы музей-заповедник, строить новое нельзя. У нас есть территория – царская усадьба Измайлово. Там в приспособленные помещения XIX века буду перевозить часть экспонатов и организовывать фонды. Не знаю, открытого хранения или нет, но, во всяком случае, можно расположить часть коллекции декоративно-прикладного искусства (изразцов, металла, дерева без левкаса не золоченного).

Хочу сказать, что сегодня был замечательный день конференции. В особенности секция о комплектовании коллекции дизайна. Было видно, что у сотрудников частных музеев свои проблемы и своя широта взглядов, понимания – что хотят, то делают, что хотят, то собирают. Сотрудники государственных музеев ограничены, в том числе и этой прекрасной инструкцией, которая сейчас называется «Единые правила...». Каждому главному хранителю с коллегами всё равно придётся писать свою внутримузейную инструкцию, обязательно, и утверждать её у директора. Но Центру моды и дизайна очень важно не совершить ошибок. Не нужно делать отдельный фонд предметного дизайна – в юридическом смысле. Всё равно это музейный фонд, или основной, или научно-вспомогательный. Не может идти комплектование предметов параллельно. Вот одно комплектование и вот немножко другое, как для себя придумали прекрасные молодые коллеги.

В этом обсуждении прозвучала очень важная мысль о том, что надо рассчитывать на вкусы налогоплательщиков. В каком смысле?

Мы государственный музей и существуем на деньги налогоплательщиков. И, даже если мы предметы не покупаем, а получаем в дар, мы их храним на деньги налогоплательщиков. Мы используем музейное пространство, платим зарплату специалистам, обеспечиваем все условия для хранения и т. д. Это очень серьёзно, мы комплектуем государственную часть музейного фонда РФ.

Н.А. Стрижкова

Ольга Анатольевна, я всё же конкретизирую свой вопрос. Елена Владимировна Сереброва сказала, что вы участвовали в рабочей группе, и как опытный хранитель советовали вносить корректировки. В первую очередь, к чему вы призывали рабочую группу? Как адаптировать общие правила?

О.А. Полякова

Общие правила нам в любом случае надо выполнять. Это закон, по закону надо жить. Они могут мне не нравиться, но их надо выполнять. Поэтому мы написали свои внутримузейные правила. Мы написали, как у нас в действительности производятся необходимые процессы, а те пункты, по которым есть разъяснения в «Единых правилах...» (например, по дереву, как надо его хранить), по ним мы не спорим, а пишем: «в соответствии с Единными правилами».

Но как у нас происходит передача из отдела в отдел, в реставрацию и возврат после реставрации, на экспозицию и с экспозиции, выдача на выставки и т.д., какие у нас шифры, структура коллекции – это всё в наших силах.

Мы собирались по вопросам «Единых правил...» каждую неделю, и я думала: «Боже, какая бюрократия!». Но что делать, мы отвечаем за огромные культурные ценности, каждый музей хранит то, что составляет культурное достояние страны. Поэтому, даже если нам не нравится что-то в правилах, придётся их выполнять. Они приняты всего на шесть лет. Думаю, через 6 лет будет что-нибудь получше.

Кто разрабатывал эти правила? Государственный Эрмитаж. Конечно, я говорила с главным хранителем Эрмитажа, они это делали под себя, у них прекрасные фонды, условия хранения. Но все мы живём по-разному. Ко мне на стажировку приезжают хранители из разных частей страны, маленькие музеи из разных уголков России. Там есть директор, библиотекарь и завхоз – и всё. Вот, приезжали на прошлой неделе из Нижегородской области. Я им рассказываю про «Единые правила...» и про наши фонды, показываю коллекцию, открытое хранение. Они смотрят на всё это, и я чувствую, что они принижено себя чувствуют, сравнивают с тем, что есть у них. Надо приспособить то, что есть у музея, те помещения, которые имеются. Главное – правильно наладить учёт! Еще В.И. Ленин говорил о самом правильном строе, как он считал, социализме: «Социализм есть учёт». Если учёт правильный, то все будет хорошо.

Н.А. Стрижкова

В нашей секции сегодня очень представительная география. Конечно, музейная жизнь не ограничивается только Москвой и Петербургом. И я представляю вам главного хранителя Музея истории Дальнего Востока им. В.К. Арсеньева Максима Анваровича Якупова и руководителя отдела декоративно-прикладного искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств Сергея Евгеньевича Винокурова.

Мой первый вопрос к Максиму Анваровичу. Судя по Госкаталогу и официальному сайту, коллекция вашего музея очень широкого профиля. Кроме того, Музей истории Дальнего Востока является членом Секции музеев городов Союза Музеев России. А как вы лично определяете свою коллекцию – как этнографическую, историческую, краеведческую, коллекцию прикладного искусства?

М.А. Якупов

Коллекция нашего музея насчитывает более полумиллиона единиц хранения. Ее сложно систематизировать. В сумме у нас более тридцати коллекций. Наш музей краеведческого направления. Конечно, этнографическая коллекция одна из самых крупных. Она раскрывает все особенности коренных народов Дальнего Востока. Но выделить какой-то один профиль сложно.

Н.А. Стрижкова

Какая часть вашей коллекции наиболее задействована в проектной деятельности?

М.А. Якупов

На сегодняшний день задействована в том числе часть коллекции декоративного искусства – коллекция фарфора. Сейчас готовится крупный проект, связанный с производством фарфора на Дальнем Востоке. Конечно же, это и этнографическая коллекция. И коллекции по археологии Дальнего Востока.

Н.А. Стрижкова

Удастся ли вам комплектовать историческую часть коллекции? Какая у вас на сегодняшний день стратегия комплектования?

М.А. Якупов

Мы комплектуем разные направления. Учитываем то, что есть на рынке. В прошлом году мы попытались восстановить практику этнографических экспедиций. В 1970-80-е годы музей часто проводил экспедиции. В прошлом году мы провели экспедицию, результат ее оказался не таким, как планировалось. К сожалению, осталось очень мало подлинных предметов у представителей коренных народов. Но мы отметили интересный момент: появляются предметы, допустим, с орнаментами, которые уже не несут той семантической нагрузки, как было изначально, новые орнаменты на предметах, которые изготавливают эти люди.

Н.А. Стрижкова

В связи с пандемией в последние два года стал активно развиваться внутренний туризм. В том числе, многие люди из тех, кто мог себе это позволить, ехали во Владивосток – это такая своеобразная экзотика для жителей других регионов нашей страны. Также мы знаем, что в вашем городе недавно открылся филиал Третьяковской галереи. Тем не менее, в последние годы наблюдается именно интерес к локальной, региональной культуре. Заметили ли вы рост интереса к региональной истории на примере вашего музея?

М.А. Якупов

До пандемии был большой интерес к нашему музею со стороны соседних государств. С момента введения ограничений интерес к музею упал. Но мы в последнее время замечаем повышение интереса со стороны жителей Дальнего Востока.

Наш регион большой по территории, но слабозаселенный. Поэтому на фоне многих культурных событий, в том числе, таких, которые вы упомянули (открытие филиала Третьяковки), наблюдается информационная перегруженность. Мы пытаемся закрепить на том, что есть и заинтересовать этим посетителя.

Н.А. Стрижкова

Скажите, если бы вам как главному хранителю предложили представить свой музей, например, в нашем музее, какую часть коллекции вы могли бы предложить для такого показа?

М.А. Якупов

В первую очередь, это та часть коллекции, которая рассказывает о появлении Владивостока и проникновении России на Восток. Предметы, связанные с конкретными событиями по освоению Дальнего Востока.

Также можем предложить вам такое направление, как история старообрядчества на Дальнем Востоке.

Н.А. Стрижкова

Еще до начала секции мы говорили с Сергеем Винокуровым и выяснили специфику его работы в музее. Сергей возглавляет отдел декоративно-прикладного искусства, который занимается не хранением, а изучением коллекции декоративного искусства.

Я бы хотела обратиться к вам, Сергей, с таким вопросом. Учитывая все современные возможности, касающиеся цифрового доступа к коллекциям музея, такие как Госкаталог и онлайн-коллекция на сайте, как вы считаете, насколько богатство вашей коллекции известно аудитории? Насколько раскрыт этот потенциал?

С.Е. Винокуров

Я представляю, с одной стороны, музей изобразительного искусства. Но, с другой стороны, в нашем музее есть две постоянные экспозиции, которые посвящены именно декоративно-прикладному искусству – «Уральское художественное литье из чугуна» во главе с Каслинским павильоном и «Камнерезное и ювелирное искусство Урала». Это сильно отличает нас от многих музеев. Обычно есть разделение на музеи изобразительного искусства и музеи, специализирующиеся на ДПИ. Мы практикуем принцип совмещенного экспонирования – декоративное искусство дополняет изобразительное. Для нас этот принцип очень важен. И не только для нас, мы знаем, что такой же принцип, исторически обусловленный, используется, например, в Эрмитаже. В 2016 году мы показывали выставку «Послевоенный дар Эрмитажа», и Михаил Борисович Пиотровский высоко оценил, что мы показывали не только живопись, но и мебель, наравне с живописью. Это к вопросу о дискуссии, которая сегодня уже возникала, о том, насколько изящнее изящное искусство.

На мой взгляд, это такая общеевропейская тенденция, что ДПИ воспринимают как полноправного участника экспозиций. Мода на white cube, которая возникла в середине XX века, постепенно проходит. Это если мы говорим о классическом искусстве.

Что касается работы над известностью коллекции, могу отметить, что мы стараемся участвовать во всех проектах, в которые нас приглашают. Мы очень часто возим выставки коллекции чугуна, что очень неудобно уже потому, что экспонаты очень тяжелые. Но нас часто зовут с этим материалом, в том числе и в Москву, потому что у нас самая представительная коллекция в России.

Мы работаем и с современным, экспериментальным искусством. Мы не всегда понимаем, насколько хорошо эти предметы могут сохра-

ниться, и спорим о том, в какой раздел их определить – живопись, скульптура, ДПИ.

На мой взгляд, незаслуженно обделена вниманием наша коллекция уральской ювелирной школы, которую мы бы с радостью показали за пределами Урала.

Камнерезное искусство – это бренд нашего региона. У нас в городе есть специализированный музей. Но, тем не менее, и для нашего музея это одно из важнейших научных направлений, в частности, для отдела, которым я руковожу. Например, в настоящее время мы активно занимаемся изучением деятельности завода «Русские самоцветы».

В этой связи я бы еще хотел сказать пару слов о дизайне. С удивлением прослушал секцию, посвященную дизайну, где говорилось о том, что советский дизайн якобы отсутствовал. Даже на примере деятельности завода «Русские самоцветы» хочу сказать, что советский дизайн существовал и бы не менее интересным, чем какой-либо другой, совершенно в духе мировых тенденций. Присутствовала та же проблема, что и сегодня: мы с сомнением относимся к совриску, боимся его принимать, не понимаем, представляет ли он ценность. То же самое было и с заводским искусством. Оказалось, что в музеях просто нет этих предметов. Вообще, советская художественная промышленность – это совершенно отдельная тема, и сегодня ее существование практически завершилось.

Я также хотел бы обратиться к представителям секции дизайна с предложением поразмышлять, а не является ли все то, что они нам сегодня показывали, современным декоративно-прикладным искусством? Сегодня принято слово «дизайн», оно не менее искусственно, чем ДПИ. Что такое дизайн? Дизайн появился давно, уже в XIX веке были дизайнеры. Мне казалось, что все то, что сегодня на протяжении полутора часов называли дизайном, представляло современное ДПИ. Мы это осознаем спустя пятьдесят лет. И не хотелось бы такого же осознания, как сегодня, о том, что советское искусство мы очень плохо сохранили для будущих поколений. Кроме того, во всех этих рассуждениях чувствовался какой-то снобизм по отношению к ДПИ. Я представляю не только свою институцию, музей, но и академическую среду, и сегодня меня очень вдохновило выступление Н.В. Сиповской, которая сказала, что ДПИ – это все, что не изобразительное искусство. Здесь возникает еще одна терминологическая проблема, именно в том, что касается русского искусствознания, в английском языке у термина «декоративное» приставки «прикладное» нет. Где границы декоративно-прикладного, народного искусства и промыслов? Часто, посещая выставки, я сталкиваюсь с тем, что заводские вещи описывают как промыслы или как народное искусство. Например, Палех. Я не считаю, что его можно причислить к народному искусству. До 1920-х годов это промысел, а потом он превратился в художественную промышленность.

Сожалею, что у нас не было секции про терминологию. Сегодня было сложно слушать многих спикеров, которые говорили об одном, называя совершенно другое.

Н.А. Стрижкова

Да, к сожалению, терминология – это нерешенная проблема. Но у меня к вам еще один вопрос. Сейчас это уже общероссийская тенденция – открытие филиалов крупных столичных музеев в регионах. И, если на Дальнем Востоке был открыт филиал Третьяковской галереи, то в Екатеринбурге недавно был открыт филиал Эрмитажа – «Эрмитаж-Урал». Как вам кажется, такие центры перетягивают внимание, или вызывают интерес к региональным учреждениям культуры? У вашего музея уже есть какой-то план взаимодействия с этим новым учреждением? Будете ли вы стремиться транслировать свою коллекцию через ресурсы Эрмитажа, или Эрмитаж будет привозить свои коллекции в Екатеринбург?

С.Е. Винокуров

Да, в июле мы открыли центр «Эрмитаж-Урал». Если коротко, то его концепция состоит в привозе выставок из Эрмитажа. Но я позволю себе напомнить, что сама идея не новая, она отсылает нас к 1920-м, 1930-м годам, когда обсуждалось распределение художественных ценностей по всей стране.

Выставки к нам привозятся дважды в год и пользуются дикой популярностью. Прямо сейчас проходит выставка «От романтизма к импрессионизму».

У нас есть научное сотрудничество. Например, Эрмитаж – основной источник пополнения нашей научной библиотеки. В таких масштабах с нами не делится ни один музей, хотя у многих широкая издательская программа. Также у нас есть возможность стажироваться в Эрмитаже не на коммерческой основе. Ну и для региональных музеев это средство привлечения аудитории. Здесь действительно резонен ваш вопрос, сможет ли музей отстоять свой бренд на фоне Эрмитажа. Это правда вызывает сложности, мы это почувствовали (по крайней мере могу так за себя говорить).

Выставка центра «Эрмитаж-Урал» экспонируется в одном зале на первом этаже в здании, где располагается наш музей. А постоянная экспозиция музея – западноевропейская живопись – на втором этаже. Уже один этот факт позволяет нам все время напоминать посетителям о своем существовании.

Н.А. Стрижкова

Я хотела бы задать еще один вопрос. Сегодня в докладе нашего директора Елены Викторовны Титовой в качестве одной из проблем современного музейного дела названа цифровизация. На этот счет существует несколько мнений, в частности, многие полагают, что цифровые возможности редуцируют опыт восприятия подлинного предмета. Как вам кажется, все-таки мультимедийные технологии помогают посетителю или, наоборот, ограничивают его опыт?

С.Е. Винокуров

Я бы начал с определения, для кого это делается. Мы говорим о рядовом посетителе или о специалисте, или о посетителе, который приехал из другого города, или о человеке, который живет в другой стране и по определенным причинам никогда не приедет в Россию? Я думаю, что мультимедийные возможности не раскрывают потенциал предмета, а, скорее, работают в качестве посредника между зрителем, каким бы он не был, и конкретным музеем или видом искусства. Я являюсь преданным апологетом Госкаталога. При всех вводных проблемах, которые он доставил многим музеям, в том числе нашему. Я не храню коллекцию, но принимаю решения о том, в каком виде данные будут выгружаться в Госкаталог. В нашем музее принято принципиальное решение, что мы не выгружаем просто книгу КП, как это делают многие. Мы абсолютно все предметы переатрибутируем, уточняем каталожные данные, актуализируем данные о размерах и т. д. И Госкаталог, и аналогичные западные системы – это очень полезные инструменты. Музей Метрополитен в Нью-Йорке вообще разрешил не только скачивать изображения большей части своих предметов, но и использовать их коммерчески. Очень надеюсь, что рано или поздно, может быть, лет через пятьдесят, мы тоже к этому придем. Брать деньги за изображения предметов, на мой взгляд, неразумно. Некоторое время я сам занимался документальным оформлением этих процессов, и пришел к выводу, что дешевле передавать изображения бесплатно.

М.А. Якупов

Несмотря на то что мир меняется и постоянно появляются новые технологии, я думаю, что в случае с музейными предметами нам стоит проявлять осторожность. Как бы не прийти к тому, чтобы стерлась грань между подлинным предметом и цифровой копией. Сегодня мы уже наблюдаем такие процессы.

ВЫСТУПЛЕНИЯ В ФОРМАТЕ TED-TALK





**Меликова
Ширин Яшар кызы**

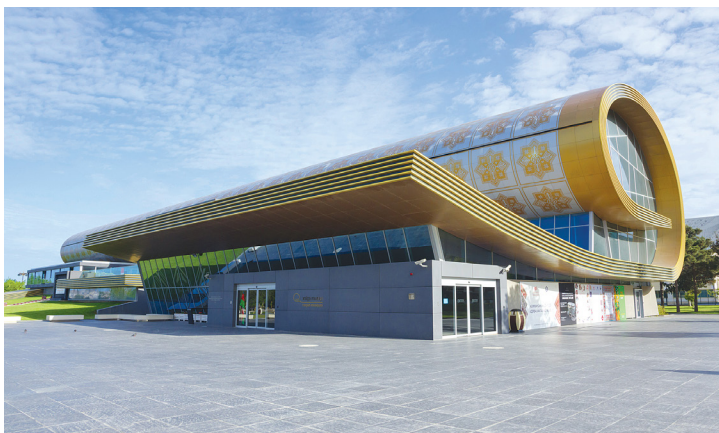
Доктор философии в области искусствоведения,
президент азербайджанского комитета
Международного совета музеев (ICOM), директор
Азербайджанского национального музея ковра.

МУЗЕЙ БЕЗ ГРАНИЦ: ОБРАЗОВАНИЕ ДЛЯ ВСЕХ

Азербайджанский национальный музей ковра (АНМК) был создан в 1967 году, став первым в мире музеем такого профиля. В 2014 году в рамках совместного проекта Министерства культуры Азербайджанской Республики, Фонда Гейдара Алиева и ЮНЕСКО на территории Национального Приморского парка Баку было построено уникальное новое здание музея, отвечающее самым современным требованиям. Благодаря своей необычной архитектуре оно стало туристической достопримечательностью. [6]

Музей располагает наиболее полным в мире собранием азербайджанских ковров, представляющим все регионы национального ковроткачества и отражающим большинство ковровых композиций, характерных для каждого из его четырех типов – Баку-Ширван, Гянджа-Газах, Карабах и Тебриз. [7]

Помимо ковров и ковровых изделий, в АНМК хранятся изделия декоративно-прикладного искусства, а также археологические артефакты. Здесь имеются экспонаты эпохи бронзы, периода античности и раннего средневековья, большая же часть коллекции датирована XVIII–XXI веками.



6.
Азербайджанский
национальный
музей ковра

Фонды музея насчитывают более 10 тысяч экспонатов и включают в себя семь коллекций – «Ворсовые ковры», «Безворсовые ковры», «Ковровые изделия», «Художественный металл», «Керамика, стекло, дерево, бумага», «Ткань, одежда, вышивка», «Ювелирные изделия». В 2010 году искусство азербайджанского ковроткачества вошло в Репрезентативный список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. Наряду с сохранением и экспонированием ковров и других видов декоративно-прикладного искусства, АНМК занимается сохранением ковроткачества как нематериального культурного наследия – в частности, занимается возрождением традиционных технологий ковроткачества и уделяет огромное внимание образовательным программам, рассчитанным на различные целевые аудитории. В отделе традиционных технологий занимаются не только созданием ковров, но и восстановлением старинных забытых техник этого ремесла – прежде всего безворсовых. Сотрудниками отдела ведется постоянная работа по созданию эскизов и технических рисунков ковров, окрашиванию нитей натуральными красителями и созданию реплик ковровых экспонатов, а также авторских ковров. Производство реплик экспонатов из музейных коллекций силами самих музеев – достаточно редкая практика, так как она требует наличия соответствующих кадров и материальной базы. [8] А в АНМК не только производят реплики экспонатов, но и обучают взрослых и детей искусству ковроткачества. Их учат ткать циновки, безворсовые и ворсовые ковры, ковры из некрашеной шерсти, а также создавать профессиональные ковровые эскизы. В зависимости от возраста обучающихся меняется не только сложность курса, но и инвентарь (вертикальный и горизонтальный настольные ткацкие станки, вертикальный напольный станок). Некоторые подростки из обучавшихся этому занятию в музее в дальнейшем поступают в высшие учебные заведения на факультет ковроткачества. Среди взрослых людей, обучавшихся в нашем музее искусству ковроткачества, есть и иностранцы.



7.
Экспозиция
Азербайджанского
национального музея
ковра

С 2019 года наш музей в сотрудничестве с Обществом слепых Азербайджана стал регулярно проводить мастер-классы для слабовидящих и незрячих, как взрослых, так и детей – по ворсовому и безворсовому ткачеству (в том числе созданию ковровых эскизов), а также по плетению макраме. Арт-терапия играет огромную роль в деле преодоления физических проблем, и в данном контексте медитативность процесса ткачества и созидание материального объекта создает прилив позитивной, лечебной энергии. Кроме того, обучение ремеслу для человека, имеющего проблемы со зрением, – это бесценный способ интеграции в социум. [9]

В дополнение к вопросу обучения ковровым технологиям стоит упомянуть и интерактивный проект «Вплети свою нить», реализованный в нашем музее несколько лет назад. В его рамках каждый посетитель музея – и взрослый, и ребенок – мог вплести свою нить в безворсовый ковер на станке в фойе музея. И хотя в ходе этого проекта непосредственно обучению отдавалась второстепенная роль – его участники усваивали принцип создания лишь одного, простейшего вида безворсовых ковров – пропагандистская роль того проекта была бесценной. Он вызывал большой интерес у публики, охватив огромное число людей. Одним из направлений подготовки кадров для нашего музея является проведение в нем курсов по реставрации и консервации текстиля, вышивок и образцов национального костюма в рамках одной из программ проекта «Культурное наследие Азербайджана», реализуемого под эгидой ЮНЕСКО. К участию в мастер-классах обычно приглашаются реставраторы, реставраторы-консерваторы, преподаватели



8. Восстановление забытых древних видов ковроткачества сотрудниками отдела традиционных технологий музея

вузов, студенты и специалисты, изучающие музейное дело, реставрацию и декоративно-прикладное искусство. К настоящему времени в его рамках провели свои мастер-классы известные специалисты по консервации из Германии и России, а также мастера национальной вышивки из России, Киргизии, Казахстана и Узбекистана. [10]

Сотрудники образовательного отдела нашего музея тоже прошли обучение в рамках этого проекта и сейчас применяют полученные навыки в проведении мастер-классов для детей и подростков, а также при производстве подарочной продукции. Было замечено, что детям легко даются все виды традиционной вышивки, за исключением тамбурной, которая для них относительно сложна. [11]

Отдельная программа для детей посвящена работе с фетром. Для проведения таких мастер-классов используются заготовки фона и элементов-модулей, из которых дети создают свой ковер способом аппликации.

