

СОДЕРЖАНИЕ

Проблема в фокусе:	
Интерпретация и сохранение историко-архитектурного наследия	
<i>Петров П.В.</i> Анатолий Владимирович Шеманский (1904–1942): Портрет музейного деятеля на фоне эпохи	5
<i>Фролов В.В.</i> Архитектурный музей XXI века: Задачи и смыслы. Проблема Петербурга	20
<i>Шевлягин А.А.</i> Формирование современной экспозиции парковой скульптуры у Большого Меншиковского дворца в Ораниенбауме	28
<i>Васинская М.В.</i> Сочинения иностранных путешественников XVIII–XIX веков как фактор формирования интереса к достопримечательностям Петергофа	38
Музей	
<i>Беззубова О.В.</i> Музеи памяти в контексте современной мемориальной культуры	49
<i>Киба Д.В.</i> Формы работы со школьниками Музея Великой Октябрьской социалистической революции в конце 1950-х – начале 1970-х гг.	58
<i>Сальм А.А.</i> Из истории Музея имени Н.Г. Рубинштейна Московской консерватории: Деятельность его директора Е.Л. Гуревич в 1995–2015 годах в документах и материалах из ее личного фонда и электронного архива	70
Памятник	
<i>Любезников О.А.</i> Этюд о доме великого князя Николая Николаевича Младшего на Итальянской улице	84
<i>Купцова Е.Д.</i> Из истории создания музеев памяти А.А. Блока в 1970-е гг. (по материалам фонда В.Н. Орлова в РГАЛИ)	90
<i>Туминская О.А.</i> Проекция «волшебного фонаря»: Техника и искусство в судьбе А.К. Ержемского — первого фотографа Русского музея императора Александра III	105
Наследие	
<i>Аброськина Е.В.</i> Неудобное наследие: К вопросу о репрезентации национальной культуры в экспозициях этнографических музеев Туниса	118
<i>Климовицкая И.И.</i> Смена ракурса. О выставке «Казус Мейерхольда, или «Ревизора» хочется всегда» в Театральном музее	132
<i>Чэнь Ц.</i> Пекин как город музеев	139
Критика	
<i>Бирюкова М.В.</i> К идее времени: Три выставки в музеях Санкт-Петербурга	147

Редакционная коллегия:

Пиотровский Михаил Борисович, действительный член РАН,
действительный член РАН (председатель);
Никонова Антонина Александровна, канд. филос. н., доцент (заместитель председателя).

Члены Редакционной коллегии:

Беззубова Ольга Владимировна, канд. филос. н., доцент;
Бирюкова Марина Валерьевна, д-р культурологии, доцент;
Гнедовский Михаил Борисович, канд. ист. н.;
Маковецкий Евгений Анатольевич, д-р филос. н., доцент.

Секретариат Редакционной коллегии:

Ананьев Виталий Геннадьевич, д-р культурологии;
Любезников Олег Анатольевич, канд. ист. н.

E-mail: mmh-journal@mail.ru
www.museumstudy.ru/mmh-journal

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

Международный редакционный совет журнала:

Александр Михайлович Шолохов, канд. биол. наук, президент Российского комитета
Международного совета музеев (ИКОМ России) (2016–2022) (председатель);
Барбара Киршенблат-Гимблет, Ph.D., почетный профессор Нью-Йоркского университета,
почетный доктор Университета Хайфы, главный куратор экспозиции
и советник директора Музея истории польских евреев (Польша);
Дарко Бабич, Ph.D., доцент, руководитель направления музеологии и наследия,
Университет Загреб, советник при Президиуме Международного комитета по подготовке
персонала (ИКТОП) Международного совета музеев (ИКОМ) (Хорватия);
Кирилл Евгеньевич Рыбак, д-р культурологии, Советник Министра культуры РФ (Россия);
Кристина Крепе, Ph.D., профессор, руководитель программы музейных исследований
и исследований в области наследия, директор Музея антропологии, Денверский университет (США);
Леонтина Мейер-ван Менш, директор Этнографических коллекций Саксонии,
член исполнительного совета Международного совета музеев (ИКОМ) (Германия);
Татьяна Павловна Калугина, д-р филос. н., зав. отделом переводов для изданий,
Государственный Русский музей (Россия);
Франсуа Мересс, Ph.D., профессор, университет Новая Сорбонна—Париж 3,
президент Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ)
Международного совета музеев (ИКОМ) (2013–2019) (Франция).

Подписано в печать: 13.06.2025 г.