Для детей и подростков 10–18 лет образовательный отдел нашего музея разработал в 2021 году особую программу по пропаганде национальной одежды «Мода из бабушкиного сундука», рассчитанную на четыре месяца. Актуальность проекта обусловлена тем, что в наши дни в азербайджанском обществе практически утрачен интерес к национальному костюму – за исключением головного платка-ке-лагаи, другие его элементы в современной одежде не используются. Курс обучения, призванный возродить этот интерес, включает в себя теоретическую часть (изучение истории азербайджанского женского костюма, моделирования одежды, а также основ кройки и шитья) и практическую часть – пошив чепкена и архалыга по лекалам, разработанным сотрудниками образовательного отдела. Эти предметы женской верхней одежды были выбраны потому, что они имеют вполне современный покрой и хорошо сочетаются с модой нашего времени. По окончании курса состоялось дефиле, участникам были вручены сертификаты. Этот проект был впервые реализован в феврале – мае 2021



9. Тактильные экспонаты в постоянной экспозиции музея в рамках проекта «Музей без границ»

года. Благодаря публикациям отдела в соцсетях он вызвал большой интерес у общественности, и сейчас идет набор на новый курс, причем число желающих в разы больше, чем было во время первого набора. Музей занимается и воспитанием новых кадров. С 2017 года мы регулярно проводим трехмесячную стажировку для молодежи – в основном, для студентов Азербайджанского государственного университета искусств и Азербайджанской государственной академии художеств, а также средних специальных учебных заведений того же профиля. Молодых людей распределяют по разным отделам, а по окончании срока стажировки проявившим себя наиболее успешно предлагается работа в музее.

Наряду с отдельными проектами образовательный отдел АНМК ведет ежедневную работу, анонсы и отчеты о которой публикуются на страницах музея, а также на собственных страницах этого отдела в соцсетях. Для младших возрастных групп ставятся спектакли кукольного театра и театра теней, сопровождаемые сурдопереводом. Для детей всех возрастов, от дошкольников до подростков, разработан целый ряд курсов и мастер-классов (как в реалии, так и онлайн) – росписи по стеклу, керамике и ткани, изготовлению аксессуаров одежды, различных кукол и других игрушек, мини-циновок и мини-ковриков, вышивке, изобразительному искусству и т.д. В праздничные дни (на Новый год, Новруз, 8 марта и т.д.) к ним добавляются специфические по тематике занятия, основанные на традициях того или иного праздника – роспись рук хной, украшение шекербуры (разновидности национальной выпечки), крашение яиц, роспись тарелки с соответствующей символикой. По праздникам и на каникулах музей предлагает посетителям с детьми особую, расширенную программу. Младшие школьники с удовольствием играют в командные игры типа «Раскрась эскиз ковра», «Смотри и запоминай» (лото из ковровых орнаментов), «Собери ковровый пазл».

Очередной новинкой в области работы с детьми в Азербайджанском национальном музее ковра стали детские игровые квесты (командные



10.
Курсы по консервации текстиля в рамках проекта «Культурное наследие Азербайджана», реализуемого под эгидой ЮНЕСКО

соревнования), программы которых построены на изучении коллекций этого музея. В ходе квеста обе команды постепенно проходят по всей площади экспозиции, самостоятельно прокладывая маршрут и разгадывая головоломки, связанные с информацией об экспонатах, которую им предоставляют заранее. Этот тип игр рассчитан на достаточно взрослых детей, старше 10 лет. В этом направлении музей сотрудничает со школами, которые формируют свои команды. Помимо праздников и каникул, образовательный отдел проводит мастер-классы, приуроченные к временным выставкам, проходящим в музее. Их тематика соответствует направленности той или иной выставки. Такие сопутствующие мероприятия проводились, к примеру, в нынешнем году во время выставок «Котобатики» и «Ковровое искусство – эволюция смыслов».

Говоря о просветительской работе музея, надо сказать и о том, что вот уже несколько лет по субботам у нас проводятся лекции по истории ковроткачества и прикладного искусства в целом, а также о других видах искусства, об архитектуре и археологии, о жизни и творчестве известных художников, архитекторов, ученых. Красной нитью в этом цикле проходит серия лекций «История одного экспоната», посвященная предметам из коллекций нашего музея. Для проведения лекций приглашаются как видные специалисты из числа музейных работников, так и эксперты из Академии наук или Академии художеств страны. Этому проекту не стали помехой даже карантинные ограничения: в дни карантинного режима лекции проводились онлайн, на страницах музея в соцсетях.



11.
Образовательный отдел музея. Мастер-класс по ковроткачеству



**Кристоф
Линд**

Президент Международного комитета музеев и коллекций изобразительного искусства Международного совета музеев (ICFA ICOM), директор Музея искусства и истории культуры в Мангейме

ИЗЯЩНОЕ ИСКУССТВО «ИЗЯЩНЕЕ» ДЕКОРАТИВНОГО?

В продолжение обсуждения, которое мы вели все это время, возникает следующий вопрос: является ли так называемое изобразительное искусство более «красивым», чем искусство декоративно-прикладное? Различение искусств приводит к таким понятиям, как изобразительное искусство, декоративное искусство, прикладное искусство. Все эти понятия настолько близки друг другу, что не совсем ясна разница. Приблизительно разделить произведения искусства на эти категории можно с помощью различных критериев – художественная ценность, материал или технология производства, провенанс, особенности декора, особое мастерство, которое выражено в предмете и т. д. Также речь идет о том, с какой интонацией предмет преподносится публике: показываем ли мы предмет таким образом, будто он является частью повседневной жизни, или говорим, это что-то из ряда вон выходящее. На примере представления одного из предметов на выставке в нашем музее я могу рассказать об одном важном моменте, который подтверждает, что разграничение разных видов искусства неэффективно. В наших музеях в Мангейме есть специальная коллекция предметов, созданных в городе Мангейме, резиденции курфюрстов Пфальца, в феодальный период 1720-1780 гг. Многие предметы этой коллекции сейчас можно увидеть в музеях Рейса-Энгельхорна и в бывшей оружейной. В некоторых наших музеях есть собрание фарфора, в основном, Курпфальцской мануфактуры во Франкентале, которая просуществовала только между с 1755 по 1799 годами, но была очень продуктивной и выпускала качественную продукцию для своего времени. Эти предметы нашей коллекции сегодня в центре внимания. Нам очень повезло: четыре года назад один из меценатов подарил нашему музею полностью сохранившийся в отличном состоянии столовый сервиз для кофе, чая и шоколада в количестве 43 предметов. Это было очень приятно, и у нас сразу же возникло обсуждение, как представить сервиз для посетителей на выставке наилучшим образом? Мы очень хотели показать функциональные возможности всего сервиза, декор, особенности материала.

В техническом и художественном отношении сервиз выполнен на высочайшем уровне: сюжеты, которые вы можете увидеть на каждом предмете, так называемые боевые идиллии, военные сцены для нашего современного глаза немного странные, но в XVIII веке соседние княжества находились в состоянии перманентной войны, и это было сравнительно нормальным состоянием. Поэтому здесь мы видим военные сюжеты в качестве декоративного мотива. Быстро отказались от идеи реконструировать княжеский стол, на котором располагался бы сервиз, так, как это могло быть на самом деле. Вместо этого мы попытались представить все таким образом, чтобы можно было увидеть как можно больше отдельных сюжетов. Мы выделили самые крупные сосуды, на которых изображения очень хорошо видны, прислонили меньшие предметы к ним или наклонили их так, чтобы вы могли видеть батальные мотивы, когда подходите к витрине.

Мы также постарались найти декоративные мотивы, которые присутствуют в росписи фарфора, на других предметах (не оригиналы, а «квазирепродукции»), и мы попробовали выстроить эти дополнительные элементы в зоне витрины.

В некоторых случаях на заднем плане были представлены несколько картин, на которых также изображены боевые сцены, чтобы поддержать мотив на фарфоре. Основной мотив располагается на кофейнике – это конный бой. Здесь художник господин Винтерштейн оставил свою подпись – заглавную W. На переднем плане изображен меч, который во время боя упал на землю. Мы также представили оружие из своей коллекции, чтобы показать модель для росписи на фарфоре.

Различные батальные сцены дополняются еще одним мотивом – разбросанными цветами. Это очень часто встречается на фарфоре периода барокко. Такие цветы не являются запланированным узором. Цветок был изображен вследствие дефекта. Когда от угля взлетела черная частица и оставляла след, на нем рисовали цветок, заплатку «аварийного ремонта».

Есть и другие сцены – идиллии, некоторые из которых можно найти и в живописи. Мы видим, что для их создания был использован ограниченный набор красок, но живопись была выполнена очень тонкой кистью, это не просто украшение, а действительно живопись.

Мы не делали реконструкцию интерьера комнаты, так как не имеем для этого необходимого материала, но все-таки собрали несколько элементов, таких как зеркало, консольные столики, которые, по крайней мере, дают представление о контексте, в котором использовался фарфор.

На выставке показывались и другие примеры фарфора с похожими мотивами. Принципиально важно сказать, что весь фарфор, который представлен, произведен Франкентальской Фарфоровой мануфактурой, плюс минус 5 лет по отношению к дате производства сервиза.

У нас в коллекции есть еще один сервиз, есть эскизы. Также мы показали свечные канделябры. Это фарфоровые канделябры, но они выполнены в форме прежних металлических канделябров. Что-то проецировалось на мультимедийные консоли, например, изображения детских игрушек. Дети могли играть с фарфоровыми солдатиками в то время. Те, кто постарше, могли играть в шахматы.

Мы хотели показать, что были невероятные вариации, желание использовать этот материал для изготовления самых разных вещей, так как это был свежий новоизобретенный материал. Фарфор в то время был новым материалом для Западной Европы, в Китае он появился, конечно, гораздо раньше. Кстати, московская мануфактура также была старше Франкенталеров.

И был еще один любопытный объект — это зубной протез, изготовленный в 1760 году. К сожалению, его верхняя часть уже не сохранилась, она была соединена с серебряной проволокой, чтобы ее можно было двигать. Странность состояла в том, что мы не могли объяснить, как им пользоваться. Видимо, надо было удалить все зубы, иначе он не держался. Нам было интересно, как он работает, там внизу есть канавка для нёба, но нёбо довольно маленькое. Трудно сказать, была ли это просто модель или протез действительно использовался (в то же время протезы уже использовались, но в основном из козых зубов, а не из фарфора). Это было что-то очень современное для своего времени, прогрессивное, и это также показалось нам немного странным. Но мы решили продемонстрировать этот предмет, чтобы показать еще один аспект того использования материала. Я хотел бы кратко остановиться на том, о чем только что сказала Наталья: нам нужно больше работать с прессой. В нашем случае это сработало. Мы написали пресс-релизы, попросили местное телевидение сделать репортаж о выставке, рассказывали историю о большом новом сервизе, обо всех деталях того, что в нем такого красивого, особенностях рисунков и техники изготовления. Но было интересно увидеть, что самым первым предметом, к которому обратились СМИ, был зубной протез, а не сервиз, и это фигурировало в каждом репортаже. Таким образом, благодаря репортажам протез стал настоящей звездой выставки, но в конце концов это не имело значения, потому что все, кто хотел увидеть фарфоровые зубы, приходили к нам и наряду с зубами видели и наш сервиз. Так что это сработало как приманка!

Мы очень гордимся тем, что у нас представлены все эти предметы. До сих пор это одна из жемчужин нашей экспозиции. Теперь она встроена в экспозицию, представляющую коллекцию искусства Мангейма.

В этой части экспозиции представлено искусство XVIII века — мебель, картины, музыкальные инструменты. Это показывает, что классификация искусства не работает. Есть много предметов — «высокое» искусство, изобразительное искусство, прикладное искусство — и все это вы можете использовать в единой связке друг с другом.



Мария
Линд

Советник по культуре Посольства
Швеции в России.

МУЗЕЙ ТЕНСТА: РЕПОРТАЖ ИЗ НОВОЙ ШВЕЦИИ

Сегодня я хотела бы рассказать о том, как организована работа в стокгольмском музее современного искусства Тенста (Tensta Konsthall). И прежде всего я затрону три основных момента, которые определяют деятельность этого культурного учреждения. Во-первых, на мой взгляд, очень важно, что современное искусство — это форма искусства, которая включает в себя все остальное: декоративно-прикладное искусство, ремесла, философию, политику, науку, психологию, литературу, музыку, кино и т.д. Второе важное обстоятельство — это связь культурного учреждения со своей локацией, с местным сообществом. И, наконец, третий момент — это то, как можно сегодня экспериментировать с понятием музей. Что такое вообще музей, каковы его границы?

Представьте себе Стокгольм, столицу Швеции, страны, где живет чуть больше 10 млн. человек. Исторически эта страна очень централизована. Музей, о котором я буду рассказывать, находится в пригороде Стокгольма, в 13-14 км на северо-запад, добраться сюда можно за 20 минут на метро. В этом пригороде позднемодернистская застройка 1967-72 годов, похожая на хрущевки. Сейчас здесь живет 20 тыс. человек, 90% из них мигранты из Юго-Восточной Азии и Африки. Безработица здесь высокая, средняя зарплата невысокая, средний возраст жителей тоже довольно невысок — в Тенста живут, в основном, молодые люди. В Швеции такие места называют гетто, но это не очень корректное название. Можно сказать, что ландшафт здесь более разнообразен, чем то, что освещается в СМИ. Этот район расположен рядом с национальным заповедником Йервафельтет, прекрасный зеленый массив которого видно буквально из окон квартир. Раньше в этом районе были сельскохозяйственные угодья, вплоть до 1960-х годов, когда началась многоквартирная застройка. В самом сердце района Тенста находится старинная церковь — старейшее здание в Стокгольме, древнее Старого города. Сохранились ее фрагменты XII века. Более того, в этом районе даже были викинги, о чем свидетельствуют несколько рунических камней XI века. К сожалению, это культурное

наследие очень редко ассоциируются с Тенста у широкой публики. В Тенста есть торговый центр, и под торговым центром располагается арт-пространство Tensta Konsthall. Оно было основано в 1998 году художником, который жил в этом районе. С 2011 по 2018 год я была директором этого арт-центра.

Первое помещение, которое видите, заходя внутрь музея, — это кафе. И сразу же, буквально рядом с зоной ресепшн, вы встречаетесь с современным искусством. Выставочные пространства музея — это бывшие склады и индустриальные помещения.

Tensta Konsthall — это арт-центр, который в основном работает с современным искусством. Когда я была директором, мы сотрудничали с множеством художников из разных стран мира. Одним из них был Иман Исса — художник, который родился в Каире, но сейчас живет в Лондоне. Мы проводили ретроспективы самых известных ныне живущих шведских художников. Например, Мари-Луизы Экман, которая работает со скульптурами, инсталляциями, живописью, снимает кино, ставит театральные спектакли. Для многих было удивлением, что она решила провести свою ретроспективную выставку в Tensta, а не в одном из крупных центральных музеев Стокгольма. Также мы работали с Антоном Видокле. Возможно, вы его знаете, так как в 2022 году он будет выставляться в Третьяковской галерее¹. Еще одной художницей, чья выставка прошла в Tensta, была Леонор Антунес (она родилась в Лиссабоне, но сейчас живет в Берлине).

В своих художественных работах она всегда отсылает к дизайну и декоративно-прикладному искусству, рассказывает истории женщин-дизайнеров и архитекторов. На выставке художницы 2017 года все скульптуры были наполнены отсылками к знаменитым женщинам-художникам, например, к Грете Гроссман. Она прославилась как архитектор, в 1940-х годах строила калифорнийский виллы, но начинала как дизайнер мебели в Стокгольме в 1930-е годы.

Нам казалось очень важным работать с наследием архитекторов и дизайнеров. Например, в 2016 году мы проводили ретроспективу Фредерика Кислера — пионера выставочного дизайна. Можно сказать, что он произвел настоящую революцию в выставочном дизайне.

Так как современное искусство очень многогранно, мы выставили не только непосредственно объекты современного искусства, но также взаимодействовали с множеством других понятийных полей. Важнейшей частью нашей деятельности являлось (и до сих пор является) взаимодействие музея с местным контекстом. В случае нашего центра местный контекст — это пригород, спальный район. Нам очень важно было заинтересовывать местных жителей, задействовать их в наших мероприятиях, пробудить в них любопытство.

1. В феврале 2022 года в Третьяковской галерее прошла выставка «Антон Видокле. Граждане космоса»: <https://www.tretyakovgallery.ru/exhibitions/o/anton-vidokle-grazhdane-kosmosa/>

Первое, что мы решили сделать — отказаться от vip-мероприятий и не проводить вернисажи для избранных, а приглашать художников и представителей местного сообщества. Днем мы проводили обед для гостей, а вечером открывали выставку для всех желающих. Нам казалось важным делать все проекты максимально доступными. Еще одна простая идея, которой мы воспользовались — организовывали один раз в месяц встречи наших сотрудников с аудиторией. Встречи проводились при участии представителей администрации города. Иногда мы приглашали и представителей других организаций, например, сотрудников местной школы. Мы проводили эти встречи не у себя на площадке, а ездили в город, в мэрию, в школу. Так мы могли не только рассказывать людям о своих мероприятиях, но и узнавать, что происходит в городе. Нам кажется, что музейная деятельность должна охватывать самые разные слои населения, и с помощью таких встреч нам удалось установить контакты, которые иначе установить было бы невозможно.

Например, одна из таких встреч проходила в женском центре в 2012 году. Представители этого центра сказали, что им было бы очень интересно организовывать чаепития в нашем центре. Мы пошли на это, и несколько раз в год они организовывали чайные встречи в нашем музейном кафе. Благодаря этому общению мы познакомилась с девушкой, которая стала лицом нашего центра — сотрудником ресепшн. Она всегда рада делиться своим радушием, и все, кто приходит в музей, чувствуют, что им рады, что они всегда могут получить любую необходимую информацию.

Практически с самого начала мы приняли решение работать с историей района Тенста. Причем как с историей самого места, так и с историями людей, которые здесь живут. В рамках специального проекта мы поставили себе задачу растянуть границы музея, сделать их эластичными. Первым шагом стала организация групповых выставок «Отчет о новой Швеции». Мы сотрудничали с очень разными художниками, музыкантами, уличными художниками, и выставка получилась очень разнообразной, своего рода «лоскутным одеялом». В первой версии нашего проекта приняло участие множество людей. Мы назвали ее «Весенним отделением».

Так родилась идея называть различные подразделения центра не так, как это принято в музеях — выставочный, образовательный отдел и т.д. — а разделить по временам года. Первым отделом стал весенний. Работая над групповыми выставками, мы обращались к местной ассоциации краеведов и просили их предоставить что-то для экспозиции. Они предложили фотографии, в том числе тех времен, когда в районе Тенста располагались фермы, а также фотоизображения первой жилой застройки района. Многие посетители надолго останавливались перед этими фотографиями.

Один из художников представил для выставки работу, осмысляющую позднемодернистскую архитектуру в разных уголках мира. Поздне-

модернистская архитектура — это феномен, характерный для многих стран мира. Часто такие районы называют «серыми», «спальными», «скучными», «опасными». Но художники воспринимают эти территории более комплексно и глубоко, чем мы привыкли.

Мы также обратились в Городской музей Стокгольма и попросили у них 60 акварелей художницы-любительницы XIX века. Она не могла позволить себе купить квартиру, так как была не замужем, и вынуждена была все время переезжать с одной съемной квартиры на другую. В каждом месте она зарисовывала интерьеры. Ее акварели дают представление о том, как выглядело арендное жилье в ту эпоху, а также о том, как выглядела жизнь одинокой небогатой женщины в Стокгольме.

В рамках этого проекта мы просили художников создавать новые работы. Петра Бауэр пригласила нескольких участниц женского центра, и вместе они организовали проект, посвященный искусству слушать. Это то, что обычно называют социальными практиками — направление современного искусства, которое не сводится к созданию материальных объектов, а направлено на социальные взаимодействия. Для сеансов активного слушания мы оборудовали специальное пространство. Здесь проводились мастер-классы, кинопоказы, обсуждения. В частности, мы показали фильм о программе массовой многоквартирной застройки города.

Художник Петра Бауэр, которую мы изначально пригласили только для участия в проекте, продолжила взаимодействие с участницами женского центра. И от них пришел запрос на организацию мероприятий по работе с текстилем. Мы основали «женское кафе», где встречались женщины сначала один раз в неделю, а затем дважды в неделю (эти мероприятия были очень востребованны). Дважды в месяц мы выезжали в другие музеи, чтобы вдохновляться их текстильными коллекциями. Проводили семинары по текстилю на веранде, занимались плетением кружев, вышивкой и т.д.

Мы также работали с архивами. В частности, с материалам старейшей этнической группы района — курдской ассоциации. Они очень щедро поделились с нами своими материалами, которые были накоплены за 40 лет, за все время ведения различных культурных программ. К своему удивлению мы узнали о том, что в нашем районе, в местных школах, есть множество интереснейших произведений искусства (это результат запущенной в XX веке программы «Искусство в школах»). Например, мы обнаружили акварель знаменитого художника Карла Ларсона — набросок портрета директора школы.

Важный проект Tensta Konsthall — «Безмолвный университет». Автор этого проекта Ахмет Ёгют — турецкий художник, который сейчас живет в Берлине. Он запустил эту инициативу как независимую образовательную программу для людей, у которых нет доступа к официальной системе образования. Как правило, это мигранты, у которых нет необходимых документов для прохождения обучения. Этот проект к насто-

ящему моменту существует во множестве европейских городов. И люди, у которых нет юридического статуса — вида на жительство, гражданства — могут приходить и получать образование, в том числе, учить язык, в нашем случае шведский. С нами сотрудничали волонтеры — носители языка. Так же, как и в случае с женскими встречами в кафе, этот проект стал очень популярным. Начав с одного раза в неделю, мы были вынуждены перейти на два раза в неделю. Уроки шведского проходили не в кафе, а непосредственно в пространстве выставок среди произведений современного искусства. Мы также проводили множество экскурсий по городу для участников этой программы, в том числе, в здание Парламента. Это помогало практиковать выученные слова и расширять словарный запас.

Мы знаем, что музей расположен не в самом престижном районе города, и мы решили открыть несколько филиалов в центральных музеях Стокгольма. Обычно центральные музеи открывают свои филиалы в спальных районах, но нам показалось интересным сделать все наоборот. Городской музей Стокгольма согласился на такую инициативу, и мы провели у них выставку, посвященную истории района Тенста.

Все это многостороннее развитие музея происходило очень органично, иногда проекты рождались по нашей инициативе, иногда вследствие поступавших нам предложений. Так, однажды местная библиотека связалась с нами и сообщила, что у них проходит реновация и им не хватает хранилищ для размещения книг на время ремонта. Они обратились к нам с просьбой разместить у себя часть книжного фонда. Мы согласились, и так у нас открылось небольшое подразделение местной библиотеки.

Развитие музея оказалось настоящим приключением. В другой раз к нам обратилась государственная обучающая организация, которая проводит официальные курсы шведского языка для мигрантов. Мы договорились о проведении занятий в пространстве музея, и с этого началась наша лекционная программа. Сначала мы проводили только летние лекционные курсы, но потом местные жители узнали о том, что у нас появилось такое пространство, и стали предлагать свои проекты. Так родился проект homework assistance — помощь с домашним заданием школьникам, которым нелегко дается учеба на шведском языке. Сейчас в лекционной аудитории занятия проходят каждый день.

Для нас было важным, чтобы арт-центр жил и процветал, чтобы он стал местом встреч для местного сообщества, и конечно, для этого мы уделяли большое внимание музейному кафе: еда в нем должна была быть вкусной и не очень дорогой. Долгое время нашим кафе занималась семья эфиопского происхождения.

Tensta Konsthall — это частный фонд. Это означает, что директор вынужден находить средства на все проекты, они не финансируются из местного бюджета. Но можно подавать заявки на гранты. За счет

грантов от государства и города мы получаем примерно 50% нашего бюджета. В Швеции нет ни одного фонда, который бы поддерживал проекты, связанные с современным искусством. Поэтому мы также участвуем в грантовых конкурсах фондов, которые занимаются образовательными проектами. Иногда получаем гранты Евросоюза. Есть и частные пожертвования, но это небольшой процент бюджета. Директор арт-центра должен согласовывать бюджет с Советом директоров фонда. Когда я была директором, Совет одобрял абсолютно все мои инициативы, в этом плане мне очень повезло. Команда центра была небольшой – от 6 до 10 человек. Мы не могли соперничать по уровню зарплат с авторитетными институциями, поэтому, в основном, у нас работали молодые специалисты.

Когда я только начала работать в Тенста, у нас была входная плата. Но посетителей было мало, доход от продажи билетов очень невелик, и я предложила отменить входную плату, которая, на мой взгляд, представляла собой барьер для посетителей. И Совет фонда меня поддержал, я думаю, что это было одно из ключевых событий для развития учреждения.

Постепенно мы все больше и больше начали сотрудничать с официальными просветительскими и образовательными организациями – с академией искусства, архитектурной школой, школами ремесел, школами дизайна. Мы приглашали художников и дизайнеров организовывать у нас мастер-классы, сотрудничали с преподавателями танцев и циркового мастерства.

Одним из символических показателей нашей вовлеченности в местный контекст являются указатели, которые вы увидите сегодня, выходя из метро в Тенста. На третьей стрелочке справа будет написано Tensta Konsthall. Здесь обозначены здания местной администрации, библиотека, школа, спортивный центр, больница. И наш центр искусств занимает в этом списке полноправное место. Учреждение культуры стало органичной частью локальных взаимоотношений, точкой сборки местного сообщества.



Чжан
Чуньянь

Заместитель директора Китайского
музея дизайна

КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ БУДУЩЕГО ДЛЯ ОБРАЗОВАНИЯ

Мне очень приятно поделиться с вами своими идеями о дизайне музея. На это меня вдохновила моя дочь. Это 8-летняя девочка, которая хочет стать исследователем мозга. Однажды она неожиданно спросила меня: «Мама, правда, что в будущем все знания мира можно будет записать на чип и имплантировать в мозг? Если этот день действительно наступит, то зачем мне ходить в школу? Чему я могу там научиться? В моем понимании, начиная с сегодняшнего дня, я могу играть целыми днями дома, а в будущем я смогу однократно вживить чип и завершить обучение». Слова моей дочери удивили меня не только потому, что она с нетерпением ждала того будущего мира, где ей не нужно ходить в школу, но и потому, что мне вдруг пришла в голову мысль о том, если этот день действительно наступит, будут ли нам по-прежнему нужны музеи? Возможно, что я тоже потеряю работу, как и учителя в школе моей дочери?

Не беспокоюсь ли я напрасно? Недавно Илон Маск объявил, что в 2023 году он собирается вывести на рынок инвазивный продукт, называемый Нейролинк (Neuralink) – нейроинтерфейсы мозг-компьютер. Эра слияния человеческого мозга с чипом, возможно, уже не за горами. Я думаю, что обсуждение подобных футуристических вопросов очень уместно на этой великой земле, которая породила таких гениев, как Яков Чернихов и Георгий Крутиков.

Мне интересно, если этот день действительно наступит, и музею посчастливится все ещё существовать, каковы тогда будут отношения между музеем и его аудиторией? Смогут ли музеи по-прежнему чему-то учить детей? Не пора ли нам переосмыслить понимание слова «коллекционирование» для нашего будущего. Коллекционирование – дело, ориентированное на будущее и требующее дальновидности.

Концепция дизайна в современном понимании имеет короткую историю в Китае. В древнекитайском языке китайский эквивалент слова «дизайн» на самом деле состоял из двух отдельных глаголов, первый из которых означал «показывать», а второй – «рассчитывать».

Сто лет назад, под влиянием иностранных культур, китайский глагол «дизайн» стал существительным, которое иногда используется для обозначения «ремесла».

Традиционное китайское понятие «ремесло» богато такими значениями как искусство, мастерство и технология. В Китае 2000 лет назад уже появился такой процесс, при котором дизайн и производство были разделены. Например, бронзовые изделия производились конвейерными партиями, при этом они отвечали высоким эстетическим требованиям и сопровождалась очень строгой системой контроля качества. В 1920-х и 1930-х годах термины «дизайн», «искусство и ремесло», «украшение», «прикладное искусство» и японский термин «узор» часто смешивались. «прикладное искусство», «промышленное искусство» и японское слово «паттерн» (буквально: pattern – узор) часто смешивались, но все они имеют аналогичные значения.

Именно в этот период идеи Родченко, его конструктивизм (constructivism), а также производственное искусство, французское декоративное искусство и немецкий Баухаус были представлены в Китае через китайскую интеллигенцию. В это время перед дизайном стояла задача спасти страну от войны и перестроить новое общество. В 1950-х годах, когда промышленность и культура Китая находились под глубоким влиянием Советского Союза, концепция «искусство и ремесло» стала главным понятием для обозначения дизайна. С реформой и открытием Китая в 1980-х гг. термин «дизайн» постепенно был заменён термином «искусство и ремесло». Важной причиной этого сдвига стало быстрое развитие современной промышленности в Китае, а также большое влияние европейской и американской культуры.

В этот период дизайн во многом определялся рынком, а также играл важную роль в продвижении продукции на рынке. После двух-трех десятилетий развития в постреформенном Китае промышленная система переживает трансформацию. В то же время, на фоне беспрецедентного бума в строительной отрасли и бурного роста рыночной экономики, в Китае примерно в 2010 году начался бум музейного строительства. Поэтому первые несколько музеев дизайна в Китае были созданы в 2010-х годах. И только что родившимся музеям дизайна пришлось столкнуться с влиянием цифровой эпохи. В 2020 году цифровая экономика Китая по темпам развития заняла первое место в мире.

В настоящее время эпидемии, энергетика и климат бросают обществу новые вызовы, и люди начинают думать об общей ответственности дизайна перед человеческим сообществом. В то же время стремление Китая к национальному возрождению привело к тенденции, вследствие которой дизайн в большей степени отражает региональные особенности и духовные традиции культуры. Из приведённых выше историй видимо, что кажущееся далёким будущее всегда приходило рядом с нами неожиданно, особенно в эпоху Китая.

Каждое поколение китайцев вырастает в совершенно разных условиях, в разной культуре и в разных дизайнах, которые они изучают.

Для меня уже нелегко понять «двухмерную» жизнь студентов университета в наши дни. Вот почему я выступаю с призывами задуматься о проектировании музейных коллекций для будущего, для образования будущего.

Гости вчерашнего семинара обсуждали, нужен ли нам новый критерий ценности и выбора. Думаю, да. Этот критерий будет определять не только развитие музейных коллекций, но и окажет влияние на выставки, исследования и даже управление музеем. Китайцы, например, стремятся глубже понять истоки современного дизайнерского образования, и эта мотивация не случайно связана с появлением первых коллекций CDM (China Design Museum). Эта коллекция не только привела к созданию музея, но и привлекла жертвования других коллекционеров и международных ученых.

Однако вскоре мы осознали, что нам необходимо понять не только дизайн-образование, но и отдельные системы современного дизайна, а также то, как многочисленные факторы концепции дизайна, инфраструктуры для производства дизайнерских работ, экономической политики, промышленных технологий и культурных атрибутов взаимодействуют внутри этой системы.

Культура развивается через обмен, и именно через другого человек может понять себя. Именно с учётом этого мы сотрудничаем с российскими музеями, университетами и коллекционерами, чтобы спланировать выставку, посвящённую истории советского дизайна в Китае, а также открыть работу по коллекционированию, исследованиям и образованию по смежным темам через выставку.

Цифровая эпоха определяет, что будущее обучения, несомненно, будет более социальным. Социальные знания будут более интегрированными и сложными, чем школьные знания учебных пособий.

Поэтому мне хотелось бы, чтобы в музеях и их коллекциях будущие дизайнеры не только нашли свои инструменты и материалы, но и смогли обрести самосознание, творческий дух, чувство социальной ответственности, культурную идентичность и т.д. В отличие от простого фактического знания, трудно имплантировать эмоции и сознание в мозг с помощью чипа. Возможно, благодаря этому, музеи и школы не придут в упадок в цифровую эпоху. Чтобы достичь этого, нам необходимо разработать новую типологию дизайнерской работы. Не только с точки зрения прошлых дисциплин, машинного или ручного производства, но и с использованием современных цифровых технологий – создание «решётки» для каждой работы с различными ключевыми словами. «Решётки» постоянно добавляются в соответствии с развитием общества и новыми вызовами. «Решётки» используются для поиска новых направлений в сети коллекций. Если возможно, общественность может участвовать в обновлении «решётки» с помощью цифровых средств и таким образом определять развитие новых коллекций.

При участии общественности коллекции с большей вероятностью будут отражать эмоциональные устремления, культурную самобытность

и духовность людей из разных регионов, а также проблемы или преобразования, с которыми сталкивается общество. Таким образом, посетители будут больше заинтересованы в том, чтобы попасть в реальные музейные пространства.

Благодаря таким коллекциям наше и следующее поколение сможет получить более полное представление о жизни нашего времени и созданных системах.

Я также предложила эту идею на семинаре, организованном ассоциацией китайских музеев в прошлом году. В прошлом месяце я узнала, что подобный предварительный эксперимент проводится в Музее ремесёл Ханчжоу в моем городе. В период, когда цифровой дизайн становится все более распространённым, я думаю, что такой подход к коллекционированию возможен. Я думаю, это единственный способ убедить мою дочь вновь проявить интерес к школам и музеям.

ПРЕДМЕТ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА ВЫСТАВОЧНЫХ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ



СЕКЦИЯ III: СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ЭКСПОНИРОВАНИЮ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА. ПРИМЕРЫ КУРАТОРСКИХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕШЕНИЙ

ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ:

Выставка как лаборатория исследования;

Создание контекстов и междисциплинарный подход к концепциям проектов;

Роль сценария и художественные решения в экспонировании предметов декоративного искусства и дизайна;

Мультимедийные технологии, медиапространство и массовая культура как пространство репрезентации предметов декоративного искусства.

МОДЕРАТОР:



Алина Сапрыкина

Главный куратор Всероссийского музея декоративного искусства, заместитель директора по музейно-просветительской, экспозиционной и выставочной деятельности (в 2020–2022 гг.)

УЧАСТНИКИ:



Кристоф Линд

Доктор исторических наук, Президент Международного комитета ИКОМ по вопросам комплектования коллекций изобразительного искусства, Директор Музея искусства и истории культуры в Мангейме, Германия



Хань Цзянь

Доктор искусствоведения, директор художественного музея САА, г. Ханчжоу, Китай



Ву Гуанг Ронг

Доктор искусствоведения, профессор директор Музея ремёсел САА, г. Ханчжоу, Китай



Александра Селиванова

Историк архитектуры, куратор галереи «На Шаболовке», старший научный сотрудник НИИ Теории архитектуры и градостроительства РААСН, старший научный сотрудник Музея Москвы



Андрей Паршиков

Куратор и арт-критик, член кураторской команды V-A-C



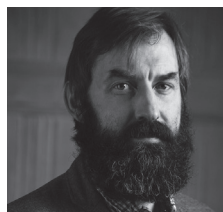
Елена Коротких

Куратор ГМИИ им. А.С. Пушкина



**Катя
Бочавар**

Художник, куратор



**Алексей
Трегубов**

Архитектор, театральный художник



**Вера
Мартынов**

Художник, режиссер, куратор



**Юлия
Наполова**

Художник, архитектор



**Наталья
Мифтахутдинова**

Директор МАУ г. Магадана «Медиахолдинг
«Вечерний Магадан»



12.
Участники секции - А. Трегубов,
В. Мартынов, А. Паршиков, Ю. Наполова,
К. Бочавар

А. Сапрыкина Здесь сегодня собрались профессионалы высокого уровня, мастера в своей области. Мне бы хотелось, чтобы наш разговор сложился как профессиональная дружеская беседа по обмену опытом, взаимный рассказ про профессиональные открытия, подходы к работе, секреты.

Мы как практики в области выставочных, событийных проектов сегодня будем обсуждать современные подходы к экспонированию декоративного искусства. Особенности показа именно декоративного искусства: как работать с таким материалом? Как сделать его современным сегодня, если этого требует та или иная задача?

Я бы хотела задать вопрос куратору команды V-A-C Андрею Паршикову. Почему именно «Большая глина № 4» Урса Фишера стала символом, визиткой будущего открытия пространства ГЭС-2? Ну и вопрос, который нельзя не задать: когда состоится открытие?

А. Паршиков

Я не в ответе за «Большую глину № 4», к сожалению. Хотя я очень рад тому, что это случилось, тому, что раньше многие люди не знали о ней, а теперь знают все, и даже те, кому, наверное, не следовало бы.

Мы установили ее и таким образом дали понять городу, что здесь будет не просто новое публичное пространство, но пространство, где будет презентоваться искусство, в частности, коллекция Фонда V-A-C. Скульптура «Большая глина № 4» – одна из частей этой коллекции.

Она скоро уедет от нас, это временное произведение. Но рядом с ней стоит скульптура «Пространство света» Джузеппе Пеноне для тех, кто хочет глубже погрузиться в контекст современного искусства.

Открытие Дома культуры ГЭС-2 запланировано на 4–5 декабря.

У меня есть несколько мыслей по поводу декоративного искусства в музее, потому что как раз я занимаюсь одним из проектов открытия, который называется «Я моторы гондолы разбираю на части» (это знаменитая фраза из песни Мумий Тролля «Карнавала не будет»). Мы будем делать выставку про карнавал, где будет много костюмов.

Начиная от костюма Новой академии изящных искусств, Кати Филипповой, костюма, который делают современные художники. Мы будем рассматривать костюм как художественное высказывание. Будем рассматривать карнавал как репрезентацию себя на публике. Потом эта выставка частично будет представлена в Венеции.

Мы с большим трудом делаем этот проект, потому что, будучи «неофитами» в работе с декоративным искусством, столкнулись с тем, что декоративное искусство гораздо более требовательно к экспонированию, чем современное. Это для нас стало большим потрясением. Приходилось затемнять какие-то зоны, потому что выставка

размещается в одном большом зале. Мы поняли, что, как бы ни были прекрасны костюмы из проекта «Золотой осёл» Новой академии изящных искусств, их нельзя выставить при таком же освещении, как остальные экспонаты. Или, например, бижутерия Кати Филипповой требует, наоборот, большего освещения. Но я надеюсь, что мы справимся с этими задачами.

Я думаю, что грань между декоративным искусством и современным искусством, или изобразительным скоро будет растворяться, потому что междисциплинарный подход сейчас наиболее актуален. Куратор – это тот, кто рассказывает историю. А историю можно рассказывать с помощью чего угодно, начиная от валенка и заканчивая работами Да Винчи. Если этот валенок актуален в контексте той истории, которую ты рассказываешь, то его стоит экспонировать.

А. Сапрыкина

Чем, на ваш взгляд, декоративное искусство отличается от современного, и наоборот? Скажем, если бы на месте этой «Глины» Фишера стояла какая-нибудь заготовка Гжельской фарфоровой фабрики. В чём разница между этими двумя формами искусства?

А. Паршиков

На мой взгляд, исключительно в утилитарности. В том, что декоративное искусство как-то можно использовать. А современное искусство вещь совершенно бесполезная. Современное искусство относится к когнитивной индустрии, а декоративное искусство всё ещё к креативной индустрии. И на стыке этих двух индустрий и должно рождаться какое-то современное кураторское высказывание.

А. Сапрыкина

Я передаю слово Елене Коротких. Вы не столь давно сделали прекрасный проект о ДПИ из коллекции ГМИИ. Среди героев Вашей выставки были Матисс, Пикассо, Фернан Леже. И там была такая мысль, что они были сторонниками самого широкого внедрения декоративного искусства в повседневную жизнь. Зачем? И как Вы об этой идее рассказываете выставочными средствами? Как Вам кажется, сейчас эта мысль актуальна? И что сегодня в повседневном считается красивым?

Е. Коротких

Да, действительно, на выставке «Не живопись. Декоративно-прикладное искусство из коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина»¹ мы показывали самые разные примеры того, как художники обращаются к декоративно-прикладному искусству. Действительно были такие персонажи, как Пикассо или Леже, которые максимально старались внедрить свое искусство в жизнь. Допустим, Пикассо не трактовал свою керамику как что-то, что нужно поместить в витрину, в шкаф и никогда больше не пользоваться. Он даже говорил: «мечтаю, чтобы когда-нибудь я увидел

1. 20 апреля – 20 июня 2021 года, ГМИИ им. А.С. Пушкина: <https://www.pushkinmuseum.art/events/archive/2021/exhibitions/gallery/index.php>

женщину, которая с моим кувшином пойдёт за водой». Собственно, для этого и создавались все эти вещи, поэтому они часто тиражные. Другое дело, что, например, вазы Мориса Дени технически мы описывали как декоративно-прикладное искусство, поскольку это керамика. Но на практике они были частью оформления музыкальной гостиной Ивана Морозова. И это воспринималась и самим автором, и заказчиком исключительно как изящное искусство, то есть не как ДПИ, ни в коем случае. Они никогда не использовались, они, собственно, и не создавались для того, чтобы использоваться. По поводу того, что происходит сейчас. Очень интересно показывать, как эти вещи используются. ДПИ – это как раз такая история, когда мы можем показать, зачем нужны вещи. То есть вопроса «художник нарисовал эту картину, что он имел в виду?» здесь во многом не существует. Мы понимаем, для чего эти вещи создавались; как художники их переосмыслили, как они пытались внедрить это всё в повседневную жизнь. И в этом смысле декоративно-прикладным искусством – искусством, которое мы будем через несколько лет выставлять в музеях, будут, например, дизайнерские коллекции Диора и Бальмена, потому что они тоже делают предметы интерьера в очень лимитированных коллекциях. В принципе, кроме авторитета, по смыслу нет особой разницы между коллекцией предметов интерьера и блюд в интерьере, которые сейчас выпустил модный дом Бальмен, и теми же вещами Пикассо. И на мой взгляд, в какой-то момент эти границы сотрутся.

А. Сапрыкина

Я ухвачусь за Вашу идею о том, что дизайн станет частью декоративного искусства.

Напомню о первом дне нашей конференции, который был посвящён тому, что наш музей начинает новую страницу в своей жизни – начинает коллекционировать дизайн. Эта история началась несколько лет назад с открытия Центра моды и дизайна в составе Всероссийского музея декоративного искусства. В этом году музей открыл выставку «ВЕЩЬ! Предметный разговор» и таким образом обозначил серьёзную новую эпоху в своей деятельности, связанную с дизайном. Следующий вопрос я хочу адресовать Кате Бочавар. Катя, скажите, пожалуйста, как художник этой новой экспозиции «ВЕЩЬ!», но в то же время куратор с большим опытом, как Вы прочитали смысл кураторского послания Алёны Сокольниковой? Как Вы его расшифровали визуальным образом?

Е. Бочавар

Во-первых, Алёна говорит о том, что вообще люди мало меняются, и чувство прекрасного у них примерно одно и то же. Меняются какие-то предпочтения, ритмы, линии, характеры, но в целом нам приятно и интересно возвращаться к тому, что было, и смотреть в будущее через прошлое. Поэтому то, что делают сейчас художники, обращаясь к прошлому, выглядит так, как оно могло бы выглядеть, наверное, и в будущем. С моей точки зрения, Алёна говорит об абсо-

лютном безвременье художественных образов, и я постаралась делать экспозицию, которая это подчёркивает.

В то же время, так как я, в основном, занимаюсь вопросами современного искусства, для меня было важно сделать экспозицию, которая показывает то, что нет разницы между дизайном, декоративно-прикладным искусством, искусством в целом. Все эти разговоры уже, наверное, лет пять тому назад, наконец-то, улеглись. И, надо сказать, что я делала для этого всё возможное. Художественные практики – общие, а куда человек направил свои стопы, и чем конкретно он стал заниматься – писать картину или лепить горшок – это, в общем, его личное дело. От этого горшок не становится менее произведением искусства, а картина не становится более произведением искусства. Если вы сходите на выставку, вы увидите, что там достаточно пространства для того, чтобы внести стулья, мольберты, столы. Сесть вокруг стола, провести лекцию, провести какую-то беседу, зарисовать что-то, если ты студент.

Главная идея этого пространства – «открытое хранение». То есть эта выставка произведена таким образом, чтобы, во-первых, мы могли иметь лучший эмоциональный контакт с теми произведениями, которые выставлены. И, во-вторых, чтобы мы могли с ними легко взаимодействовать, потому что они вот перед нами такие беззащитные и доступные. Доступность идей, доступность художественных замыслов – это тоже часть экспозиционного решения. То, что эти произведения не где-то далеко, а рядом, и мы можем воспользоваться этим обстоятельством, изменить себя, улучшить, прикоснувшись к искусству.

А. Сапрыкина

Вы говорите о вневременности, но если всё-таки говорить о времени, то можно обсудить музейно-театральный проект «Хранить вечно»². Я бы хотела пригласить к беседе Веру Мартынов, сценариста этой выставки, и спросить её: какова роль сценариста в конструировании выставочных сюжетов, посланий? Как устроена работа сценариста с куратором и с художником экспозиции?

В. Мартынов

Я расскажу не только о выставке «Хранить вечно», но и еще об одном выставочном проекте TEATR.RUS³. Потому что в первой выставке я работала в соавторстве, а вторую делала самостоятельно, тоже выступила как сценарист.

Как в любом деле, которое делается сообща с кем-то, важно привнести какой-то свой опыт, своё видение, посмотреть на то, что мы делаем вместе с другой стороны, быть постоянно в коммуникации.

В работе над выставкой «Хранить вечно» сначала возникла идея

2. 19 сентября 2018 – 15 октября 2018, ЦВЗ «Манеж» (г. Санкт-Петербург): <https://manege.spb.ru/events/muzejno-teatralnyj-proekt-hranit-vechno/>

3. 2 ноября – 8 января 2020, Новый Манеж: <http://moscowmanege.ru/ru/vystavka-teatr-rus/>

и композиция в целом, она была основана на исторических фактах, и дальше внутрь впаивалась история. История корректировала общую композицию, общий замысел. Иногда они начинали конфликтовать, и тогда мы искали какое-то новое решение, отметили что-то, где-то переставляли акценты.

Вообще я за то, чтобы в любой выставке чётко прослеживалась драматургия пространства. Даже в небольшой выставке, не такой масштабной, как «Хранить вечно», которую было сложно пройти за два часа, если внимательно погружаться. Я всегда за драматургию пространства. Она выстраивается не только при помощи объектов, не только при помощи решения пространства, аудиоида. Это комплексный вопрос, в который входит абсолютно всё: свет, звук, цвет пространства, его насыщенность объектами, либо разряженность; звук, который здесь есть, в этом пространстве, в следующем нету, или соединение двух звуков. Это всё такие связанные вещи.

После мы начали говорить о том, что это театральная выставка, назвали этот проект театрально-выставочным проектом. Не знаю, насколько это корректно говорить, что это театральный проект, потому что театр – это то, что происходит здесь и сейчас, живое общение. В общем, это всё равно выставочный проект, в котором была придумана artificial story – искусственная история, внедрённая в реальное событие.