Формат: 70 × 100/16

Усл. печ. л.: 12,67

TABLE OF CONTENTS

A Problem in Focus: Interpretation and Preservation of Historical and Architectural Heritage	
<i>Petrov P.V.</i> Anatoly Vladimirovich Shemansky (1904–1942): Portrait of a Museum Worker Against the Background of the Era	5
<i>Frolov V.V.</i> Architectural Museum of the 21 st Century: Purposes and Meanings. The Problem of St Petersburg	20
<i>Shevlyagin A.A.</i> Formation of a Modern Exposition of Garden Sculpture near the Grand Menshikov Palace in Oranienbaum	28
<i>Vasinskaya M.V.</i> Writings of Foreign Travelers of the 18 th –19 th Centuries as a Factor in the Formation of Interest to the Sights of Peterhof	38
Museum	
<i>Bezzubova O.V.</i> Memory Museums in the Context of Contemporary Memorial Culture	49
<i>Kiba D.V.</i> Forms of Work with Schoolchildren of the Museum of the Great October Socialist Revolution in the late 1950s–early 1970s	58
<i>Salm A.A.</i> From the History of the N.G. Rubinstein Museum of the Moscow Conservatory: Activities of its Director E.L. Gurevich in 1995–2015 in Documents and Materials from Her Personal Collection and Electronic Archive	70
Monument	
<i>Lyubeznikov O.A.</i> Study of the House of Grand Duke Nikolai Nikolaevich the Junior on Italian Street	84
<i>Kuptsova E.D.</i> From the History of the Creation of Museums in Memory of A.A. Blok in the 1970s (Based on the Materials of the V.N. Orlov’s Fund in the Russian State Archive of Literature and Art)	90
<i>Tuminskaya O.A.</i> Magic Lantern Projections: Technique and Art in the Fate of A.K. Yerzhemsky—the First Photographer of the Russian Museum of Emperor Alexander III	105
Heritage	
<i>Abroskina E.V.</i> Inconvenient Heritage: Towards the Question of Representation of National Culture in Exhibitions of Ethnographic Museums of Tunisia	118
<i>Klimovitskaya I.I.</i> Change of Perspective. Exhibition “Casus of Meierhold or “The Government Inspector” is always Desired” in Theater Museum	132
<i>Chen J.</i> Beijing as a Museum City	139
Reviews	
<i>Birykova M.V.</i> Towards the Idea of Time: Three Exhibitions in the Museums of St. Petersburg	147

Editorial Board:

Piotrovsky Mikhail Borisovitch, Full Member of the Russian Academy of Sciences,
Full Member of the Russian Academy of Arts (Chairman);
Nikonova Antonina Alexandrovna, Candidate of Science in Philosophy,
Associate Professor (Vice Chairman).

Members of the Editorial Board:

Bezzubova Olga Vladimirovna, Candidate of Science in Philosophy, Associate Professor
Biryukova Marina Valerievna, Doctor of Cultural Studies;
Gnedovsky Mikhail Borisovitch, Candidate of Science in History;
Makovetsky Evgeny Anantolievitch, Doctor of Philosophy, Associate Professor.

Secretary:

Ananiev Vitaly Gennadievitch, Doctor of Cultural Studies;
Lyubeznikov Oleg Anatolievitch, Candidate of Science in History.

E-mail: mmh-journal@mail.ru
www.museumstudy.ru/mmh-journal

International Board of Journal:

Alexander Mikhailovitch Sholokhov, Ph.D. in Biology, President of Russian National Committee
of the International Council of Museums (ICOM) (2016–2022) (chairman);
Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Ph.D., Distinguished Professor of New York University,
Doctor Honoris Causa of University of Haifa, Chief Curator of the POLIN Museum
of the History of Polish Jews core exhibition (Poland—USA);
Christina Kreps, Ph.D., Professor, Director of Museum and Heritage Studies,
Director of Museum of Anthropology, University of Denver (USA);
Darko Babic, Ph.D., Assistant Professor, Head of Museology and Heritage Management,
Zagreb University (Croatia), Advisor to the Board of ICOM-ICTOP;
François Mairesse, Ph.D., Professor, Université Sorbonne Nouvelle—Paris 3 (France),
President of ICOM-ICOFOM (2013–2019);
Kirill Evgenievitch Rybak, Doctor of Cultural Studies, Advisor to Minister of Culture
of Russian Federation (Russia);
Léontine Meijer-van Mensch, Director of the State Ethnographical Collections of Saxony,
(Germany), Member of Executive Board of ICOM;
Tatiana Pavlovna Kalugina, Doctor of Philosophy, Head of Department of Translations,
the State Russian Museum (Russia).

ПРОБЛЕМА В ФОКУСЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И СОХРАНЕНИЕ ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Петров П.В.

АНАТОЛИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ШЕМАНСКИЙ (1904–1942):
ПОРТРЕТ МУЗЕЙНОГО ДЕЯТЕЛЯ НА ФОНЕ ЭПОХИ

Петров, Павел Владимирович—доктор исторических наук, заведующий отделом музейных исследований ГМЗ «Петергоф», Санкт-Петербург, Российская Федерация, peterhof_petrov@mail.ru.

Личность Анатолия Владимировича Шеманского до настоящего времени остается недооцененной в истории музейного дела. А между тем, его вклад в развитие Петергофских дворцов-музеев в довоенный период, с 1925 по 1941 гг., представляется очень важным и существенным. Уже в самом начале своей профессиональной деятельности Шеманский участвовал в сохранении памятников истории и культуры Тамбовской губернии. Затем он получил историческое образование в Петроградском государственном университете, после чего сразу пришел на работу в Управление Петергофских дворцов-музеев и парков. Именно здесь, в Петергофе, А.В. Шеманский совместно со своим коллегой С.С. Гейченко разработал и успешно применил на практике метод дополнительной экспозиции в исторических интерьерах дворцов, впервые опробованный на Нижней даче Николая II в парке Александрия. Затем под руководством Шеманского, занявшего должность заместителя директора по научной работе, были развернуты новые экспозиции и открылись интересные выставки в Большом Петергофском дворце, Екатерининском корпусе Монплезира. Шеманский подготовил тексты многочисленных путеводителей, посвященных петергофским дворцам и паркам. На основании многочисленных документов, выявленных в последние годы в фондах самых разных архивов, постараемся восстановить жизненный путь этого выдающегося музейного деятеля.

Ключевые слова: Петергоф, дворец, музей, экспозиция, выставка, интерьеры, музейный предмет.