Во втором выставочном проекте TEATR.RUS, посвящённом 400-летию театра, я самостоятельно придумывала сценарий происходящего.

Я часто слышу словосочетание «открытое хранение». Я так понимаю, что открытое хранение – это то, что нам всем очень нравится, это фонды, то, что скрыто, то, что вне дизайна, то, что лежит случайно или как бы случайно, какие-то странные сочетания, которые искрят и вызывают эмоцию.

И я понимаю, что вот такая игра как открытое хранение сразу задаёт пространство, начинает диктовать. То есть ты говоришь: я хочу открытое хранение. И дальше эта идея начинает вести тебя куда-то. Дальше уже не ты сочиняешь этот сценарий, а сценарий появляется, и ты просто его находишь внутри, раскрывая через вещи, через архитектуру пространства, через свет, через звук, ну и так далее.

А. Сапрыкина

Попробуем глубже разобраться во взаимодействии театра и музея, в том, как, используя театральные приёмы, сделать из выставки некое очень особенное пространство, современное и популярное, понятное, интригующее посетителя. Мастер таких воплощений Алексей Трегубов – театральный и музейный художник, теперь уже с огромным стажем.

Недавно Вы, Алексей, открыли выставку в музее-заповеднике «Царицыно». И мне хотелось бы сказать, что Ваши проекты – это всегда оживление предметов. Не просто некий театральный приём, но, прежде всего, внимание к предмету. Скажите, пожалуйста:

что сегодня музеи могут и должны показывать посетителям? Зачем современная аудитория приходит в музей? В частности, в музей декоративного искусства, который мы сегодня обсуждаем.

А. Трегубов

Я начну немного издалека. Для меня каждый выставочный проект – это погружение в тему.

Я часто встречаюсь с историями, с которыми я вообще раньше был не знаком. Для меня это большое приключение и большой познавательный интерес. То есть, работа над выставками – это получается своего рода «институт», продолжение образования. Я на самом деле невероятно благодарен Музею (в смысле, разным музеям) за этот опыт.

Второй момент: я всегда, когда работаю, стараюсь быть абсолютно «пустым». То есть я себя представляю на месте человека, который ничего не знает, который совершенно случайно зашёл на выставку. И для меня это принципиальная позиция. Считаю, что музеи отвечают за то, чтобы выставленные в музейном пространстве предметы, произведения были понятны простым людям – и пенсионерам, и детям, и работникам метрополитена. Это самая главная и невероятно сложная задача.

При этом я не говорю о том, что под этим слоем не должна лежать искусствоведческая, научная база. Первый слой – это понятное всем, второй слой – понятное и интересное специалистам. А потом мы должны погружаться глубже, глубже и глубже.

Я имею в виду само пространство экспонирования, подачу предмета. То есть, моя задача – чувственно подключить простого человека к произведению. Для меня главный герой на выставке – это произведение. Не куратор, не я как автор, а произведение. То есть я рассматриваю две основных позиции: произведение и простой человек. Человек, который ничего о предмете не знает. Для меня это два главных героя. Очень важно, конечно, чтобы произведение было видно, чтобы его



13.

Участники секции –
Ю. Наполова,
К. Бочавар,
А. Сапрыкина

было интересно изучать, чтобы оно действительно было героем. Я хотел бы обратить внимание на то, что для меня как для художника два слова «декоративное» и «прикладное» имеют если не негативную, то очень непростую коннотацию. Когда я ближе познакомился с музеем, то понял, что народное искусство имеет определенные смыслы и значения. Орнамент – не декоративен, он не украшает, он имеет смысл и точное значение.

Для меня было большим открытием, когда я узнал, что режиссер Михаил Патласов написал приложение для айфона: вы можете вывести смартфон на орнамент, и орнамент на ткани начинает петь. Потому что, когда его ткали, пели. Это не было прикладной штукой. И, думаю, что современные художники, которые приходят на производства и обращаются к этому опыту, они чувствуют, что там есть смысл. Вопрос не в форме, а в смысле.

Поэтому значение слова «декоративное» – не совсем точное. Разделение на декоративное, прикладное и «высокое» искусство – я не чувствую, что оно должно иметь место сегодня, это какой-то атавизм, наследие предыдущего времени.

А. Сапрыкина

Вчера на конференции об этом шла речь, что в декоративное искусство, по сути, можно включить всё, что не является живописью, то есть очень близкое к повседневности – за счёт этого понятное нам, но понять его можно очень разными способами.

Вы говорите об «открывании» предмета для себя каждый раз в музее. Музеи – это про предметы. И в то же время, не будем лукавить, Алексей, Вы всегда создаёте очень мощные контексты для «прочитывания» этих предметов, визуальные, яркие. И в первую очередь бросаются в глаза именно они. Есть что-то, что вы можете добавить именно про визуальные контексты?

А. Трегубов

Да, это то, о чем говорила Вера Мартынов. Можно сказать, что это драматургия, история. Люди хотят, чтобы к ним относились уважительно и с любовью, и не предлагали просто прекрасно выставленные предметы и «разбирайся в этом сам».

Я не говорю, что нужно делать только иммерсивные выставки. Но надо предлагать человеку какую-то визуальную историю, среду или идею, протягивать руку, как бы говоря «давай с тобой сыграем в эту игру»... Музей находится сейчас в ситуации, когда он должен протягивать руку. По-другому будет бессмысленно.

Чем сегодня театр отличается от музея? Театр – это смысл: все приходит на спектакль, и весь театр работает для того, чтобы в семь часов открылся занавес и произошёл спектакль. А музей, на самом деле, работает не на выставку. Он работает на хранение предметов, изучение и так далее. Важно, чтобы произошло изменение ракурса, момента выхода в музей. Главное, чтобы пришёл человек на выставку. Это очень важный ракурс.

В. Мартынов

Я очень поддерживаю Алексея в вопросе разделения искусство на «такое и сякое». Я с этим сталкиваюсь в своей работе регулярно и всегда выступаю за то, чтобы рамки между искусством остались чисто систематические, просто для удобства, чтобы их никогда в реальной жизни не употребляли.

Например, насчёт искусства в проекте «Хранить вечно». Когда вся эта машина декорации, этого контекста выстроилась, в последние два дня перед открытием выставки привезли объекты, которые я отбирала в течение очень долгого времени. Приехало около шестисот предметов из разных музеев. Это были резиденции: Петергоф, Гатчина, Царское село и др.

Приехали музейные сотрудники, надели перчатки, и они начали выкладывать эти предметы в созданную нами историю – сценаристом, архитектором, художником по свету. В тот момент, когда появились разбитые черепки, фрагмент какой-то головки, подсвечник, лампа, а там возникла картина Боровиковского – предметы стали воздействовать на меня как история, как человек. Каждый из них запел какую-то свою историю. Я не ожидала этого эффекта.

Для меня не было разницы: это вот такая маленькая мраморная головка, отвалившаяся от неизвестного купидончика, который хранится где-то в огромных ангарах Петергофа, которого никто никогда не видел; либо это прекрасная картина Левицкого или Боровиковского, что-то законченное и сохранённое. Для меня эти два предмета никак не отличаются. Я призываю к тому, чтобы смотреть на историю, смотреть на предмет без каких-либо рамок.

А. Сапрыкина

Очень ценно, что сегодня кураторы, художники, участники конференции делятся такими внутренними ощущениями.

Я выступаю за то, чтобы, делая проект в музее или в театре или в кино, мы понимали, что важен не только посетитель – важна фигура автора. С одной стороны, это всегда командная работа. С другой стороны, очень важна личность. В данном случае куратор, архитектор, сценарист – как раз те люди, которым институция должна довериться. Их личному ощущению, опыту, практике. Дать возможность сделать яркий проект. В музеях сегодня могут транслироваться разные взгляды, подходы, кураторские эксперименты и исследования. И это нормально, это здорово. Это, на мой взгляд, уже безусловная часть сегодняшнего дня.

Я хотела бы обратиться к Александре Селивановой.

Мне вспоминаются наши рабочие группы и дружеские встречи, когда мы спорили на тему: что всё-таки важнее – сам музейный предмет или концепция? То есть вещи говорят сами за себя, или важен некий конструкт, концепт, идея? В этом смысле мы с Вами были по разные стороны. И хотя Вы всегда говорили, что предмет важнее, и что он как бы сам разговаривает, на мой взгляд, есть какое-то Ваше

личное мастерство в том, как Вы умеете его оживить. Ваши выставки становятся интересными для самых разных аудиторий: от маленьких детей, туристов, современных молодых людей до очень «продвинутых» специалистов – искусствоведов, историков архитектуры, философов, литераторов и так далее. Всем нравится, каждый может найти для себя в том или ином Вашем проекте что-то важное и интересное. Как Вы это делаете? И что бы Вы сделали с декоративным искусством по этому рецепту?

А. Селиванова

Во-первых, я хотела бы уточнить, что наши споры были связаны с постоянной экспозицией. В вопросе именно создания постоянной экспозиции, действительно, ведущий элемент – это предмет. А когда делается временная выставка, то, конечно, на первый план выходит концепция, идея. И все выставки, которые мне доводилось делать в разных музеях, – это всегда были именно исследования. Для меня выставка – это некая гипотеза, вопрос, который мне хочется задать. Для меня настоящее волшебство в том, что, в отличие от того, о чем говорил Алексей, если честно, я никогда не думаю про посетителя. То есть я делаю выставку, которая интересна мне и моим друзьям.

«Советская античность»⁴, «Гастев. Как надо работать»⁵, «Московская оттепель: 1953–1968»⁶, которую мы делали с Евгенией Кикодзе, или «ВХУТЕМАС 100. Школа авангарда»⁷ – все эти выставки, в первую очередь, были интересны мне как исследователю. И каждая выставка – это такая книга, в которой есть либо связанное единое повествование, какой-то единый сценарий, либо это набор, сборник стихов или рассказов с отдельными какими-то образами, которые выстраиваются в голове в единый образ.

Конечно, я стараюсь делать выставки многослойные для того, чтобы их можно было посмотреть за полчаса, получив какое-то яркое впечатление, а можно было бы ходить четыре часа. То есть большое количество текстов многослойных, когда есть крупные, большие, как мы делали на «Азбуке музея», и расширенные, глубокие, которые позволяют совершенно по-разному, в разной степени углубиться в материал.

Говоря о том, как я делаю выставки, надо сказать, что мне и сложно, и легко одновременно. Я архитектор, и поэтому, когда я работаю с другим архитектором, мне нужно своего внутреннего архитек-

4. Осень 2018 года – Галерея «На Шаболовке»: <http://avantgarde.center/sovetsk-antichnost>

5. Осень 2019 года, Галерея «На Шаболовке»: <http://avantgarde.center/gastev>; 3 декабря 2020 года – 24 января 2021 года, Ельцин Центр (г. Екатеринбург): <https://yeltsin.ru/affair/gastev-kak-nado-rabotat/>.

6. 16 декабря 2016 – 12 апреля 2017, Музей Москвы: <https://mosmuseum.ru/exhibitions/p/moskovskaya-ottepel-1953-1968/>

7. 10 ноября 2020 – 11 апреля 2021, Музей Москвы: <https://mosmuseum.ru/exhibitions/p/vhutemas/>

тора куда-то деть и об этом забыть. И та картинка, которая у меня возникает в голове, когда я только начинаю придумывать выставку, не должна мешать тому, чтобы мой соавтор создал свой образ. Но это, в общем, довольно непросто.

Те выставки, которые я делала, они именно исторические, и посвящены чаще всего первой трети или первой половине XX века. Любая из этих выставок-исследований – это какая-то попытка по-новому рассказать об времени, найдя какой-то странный, иногда неожиданный ракурс. Будь то авиация, или насекомые, или электричество. То есть это какой-то странный срез, который позволяет вдруг собрать самые разные элементы – и произведения искусства, и повседневные вещи, то есть дизайн, промышленный дизайн, и какие-то научные, актуальные на тот момент, открытия, исследования. И это всё вдруг собирается в единую картину, которая по-новому рассказывает в том числе и историю искусства, но при помощи каких-то совершенно неожиданных вещей.

На выставке «Авангард и авиация» у меня были перемешаны великолепные образцы лопастей пропеллеров, которые выглядели как авангардная скульптура, и рядом стояли объекты, действительно, дизайнеров и художников. Это воспринималось как равноценные вещи, потому что это все они составляют пластический язык эпохи. Она проговаривается и в ткани, и в тарелке, и в скульптуре, и в архитектуре. Не могу сказать, что эти вещи вневременные. Для меня они как раз очень сильно погружены в эпоху, в тот конкретный момент, когда они создавались.

А. Сапрыкина

Как будто бы это прочитывание некоего текста через эти вещи, да? То есть это как будто именно прочитывание, приоткрывание этого времени?

А. Селиванова

Да, что-то подобное. Но вот, собственно, как «Оттепель» была сделана, когда мы с Женей выбрали девять слов – решётка, прозрачность, движение, органика и так далее – и через эти слова удалось рассказать и про оттепельное кино, и про науку, и про живопись, и про архитектуру.

А. Сапрыкина

Хотела бы сейчас обратиться к Юлии Наполовой. Сегодня мы можем видеть в Музее декоративного искусства постоянную экспозицию «Русский стиль. От историзма к модерну», в котором Юлия выступила художником. Там представлены лучшие предметы из коллекции музея. Когда мы имеем столь яркие, столь визуально привлекательные, впечатляющие произведения искусства, мы все равно стараемся показать их современным образом. В экспозиции удалось соблюсти очень тонкую грань с включением каких-то дополнительных мультимедийных технологий.

Мой вопрос таков: прошло несколько лет с момента открытия этого проекта, что бы Вы сегодня изменили в нем? Есть ли такая мысль, когда Вы видите эту свою работу?

Ю. Наполова

Это замечательная экспозиция. Что бы я изменила в ней? Проект малобюджетный, если бы изначально было больше денег, наверное, я бы сделала что-то иначе. Но он закончен.

В экспозиции «Русский стиль. От историзма к модерну» для меня очень важным является цвет. Цвет очень важен для экспонирования ДПИ. Когда мы работаем с современным искусством – это совершенно другая история. Я люблю и такие проекты, они очень простые, там за счёт света всё достаточно понятно и быстро решается. Работа с ДПИ – очень кропотливое, сложное, энергозатратное дело. Так сложилось, что я сделала большое количество выставок ДПИ. Помимо света здесь очень важен цвет, который подчёркивает материал, форму, технику. В «Русском стиле» мы потратили несколько месяцев на подбор цвета, который бы оттенил дерево материала основного массива экспонатов.

Недавно я заходила на экспозицию, и многие решения мне вносъ показались удачными. Какие-то вещи забываешь, а потом отмечаешь: «А вот это удачно, это хорошо». Наверное, сейчас, если бы у нас была такая возможность, я бы добавила мультимедиа, хоть я и не люблю мультимедиа, но в данном случае это могло бы быть уместно. Дополнительные комментарии – куратора, реставраторов. Мы же делали достаточно классическую музейную экспозицию, лаконичную и очень аккуратную.

А. Сапрыкина

Сегодня «Русский стиль» – это не только важная постоянная экспозиция, это, на самом деле, смыслообразующая экспозиция музея, который посвящён, прежде всего, российскому искусству декоративному. Это сердце, смысловое ядро, вокруг которого выстраивается всё остальное. Если смотреть на Всероссийский музей декоративного искусства как на музей про наш культурный код, про идентичность, раскрываемую через искусство, то «Русский стиль» именно тот проект, который подчёркивает это.

Я проведу блиц-опрос и прошу вас всех ответить на вопросы: зачем вообще нужны музеи сегодня, в частности, музеи декоративного искусства? Места хранения и изучения нашего материального и нематериального культурного наследия? Места научной каталогизации и изучения музейных предметов? Образовательные центры или центры развлечений? Коммерческие учреждения?

А. Трегубов

В сегодняшней ситуации, в которой я нахожусь, мне очень трудно найти оригинал, реальность. Информационный поток смешан до такой степени, что я не понимаю, что реальность, а что нереальность. Предмет может быть какой угодно, но он должен быть настоящим. Людям нужно настоящее. Соприкосновение с реальностью.

Наверное, музей – это одна из немногочисленных точек соприкосновения с настоящим. Поэтому я интуитивно и подсознательно против мультимедиа. У меня всё время противоречие против какого-то видео, которое показывает какое-то произведение. Я хочу видеть реальность.

В. Мартынов

Знаете, я хотела рассказать об одном из самых красивых выставочных опытов, который произошёл со мной в моей жизни. Во время Венецианской биеннале несколько лет назад в Палаццо Фортуни. коллекционер, галерист Аксель Вервордт несколько лет был куратором этого пространства, этого дворца. И он сделал серию выставок. И на одной из них (на второй в серии) я побывала. Она называлась «Пропорция». Это трёхэтажный старинный венецианский особняк, со своей историей, с уже созданным интерьером, собственной атмосферой. Туда было интегрировано искусство из коллекции А. Вервордта. Там была и голова египетской женщины (макет театра Гонзаго), какой-нибудь маленький портрет Билла Виолы, скульптуры современных художников наверху.

Там не было разделения на утилитарные предметы, декоративно-прикладное, изящное или современное искусство. Это была одна общая выставка, которая меня пронзила в самое сердце, и до сих пор я о ней вспоминаю. Для меня это такой далёкий ориентир, но, тем не менее, он всегда рядом со мной.

Для чего нужны музеи? Для чего нужны выставки? Для того, чтобы рассказывать истории; для того, чтобы предметы рассказывали истории; для того, чтобы художники рассказывали свои истории. Не нарративно, не через сценарии, не через текст – через предметы, через сочетание этих предметов. Для того, чтобы делиться опытом.

А. Паршиков

Присоединяюсь к предыдущему оратору. Я сейчас тоже вспомню невероятную выставку, которая меня впечатлила. Был 2011 год, в Вене, в Венском Сецессионе была выставка «Пятая колонна». Выставка о реновации Сецессиона 1976 года Адольфом Кришанитцем, когда он восстановил эту самую пятую колонну.

Современные художники высказывались на эту тему. Они рассматривали влияние национал-социализма на то, что случилось в Вене; на то, что было потом. Рассуждали, нужна ли эта «пятая колонна», само понятие. Всё было выстроено вокруг этой истории. Выставка была сделана таким образом, что уходя оттуда, ты уже знал всё об этой реновации. И по-другому ты бы о ней узнать не смог.

На мой взгляд, музеи в современности и в дальнейшем будут нести исключительно когнитивную функцию, которая будет адаптировать сложные художественные исследования и истории с помощью языка вещей для зрителя.

Ю. Наполова

Есть такой замечательный фильм – «Дьявол носит Prada». Одна из главных героинь фильма, объясняя значение моды, почему

она так важна и прекрасна, говорила, что вещи, которые создают (следует перечень модельеров) так важны и так прекрасны, потому что это те вещи, которые ты можешь надеть на себя. Суть декоративного искусства также в человечности, в том, что оно не отгораживается от человека. Оно будто протягивает руку и говорит: «Да, это то, что тебе может быть понятно. Это то, что может быть красивым. Это то, что тебе может нравиться и не нравиться». Музеи декоративно-прикладного искусства делают искусство понятным, доступным очень широкой публике.

Е. Бочавар

В широком смысле этого слова декоративно-прикладное искусство учит нас тому, что жизнь должна быть вообще всегда и во всём прекрасной. Абсолютно все предметы, которые нас окружают, по возможности, должны быть прекрасны.

Сегодня прекрасным кажется одно, а завтра прекрасным кажется другое. И если не будет музея, который будет хранить предметы сегодняшнего дня, то, во-первых, будет трудно представить себе, что мы из себя представляли, сегодняшние люди. И, во-вторых, трудно будет протянуть вот эту линию времени, которая, с моей точки зрения, сейчас важна, как никогда.

Сейчас, когда всё человечество начинает думать о прошлом и будущем, решать какие-то проблемы на примере прошлого, стараясь чего-то избежать, а на чём-то настаивать. На мой взгляд, роль музеев декоративно-прикладного искусства, и вообще музеев сейчас очень сильно возросла. Потому что у нас появилось больше времени — мы можем ходить в музеи и таким образом развиваться. Это страшно важно. Роль музея в целом выросла, и музеи различных направлений сейчас сливаются. В музее современного искусства вы видите предмет декоративного искусства, и наоборот. Это распространенная практика. Сливание всего со всем для того, чтобы лучше понимать жизнь, для того, чтобы общая культура человечества выросла для того, чтобы вообще сохранить человечество. Чем более культурным будет человек, тем больше у нас шансов вообще на этой планете остаться как виду. Это и есть функция музея декоративно-прикладного искусства.

А. Сапрыкина

Когда мне задал подобный вопрос один журналист, я ответила схожим образом: музей декоративного искусства — это музей красивых вещей. И, конечно же, красота спасёт мир. То, чем мы занимаемся в этой профессии, дополняя друг друга, делая какое-то общее дело при том, что у каждого совершенно разные проекты, на мой взгляд, мы таким образом как бы достраиваем миры. Миры искусства и ремёсел, какие-то воображаемые пространства, которое часто воплощаются, реализуются. Это что-то из области конструирования нашей жизни через предметы.

Е. Коротких

Как хранитель импрессионистов Пушкинского музея могу сказать, что у нас есть картины и есть те же самые вазы Мориса Дени. Для

посетителя живопись всё равно остаётся таким далёким, непонятым идеалом. То есть человек приходит и говорит: «А-а, Матисс!».

А на самом деле, если спросить: «А почему: а-а, Матисс!?!», мало, кто ответит. А вазы или какие-то мелкие предметы, действительно очень приближены к жизни. Они показывают, что все эти далёкие люди, и эти все прекрасные матиссы, на самом деле, тоже пользовались вазами, ели из тарелок. Это очень важно осознавать, чтобы не отдалять человека от искусства.

Также я хочу сказать, что, на мой взгляд, не нужно бояться фразы «музей красивых вещей». В этом и состоит вся идея, что это действительно красивые вещи. Очень важно, что на вещах, которые представлены в музее, можно проследить историю. Не нужно этого стесняться, наоборот, это как раз преимущество декоративно-прикладного искусства.

А. Сапрыкина

Искусство в целом — это медитация на тему «как есть», то есть это либо воссоздание, либо деконструкция реальности, как в современном искусстве. Если же говорить о декоративном искусстве, то это, наверное, размышление и деятельность на тему «как хотелось, чтобы было». Вот то, что я имею в виду, когда говорю про создание других миров, вот какое имеет к этому отношение именно декоративное искусство.

А. Селиванова

С моей точки зрения музей сейчас, в первую очередь, это институт памяти. И это — лично для меня — не место красивых вещей, потому что меня всегда привлекали не то, чтобы красивые вещи, зал Пазырыкских курганов в Эрмитаже или что-то в Кунсткамере. Это точка, в которой можно как-то заземлиться и почувствовать, где ты и кто ты сейчас, и найти свою связь с тем, что было до тебя. Это, действительно, единственное на данный момент место для разговора и о прошлом, и о настоящем, и о будущем.

И, говоря про эпоху, которой я занимаюсь — начало 1920-х гг. — могу напомнить, что музей воспринимался и интерпретировался в эти годы как именно не только точка собирания прошлого, но и разговора о настоящем и о будущем. Это принципиально важно. Этот смысл современного музея очень важно как-то закреплять и двигать дальше.

А. Сапрыкина

Просим слушателей задать вопросы.

А. Гилодо

Вначале я хотел бы на ваш глобальный вопрос «зачем нужны музеи?» дать глобальный ответ. С моей точки зрения, музей является неотъемлемой частью цивилизации, поэтому спрашивать о смысле их существования — это приблизительно то же самое, что спрашивать: «Зачем мы дышим?». Не будет музея в здании цивилизации — начнет умирать цивилизация. Просто так должно быть.

Я бы хотел сфокусировать внимание на следующем. Современного зрителя привлекает и на выставку, и на экспозицию то, что мы можем

назвать смыслом. Когда есть смысл, заложен смысл, он становится интересным через предмет; через решение пространства, через сценарий. Это всё завязывается в единое целое.

На мой взгляд, интересно посетителю становится в тех случаях, когда экспозиция или выставка сама становится предметом искусства, пространством искусства. Когда человек входит в это пространство и из обыденной жизни переносится в то высокое, чем занимаются музеи.

Хотел бы задать ещё один вопрос: понимаем ли мы разницу между медиапространством и массовой культурой и тем, что было сформулировано в конце 1950-начале 1960-х гг. под названием «культура в массы»? Это две дефиниции, имеющие совершенно разное смысловое наполнение. Когда мы говорим о выставочных проектах, мы и должны решить задачу: сделать выбор в пользу массовой культуры, к которой мы должны приспособиться, или продвигать идею «искусство в массы»? Эта дефиниция и является, с моей точки зрения, пограничной.

А. Сапрыкина

Мы затронули сегодня вопрос медиатехнологий в музейных экспозициях. Об этом говорила и Юлия Наполова, что она бы добавила какие-то мультимедиа в постоянную экспозицию «Русский стиль». Об этом и говорил и Алексей Трегубов, что он не очень это любит, что ему важен сам предмет.

Моё отношение к этому следующее: медиа – это, с одной стороны, язык для экспозиции выставки. Все медиатехнологии – оборудование, другими словами, некие возможности показа, визуальные, звуковые и так далее – это просто некий уровень показа. То есть это, другими словами, то, что заменяет этикетаж, текст и прочее.

Музей сегодня, конечно, и музей как очень особенное место, но он немного и театр, и кино, и тексты (литература и философия), то есть он мультидисциплинарный. Но, на мой взгляд, самое важное то, что музей сегодня – это и медиа тоже. То есть это место коммуникации, открытая система. Именно в этой коммуникации и рождаются новые, яркие смыслы.

А. Трегубов

Лично для меня эта позиция, что есть музеи, или представитель музея, и есть масса, неприемлема. Для меня нет массы, для меня есть человек. Коммуникация с массами не работает. На выставку приходит не масса, а человек.

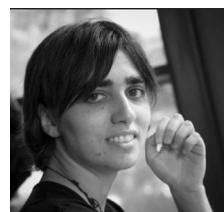
СЕКЦИЯ IV: МУЗЕЙ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА КАК ЖИВОЕ КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО. ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ НА БАЗЕ КОЛЛЕКЦИЙ ДИ¹.

МОДЕРАТОРЫ



**Наталья
Денисова**

Заведующий Музейно-просветительским центром Всероссийского музея декоративного искусства



**Ксения
Голубович**

Писатель, переводчик, критик, лектор

1. В рамках секции состоялось подписание Соглашения о сотрудничестве Всероссийского музея декоративного искусства и Санкт-Петербургской Государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица

УЧАСТНИКИ:



**Наталья
Фомина**

Доктор педагогических наук, профессор, заведующий лабораторией изобразительного искусства и музыки Института художественного образования и культурологии РАО



**Екатерина
Полякова**

Кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой «Дизайн текстиля» Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова



**Наталья
Дзембак**

Доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица



**Алексей
Новосёлов**

Директор Тотемского государственного музейного объединения



**Вера
Ярилина**

Куратор отдела музейно-образовательных программ и инклюзивной деятельности «Детское Царицыно» Государственного Музея-Заповедника «Царицыно»



**Ксения
Зубакина**

Хранитель коллекции пермской деревянной скульптуры, музейный педагог, ведущий научный сотрудник Пермской государственной художественной галереи



**Николай
Селиванов**

Руководитель «Мастерских художественного проектирования» в Культурном центре ЗИЛ



**Екатерина
Каракозова**

Директор Санкт-Петербургской детской художественной школы № 2



**Анна
Черных**

Куратор программы «Дизайн одежды. Базовый курс», Британская высшая школа дизайна



**Владимир
Тилинин**

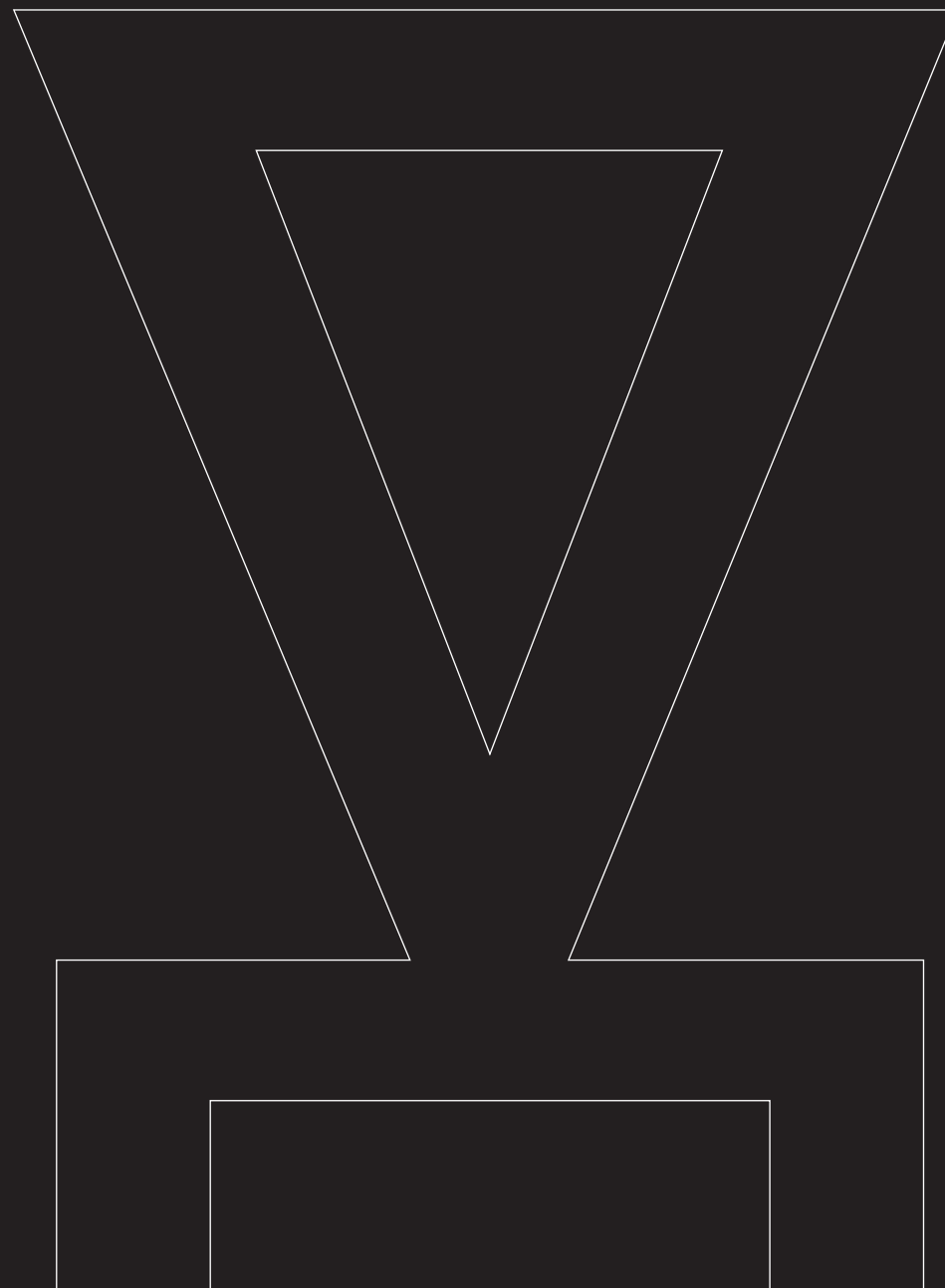
Куратор программы «Дизайн одежды. Базовый курс», Британская высшая школа дизайна



**Снежанна
Атанова**

Научный сотрудник отдела Центральной Азии, Кавказа и Урало-Поволжья, Институт Востоковедения РАН

КОНЦЕПТУАЛЬНО- ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ БЛОК





**Наталья
Денисова**

Заведующий Музейно-просветительским центром
Всероссийского музея декоративного искусства

Это заключительная секция нашей юбилейной конференции. Коллеги на предыдущих секциях говорили о комплектовании, о формировании новой коллекции предметного дизайна. Говорили сегодня в первой половине дня о презентации коллекции. Всё это служит базой для образовательной и просветительской деятельности музея. Сейчас мы хотим поговорить о просветительских и образовательных практиках на базе коллекций музея декоративного искусства. Мы разделили доклады на два условных блока – теоретический и практический. В основе каждой практической образовательной деятельности лежит теория, т.е. какие-то алгоритмы, которые позволяют грамотно, научно-обоснованно выстраивать программы, адресованные разным аудиториям. В первом блоке выступят спикеры, которые будут говорить о технологиях, об исторических отсылках, на которых мы можем базироваться сегодня и отвечать вызовам социокультурного пространства. Второй блок – краткая презентация практических кейсов, которые демонстрируют, как музеи и образовательные учреждения взаимодействуют, выстраивают свою образовательную стратегию. Я надеюсь, что после динамичного выступления спикеров, у нас останется время для обмена впечатлениями и идеями.

Модерация нашей секции распределена на двоих. Я руководитель просветительского центра музея и отвечаю за музейную педагогику, за просветительские проекты и за взаимодействие с образовательными учреждениями, представляю ситуацию изнутри. Моя коллега, Ксения Голубович, известный писатель, лектор, исследователь, будет смотреть на наши связи «с высоты птичьего полёта».

ВСЕРОССИЙСКИЙ МУЗЕЙ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА: УЧИМСЯ, ИГРАЕМ, ИНТЕРПРЕТИРУЕМ

Для начала я хотела бы рассказать о концепции просветительской деятельности нашего музея, как мы видим её сегодня, какие идеи наследуем и как развиваем их в практической деятельности, в разных форматах взаимодействия с учреждениями образования и культуры, и, конечно, в работе с нашими гостями, посетителями.

Не так давно в ИКОМе обсуждалась роль музея. Участников обсуждения поставили перед выбором: собрание, хранение или коммуникация, отклик на актуальные вопросы? На мой взгляд, необходимо совмещать эти роли. Музей – это живое пространство, где встречаются современные люди разных поколений, социального статуса, уровня образования. При этом пространство коммуникации должно выстраиваться деликатно, а подача коллекции должна быть научно обоснованной.

Алгоритм, который был найден при создании нашего образовательного центра (его создала и много лет возглавляла заслуженный работник культуры Лина Николаевна Глушкова, сейчас главный методист музея), позволил музею стать привлекательнее, отойти от привычного формата экскурсий. В его основе концепции просветительской деятельности музея сохраняются следующие принципы:

- интерактивные, игровые формы знакомства с декоративным, самым близким человеку, искусством. В пространстве Просветительского центра, специально оформленном для проведения интерактивных программ, располагается вспомогательный фонд, который позволяет буквально тактильно познакомиться с разными видами и предметами декоративного искусства, техниками, природными материалами;
- знакомство с коллекцией музея непременно начинается с народного искусства, нашего базового культурного наследия, которое очень легко связывается в дальнейшем с другими коллекциями, представленными в музее, вплоть до самых современных. Изучая древнерусское, традиционное искусство и его более поздние интерпретации (в Русском стиле, русском авангарде, современном дизайне), посетитель может увидеть преемственность, связи внутри национальной художественной культуры;
- организация совместных партнерских программ, где музей выступает базой. Соединение усилий музейных педагогов, учителей общеобразовательных учреждений, ВУЗов, художественных школ, студентов;

- взаимодействие с художниками, музыкантами, театральным сообществом в рамках подготовки событийной программы музея, рассчитанной на широкую аудиторию. Ведь природа декоративно-прикладного и народного искусства, как мы знаем, основана на синтезе искусств и наша задача - помочь посетителю эмоционально погрузиться в мир декоративного искусства, где «оживают» и «звучат» предметы, персонажи, образы и краски. **[14–15]**

Мы разрабатываем и проводим просветительские, в том числе инклюзивные, программы для разных возрастов, специальные циклы для художественных школ, ВУЗов. Мы также поддерживаем событийной программой ключевые временные выставки, проекты музея.

Кустарный музей, опыт которого мы наследуем, включал в себя ремесленные мастерские. Мы это направление также развиваем. У нас есть свои собственные художественные мастерские (по витражу, керамике, эмали, резьбе по дереву, гравюре и др.), где через прикосновение, через ремесленные навыки можно более глубоко понять ценность предмета декоративного искусства, расширить свои творческие горизонты. В мастерских преподают выпускники Строгановской Академии, профессиональные художники и дизайнеры.

Ещё одна форма взаимодействия и общения, которая отсылает нас к опыту начала XX века, выставочным проектам, которые, например, делал в свое время Николай Дмитриевич Бартрам — это совмещение в рамках выставочного проекта детских работ, работ профессиональных художников, народных мастеров и музейных подлинников.



14.
Программа Русская
деревянная игрушка

Такие фестивали, выставочные проекты мы делали на протяжении нескольких лет. Из последних можно привести в пример проект 2019 года «Точка опоры. Новое народное». В рамках проекта проводилась конференция, был издан сборник. В 2021 году состоялся проект «Дети авангарда», посвященный педагогическим практикам, технологиям начала XX века. Мы приурочили его к юбилею ВХУТЕМАСа и Государственной академии художественных наук. Вспоминали успешные и актуальные до сих пор приемы работы с подростками и студентами на базе народного искусства, на базе русского авангарда. У нас были представлены в рамках этого проекта и объекты уже состоявшихся, известных дизайнеров, художников, например, Мастерской ТАФ (Театр архитектурной формы), и творческие проекты ведущих детских и молодежных студий, в т. ч. Мастерской художественного проектирования, которую представляет сегодня Николай Селиванов. **[16]** Проект «Дети авангарда» был реализован в сотрудничестве с Институтом художественного образования и культурологии РАО, который представляет сегодня Наталья Николаевна Фомина. Обязательно в каждый выставочный проект, который мы делаем с институтом, мы включаем часть коллекции института — коллекции детского рисунка рубежа XIX-XX веков. Это помогает нам проследить преемственность и затронуть тему «детское – взрослое». Кто может назвать себя взрослым? С какого возраста мы должны чувствовать и вести себя степенно и вписываться в какие-то рамки? Можем ли мы дать себе свободу, как это делают дети, переосмысляя народное искусство? У них это получается порой даже более аутентично и живо, чем у профессиональных мастеров, которые имеют какие-то границы в голове.



15.
Тактильный фонд
Просветительского
центра

Сейчас наступило интересное время. Коллеги на предыдущих секциях говорили, что не только в нашей стране, но и в зарубежных музеях, которые работают с предметным искусством, наступило время переосмысления коллекций с точки зрения современной социокультурной среды. В нашем музее сложилась уникальная ситуация: у нас хранятся коллекции, по которым можно проследить российскую художественную традицию с XVII-го века до наших дней.

Подытоживая своё выступление, хочу сказать, что я понимаю, что для взаимодействия с образовательными учреждениями от музея требуется выполнение определённых задач: качественно выстроить современную постоянную экспозицию как базу для образовательных проектов, укрепить научный потенциал музея, ведь, как мы знаем, одно из главных преимуществ музея — это максимально достоверная информация о подлинниках, которые мы храним. Сами подлинники выступают очень важным притягательным моментом, потому что сложно подменить достоверность,



16.
Экспозиция выставки
Дети авангарда

искренность, документальность. И, конечно же, большую роль играют сотрудники, которые занимаются просветительской деятельностью. От них требуется широкий кругозор, понимание внутренних связей в различных областях знаний и умение показывать их через предмет декоративного искусства как символ эпохи. Это, своего рода, такой документ, который нужно уметь «читать» и уметь передать его смысл живо и интересно молодому поколению.



**Наталья
Фомина**

Доктор педагогических наук, профессор,
заведующий лабораторией изобразительного искусства
и музыки Института художественного образования
и культурологии РАО

АВАНГАРД В ОБРАЗОВАНИИ. ОПЫТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ НАЧАЛА XX ВЕКА.

Люди, которые смотрят вперед, всегда оказываются в авангарде. Поэтому этот термин сам по себе имеет условный смысл. Но в связи с тем, что я присутствую на юбилее музея декоративно-прикладного и народного искусства, я останавливаюсь именно на локальном аспекте — декоративно-прикладное искусство в системе эстетического воспитания по А.В. Бакушинскому из опыта 1920-х годов.

Напомню вам о Бакушинском, выдающемся искусствовед, человеке, благодаря которому, во многом, сохранились народные промыслы в Советской России. Руководитель кабинета, как я коротко его называю, Прimitивного искусства Государственной Академии Художественных наук. Кабинет коллекционировал примитивное искусство, к которому относилось народное творчество, икона, примитивы, примитивистское искусство и детский рисунок. Цель художественного воспитания по А.В. Бакушинскому — формирование культуры творческой личности, способной стать творцом в области избранного дела. Т.е. любого избранного дела. И содержание образования включало изобразительную, декоративную, конструктивную деятельность. Примечательно, что для ребенка, как считал Бакушинский, нет изолированных от жизни явлений искусства. Каждый момент жизни, каждое собственное творческое действие для него может стать художественным и эстетически оформленным. В Академии художественных наук детям был предложен тест: изобрази, что ты видишь вокруг себя. Дети изображали интерьер. Эти «интерьеры» подтверждают слова А.В. Бакушинского о том, что для ребенка нет нехудожественных, неинтересных вещей. Всё вокруг, любой предмет концентрирует внимание ребенка. Всё для него важно. Бакушинский собирал дореволюционные детские рисунки, которые давали возможность подтвердить эту же идею. Изображая фигуру женщины, ребенок восхищен шалью, в которую она одета, сочетанием цветов — черного и зеленого, красивыми валеночками. Всё свидетельствует о том, что декоративно-прикладное искусство, сама среда,

пропитана красотой времени и быта, и мелочей жизни, определяющих и наше поведение. И быт, и общение привлекают внимание ребенка. Один из разделов основного труда Бакушинского так и назывался — «Орнаментальное декоративное творчество». Этот раздел включает в себя вопросы оформления среды учащимися, а также творчество в области декоративно-прикладного искусства.

В качестве экспериментаторов выступили носители искусства того времени. Художницы Галина Викторовна Лабунская, Вера Ефремовна Пестель, Вера Фёдоровна Шехтель. Про них говорили: Вера Большая (Шехтель) и Вера Маленькая (Пестель). Не от хорошей жизни, а от того, что всего лишились (имущества, квартиры, своих близких), они ушли в педагогику. Но остались в ней, во всяком случае, Лабунская и Пестель, на всю жизнь. Интересно, что в 1920-е годы они проводили эксперимент в Сокольническом районе, на улице Матросская Тишина. Тогда там была мукомольная фабрика. Дети работников мукомольной фабрики пришли к этим учителям.

Я их представлю чуть подробнее. Галина Викторовна Лабунская на протяжении десятилетий возглавляла в нашем институте, который назывался Центральный дом художественного воспитания детей, работу в области изобразительного искусства. Вера Ефремовна Пестель занималась свободным творчеством, не социалистическим реализмом. Она работала с детьми сначала в Центральном Доме художественного воспитания детей, а вторую часть жизни — в Историческом музее. Вера Фёдоровна Шехтель была самой экзальтированной учительницей. Когда дети работали над народной игрушкой и нужно было изобразить козла, она в класс привела козла. Когда нужно было изобразить петушка — принесла из соседнего дома петуха. Источниками изучения их деятельности явились труды Бакушинского, подробная статья Лабунской и Пестель в издании Бакушинского и детские рисунки 1920-х годов, которые хранятся в коллекции института, в котором я работаю — Института художественного образования и культурологии РАО.

Интересно, что их поиски стыковались с поисками ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИНа, потому что они считали, что дети не просто должны что-то декоративно изобразить, а сделать функциональную вещь или модель произведения, которую можно реализовать в материале.

Занимались с детьми и созданием театральных костюмов. Дело в том, что их приятелем был небезызвестный художник Константин Истомина. То, что они делали, летом воплощалось под руководством Истомина на сцене, на площадке, которая находилась в парке Сокольники; там объединялись все виды искусства. Я до сих пор не могу понять, почему никто об этих экспериментах не писал, кроме меня.

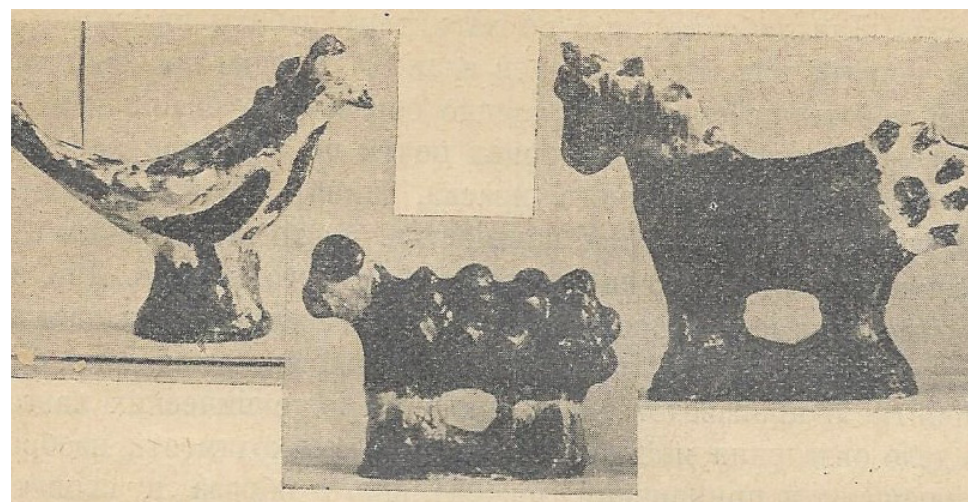
На занятиях по декоративно-прикладному искусству в Сокольниках учителя с детьми буквально проходили путь от прялки к абстракции. В процессе этой работы они делали собственные выводы о том, как работать с детьми, но главным арбитром, главным экспертом в этой работе, оказывается, был музей — Музей кустарных изделий. В музее

высоко оценили произведения, которые делались на уроках в школе детского творчества, и предложили показать детские работы на первой Всероссийской художественной выставке при Академии Художественных наук. Они не просто были показаны, но и получили награду, почётное удостоверение Музея кустарных изделий. Потом эта выставка поехала в Париж, где также была получена награда, а работы были опубликованы. Результаты эксперимента Лабунской, Пестель и Шехтель легли в основу программы Изобразительных искусств и Художественного труда, которые имели место в школах России в 1920-е годы. Недавно во Всероссийском музее декоративного искусства прошла выставка-лаборатория «Дети авангарда», где были представлены рисунки из коллекции Государственной Академии Художественных наук, сформированной А.В. Бакушинским и его коллегами. [17-19]



Рис. 6. Эскиз театрального костюма (Шемаханская царица — „Золотой петушок“).

17.
Н. а. Эскиз
театрального
костюма. 1920-е



18.
Игрушки из папье-маше: птица, баран
и лошадь. 1920-е



Рис. 5. Плакат ко дню Красной армии.