ANATOLY VLADIMIROVICH SHEMANSKY (1904–1942):
PORTRAIT OF A MUSEUM WORKER AGAINST
THE BACKGROUND OF THE ERA

Petrov, Pavel Vladimirovich—Doctor of Historical Sciences, Head of the Department of Museum Research, State Museum Reserve «Peterhof», Saint-Petersburg, Russian Federation, peterhof_petrov@mail.ru.

The personality of Anatoly Vladimirovich Shemansky remains underestimated in the history of museum work to this day. Meanwhile, his contribution to the development of the

Peterhof palace-museums in the pre-war period, from 1925 to 1941, seems to be very important and significant. Already at the very beginning of his professional activity, Shemansky participated in the preservation of historical and cultural monuments of the Tambov province. Then he received a historical education at the Petrograd State University, after which he immediately came to work in the Administration of the Peterhof Palace-Museums and Parks. It was here, in Peterhof, that A.V. Shemansky, together with his colleague S.S. Geychenko, developed and successfully applied in practice the method of additional exposition in the historical interiors of the palaces, first tested at the Lower Dacha of Nicholas II in Alexandria Park. Then, under the leadership of Shemansky, who took the position of deputy director for scientific work, new exhibitions were launched and interesting exhibitions opened in the Grand Peterhof Palace and the Catherine Wing of Monplaisir. Shemansky prepared the texts of numerous guidebooks dedicated to the Peterhof palaces and parks. Based on numerous documents discovered in recent years in the funds of various archives, we will try to reconstruct the life of this outstanding museum figure.

Key words: Peterhof, palace, museum, exposition, exhibition, interiors, museum item.

В истории Государственного музея-заповедника «Петергоф» имя Анатолия Владимировича Шеманского долгие годы являлось незаслуженно забытым. По сравнению со своим коллегой — бывшим директором Петергофских дворцов-музеев и парков Николаем Ильичом Архиповым, о котором в последние годы всё чаще стали писать исследователи¹, личность его заместителя по научной части оставалась куда менее изученной². Причин для такого невнимания историков могло быть несколько. Во-первых, деятельность Анатолия Владимировича прервалась достаточно рано — вначале из-за его ареста в 1937 г. и последующего заключения, а затем по причине гибели на фронте в начале Великой Отечественной войны. Поэтому вся его работа в Петергофе оказалась связанной исключительно с предвоенным периодом. И когда после войны в восстанавливаемый Петергоф пришло новое поколение музейных работников, они почти ничего не знали о научных заслугах Шеманского. Во-вторых, личность Анатолия Владимировича Шеманского оказалась заслоненной более яркой и известной широкой публике личностью его ближайшего сподвижника Семена Степановича Гейченко, которому после войны была уготована долгая и успешная карьера музейного деятеля, директора мемориального музея-заповедника А.С. Пушкина «Михайловское».

Подобное стечение обстоятельств привело к долгому замалчиванию значительного вклада Анатолия Владимировича Шеманского в дело развития Петергофских дворцов-музеев

¹ Кальницкая Е.Я., Петров П.В. Штрихи к портрету... // Вестник. Зодчий. 21 век. 2015. № 2. С. 26–27; Кальницкая Е.Я. Николай Архипов: Человеческий фактор // Николай Ильич Архипов: Исследования по истории Петергофа. Петергоф, 2016. С. 12–29; Петров П.В. Николай Ильич Архипов (1887–1967). Краткий биографический очерк // Там же. С. 30–46; Петров П.В. «...Я остался одиноким и решил просить об освобождении от должности...»: К истории одного письма директора Петергофских дворцов-музеев и парков Н.И. Архипова // Памятники культуры. Новые открытия. М., 2024. С. 117–141 и пр.

² Петров П.В. Репрессии среди музейных работников Петергофа и музейное дело 1937 г. // Вестник Университета Дмитрия Пожарского. 2017. № 3(7). С. 114–133; Петров П.В. Создание дополнительной экспозиции «Крах самодержавия» на Нижней даче Николая II в Петергофе в 1920-е годы // Революция 1917 года в России: события и концепции, последствия и память: Материалы Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 11–12 мая 2017 г. СПб., 2017. С. 172–183; Бондарев С.В. Вклад А.В. Шеманского в сохранение бывшей царской резиденции в Петергофе // Исторический журнал: научные исследования. 2024. № 6. С. 1–12.

и парков в период с середины 1920-х до конца 1930-х гг. Постепенно был предан забвению разработанный им совместно с Гейченко и успешно примененный на практике метод дополнительных экспозиций в исторических интерьерах дворцов. Также оказались забытыми его книги, посвященные петергофским дворцам и паркам. На основании многочисленных документов, выявленных в последние годы в самых разных архивах, постараемся восстановить жизненный путь этого замечательного человека.

Родился Анатолий Владимирович 20 октября (2 ноября) 1904 г. в Варшаве³. Его отец Владимир Дмитриевич Шеманский происходил из семьи потомственных дворян Тамбовской губернии⁴, учился в Варшавском политехническом институте и затем работал инженером⁵. Мать Евгения Константиновна (урожденная Иванова) по своему происхождению была из тамбовских мещан. В 1906 году родители развелись, и мать осталась с двумя сыновьями — Анатолием и Игорем. Поскольку отец не оказывал семье материальной поддержки, матери А.В. Шеманского до революции приходилось работать библиотекарем в библиотеке Тамбовского земства, а также давать частные уроки. Семейный заработок был довольно скромный — порядка 40–50 рублей в месяц. После революции Евгения Константиновна продолжала работать в губернской библиотеке, а также была заведующей местным детским домом⁶.

В период с 1912 по 1918 г. Анатолий Владимирович проходил обучение вначале в Тамбовском реальном училище, а с 1918 по 1919 г. — в 10-й советской единой трудовой школе (ЕТШ), где завершил курс 2-й ступени⁷. В 1919 г. А.В. Шеманский уже начал свою трудовую деятельность, поступив конторщиком в Тамбовский губернский отдел кожевенной промышленности, где проработал до конца июня 1920 г. В это время в России шла Гражданская война, поэтому всех военнообязанных мужчин привлекали к несению воинской повинности. Пройдя в Тамбове курс всеобщего военного обучения, Анатолий Владимирович в период с июля 1920 по февраль 1921 г. был проводником грузов 6-го района военно-дорожных работ Кавказфронтостроя⁸.

В период с февраля по июль 1921 г. Анатолий Владимирович Шеманский находился в должности инструктора губернской секции охраны памятников искусства и старины и, кроме того, исполнял обязанности заведующего секцией. С июля 1921 г. до января 1922 г. он занимал должность заведующего губернским подотделом охраны, а после ликвидации последнего с 1 января 1922 г. был назначен на должность заведующего

³ Следует заметить, что, начиная с конца 1920-х годов, Анатолий Владимирович в своих анкетах стал указывать в качестве места своего рождения город Тамбов. Возможно, что он делал это по политическим соображениям, поскольку Варшава с конца 1918 г. стала столицей независимой Польши, и указывать зарубежный город стало уже небезопасно. Тем более что взаимоотношения СССР и Польши в 1920-х — 1930-х годах носили зачастую враждебный характер.

⁴ В своих анкетах А.В. Шеманский часто указывал, что его отец был личным дворянином или даже «дворянином-разночинцем» (?). Вероятно, это делалось им с целью скрыть своё подлинное потомственное дворянство.

⁵ Из личного дела инженера Владимира Дмитриевича Шеманского, хранящегося в ЦГИА СПб, следует, что в октябре 1919 г. он ушел вместе с войсками отступавшей из-под Петрограда Северо-Западной армии Н.Н. Юденича в Эстонию. Поэтому вовсе не случайно, что А.В. Шеманский во всех автобиографиях и анкетах постоянно указывал, что связи с отцом никогда не поддерживал.

⁶ Объединенный ведомственный архив культуры (далее — ОВАК). Ф. 34. Оп. 1. Д. 319. Л. 1, 3, 7, 23–24; Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (далее — ЦГА СПб). Ф. Р-7240. Оп. 6. Д. 2522. Л. 9.

⁷ ЦГА СПб. Ф. Р-7240. Оп. 6. Д. 2522. Л. 7а; Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 100а. Л. 208–208 об.

⁸ ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 331. Л. 3. Д. 319. Л. 7.

Тамбовским губернским художественным музеем. Кроме того, в период с января по ноябрь 1922 г. А.В. Шеманский состоял представителем Главмузея в Тамбовской губернии по делам охраны памятников искусства и старины, а также являлся уполномоченным Главмузея по охране бывшей усадьбы дворянского рода Чичериных «Караул» в Кирсановском уезде Тамбовской губернии⁹.

Согласно отзыву Отдела по делам музеев и охране памятников искусства, старины и природы Тамбовской губернии, благодаря проявленной исключительной энергии и преданности музейному делу, А.В. Шеманскому *«удалось сохранить выдающиеся художественно-исторические ценности, находившиеся в усадьбе «Караул», в наиболее трудное, угрожающее целостности коллекций время (эпоха бандитизма в Тамбовской губ.¹⁰), а также провести частичную эвакуацию художественного имущества в Тамбовский губернский музей»¹¹.*

Однако Анатолий Владимирович намеревался продолжить своё обучение в высшем учебном заведении и с этой целью он решил поступить в Петроградский государственный университет. Согласно своей просьбе, он был освобожден от обязанности по охране усадьбы «Караул» с 23 ноября 1922 г.¹² Лишь 1 декабря 1922 г. А.В. Шеманский подал в Петроградский губернский отдел народного образования (ПЕТРОНАРОБ) заявление с просьбой зачислить его студентом на 1-й курс факультета общественных наук (ФОН) Петроградского университета (9 декабря он был принят).

Столь позднюю подачу документов в университет (фактически он приступил к занятиям в начале января 1923 г.) А.В. Шеманский объяснял тем, что ему необходимо было прежде завершить дела, порученные ему местным отделом Наркомата просвещения¹³. Наконец, 25 декабря 1922 г. по собственной просьбе он был освобожден от занимаемой им должности заведующего Тамбовским губернским художественным музеем *«для поступления на литературно-художественное отделение факультета общественных наук Петроградского университета»¹⁴.*

В октябре 1923 г. по собственной просьбе он был переведен на отделение археологии и истории искусств факультета общественных наук ПГУ, который успешно закончил весной 1926 г.¹⁵ В ходе обучения Анатолий Владимирович, по его словам, специализировался *«в области социологического изучения искусства строительства историко-бытовых музеев»¹⁶.*

Желая применить на практике свои знания в области создания музейных экспозиций, в феврале 1925 г. А.В. Шеманский вступил в Общество социологии и истории искусств¹⁷,

⁹ Государственный архив Тамбовской области (далее — ГАТО). Ф. Р-17. Оп. 1. Д. 178. Л. 318–318 об. Ф. Р-1404. Оп. 1. Д. 366. Л. 42–45. Ф. Р-1478. Оп. 1. Д. 3. Л. 8, 11; ЦГА СПб. Ф. Р-7240. Оп. 6. Д. 2522. Л. 5, 7.