19.
Плакат ко дню
Красной Армии.
1920-е

Н.Л. Денисова Наталья Николаевна, это бесценный материал, который по-прежнему актуален. У нас сейчас действует столярная студия в детской лаборатории дизайна, которая базируется на тех же принципах. Вы говорите о том, что у каждого ребенка есть своя индивидуальность и она проявляется непосредственно. Этот тезис доказан в нашей практической деятельности.

К. Голубович

Я хотела бы привлечь внимание к двум вещам. Во-первых, у темы советского детства есть невероятный потенциал. Очень значительная нераскрытая тема — люди, которые связывали традиции прошлого с настоящим. Что формировало советское детство? Какие люди этим занимались и что они транслировали? Это повлияло и на советский кинематограф, и на многие другие вещи.

Очень важно понимание непрерывности традиции. Она прошла через весь XX век таким странным образом, скрываясь и выживая, и давала невероятный результат. Сегодня в этой парадигме работают Кирпичёв или Лобазов. Взаимодействия с этими работающими в авангардной традиции людьми, на мой взгляд, сегодня не хватает.

Н.Л. Денисова В проекте «Дети Авангарда» участвовала мастерская А. Ермолаева и все преемственные связи были отражены. Продолжая тему преемственности традиции, я передаю слово Николаю Селиванову, руководителю Мастерской художественного проектирования Культурного центра ЗИЛ, который познакомит нас с некоторыми технологиями работы с музейным предметом с детьми.



Николай Селиванов

Руководитель «Мастерских художественного проектирования» в Культурном центре ЗИЛ

ЧТО ТАКОЕ «ЛЮБОВЬ»? ХУДОЖЕСТВЕННО- ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ИГРА В УНИВЕРСАЛЬНОМ МУЗЕЕ.

Перед нашей секцией я застал выступление коллеги из Китая, которая обратила внимание всех присутствующих на то, что настало время определённой ревизии ценностей. Определения ценностей для будущего. Смысла тех вещей, с которыми мы работаем, но по отношению к тем, кому жить дальше. Она очень ясно это сформулировала. Прямо сейчас, буквально в эти дни, проходит Всемирный саммит по художественному образованию в университете Флориды, где участвуют наши коллеги со всего света. На мой взгляд, там много любопытных докладов, связанных с темой организации художественного развития детей и подростков самых разных социальных слоёв, но именно с целью его оценки, переоценки.

Ситуация в этой области весьма проблемная, потому что музеи, на мой взгляд, молчат. Какие бы ни были великолепные экспозиции, сколько бы денег в них ни вкладывалось, какие бы талантливые коллеги ни делали кураторские проекты — музеи не начинали говорить на эту тему.

Лично мне как потребителю музейного контента (а я очень последовательный потребитель) абсолютно всё равно, как экспонированы предметы. Для меня главное, чтобы был вход в музей. И даже порядок, в котором расставлены предметы, лично для меня не имеет никакого значения. Потому что, приходя в музей, я чувствую себя абсолютно варваром, скифом, которому надо завоевать это содержание. Я к этому готовлюсь, собираю самые разные сведения, провожу «разведку», и прихожу в музей «вооруженным до зубов». И выхожу из него с готовым художественным проектом. Поэтому для меня главное — чтобы музей просто существовал, чтобы предметы были бы открыты. Открытое хранение — это то, что имеет для меня большое значение.

Мы в Мастерской осуществили множество проектов с 2004 года. Например, проект, который родился при подготовке летней школы в Санкт-Петербурге. Стояла задача охватить Эрмитаж за 4 дня. Естественно, это невероятная задача, поэтому были разработаны такие инструменты, которые мы условно называем «игровыми». Это сочетание ролевой и настольной игры, которая позволяет мгновенно организовать систему погружения. После чего «преобразованные» мозги наших участников включаются в интересный диалог с музейными предметами. Эти игры мы назвали «Большие музейные игры», как бы определяя масштаб не столько самих игр, сколько то, что эти игры рассчитаны на большие универсальные музеи. Мы проводили игры или в Эрмитаже или Лувре, или сочетали комплекс музеев. Я придумываю самые разные игровые наборы, мы разыгрываем роли и дальше вступаем в контекст музея.

Концептуальную основу для наших игр я определил бы так: меня очень вдохновляет великий немецкий педагог Фредерик Флобер, меня очень вдохновляет наследие Эрвина Панофски, и я абсолютный приверженец и пропагандист творчества Выготского (его концепция ментально-психологических инструментов является ключевой для всей моей деятельности).

Игра под названием «L'amour» мне показалась наиболее существенной и интересной для разговора о музее декоративно-прикладного искусства — универсальном музее, потому что любой музей декоративно-прикладного искусства хранит вещи разные, по совершенно не понятным причинам объединяемые в парадигму какой-либо коллекции. Итак, игра про любовь — это ответ на то, зачем вообще вести детей в музей. Чтобы просто что-то сказать, загрузить? Отнять личное время? Зачем? Они живут будущим. Тема любви для подростков является сакральной — это главное, что они хотят знать, они хотят о ней говорить. А мы хотим им сказать, что любовь — это не только секс, это что-то большее. Как ответить на этот вопрос? Как им помочь определить своё будущее, ощущение своего горизонта развития? Игра помогает ответить на все эти вопросы. Мы проводим ее в Лувре, потому что это очень разнообразная и сложная коллекция, которая позволяет легко и свободно порассуждать на эту тему. Перед тем, как начинается игра, самый ключевой момент — это вход в музей. Сейчас я опишу, как мы входим в Лувр, и как 4 часа нашего прохода создают тот контекст, с помощью которого в дальнейшем мы разговариваем о самых сложных, самых важных вещах. Моя задача выбрать 10-12 памятников, чтобы максимально широко захватить всю коллекцию Лувра. Мы прошли по разным этажам и оказались в разных местах. Первый памятник — это фрагмент колонны в экспозиции французской средневековой скульптуры. Эта колонна — такие сплетающиеся, напоминающие спираль ДНК, формы. В них включены человеческие фигурки. Очень наглядный пример для того, чтобы уравнивать понятия любви и жизни, развития. Следующий — похороны

рыцаря, надгробье, XV век. Рыцарь — наш главный герой, потому что в дальнейшем мы будем играть и говорить о куртуазной культуре. Жизнь и смерть сочетаются в этом памятнике, рыцарь отдаёт свою жизнь во имя служения Прекрасной Даме. Собственно — это служение и есть его противостояние смерти. Противостояние смерти позволяет перейти к следующим вопросам. Что такое черное и белое? Что такое дуализм, двойственность? Тема двойственности в дальнейшем будет постоянно присутствовать в сценарии, в сборке всех вот этих памятников. Третий памятник — это маленькая картина Рембрандта, «Философ в раздумье». Или, как её точнее сейчас называют, «Книга Товита». Мужчина и женщина. Это произведение, которое является основанием очень многих философских размышлений философов разных эпох.

Если у вас будет интерес поговорить за заявленную тему более концептуально, то, пожалуйста, моя презентация к вашим услугам. На мой взгляд, проблема намного глубже, чем мы сейчас её формулируем.

К. Голубович «Музей-игра» — очень важная история, потому что игра является базовым понятием. Мы говорили о детстве, о том, что базовые схемы есть во всех нас. Здесь можно вспомнить и архетипы Юнга. Декоративно-прикладное искусство — это нечто абстрактное. Например, орнамент — это основа для абстрактного, не психологизированного разговора об очень базовых вещах, таких как жизнь, смерть, рождение. Как об этом говорить? Как выводить на эту абстракцию детей и подростков? Подростки — самый философский возраст, это возраст бунта и вопросов. И как всерьёз можно об этом говорить через предметы?

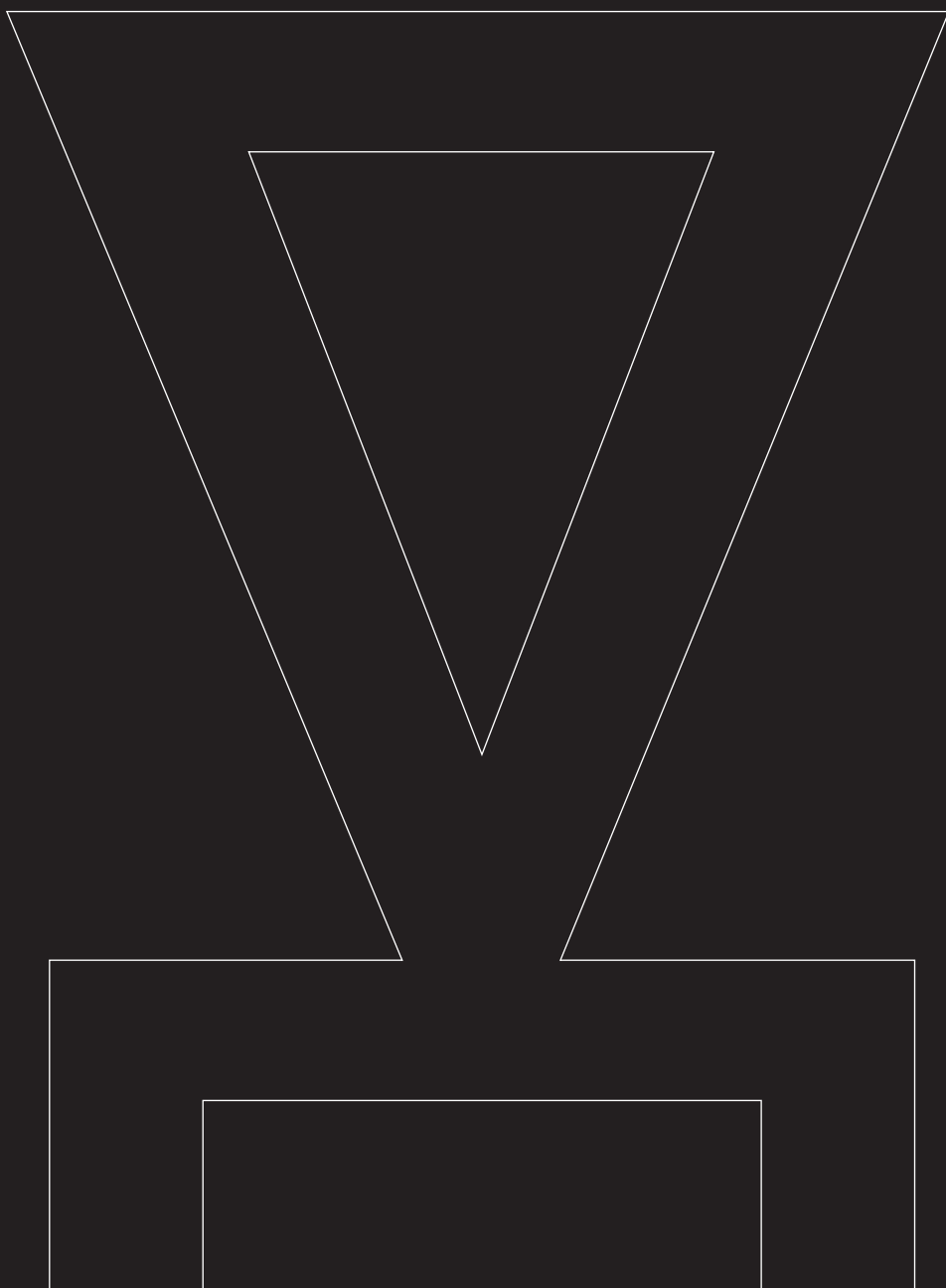
Н. Селиванов

Надо заниматься визуальной семиотикой.

Н.Л. Денисова

На мой взгляд, это может быть каким-то объёмным проектом. Синергия нескольких педагогов, специалистов, которые рожают маршрут, некое путешествие. Я предлагаю от таких концептуальных вещей перейти к практичным кейсам.

Представляю следующего спикера — Алексея Новоселова, директора Тотемского государственного музейного объединения. Алексей расскажет, как за счет культурного наследия можно привлечь внимание к городу, как работать с местным сообществом. В музее замечательная открытая коллекция и очень много форматов работы с посетителями.



**Алексей
Новосёлов**

Директор Тотемского государственного
музейного объединения

СОЛЬ – В ЛЮДЯХ. КАК МУЗЕЙ В МАЛОМ ГОРОДЕ МОЖЕТ МЕНЯТЬ МИР ВОКРУГ СЕБЯ И УСПЕШНО РАБОТАТЬ С КУЛЬТУРНЫМ НАСЛЕДИЕМ

Я представляю музей малого города, города Тотьма Вологодской области. Это на полпути между Вологодой и Великим Устюгом, в вологодских лесах. Железных дорог нет, водного транспорта нет, добраться непросто. Благодаря этому город неплохо сохранился, оказался в какой-то степени законсервирован в своей истории. Но с этой историей надо что-то делать, и наше музейное объединение как раз этим и занимается — пытается не только рассказать об исторических фактах, не только показать предметы, но и задуматься о культурном коде самого города, принести этот культурный код в городскую среду, как-то её обогатить.

Для начала несколько вводных слов: у нас в музейном объединении 7 музеев, из них шесть музеев расположены в Тотьме и один в Тотемском районе. Музей муниципальный, поэтому финансирование совсем не большое. Музей активно работает на поле фандрайзинга, ищет разнообразные способы для поиска средств. Наше кредо: музей с его коллекциями и историей, о которой музей рассказывает — это важнейшие ресурсы развития местности. Это касается не только исторических городов, не только малых городов, а всех городов. У каждого из них своя история, люди, которые помнят разные этапы развития. С этими людьми можно и нужно работать и это, как раз, музейная функция.

Я расскажу очень коротко о том, как мы пытаемся работать с нашим наследием. Когда нам в музей попадает на попечение какое-либо историческое здание, мы стараемся постепенно отходить от традиционных форм экспозиции. У нас есть все традиционные формы, у нас есть открытые фонды. Вместе с тем, мы исходим из того, что даже в малых городах всё-таки у аудитории есть запрос на пространства нового типа. С одной стороны, образовательные, с другой, коворкинг-пространства. И у нас

есть такое пространство в одном из исторических зданий. Это пространство называется «АнтреСоль», и оно как раз связано с традицией нашего города – солеварением. Эта площадка работает с инициативами детей и молодёжи – они занимаются здесь в различных творческих объединениях. Фактически, это наша основа, наш базис, здесь подрастает наша смена и выдвигаются порой нетривиальные идеи, которые потом трансформируются в те или иные проекты, которые потом получают поддержку, финансирование. Получается своеобразный сотворческий процесс ребят подростков и сотрудников музея. [20]

Конечно, музей вынужден «держат руку на пульсе» и заниматься тем, что связано с городской средой. Буквально просматривать «Авито», ЦИАН и прочие сайты, которые связаны с продажей недвижимости. Потому что исторические здания постепенно продаются, постепенно их функция меняется, что-то исчезает с лица земли. Три здания удалось спасти за последние несколько лет усилиями музея, и сейчас для них формируются пути дальнейшего развития, ревитализации, возвращения к жизни. Пример, как способ сохранить такие дома – фестиваль «Том Соьер Фест», который широко известен и франшизой распространён по стране. Какие сейчас есть возможности, чтобы работать с историческими зданиями? В основном это ресурс Президентских грантов и вновь созданного Фонда культурных инициатив, отпочковавшегося от фонда Президентских грантов.

В этом году у нас появился Дом традиций и ремёсел «Морошка». Объект абсолютно новый для нашего города, он организован на средства Президентского гранта. Это было аварийное здание, которое готовились снести по программе ветхого, аварийного жилья. В нем не было полов, были весьма условные печи, потолки, обшарпанные стены. В доме было две квартиры, в которых жили неблагополучные семьи. Для нас важно было спасти этот дом, а для города было важно открыть дом, посвященный ремесленному делу, где можно было открыть сувенирную лавку на тури-



20. Творческое пространство «АнтреСоль» в музейно-выставочном центре Тотемского музейного объединения.

стическом маршруте. Эти две идеи счастливо сплелись в одну мета-идею, и вместе с Фондом общественных инициатив «Соль Земли» наш музей инициировал процесс создания Дома Традиций и Ремесел. Процесс занял два года, и сейчас можно видеть, что дом спасён, в нем появилась сувенирная лавка, заработали кружки по интересам.

Очень важно работать с культурным наследием не только в контексте отдельных домов, но и в контексте ландшафтов, потому что в малых городах никто, кроме нас, этим заниматься не будет. Наша задача, в том числе, заключается в том, чтобы вносить дополнительные смыслы в территории, которые эти смыслы раньше потеряли. От нашего Тотемского солеваренного завода не осталось ничего, в буквальном смысле, это пустая территория, только пара объектов. Вначале мы выявили, нашли в траве исторические трубы. Проложили пешеходные маршруты с деревянными мостками и мостиками, чтобы эти трубы можно увидеть. Спорный вопрос: должен ли музей строить мостики и мостки? Наверное, должен, а кто еще будет это делать? После этого мы поняли, что остановиться уже невозможно, инициировали на следующий этап. В настоящее время воссоздаются постройки сользавода. Под этот проект мы получили два Президентских гранта – «Труба зовёт» и «Труба зовёт – 2». На территории завода идут археологические раскопки. Каждый день что-то новое появляется, в т. ч. новые трубы, датируемые началом XVI века. Для нас это открытие. С одной стороны, историческое изучение местности, с другой, появляется новый исторический объект, новый туристический маршрут, ландшафт для местных. [21]

Конечно, мы вынуждены работать с городскими, общественными пространствами. Например, городская набережная. Очень долго музей вынашивал идею вернуть городу реку в связи с уходом в прошлое судоходства. Музей рассказывал об этом, в народной памяти это осталось,



21. Волонтерские работы на доме купцов Токаревых, приобретённом Тотемским музейным объединением благодаря вкладу мецената.

но город и река друг от друга отделились. Набережная не функционировала как пространство. Именно музей запустил идею, что городу нужна набережная. Были организованы обсуждения на площадках музея с городскими сообществами, активистами, молодежью. Вначале привели в порядок территорию вокруг музея. На набережной появились деревянные мосточки, подсветка. Затем мы подали заявку на конкурс Минстроя, и в итоге получили впечатляющий результат — набережная возродилась. В ней очень много исторических смыслов, связанных с путешествиями тотемских купцов.

Хочу заострить внимание на том, что мы часто недооцениваем ресурс социальных сетей. Мы ими активно пользуемся, но часто по наитию, пробуем разные механизмы и исходим из того, что смелость сворачивает горы. Так, когда мы узнали, что в Тотьме купеческий домик с лепниной, с интерьерами выставили на продажу, мы запустили объявление в социальной сети, особенно ни на что не надеясь (была слабая надежда, что какой-нибудь инвестор увидит его и поможет). К нашему удивлению, спустя 3 дня на нас вышел человек, который выразил желание купить этот дом для музея. В течение месяца вопрос разрешился и дом был благополучно спасён. [22]

Для нас очень важно помнить, что музей — учреждение научное. Поэтому мы много издаем. В каждом нашем проекте есть книгоиздание. И последнее, что я хотел бы сказать — это то, что мы стараемся делиться тем опытом, что у нас наработан в сфере музейной педагогики и музейного проектирования, социокультурного проектирования, сохранения культурного наследия. На базе нашего музея создан ресурсный центр для музеев малых городов и сёл, у которых не хватает средств на реализацию всех интересных идей. Там мы абсолютно безвозмездно проводим образовательные курсы, тренинги, семинары, школы музейного развития. Раз в год проводим конференцию «Русский Север». Все материалы, что у нас есть, по итогам этих школ и семинаров, мы бесплатно размещаем на нашем сайте. Наш ресурсный центр называется «Лоция», он организован при поддержке Благотворительного Фонда Владимира Потанина



22. Идёт реконструкция солеваренного завода в окрестностях Тотьмы.

по программе «Эффективная филантропия». На сайте центра можно посмотреть и скачать материалы абсолютно бесплатно. Пользуйтесь, коллеги, мы будем рады увеличению количества зарегистрированных пользователей и друзей нашего музея!

Я со своей стороны хочу пригласить коллег из музея декоративно-прикладного искусства в наше неформальное музейное братство. Мы называем его «Братство Чёрной лисы», потому что именно чёрная лиса изображена на гербе нашего города. И хочу подарить 2 книги, которые вышли в рамках проекта, связанного с дизайнерами и ремесленниками. Это книги «Промыслы и ремёсла Тотемской земли»¹ и «Петровская ремесленная школа»² (это учреждение существует в нашем городе). С большой радостью передаю эти книги в библиотеку вашего музея.

Н.Л. Денисова Несколько раз я принимала участие в конференции «Русский Север» и видела эту революционную и градообразующую роль музея. Потрясающий феномен! Одна из целей нашей секции — показать роль музеев в разных ипостасях. На вашем примере можно говорить о гражданском обществе и самосознании, в воспитании которых музей играет центральную роль. Недавно я вернулась с конференции «Одушевлённый ландшафт» в Суздале. Там я узнала термин «суздализация» — такой феномен исторических городов, когда вместо подлинного культурного наследия получается туристический балаган. А то, что происходит в Тотьме, безусловно, стоит масштабировать, стоит говорить об этом, о том, как работают с научным потенциалом, с источниками, с собственным культурным наследием. Как происходит очень деликатное внедрение новых объектов, сохранение исторической застройки. Хочу вернуться к теме взаимодействия музея и образовательных структур и предоставить слово Наталье Дзембак, доценту Академии Штиглица, которая представит свой проект и обозначит перспективы нашего сотрудничества.

1. Галушкина В. Н., Парыгина Е. Н. Промыслы и ремёсла Тотемской земли: от прошлого — к настоящему / В. Н. Галушкина, Е. Н. Парыгина ; Фонд развития общественных инициатив Тотемского района «Соль Земли», Тотемское музейное объединение, Центр развития культуры «Тотьма». — Вологда : Древности Севера, 2019. — 111 с. : ил.
2. Петровская ремесленная школа : от прошлого — к настоящему / О. В. Полоцкая, Т. Н. Романько, Н. Н. Селянина ; Фонд развития общественных инициатив Тотемского района «Соль Земли», Петровская детская художественная школа, Тотемское музейное объединение. — Вологда : Древности Севера, 2021. — 111 с. : ил. ISBN 978-5-93061-179-3



**Наталья
Дзембак**

Доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица

РОЛЬ КОПИЙНОЙ ПРАКТИКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ СПГХПА ИМ. А.Л. ШТИГЛИЦА (НА ПРИМЕРЕ ОПЫТА КАФЕДРЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТИЛЬ)

Наша академия отпраздновала 145-летний юбилей в прошлом году. Кафедра художественного текстиля – старейшая выпускающая кафедра. На данный момент она реализует программы по трем направлениям: бакалавриат – дизайн текстиля, специалитет – театрально-декорационное искусство, магистратура – художественно-ремесленные промыслы.

В программу каждого курса в обязательном порядке включена дисциплина копирование художественных произведений текстиля. Т.е. наша связь с музеем, анализ музейных экспонатов, неотъемлемы от нашей педагогической программы. С первого курса студенты знакомятся с музейными предметами, изучают образцы русской и европейской набойки, анализируя орнаменты, цветопередачу. На основе собранного материала они реализуют проекты, композиции, используя приёмы, мотивы и цвет натуральной набойки.

После второго курса обязательной программой у нас идёт практика в Российском этнографическом музее, где они подробно изучают костюмы разных народов, детально изучая орнаментику. Не только текстиль, но и резьбу по дереву, атрибутику интерьеров, посуду. В своих работах они обязательно передают качество материалов: шёлк, хлопок, лён, вышивка, кожа, мех. Анализируя собранный материал, они выбирают для себя то, что им более интересно, выполняют работы как в цветовом, так и в графическом исполнении. Дальше студенты переходят к более серьёзным

заданиям. Делают копии, как костюмов, так и ковров, сумок, поясов, росписи по дереву.