¹⁰ Имеется в виду крестьянское восстание под руководством П.М. Токмакова и А.С. Антонова на территории Тамбовской губернии в 1920–1921 годах.

¹¹ ЦГА СПб. Ф. Р-7240. Оп. 6. Д. 2522. Л. 5.

¹² Там же. Л. 5.

¹³ Там же. Л. 2.

¹⁴ Там же. Л. 6, 7, 10.

¹⁵ ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 331. Л. 1об.; ЦГА СПб. Ф. Р-7240. Оп. 6. Д. 2522. Л. 17, 27–27 об.

¹⁶ Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 100а. Л. 202.

¹⁷ Общество социологии и истории искусств («ОСТИ») было создано в Ленинграде в 1925 г. В задачи общества входило объединение усилий историков, искусствоведов и музееведов с целью коллективной разработки вопросов социологии и истории искусств, как теоретического, так и практического характера. Общество состояло из пяти секций: 1) изобразительного искусства; 2) музееведения;

куда входили многие известнейшие музейные деятели и искусствоведы Ленинграда¹⁸. Главной задачей общества являлась разработка проблем теоретического и прикладного искусствоведения и популяризация в широких массах народа вопросов социологии искусства¹⁹. В составе общества была создана музейная секция, специально занимавшаяся вопросами создания новых экспозиций в музеях Ленинграда и его пригородов.

1 июня 1925 г. А.В. Шеманский по рекомендации Ленинградского отделения Главнауки был принят на работу в Управление Петергофских дворцов-музеев в качестве сотрудника-практиканта. С декабря 1925 г. он работал научным сотрудником в Ораниенбаумских дворцах-музеях, но ввиду проявленных им способностей в музейной работе, уже в апреле 1926 г. был переведен в Управление Петергофских дворцов-музеев и парков в качестве научного сотрудника и помощника хранителя²⁰. Именно здесь, в Петергофских музеях и парках в полной мере раскрылся талант А.В. Шеманского как талантливого экспозиционера и научного работника.

Очень важным для Шеманского оказался опыт работы в Обществе социологии и истории искусств, при разработке новой экспозиции в Нижнем дворце Николая II в парке Александрия. На заседаниях этого общества продумывался и обсуждался новый метод подачи исторического материала в историко-бытовых музеях XVIII—начала XX в. Теоретической основой для разработки экспозиции нового типа послужила докладная записка под названием «Петергофские дворцы-музеи», составленная молодыми научными сотрудниками Анатолием Владимировичем Шеманским и Сергеем Степановичем Гейченко в июле 1925 г.²¹ Именно тогда зарождалось их совместное научное творчество, которое принесло огромную пользу развитию Петергофских музеев и парков в 1920-х—1930-х годах.

Для удобства ведения данной работы, в январе 1926 г. в рамках Общества социологии и истории искусств был образован кружок по разработке проекта новой экспозиции Нижнего дворца²². В плане работы кружка был намечен целый ряд научных тем по истории царствования Николая II, работа по которым должна была завершаться составлением проектов соответствующих разделов экспозиции в Нижнем дворце. Работу кружка следовало завершить уже к 1 мая, после чего члены кружка должны были принять участие в расстановке экспонатов на местах. Среди запланированных тем для членов кружка были такие, как революционное движение в царствование императора Николая II, бюджет императорского двора, взаимоотношения Николая II и Русской православной церкви, история императорских дворцов, друзья и старцы императора Николая II, царевич Алексей и другие²³. Члены кружка изучали историческую литературу и архивные документы по указанным темам, а затем готовили доклады, которые зачитывались и обсуждались на заседаниях.

Совместная работа научных сотрудников Петергофских дворцов-музеев и парков А.В. Шеманского и С.С. Гейченко продвигалась весьма успешно и привела к хорошему

3) литературы; 4) искусствоведения; 5) изучения восприятия искусства массами. Общество прекратило свою деятельность в 1929 г.

¹⁸ Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (далее—ЦГАЛИ СПб). Ф. Р-52. Оп. 1. Д. 10. Л. 17.

¹⁹ Там же. Д. 2. Л. 1.

²⁰ Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 100а. Л. 202, 203, 205. Д. 104 а. Л. 338, 372; ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 331. Л. 3.

²¹ Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 277а. Л. 67–70.

²² ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-52. Оп. 1. Д. 19. Л. 55.

²³ Там же. Л. 55.

результату. Уже 7 февраля 1926 г. на заседании кружка был утвержден предложенный ими экскурсионный маршрут по Нижнему дворцу, а также перечень тем по эпохе Николая II, «предназначенных к разработке»²⁴. Данные темы (революционное движение, финансовая политика, история церкви в царствование Николая II, история императорских дворцов, быт царской семьи и др.) изучались весьма серьезно, с привлечением самых разнообразных фондов государственных архивов — «кабинетского, походной канцелярии и интендантского», на чем непременно настаивал Гейченко. Очень тщательно подбирались Шеманским для экспозиции фотографический материал²⁵.

Результатом работы кружка оказался проект дополнительной (или тематической) экспозиции под названием «Крах самодержавия» в Нижней даче императора Николая II, которая была призвана показать посетителям основные вехи его царствования и объяснить закономерность падения монархии в России. Большой упор в экспозиции был сделан на подборе дополнительных материалов — архивных документов, газетных вырезок, листовок, репродукций, фотографий, — помещенных в специальных витринах и на стендах. Основной смысл дополнительной экспозиции заключался в том, как объяснял сам Шеманский, чтобы «перенести внимание посетителя музея и экскурсовода с вопросов только быта и искусства на историко-политические вопросы, связанные с материалом дворцов-музеев и тем дать экскурсионной теме политический стержень»²⁶.

На заседании музейной части Управления Петергофских дворцов-музеев 3 июня 1927 г. данная экспозиция была одобрена и принято решение считать «опыт дополнения бытовых памятников такого рода экспозицией крайне ценным для политпросветработы с широкими массами»²⁷. Более того, участники совещания признали необходимым «развернуть подобные выставки и в других дворцах, не исключая и дворцов 18 века»²⁸.

Метод подачи исторического материала с помощью дополнительной экспозиции неоднократно обсуждался в дальнейшем на совещаниях музейных работников и получил полное одобрение с их стороны. В январе 1929 г. А.В. Шеманский совместно с С.С. Гейченко выступили на 44-м заседании научной части Петергофских дворцов-музеев с докладом, обобщавшим опыт их работы по созданию тематической экспозиции, где объяснили новый принцип подачи материала в привычных историко-бытовых музеях²⁹. В дальнейшем, этот доклад был даже выпущен отдельной брошюрой³⁰.

Анализируя оригинальную экспозицию, созданную в 1925–1927 гг. в здании бывшей Нижней дачи Николая II в Петергофе, известный искусствовед Ф.И. Шмит называл ее «повестью о том, как последний из Романовых пытался бороться с революцией, и как революция сломила его»³¹. По мнению Шмита, созданную Гейченко и Шеманским экспозицию в Нижней даче можно было усовершенствовать в деталях, но в целом она, несомненно, удалась. Опыт создания экспозиции Нижней дачи, по мнению Ф.И. Шмита, убедительно доказывал, что «1) дворец-реликвия в дворец-музей превращается лишь тогда, когда четко продумана та специфическая тема, которая может и должна быть выявлена данным вещественным ансамблем; 2) для выявления темы необходимо

²⁴ Там же. Л. 60.

²⁵ Там же. Л. 66.

²⁶ АУФСБ СПб и ЛО. Фонд арх.-след. дел. Д. 21129. Т. 6. Л. 4 (вн. нум.).

²⁷ Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 133а. Л. 1–1 об.

²⁸ Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 133а. Л. 1 об.

²⁹ Там же. Д. 177 а. Л. 79–100.

³⁰ Шеманский А., Гейченко С. Экспозиция дворцов-музеев. Петергоф, 1929.

³¹ Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л., 1929. С. 146.

устранить все лишние вещи, хотя бы они достоверно принадлежали к дворцовой обстановке, и добавить из иных фондов все нужные для показа вещи; 3) наряду с вещами необходимо тут же, где осматриваются вещи, выставить и те документы, фотографии и пр., которые надобно не только устно, во время экскурсии, процитировать посетителю, но требуется показать в натуре, чтобы достигнуть полной ясности и убедительности повести». Причем, маршрут экскурсии по музею следовало составить таким образом, чтобы последовательность осматриваемых посетителями комнат соответствовала последовательности развития основной темы, и чтобы весь показ не превышал того промежутка времени, в течение которого посетитель способен напрягать свое внимание³².

Следующим значительным шагом Шеманского и Гейченко, после создания экспозиции в Нижнем дворце, стало устройство в парке Александрия принципиально новой экспозиции «Царские вагоны», посвященной последним дням царствования императора Николая II. Данная экспозиция должна была логически дополнить экспозицию Нижнего дворца и стать своего рода квинтэссенцией в показе крушения самодержавия в России. По их инициативе, на территорию парка Александрия были доставлены два вагона из состава поезда императора Николая II, в котором он подписал акт отречения от престола. После того, как вагоны царского поезда были доставлены в 1929 г. в Александрию, они прошли реставрацию, и затем в них была устроена музейная экспозиция. Возле вагонов в 1930 г. был построен выставочный павильон, напоминавший железнодорожный перрон с вокзалом³³.

За время своей работы в Петергофских музеях и парках Шеманский принял непосредственное участие в создании целого ряда музейных экспозиций и подготовке выставок в дворцах-музеях. В частности, в 1926 г. был открыт музей в Екатерининском корпусе дворца Монплеzier, ставший первым новым музеем Петергофа. В 1927 г. была открыта экспозиция Нижнего дворца Николая II, в 1928 г. — создана дополнительная экспозиция в Большом петергофском дворце, в 1929 г. — подготовлены выставки «Царские долги» (в Ольгинской половине Большого дворца) и «Дворцовые перевороты в XVIII веке» (в Екатерининском корпусе Монплезира). В 1930–1931 гг. в парке Александрия открывается новый музей «Царские вагоны», а в соседнем павильоне, выполненном в виде станции, — выставка «Последний рейс Николая II». Выставочная деятельность музеев Петергофа в 1930–1931 гг. носила на себе ярко выраженные черты политизации. Идеологические установки партии и правительства определили содержание выставок, развернутых в те годы в Большом Петергофском дворце, — «Культурная пятилетка и роль в ней музеев», «Царские долги и СССР» и «Церковь на службе у самодержавия».

В 1932 г. в музеях Петергофа были созданы выставки по истории дворцового хозяйства в XVIII в. и «Самодержавие и церковь», в 1933–1934 гг. — большая выставка «Война и техника» (совместно с Артиллерийским музеем) и выставка по истории Санкт-Петербурга с XVIII в. Затем в 1935–1936 гг. под руководством А.В. Шеманского организуются выставки «Империалистическая война и падение царизма», «Бюджет царского двора в XVIII веке», «Иностранные художники на службе у двора и их русские ученики», «История Александрии» (в Готической Капелле), «Переворот 1762 г.» (выставка архивных документов ЛОЦИА и музея), «Царский быт во дворце в XVIII веке» и «Охрана царской резиденции». Наконец, в 1937 г. открылись выставки «Садово-парковое

³² Там же. С. 149–150.