На третьем курсе студенты реализуют весь собранный к этому моменту материал для формирования современного дизайна текстильной продукции, например, палантинов, платков, плательных тканей. Несколько разных авторов разрабатывают коллекцию из нескольких палантинов, коллекцию плательных тканей. Все палантины у нас расписываются в технике горячего батика. Обязательно для своих коллекций они делают эскиз применения. По эскизу применения видно, как каждый из авторов реализуется как творческий человек, как дизайнер. Ребята очень здорово развиваются именно после этого задания. С этими проектами, реализованными в материале, они выходят на различные конкурсы, таких как «Новые имена», «Поколение Next» и многие другие. Нередко занимают призовые места.

Бывает очень интересно наблюдать, как люди развиваются, как растут, и что, в конечном счете, получается у них в дипломный год на выходе.

Следующий этап, следующее задание – разработать на основе тех же самых орнаментов текстильную продукцию для дома (скатерти, салфетки, полотенца). Здесь уже анализируют не только текстиль, но и, более широко, резьбу по дереву, дымковскую игрушку, лубок. Все, что несет национальная культура, для ребят очень интересно. Однажды к нам обратилась Льняная мануфактура Костромы с просьбой разработать сувенирную продукцию в виде салфеток, полотенец, скатертей. Работы получились очень интересные, разнообразные, кое-что вошло в серийное производство. Очень важно дать возможность ребятам не только придумать, разрабатывать свои принты, но за время обучения дать опыт работы с производствами. Поэтому мы ищем заказчиков. Один из них – жаккардовое производство «Узор» в Ленинградской области, где у нас многолетняя дружба, партнёрство.

На конференции было заключено Соглашение о сотрудничестве с музеем, к которому мы долго шли. В рамках данного соглашения у нас уже задумано несколько проектов, которые будут постепенно реализовываться в 2022-23 годах. Мы обсудили, что в конкурсе «Придумано и сделано в России» с 2022 года откроется студенческая номинация. Это очень важно, потому что студентам еще в процессе образования, не только на выходе, очень важно понимать, насколько они актуальны, насколько востребованы. Им обязательно нужно себя пробовать не только среди таких же, как они, но в среде профессионалов. Этим они уже формируют свою личность, как современного дизайнера.

Ценность музея в дизайнерском образовании неоспорима. Я считаю, что хороший художник, дизайнер всегда должен изучить, проанализировать, что было сделано до него его предшественниками и, особенно,

современниками. По любому заданию мы анализируем не только исторические аналоги, мы рассматриваем, что происходит сегодня, для того, чтобы формировать именно современных художников, дизайнеров, текстильщиков, которые будут интересны и востребованы на рынке.

Н.Л. Денисова Получается, что музей и образование формируют художественный процесс. Мы приглашаем к выступлению Веру Ярилина, куратора детского Царицыно, которая расскажет о своём опыте.



**Вера
Ярилина**

Куратор отдела музейно-образовательных программ и инклюзивной деятельности «Детское Царицыно» Государственного Музея-Заповедника «Царицыно»

ТВОРЧЕСКИЕ ЛАБОРАТОРИИ С ДЕТЬМИ И ПОДРОСТКАМИ ИЛИ КАК ПЕРЕЖИТЬ ЛЕТНЮЮ ЖАРУ В МУЗЕЕ ДПИ

Я хочу рассказать о лете в Царицыно, которое было жарким не только из-за погоды, но и потому, что уже 4-й сезон мы проводим летние смены – программы для детей школьного возраста от 7 до 14 лет. Мы сознательно не называем эти программы лагерем, хотя они длятся 2 недели, здесь, формально, мы выступаем в качестве досуговой площадки. Всё-таки летний лагерь по всем СанПиНам имеет ряд ограничений – это 21 день, 3-разовое питание, дневной сон, особый подход к смене деятельности. Мы совершенно спокойно называем себя культурно-просветительскими мероприятиями, арт-резиденцией в Малом дворце. На всё лето в прекрасном тенистом парке Царицыно, где не жарко и не холодно, есть возможность укрыться и от дождя, и от холода, и от жары, как в этом году, мы заселяемся с детьми в Малый дворец (3-комнатное прекрасное размещение).

Можно посмотреть, что за 4 сезона мы постепенно увеличиваем объём, количество участников и размер смены. В первый год мы поняли, что 5 дней – это мало для того, чтобы добиться тех результатов, что мы перед собой ставили и хотели увидеть. Поэтому смены стали двухнедельными. В этом году мы смогли взять более 80 участников, провели 5 смен. Дети с 9 утра до 7 вечера проводят время с нами и в конце дня показывают какой-то интересный проект в рамках темы.

В прошлом году нам удалось провести смены онлайн. Это был невероятно интересный эксперимент, в том числе потому, что была возможность включить участников из разных городов и даже стран. Были и иногородние педагоги, например, прекрасная барышня из Санкт-Петербурга провела архитектурный курс. В программе принимали участие дети, живущие от Дюссельдорфа до Новосибирска.

Темы мы берем исходя из специфики нашего разнообразного музея. Здесь и археология, и экология, и дизайн. Конечно же, дачное Царицыно –

вечная история. Надо признать, что при выборе тем заметен интерес и родительские тренды. Выбирают, прежде всего, родители, то, что им самим нравится. Выбирают экологию, археологию, архитектуру— эти темы сейчас на гребне интереса.

Мы заинтересованы в том, чтобы делать программы к нашим выставкам, которые в это время проходят. В этом году была очень красивая выставка «Под маской Венеции». Открылась прекраснейшая выставка «Триеннале гобелена», мимо которой мы не могли пройти. На примере «Триеннале гобелена» я хочу рассказать про принципы наших занятий.

Во-первых, нам принципиально важно, чтобы на этих сменах ребята общались между собой и в течение всего дня взаимодействовали со специалистами. Смену ведут несколько ведущих. Есть музейный педагог и есть обязательно специалист тематики этой смены— это архитектор, археолог, дизайнер или художник. Нам очень важно, чтобы с этим человеком дети проводили весь день. У нас нет вожатых, нет инструкторов. Вот с археологом ребёнок пьёт чай, играет в «Чай-чай, выручай», в рамках творческих заданий ходит по оврагам и собирает предметы, которые в этих оврагах лежат.

Мы встречались с кураторами, с художниками, к нам приходили Вера Занегина, Александра Островская, проводили такие интересные специфические мастер-классы. Нам важно было показать детям, чем могут заниматься взрослые. Одна из целей проекта— показать многообразие взрослых профессий, чтобы дети могли понять: «Это мне нравится, это мне не нравится, этим я хочу заниматься».

На каждую смену мы ставим цель и потихонечку идём к ней изо дня в день. Например, в программе к «Триеннале гобелена» мы провели аукцион. Конечно же, мы делали свои собственные работы в разных текстильных техниках, и в итоге пригласили музейных сотрудников и им продавали наши работы. Ещё одно наше достижение— это аудиогид по выставке. Детский маршрут с размышлениями, с интерпретациями, где дети рассказывают, как они видят и чувствуют произведения художников. Мой личный интерес и мои амбиции заключаются в том, чтобы продукты, которые получают в рамках смен, интегрировались в музей. Мне хочется, чтобы те маршруты, которые мы разрабатываем, реально использовались детьми на выставках. Это та самая партиципация, о которой мы все мечтаем. Хорошая амбиция, которая не всегда воплощается в жизнь, но иногда это получается успешно. Сейчас мы доработали аудиогид и запускаем его в музей.

В этом году мы привлекли к проведению смены практикантов, стажёров— школьников и студентов. Этот эксперимент оказался удачным. Мы поняли, что в будущем нужно лучше готовить этих ребят. Но в этот раз именно их участие помогло реализовать идею аудиогuida— быстро и эффективно поработать с ребятами, записать, перевести записи в текст, затем хорошо оформить материалы. Конечно, двум-трём ведущим довольно тяжело было бы справиться с такой оравой детей.

Ещё один момент, который тоже для нас важен: мы хотим добиться такой

степени вовлеченности, чтобы весь музей, все сотрудники принимали в участие в наших программах. За прошлый пандемийный год все так соскучились по живому общению, что в этом году многие сотрудники с радостью восприняли эту идею. Елизавета Борисовна, наш директор, тоже не пропустила ни одной смены. Надо признать, она здорово прокачала свои навыки— прыгала в резиночки, плела фенички и т.д. Что отличает такой формат от обычной деятельности музейного педагога? Музейные педагоги привыкают к «моноспектаклю», когда мы говорим, а нас слушают. В то время как формат наших программ переключает нас на сотворчество, благодаря чему мы можем и от детей очень многое взять. Наша задача— не думать, что мы заранее всё знаем, а постараться увидеть их реальный интерес. Мы вместе с детьми что-то делаем, вместе идём к результату, и часто этот результат оказывается не таким, который был запланирован.

Этот формат занятий служит, в том числе, профилактикой от выгорания. Физическое выгорание, да, признаю, есть, но эмоционального нет. Я думаю, это хороший запал на вдохновение на весь грядущий год. Если кому нужна консультация, как провести такую смену, пожалуйста, обращайтесь.

К. Голубович

Я хотела бы подчеркнуть, что музей является транзитивным пространством между возрастами. Переход взрослого в состояние ребёнка и наоборот. Интересно задать вопрос детям потом: что такое музей для них? И в целом: и чем музей может стать в пространстве города? Какова его функция, которая становится более живой.

Н.Л. Денисова

Хочу передать слово Екатерине Николаевне Каракозовой, директору Санкт-Петербургской детской художественной школы №2, с которой у нас тоже был замечательный опыт сотрудничества



**Екатерина
Каракозова**

Директор Санкт-Петербургской детской
художественной школы № 2

ЗАЧЕМ ШКОЛЕ МУЗЕЙ? ПРОЕКТ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ №2 «СУНДУК С СОКРОВИЩАМИ»

В программе нашей школы один из разделов посвящен декоративно-прикладному искусству. Лучшие из работ учащихся по темам, связанным с культурным наследием, пополняют наш школьный проект «Сундук с сокровищами». Основная идея проекта — продемонстрировать широкие возможности декоративно-прикладного искусства, различных его видов на лучших образцах национального искусства. Творчество ребят становится интереснее, если оно опирается на знание того, что было создано предыдущими поколениями художников и мастеров. Мы рассчитываем, что участие в проекте положит начало последовательному знакомству ребят с художественными традициями, мотивирует их на изучение наследия, выработает уважение к истории и культуре нашего народа, обогатит опытом, который был наработан предшественниками. Задачи для детей различных возрастов ставятся разные, но каждое из заданий проекта способствует активизации творческой деятельности ребенка. Основным источником для сбора материала в настоящее время становится интернет, но мы стараемся выстраивать уроки так, чтобы основная подготовка к заданию происходила при непосредственном изучении подлинников. Для сбора материала, создания эскизов, изучения подлинников отводится лучшее время — летняя практика, пленэр. По сложившейся традиции учащиеся нашей школы работают в Российском этнографическом музее, Русском музее. А также, чтобы погрузиться в мир аутентичной обстановки, учащиеся выезжают за пределы Санкт-Петербурга — в Псков, Великий Новгород и другие места. Несмотря на удалённость от Санкт-Петербурга, огромное значение в работе над проектом занимает Всероссийский музей декоративного искусства, который широко раскрывает музейное пространство

для знакомства с культурным наследием нашей страны. Музей поддерживает детские творческие проекты, даёт возможность обмена профессиональным опытом, создаёт почву для динамического сотрудничества. Большой честью для школы стала высокая оценка результата деятельности наших учащихся и преподавателей и представленная возможность продемонстрировать нашу работу. В 2019 году в рамках выставочного проекта «Точка опоры — новое народное» на площадке музея была показана коллекция работ учащихся по сказке Бориса Шергина «Волшебное кольцо». Для этой работы ребятам потребовалось изучить предметы декоративно-прикладного искусства: мебель, мотивы орнамента, резьбу по дереву, лубок, костюмы, национальные росписи и многое другое. На базе этих работ — 60 иллюстраций к сказке — была издана книга и ребята озвучили своими голосами видеофильм.

Представленные во Всероссийском музее декоративного искусства экспонаты наполнены любовью к творчеству и к жизни. Здесь убеждаешься, что творение мастера — это его слово, выраженное в его работе благодаря художественному таланту, мастерству владения различными художественными техниками. Как любое слово, оно производит соответствующий эффект и находит отклик в восприятии зрителя. Приходя в музей, как говорят художники, «покормить глаза», ребята получают заряд вдохновения, уносят новые впечатления, испытывают желание творить. Возможно, какой-то один предмет из тысяч экспонатов музейной коллекции оставит неизгладимый след в душе ребенка, даст пищу сердцу, уму, фантазии, творчеству. Всероссийский музей декоративного искусства, как и другие музеи, выполняет просветительскую миссию, способствуют решению комплекса образовательных задач. Через уважение к культуре и искусству своего народа и восприятие культурного наследия происходит развитие внутренней культуры ребёнка. Музей становится своеобразной прививкой от вируса китча, дурного вкуса, развивается видение художника, способность воспринимать гармонию. На лучших образцах декоративного искусства учащиеся постигают азы профессии, что дает им возможность определиться с выбором дальнейшего пути. Это необходимый этап в становлении художника, который поможет новому поколению художников стать специалистами, отвечающего запросам сегодняшнего дня.

В настоящее время современные подростки увлечены комиксами, фэнтези, и найти подход к их сердцу и душе, увлечь их народным творчеством становится всё труднее. Эту задачу необходимо решать нам, взрослым. Конечно, огромную роль в процессе становления личности ребенка играют преподаватели школы, которые индивидуально разрабатывают авторскую концепцию задания, выбирают темы, подбирают материалы, технику исполнения. Они не ставят перед учащимися задачу повторить, скопировать или имитировать оригинал, а учат стилизации, импровизации, творческой интерпретации. Основной задачей для ребят становится поиск современного стилистического решения и графического языка для собственной трактовки предмета. Такой подход гораздо

больше привлекает и вдохновляет на творчество современных детей и подростков. Увлекательная работа над заданиями проекта останется интересным творческим опытом и радостью соприкосновения с лучшими образцами декоративного искусства.

Завершающим этапом обучения в художественной школе является выполнение учащимся дипломных работ. Тема выпускной работы по декоративной композиции 2021 года называлась «Русский стиль». По замыслу проекта, учащемуся предстояло пройти путь от живого визуального наблюдения и изучения выбранного музейного экспоната до создания на его основе художественного образа. Нам было важно, чтобы ребенок, приходя в музей, испытывал восторг от предвкушения встречи с шедеврами искусства, а уходил, унося в себе заряд творческого вдохновения. Ребятам 14-15-ти лет предстояло изучить шрифты (церковно-славянский, петровский), выбрать тему из области традиционного искусства, собрать материал по своему направлению, придумать композиционное решение в формате квадрат – и в итоге выполнить работу, включающую слово-изображение в технике аппликации, графики. По условию эта работа могла бы стать графическим изображением и найти применение на афише, плакате, футболке, сумке, а также стать обложкой книги, упаковки и т.д. Знакомство с музейной коллекцией помогло ребятам оценить невероятное богатство ценнейшей кладовой человеческого мастерства. [23–25]



23 – 25.
Дипломные работы учащихся Санкт-Петербургской Детской художественной школы №2 по теме «Русский стиль»



Когда дети впервые приходят к нам и впервые сталкиваются с понятием «натюрморт», я провожу провокационный эксперимент. Выставляю несколько сосудов, чтобы они сами выбрали, что хотят рисовать. Среди этих предметов – и современные, и классические традиционные. И, как правило, ребята выбирают современный розовый кувшин с ещё более розовой розой, игнорируя традиционные горшки. Но когда они оканчивают художественную школу, я задаю им точно такой же вопрос: вот вам предметы – выбирайте. И в 100% случаев ребята выбирают горшок – задача выполнена. Учащиеся оценили силуэт и красоту неброского традиционного горшка и безоговорочно предпочли его эффектному, но аляповатому сосуду.

Проект «Сундук с сокровищами» планируется развивать. Задуманный нами как долгосрочный, он позволяет добавлять все новые интересные задания и реализовывать их в разных направлениях – текстиле, стекле, гравюре, керамике и так далее.

Н.Л. Денисова Главная роль музея, главная роль педагога, который приходит в музей – научить видеть, смоделировать контакт с подлинником. Наша задача обратить внимание на детали, погрузить в пространство подлинного предмета. Тогда воспитывается вкус. Всё равно это вопрос эволюции, и большой вопрос ответственности самого педагога.
А сейчас мы возвращаемся к музейной педагогике. Я передаю слово Ксении Зубакиной, хранителю коллекции пермской деревянной скульптуры, музейный педагог, ведущий научный сотрудник Пермской государственной художественной галереи.



**Ксения
Зубакина**

Хранитель коллекции пермской деревянной скульптуры, музейный педагог, ведущий научный сотрудник Пермской государственной художественной галереи

КАК РАССКАЗАТЬ ДЕТЯМ О ПРАВОСЛАВНОМ ИСКУССТВЕ. ОПЫТ СОЗДАНИЯ ПРОЕКТОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ, ПОСВЯЩЕННЫХ КОЛЛЕКЦИИ ХРАМОВОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Я хочу сегодня рассказать о том, как мы знакомим детей с нашей знаковой коллекцией, хранителем которой я являюсь – пермской деревянной скульптурой. Это храмовая скульптура. Сегодня это крупнейшая музейная коллекция деревянной церковной, православной скульптуры в стране. Хочу рассказать вам про два кейса, оба они связаны с форматом книги. Пермская художественная галерея в следующем году будет праздновать 100 лет. Это один из крупнейших художественных музеев на Урале. Мы сейчас находимся в здании Свято-Преображенского Собора. Всего три этажа постоянной экспозиции. На 1-2 этажах, в основном, живопись, а 3-й этаж – самое атмосферное, необычное пространство, подкупольное, где как раз и представлена наша коллекция пермской деревянной скульптуры.

Парадокс этой коллекции заключается в следующем: с одной стороны, она имеет мировую известность (коллекция редкая и известная далеко за пределами страны), с другой стороны, об этой коллекции труднее всего рассказывать детям. Мы с коллегами уже много лет пытаемся придумать разные форматы. Есть традиционный формат групповых экскурсий, когда к нам приходят школьники. Наши музейные педагоги умеют развернуть эту тему. Есть экскурсии с групповыми путеводителями. Но возникает проблема и с индивидуальными посетителями. Например, приходит семья с ребёнком 5-10 лет. Как их не оставить наедине с этой сложной темой? Как помочь познакомиться с этими удивительными памятниками? Самая частая реакция на подобные коллекции – непонимание, ощущение, что ты видишь вещь, но не знаешь, что про неё думать. Возникает много вопросов, и непонятно, где искать ответы.

Первая история, о которой я расскажу, будет посвящена книге, которая была создана самими детьми. Была совсем не большая группа детей—6 участников—и по сути этот проект направлен на них и на их семьи. Второй кейс связан также с книгой, но уже придуманный взрослыми для детей, для семейной аудитории. Этот проект рассчитан на широкую аудиторию.

Итак, первый кейс: книжка, созданная детьми. Этот проект мы реализовали в студии печатной графики «Мастерская Гуттенберга», которая существовала у нас в галерее. Замысел был такой: мы приглашаем детей, собираем группу, рассказываем им о коллекции Пермской деревянной скульптуры, пытаемся их вдохновить, чтобы они начали задавать вопросы и вывести их на осмысленную, глубокую интерпретацию этой темы. Результатом этой интерпретации будет книга с детскими иллюстрациями, с детскими текстами. С одной стороны, это индивидуальный труд каждого ребёнка, с другой стороны, на выходе получается коллективный труд о коллекции, который представляет детский взгляд на эту тему. Всего было 5 встреч, 6 участников и 3 музейных педагога. Начинали с глубокого погружения в тему. Дети начинали делать наброски понравившихся им экспонатов с помощью наставников, музейных педагогов, от набросков переходили к эскизам и далее к созданию печатных форм. Мы работали с детьми в технике гравюры по картону—это наиболее доступная для ребёнка техника печатной графики. Печатная техника сложна для детей, особенно маленьких (6-10 лет), потому что, в отличие от живописи, например, долго нет результата, а им хочется быстрого эффектного результата. Они приходят с блёстками, им выдают карандаши, картон и ножницы и 3 занятия в понимании детей происходит что-то странное. От детей требуют непонятных действий, эффект от которых наступает только на 4-м этапе, когда делаются пробные отпечатки с печатных форм, добавляется цвет и, наконец-то, видно: вот что я, оказывается, делал. Это всегда вызывает восторг!

Параллельно мы вели работу над текстами к иллюстрациям. Вначале создавалась картинка, а затем к ней придумывался текст. Мы сразу отошли от варианта домашнего задания, так как мы понимали риск, что нам принесут текст из Википедии или «бабушкин» текст (правильный, хороший), а нам было важно получить нетривиальное понимание ребёнка и показать ценность детского высказывания—порой забавного, а порой и очень глубокого. Мы работали с детьми вначале в формате интервью, а потом переводили интервью в текст. Зачитаю некоторые тексты: «Ангелы—необычные существа, у них есть крылья, я верю в ангелов, но думаю, что они не похожи на скульптуры—они похожи на меня». Девочка Даша делала иллюстрацию про фигуру Николая Можайского: «Он строгий, но при этом помогает людям. У Николая много мыслей в голове, поэтому она такая длинная. У него нет улыбки—святые не улыбаются, только ангелы». Самый младший участник группы, Алиса, 6 лет, выбрала редкий для ребёнка сюжет «Распятие» и удивительно его интерпретировала: «От распятия и страшно, и хорошо, потому что в нём

и смерть, и красота». Когда я впервые услышала это, была глубоко поражена. Я много лет занималась этой темой, искала разные форматы рассказа, но никогда не могла додуматься до такой краткой и ёмкой формулировки темы—«и смерть, и красота». Эту книгу я привезла с собой. У неё деревянная обложка и тираж составляет всего 10 экземпляров. Желающие могут с ней ознакомиться.

Вторая история—издание «Пермская деревянная скульптура. Книга об удивительной коллекции с картинками, схемами и путеводителем».¹ Задачу этой книги мы видели простую: помочь семьям с детьми, которые пришли в галерею и хотят что-то узнать про Пермскую деревянную скульптуру, сделать это самостоятельно, без помощи экскурсовода. Т.е. книга, которая отвечает на наиболее часто встречающиеся, лежащие на поверхности вопросы о коллекции. Откуда появляется коллекция в музее, почему скульптуры такие странные и т.д. Хотела бы обратить внимание на структуру издания. Наш коллектив авторов—3 человека, и ни у кого из нас не было опыта создания детской книжки, но мы интуитивно понимали, что детская книга отличается от взрослой, у неё есть какие-то свои законы. Мы ставили перед собой большой вопрос: как сделать книжку действительно детской? И только в середине процесса мы пришли к формату, который, на наш взгляд, действительно работает на детскую аудиторию. У нас есть 3 формата текста: на белом фоне—основной блок, рассказывающий про святого, под ним на светло-коричневом фоне—дополнительная информация, не обязательная к прочтению, и рядом размещается иллюстрация—отрисованная скульптура из постоянной экспозиции с большим количеством текстовых пояснений, которые отвечают на разнообразные детские вопросы.