³³ Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 197 а. Л. 1–23.

искусство XVII–XVIII веков» и «Фонтанное искусство XVII–XVIII веков»³⁴. Многие экспозиции и выставки готовились совместно с Ленинградским отделением Центрального исторического архива (ЛОЦИА), который предоставлял для них свои документы.

По свидетельству Шеманского, в 1933 г. начался процесс постепенного сворачивания дополнительных экспозиций в пригородных дворцах-музеях, который объяснялся требованиями Музейного сектора Ленсовета, призвавшего соблюдать взаимосвязь их с интерьерами и коллекциями дворцов-музеев и больше придерживаться искусствоведческой тематики. Также здесь сказывалось и зачастую невысокое качество изготовления дополнительных экспозиций (фанерные щиты) в некоторых музеях. И если в дворцах-музеях Гатчины, Пушкина и Павловска дополнительные экспозиции были упразднены уже к 1935 г., то в Петергофе, благодаря усилиям директора Н.И. Архипова и его заместителя А.В. Шеманского, удалось избежать их полного закрытия, но при этом были внесены некоторые изменения в действующих экспозициях и выставках и «была сокращена и заново оформлена» выставка «Царские долги» в Ольгинской половине Большого дворца³⁵.

По свидетельству его коллеги С.С. Гейченко, все вопросы музейно-экспозиционной и экскурсионной работы в Петергофе в эти годы рассматривались лично Шеманским и без его распоряжений не выполнялись. При этом с его стороны не допускалось «никогого передоверия работы научно-музейного отдела Петергофских музеев кому бы то ни было»³⁶. Поддерживая постоянную связь с Управлением дворцов и парков Ленсовета и её научно-методическим отделом, А.В. Шеманский являлся членом её комиссии по приему новых экскурсоводов в пригороды, а также ездил проверять работу других пригородных дворцов — как по музейной, так и экскурсионной работе в 1935–1937 гг. Также Шеманский являлся председателем научного совещания в Петергофе, которое созывалось им один раз в неделю зимой и один раз в полмесяца летом и осенью³⁷.

Значительный вклад внес Анатолий Владимирович и в научную деятельность Петергофских музеев. В период с середины 1920-х по середину 1930-х гг. Шеманский подготовил как лично, так и совместно с Гейченко, целую серию небольших путеводителей по дворцам и паркам Петергофа³⁸. Данные издания носили научно-популярный характер и были призваны ознакомить широкие массы населения с историей императорских резиденций, а также вкратце с историей царской России в XVIII — начале XX вв. Конечно, многие оценки в отношении представителей династии Романовых и политики императорской России того времени носили негативный, обличительный характер, что являлось неизбежной данью тому времени и соответствовало установкам школы М.Н. Покровского в исторической науке. Впрочем, ценность данных книг заключалась в том, что по ним

³⁴ Архив Управления ФСБ по Санкт-Петербургу и Ленинградской области (далее — АУФСБ СПб и ЛО). Фонд архивно-следственных дел. Д. 21129. Т. 4. Л. 108 об.–110; Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 197а. Л. 1–23. Д. 208 а. Л. 1,58. Д. 251 а. Л. 5–7, 39, 104 об. Д. 259а. Л. 4–5 об., 36. *Агева Л., Лавров В.* Хранитель: Документальное повествование. Л., 1990. С. 93–94.

³⁵ АУФСБ СПб и ЛО. Фонд арх.-след. дел. Д. 21129. Т. 4. Л. 110об. Т. 6. Л. 5, 53 об.

³⁶ Там же. Т. 4. Л. 111.

³⁷ Там же. Л. 110 об.

³⁸ *Шеманский А., Гейченко С.* Историко-бытовой музей XVIII века в Петергофе. Большой дворец. М.–Л., 1930. *Шеманский А., Гейченко С.* Последние Романовы в Петергофе. Нижняя дача. М.; Л., 1931. *Шеманский А., Гейченко С.* Кризис самодержавия. Петергофский Коттедж Николая I. М.; Л., 1932. *Шеманский А.* Петергоф и Ораниенбаум. Л., 1933. *Шеманский А. В.* Парк Александрия и Готическая капелла. Л., 1935. *Шеманский А.В.* Александрия. Петергоф. Л., 1936 и др.

можно судить о предвоенном убранстве петергофских дворцов, утраченном во время Великой Отечественной войны.

Успешная работа в Петергофе привела к быстрому продвижению Анатолия Владимировича Шеманского по служебной лестнице. В мае 1926 г. он был назначен помощником хранителя, 1 октября 1928 г. — заместителем заведующего Управлением Петергофских дворцов-музеев и парков, а с 1 января 1932 г. он являлся заместителем директора по научно-методической и массовой работе³⁹. Шеманский являлся бессменным помощником директора Петергофских музеев и парков по научной работе вплоть до своего ареста в июне 1937 г. и всё это время, по словам музейных сотрудников, именно он осуществлял *«основное руководство научной и музейно-экскурсионной работой»*⁴⁰.