[26–27] Ещё один пример работы с текстом—блок про то, как появилась коллекция в музее. Она сложилась благодаря экспедициям по территориям



26. Фрагмент из книги Пермская деревянная скульптура

Пермского края. Наш художник Артём Кутюргин отрисовал упрощённую карту, где отражены все 6 маршрутов наших экспедиций, места бытования с храмами и скульптурами. Можно долго разглядывать эту карту. Другой пример из книги – раздел про технологию создания скульптуры. Это пример того, как можно обойтись без текста, переводя текст в другие визуальные формы. Картинки, которые складываются в математические формы, поэтапное разложение истории. [28]

Ещё одна часть книги – путеводитель. Он находится в центре книжки, его можно открепить, принести с собой в музей, выполнить задания. Он весь завязан на постоянные экспозиции.

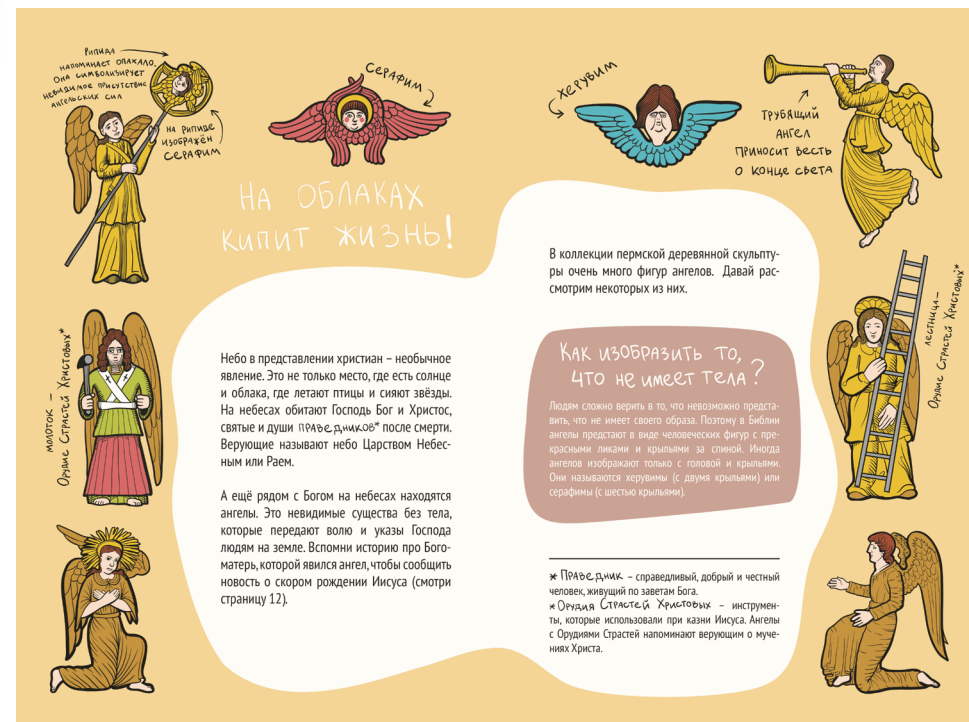
Мне очень важно сказать про нашу команду. Я представляю не только себя, но и коллектив авторов, мы втроём делали оба проекта. Это художники и музейные педагоги Евгения Наймушина и Артем Кутергин. В работе нам очень помогает то, что каждый из нас имеет разнообразный профессиональный опыт. Я по своей основной специальности – хранитель коллекции, мои коллеги – художники. Но при этом все мы давно работаем с детьми. Это очень помогает и позволяет совершенно с разных профессиональных точек зрения взглянуть на проблему и найти оптимальные решения.

Н.Л. Денисова Первое, что слышится и за что хочется поблагодарить – забота об одиночном посетителе. Музей часто готовит обширные программы, в различных форматах, но, о чем говорил Николай вначале, музейные экспозиции чаще всего «молчат», и семьи, которые приходят на них посмотреть, нередко остаются в растерянности. Есть какие-то репликации, этикетки и всё. Сейчас наметилась тенденция использовать интерпретационный подход и давать интерпретацию на хорошем научном уровне с привлечением разных специалистов. То, что у вас хранители-педагоги – это уникальная ситуация и это даёт хороший и мощный результат.

К. Зубакина Да, это действительно одно из важных направлений – помочь посетителю, который пришёл в музей, возможно впервые, не остаться один на один с экспонатом.

Н.Л. Денисова Передаю слово Екатерине Поляковой, заведующей кафедрой «Дизайн текстиля» Академии им. С.Г. Строганова.

1. «Пермская деревянная скульптура. Книга об удивительной коллекции с картинками, схемами и путеводителем» / Пермь, 2019. – 28 стр., ил. Авторы – К. Зубакина, Е. Наймушина, иллюстрации – А. Кутергин.



27–28. Фрагмент из книги Пермская деревянная скульптура



**Екатерина
Полякова**

Кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой «Дизайн текстиля» Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова

РОЛЬ МУЗЕЯ В УЧЕБНЫХ ПРАКТИКАХ ВУЗА: ОПЫТ КАФЕДРЫ ДИЗАЙН ТЕКСТИЛЯ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА.

Очень интересная тема и очень актуальный вопрос — как двести лет назад, так и сегодня — образование дизайнеров и художников для промышленности. Поэтому аспекты и вопросы художественно-промышленного образования, в общем-то, волновали специалистов и в XVIII, и особенно в XIX веке, когда возникает очень высокая конкуренция между странами в промышленности. Тогда возникает понимание, что даже не технология, а именно дизайн. Грамотный дизайн, где образ, содержание соответствует форме и соответствует технологии.

Поэтому очень активно в XIX веке формируются национальные школы, которые тесно взаимодействуют с музеями. То есть это единовременный процесс, когда либо при художественных школах, либо при школах прикладного искусства возникают музеи; либо при крупнейших музеях возникают рисовальные школы, школы прикладного искусства, которые ставят себе задачи формирования не ремесленников, не исполнителей. Но когда становится очень важной авторская составляющая художника и авторское начало в подходе, в проектировании.

Я постараюсь обзорно отметить основные вехи истории развития художественно-промышленного образования в мировом контексте. Рассказать о том, какие крупнейшие школы возникли. И, безусловно, остановиться на нашей школе, потому что к сегодняшнему моменту мы имеем уже почти двухсотлетнюю традицию образования дизайнеров и художников. Безусловно, Франция задавала тон в образовании художников. Конкурировать с ней было достаточно тяжело, потому что французские Школа национального дизайна в Париже была создана ещё в XVIII веке. По сей день эта традиция продолжается. Одной из пионером была Англия; в 1852 году именно в Англии создан первый музей декоративного искусства. И, конечно, Германия, где был создан Бер-

линский музей декоративно-прикладного искусства и при нём же действовали школы декоративного искусства. Пример заокеанской национальной школы — это Смитсоновский музей и школа. Школа возникает в 1859 году, и в конце XIX века при школе тоже был образован музей. Взаимосвязь музея и художественно-промышленного образования во всех странах была очень тесной. Мы все знаем эти ведущие институции, эти крупнейшие музеи с мировым именем.

Я хочу показать вам документ, который позволит многое понять о нашей национальной школе. Это именным указ Екатерины II, которым она в 1764 году учредила в Москве рисовальную школу, или, как её называли, рисовальную фабрику для образования мальчиков, для образования дизайнеров, которые должны были работать художниками, дизайнерами на шёлковых фабриках. Только задумайтесь на минуту — это на три года раньше, чем Парижская школа! Причём это был опыт шестилетнего образования, где прослеживалась связь между творческой и практической составляющей.

Следующий этап развития национальной школы — это, безусловно, вклад, который внёс Сергей Григорьевич Строганов, основав в 1825 году Школу рисования в отношении к ремёслам. Здесь, в этой школе, ставилась задача охвата всех направлений, связанных с промышленностью. С момента своего основания, школа формировала так называемый музейный фонд. В музейный фонд закупались лучшие образцы, на примере которых студенты изучали стили, технологии, формобразование. Уже в 1864 году был при училище образован первый в Москве музей художественно-промышленного профиля.

При музее были практические мастерские, в которых на основе изучения музейных коллекций создавались произведения прикладного искусства. Учащиеся Строгановки участвовали не только во всероссийских, но и в международных выставках.

В советское время в музее вели занятия, потому что музей всегда был учебным, выполнял функцию учебного подразделения. Всегда имела место работа с подлинными предметами.

Сегодня мы продолжаем эту традицию. В музее проходят учебные занятия. Мы изучаем не только наши фонды, но и, конечно же, коллекции мировых музеев, и коллекции русских музеев.

Что касается практической составляющей, то можно сказать, что задания выстроены таким образом, чтобы от простого, от изучения технологии мы шли к усложнению.

Например, набойка. Студенты изучают образцы и делают копийные работы. Дальше идёт интерпретация, происходит усложнение. Мы выполняем четырёхцветную набойку, когда студенты изучают и применяют технологию наложения нескольких цветов. С этим связана технология ротационной печати, её принцип. В дальнейшем им будет проще проектировать, так как они уже понимают принцип этого дизайна.

Проектные практики второго курса связаны с изучением исторического контекста, его интерпретацией и созданием непосредственно

проектной концепции для какой-то конкретной задачи. Приведу в пример очень интересное задание, которое позволяет студенту мыслить, исследовать во время проектирования. Мы взяли исторические коллекции наших патронов—это студенческие работы XIX века строгановских выпускников, которые были награждены на конкурсах. Информация о них была опубликована в журналах «Журнал мануфактур и торговли», «Искусство и художественная промышленность». И дело в том, что эта публикация не содержит полного рапорта, то есть мы не представляем в точности, как могла бы выглядеть эта ткань... Поэтому сначала задача—реконструировать этот исторический рисунок, а дальше уже с ним поработать в современном контексте.

Следующее, более сложное задание, связано с жаккардовыми технологиями, с интерьерным текстилем. Здесь мы видим тот же подход: исследование, поиск нового графического языка. Проектная концепция связана и с традиционным искусством, и с образом авангарда.

Конечно, более серьёзные работы—это выпускные квалификационные, или дипломные, работы. Музейные образцы иногда являются источником для создания образа. Вообще, у нас практически все дипломы имеют конкретного заказчика, конкретную задачу и выходят на готовый продукт. Я хочу отметить, что связь образования и музея очень важна, потому что понимание наследия, понимание всего культурного контекста—это тоже инструмент для дизайнера. Дизайнер должен обладать знаниями и понимать, как с этим работать.

Н.Л. Денисова Я присутствовала на онлайн-защите дипломов, и меня действительно восхитил уровень проникновения в технологию. Это редкость—сохранение буквально ремесленных традиций. Поэтому ваши выпускники преподают у нас в мастерских, как раз приобщая посетителей к традиционной технологии. С другой стороны, вам присуща ориентированность на современный интерьер, современный запрос. То, что работы студентов презентуются наряду с профессиональными, состоявшимися дизайнерами—это кфак раз преимущество, взаимосвязь, о которых мы говорим. Передаем слово Британской высшей школе дизайна. Это ещё один из ведущих вузов, который связан с темой дизайна.



Анна Черных

Куратор программы «Дизайн одежды. Базовый курс», Британская высшая школа дизайна



Владимир Тилинин

Куратор программы «Дизайн одежды. Базовый курс», Британская высшая школа дизайна

МУЗЕЙ И ОБРАЗОВАНИЕ. ПАРТНЕРЫ ИЛИ ДРУЗЬЯ?

А. Черных

Наша тема сегодня звучит как «Музей и образование. Партнёры или друзья?». В нашем случае это очень выдержанный баланс дружбы и партнёрства, который строится на доверительных личных и профессиональных отношениях.

На нашем курсе учатся взрослые люди, у нас профессиональное дополнительное образование. Это очень сильно отличается от того, что рассказывали коллеги о взаимодействии с детьми. Наша задача состоит в том, чтобы, общаясь и находясь в партнёрстве с музеем, популяризировать поход в музей и показать, что сюда можно не только ходить, но и получать важную информацию. И первый проект, о котором мы расскажем, называется «Гибрид».

В. Тилинин

Начнём с того, что в нашем проектом процессе самое главное—это непосредственное взаимодействие с объектом, который мы изучаем. Нам важно изучать аспекты культуры, которые мы интегрируем в современность непрямым способом. Это довольно сложно, потому что прямой перенос, копирование—это понятные задачи. Они по-разному могут реализовываться, их по-разному можно оценивать. Но если речь заходит о концепту-

альном переосмыслении, которое не теряет связь с источником, то эта задача довольно сложная, непонятно, каким образом ее реализовывать.

Мы для тебя поставили задачу сделать взаимодействие с культурным наследием и, может быть, с музейными образцами таким, чтобы человек, который занимается дизайном, имел возможность переоплотить этот предмет, не теряя его внутренней сути, и научиться делать так, чтобы то творческое наследие, которое нам оставили предки, могло использоваться разнообразным образом, не теряя этих корней.

Почему мы назвали проект «Гибрид»? Потому что в каждом проекте мы покажем разницу между прямым и непрямым переносом национальных мотивов в какое-то современное прочтение.

Например, сорока – знаковый, знакомый предмет для всех, кто работает с музейными экспонатами. Мы начали исследование предмета с позиции формообразования и конструирования. Принцип, по которому собран русский костюм, комплектация, по которой он сложился, символическое значение некоторых элементов, оформление – он носит знаковый характер, но его нужно перевести на язык современности. И, собственно, в этом «Гибриде» получилось странное и интересное прочтение сороки. Они переместились с головы на другие части тела, но при этом они не потеряли своей структуры, они не потеряли свои корни.

А. Черных

Мы начинаем этот проект с похода в музей. Первое занятие у проходит в экспозиции. Его ведёт искусствовед А. Боровский. Он рассказывает об особенностях русского традиционного костюма, предметов быта и образа жизни с позиции, наверное, тех ограничений, которые сформировали их внешний вид. Структура, конструкция, ширина домотканого полотна – это всё определяло то, что мы сейчас понимаем и видим, как русский костюм. Фокус нашего исследования и фокус нашего внимания касается больше технологии, конструкции, возможностей, которые существовали на момент создания предмета. И в меньшей степени мы затрагиваем вопросы, которые связаны с внешним видом.

В. Тилинин

Мы их затрагиваем своеобразно. Дело в том, что в любом музейном экспонате содержится некий код, который можно интерпретировать с разной глубиной. Если мы рассматриваем какие-то принципиальные вопросы, например, чем культура Африки отличается от культуры нашей страны, то интерпретация будет находиться на таких уровнях глубины, которые не касаются непосредственной формы, но касаются смысла на уровне взаимодействия форм и пропорциональных решений; смысловой основы, которая, хотя и не имеет полноценного художественного выражения, но неотъемлемо влияет на все этапы развития культуры той или иной страны.

Наша задача – найти способы взаимодействия с этим культурным кодом на уровне глубинного понимания. Чтобы тот дизайн, который мы разрабатываем здесь, в этой локации, на этой земле имел некоторые

отличия. В нашей истории эти культурные корни подрезали достаточно много раз, мы их сами рубили, чего только не делали с этими корнями. Поэтому нам очень важно вернуть в обиход, в понятную культурную среду структуры, которые являются для ключевыми для национальной культуры. Музей нам в данном случае очень помогает.

Еще один момент взаимодействия с музеем, который для нас важен, – некое отстранённое восприятие объекта как объекта. К утилитарным предметам, так же, как и к предметам декоративно-прикладного искусства, у большинства зрителей внимание очень буквальное. Мы не можем оторваться и посмотреть на салфетку как не на салфетку. Точно так же с одеждой: мы сложно можем считать в костюме концепцию, потому что мы видим вещи, которые привыкли рассматривать буквально.

Наше взаимодействие с музеем позволяет проинтерпретировать результаты работы. Они мультикультурные, сложносоставные и мультидисциплинарные.

В рамках взаимодействия с музеем у нас проходило два цикла выставок: один был посвящён орнаменту и принту, назывался он «Принт на белом коне»; второй цикл выставок, который мы лично очень сильно любим и всегда с трепетом о нем говорим – это выпускные презентации концепций. Мы стараемся на этих выставках показать как можно меньше вещей. Стараемся показать абстрактные инсталляции, которые воспроизводят смысл, содержащийся внутри объектов.

Для нас музей – это возможность как получить основу для творчества, так и презентовать ее зрителям. Очень важный фундамент презентации.

Н.Л. Денисова

Ценно, что мы сегодня говорим об интерпретации предмета на разных уровнях. Мы как музей декоративно-прикладного искусства можем себе позволить вырвать из контекста предмет и увидеть его структуру, какие-то глубинные смыслы в его основании. Передаю слово Снежанне Атановой, научному сотруднику Института Востоковедения РАН.



**Снежанна
Атанова**

Научный сотрудник отдела Центральной Азии,
Кавказа и Урало-Поволжья, Институт
Востоковедения РАН

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБЪЕКТА МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ТУРКМЕНСКИХ КОВРОВ

Моя презентация выходит из того круга задач, которые мы здесь сегодня обсуждали. Она про то, как можно прочитать объект коллекции, объект материальной культуры, объект декоративно-прикладного искусства с этнографической точки зрения.

Я историк, занимаюсь исследованием материальной культуры. Пусть вас не сбивает с толку слово «этнография». Это некая дань уважения советским этнографам, которые начали изучать предмет, объект коллекции, начиная с прошлого века. Думаю, что экспозиция «Вещь! Предметный разговор», которая сейчас открыта в музее, как раз продолжает этнографическую традицию в интерпретации объектов материальной культуры. Поскольку объект материальной культуры сам по себе, на мой взгляд, может быть прочитан как текст. Он сопоставим с документом или с фотодокументом. Безусловно, понимать и прочитывать его можно в контексте социальном, экономическом, политическом и событийном. В данном случае этнография, которую я упоминаю, имеет больше отношения к этнографическому методу, который опирается на контекстуальный анализ и входит в более широкое практикуемое в современной науке понятие антропологии, или культурной антропологии.

Начну свой рассказ с двух туркменских ковров. Точнее, это два ковра, произведенные туркменами. Эти ковры – проекция войны и мира. Один из них был произведен в Туркменской ССР в 1970-е гг., на нем представлена жизнь аула, он так и называется – «Аул». Можно рассмотреть туркменские юрты. Фигурки верблюдов, украшенные ковровыми изделиями – «хурджунами», которые делались туркменскими ковровщицами. Само устройство этой юрты, украшение ковровыми лентами, деревянные двери, фигуры людей – все это говорит нам о том, что из себя представляли аулы, как они выглядели в Туркменистане 1960-70-х гг.

Этот ковёр украшен надписью, на которой можно прочесть, кто его создал, где он был создан.

Второй ковёр – так называемый «wag rug», т. е. военный ковёр, произведённый туркменами в Афганистане. Этот ковер создан эрсаринцами. Я могу сказать это исходя из техники плетения. У туркменских племён значительно отличалась и композиция, и окраска, и узел.

Почему я говорю сейчас о коврах как о носителях информации?

Потому что, если посмотреть на афганский ковёр, то он нам представляет буквально визуальное описание того оружия, которое использовалось в Афганской войне. Существует очень много таких ковров, и по всем этим коврам можно проследить динамику событий, которые происходили в Афганистане. Например, если взглянуть на ковры, производимые после 2001 года, то они воспроизводят момент крушения башен-близнецов в Нью-Йорке.

Всё это производилось ковровыми мастерами как внутри Афганистана, так и в лагерях беженцев в Пакистане. Стилистика войны здесь просматривается в цвете хаки. Этот оттенок не присущ традиционным туркменским коврам.

Один из подобных ковров представлен в экспозиции Музея Востока в разделе афганского ковроткачества.

Еще один ковер, о котором я хочу сегодня рассказать – это туркменский портретный ковер из собрания Всероссийского музея декоративного искусства; информацию о нем я нашла в Госкаталоге. На ковре изображен Эрнст Тельман – человек, возглавлявший коммунистическое движение в Германии. Он был арестован в 1933 году. В Госкаталоге этот ковер не датирован, но я могу предположить год его производства. Я предполагаю, что он был соткан в 1936-37 годах. Дело в том, что я нашла публикацию с фотографией Эрнста Тельмана в газете «Правда» 16 апреля 1936 года. Это был день рождения политика, который он вынужденно встретил в тюрьме. Во многих странах прокатилась волна выступлений против его заключения. В том числе, приветствия Эрнсту Тельману были направлены и от советского народа. Фотография, напечатанная в газете «Правда» совпадает с изображением, воспроизведенным на ковре. Мы знаем, что туркменские ковры часто воспроизводились с газетных фотографий, так как именно газета была самым доступным источником распространения информации.

Н.Л. Денисова **Все мы стремимся к тому, чтобы читать музейные экспонаты как текст на разных уровнях, с привлечением междисциплинарного подхода, через антропологию, через искусствоведческий подход и так далее. И привлекаем все возможные ресурсы, чтобы предметы «заговорили» с самой разной аудиторией.**

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. Участники дискуссии – Л.В. Введенская, Е.В. Титова, Ч. Тентиева	13
2. О.М. Милованова Главный хранитель ВМДИ (до 2022 г.)	35
3. Участники секции - А. Сокольникова, Н. Логинова, А. Дежурко, А. Санькова	65
4. Участники секции - Е.В. Сереброва, О.А. Полякова, Н.А. Стрижкова, М.А. Якупов	89
5. Выступление Н.И. Тарасовой, зав. сектором декоративно-прикладного искусства отдела истории русской культуры, Государственный Эрмитаж	90
6. Азербайджанский национальный музей ковра	106
7. Экспозиция Азербайджанского национального музея ковра	107
8. Восстановление забытых древних видов ковроткачества сотрудниками отдела традиционных технологий музея	108
9. Тактильные экспонаты в постоянной экспозиции музея в рамках проекта «Музей без границ»	109
10. Курсы по консервации текстиля в рамках проекта «Культурное наследие Азербайджана», реализуемого под эгидой ЮНЕСКО	110
11. Образовательный отдел музея. Мастер-класс по ковроткачеству	111
12. Участники секции - А. Трегубов, В. Мартынов, А. Паршиков, Ю. Наполова, К. Бочавар	131

13. Участники секции – Ю.Наполова, К.Бочавар, А. Сапрыкина	137
14. Программа Русская деревянная игрушка	154
15. Тактильный фонд Просветительского центра	155
16. Экспозиция выставки Дети авангарда	157
17. Н. а. Эскиз театрального костюма. 1920-е	160
18. Игрушки из папье-маше: птица, баран и лошадь. 1920-е	161
19. Плакат ко дню Красной Армии. 1920-е	168
20. Творческое пространство «АнтреСоль» в музейно- выставочном центре Тотемского музейного объединения.	169
21. Волонтёрские работы на доме купцов Токаревых, приобретённом Тотемским музейным объединением благодаря вкладу мецената.	171
22. Идёт реконструкция солеваренного завода в окрестностях Тотьмы.	181
23–25. Дипломные работы учащихся Санкт-Петербургской Детской художественной школы №2 по теме «Русский стиль»	185
26. Фрагмент из книги Пермская деревянная скульптура	187
27–28. Фрагмент из книги Пермская деревянная скульптура	187

Благодарим за участие в подготовке и проведении конференции:
О.И. Брюзгину, Е.М. Ворушилину, Е.Б. Алаеву, Е. Коломейцеву,
Н. Суринову, К. Мусаеву.

В подготовке сборника материалов: Котомина Дениса, Зимнякову Елену,
Юдину Елену

Издание подготовлено
Всероссийским музеем декоративного
искусства

Москва. 2023



ВСЕРОССИЙСКИЙ
МУЗЕЙ
ДЕКОРАТИВНОГО
ИСКУССТВА