За достижения в работе Анатолий Владимирович неоднократно получал благодарности и награды от Управления ленинградскими и пригородными дворцами и парками дворцами и парками Ленсовета (УДПЛ). В частности, в октябре 1932 г. он был премирован *«за ударную работу по организации Петергофского парка культуры и отдыха»*, в 1934 г. получил благодарность за умелое и энергичное руководство организацией общегородского массового гуляния в День Конституции и премию за образцовую подготовку к летнему сезону, а в июне и декабре 1935 г. был премирован *«за лучшую подготовку летнего сезона 1935 г.»*, а также в честь 10-летней непрерывной и творческой работы в музее. Наконец, в декабре 1935 г. Музейный отдел Наркомата просвещения РСФСР премировал А.В. Шеманского, как получившего отличную оценку по конкурсу музеев РСФСР *«за лучшую работу со школой»*⁴¹.

В 1929 г. Анатолий Владимирович женился на Галине Александровне Цитович. В 1930 г. у них родился сын, а спустя два года — дочь. Вместе с семьей Шеманского проживали его мать, Евгения Константиновна, вышедшая на пенсию, а также мать его жены, Вера Константиновна Пушкина. Причем, из всей семьи заработок имел только он один⁴².

Однако в 1937 г. наступил трагический период в жизни А.В. Шеманского. Начавшийся в стране «большой террор» не обошел стороной и Петергоф. И здесь Анатолию Владимировичу выпала печальная участь стать одним из первых арестованных сотрудников Петергофских дворцов-музеев и парков. Немаловажную роль в его судьбе сыграло его дворянское происхождение и тесные служебные отношения с арестованным к тому времени руководством Управления ленинградскими и пригородными дворцами и парками Ленсовета (УДПЛ)⁴³ — И.А. Бальцукевичем, Я.И. Винцем, Г.Г. Лембергом, Н.А. Гарниц⁴⁴. Уголовное дело в отношении вышеуказанных руководителей УДПЛ,

³⁹ ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 331. Л. 3–4. Д. 319. Л. 7 а, 11.

⁴⁰ АУФСБ СПб и ЛО. Фонд арх.-след. дел. Д. П-17803. Л. 37.

⁴¹ ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 331. Л. 4–5.

⁴² Там же. Д. 319. Л. 26.

⁴³ Управление ленинградскими и пригородными дворцами и парками Ленсовета (УДПЛ) было образовано в 1932 г. Его функциями были: организация культурного отдыха трудящихся в центральном и районных парках культуры и отдыха; организация экскурсионной работы в пригородных дворцах-музеях; восстановление пригородных дворцов-музеев и их эксплуатация. Было ликвидировано на основании постановления Ленсовета от 21 февраля 1938 г. Функции УДПЛ были переданы вновь образованному Управлению культурно-просветительными предприятиями Ленсовета (УКППЛ).

⁴⁴ Заведующая организационно-методическим отделом УДПЛ Н.А. Гарниц была арестована в 1937 г., ввиду последствий дела об «Анτισоветском объединенном троцкистско-зиновьевском центре».

а также руководителей музеев Пушкина и Павловска было возбуждено весной 1937 г., по обвинению в крупных хищениях музейных ценностей во дворцах Павловска и Детского Села (Пушкина).

В материалах 7-томного уголовного дела № 25986/37, заведенного Управлением НКВД по Ленинградской области, было указано, что *«при УДПЛ существовала контрреволюционная-вредительская группа, которая ставила своей целью извращение политики ВКП(б) и Советского Правительства на культурно-идеологическом фронте перед трудящимися массами, путем протаскивания контрреволюционных троцкистских взглядов среди работников дворцов и музеев и экскурсантов по ряду исторических вопросов во всех музеях, и путем хищения государственных ценностей в Павловском дворце—Сидоровым и в Пушкинских дворцах—Беляевой и Филипповым»*⁴⁵. В состав этой «контрреволюционной вредительской группы» следствием были назначены: И.А. Бальцукевич, Я.И. Винц, Г.Г. Лемберг, А.В. Сидоров, И.Р. Филиппов, Н.А. Беляева и А.В. Шеманский. Причем, идейными вдохновителями этой группы, по мнению следователей УНКВД ЛО, были начальник научно-методического отдела УДПЛ Н.А. Гарниц и историк И.М. Троцкий, которые *«прививали троцкистские взгляды»*. Начальник УДПЛ Бальцукевич и его заместитель Лемберг, по мнению следователей, пользуясь своим служебным положением, *«создали обстановку, способствовавшую организации и действию контрреволюционной группы»*⁴⁶.

Главной составляющей данного дела стало обвинение музейных работников Пушкина (бывшего Детского Села) и Павловска в пропаже значительного числа музейных предметов из помещений бывших императорских дворцов. Серьезные нарушения в деле хранения и учета музейных ценностей, прежде всего, инкриминировались руководству Пушкинских и Павловских дворцов-музеев и парков. В материалах уголовного дела, собранных органами УНКВД Ленобласти, было указано, что *«в течение 1933–1936 годов по дворцам-музеям имела место недостача музейного имущества в следующем количестве предметов: а) по Пушкинским дворцам—1431 предмет; б) по Павловскому дворцу—241 предмет; в) по Петергофским дворцам—7 предметов»*⁴⁷.

Однако подлинные причины указанных недостатков заключались в отсутствии четкого разграничения имущества музейного и бытового значения, отсутствии единой системы инвентаризации и учета музейных ценностей, бесконтрольной передаче музейных предметов разным организациям и лицам и в потребительском отношении к музейному имуществу со стороны партийных и советских органов на протяжении 1920-х—1930-х гг. Крайне негативным образом на этой ситуации сказалась масштабная продажа музейных ценностей за границу в конце 1920-х—начале 1930-х гг., с целью выручки валютных средств. Однако органы следствия НКВД не стали разбираться в столь сложных причинах создавшегося положения и свели дело к банальному воровству, что, конечно, не было полной правдой. Ещё одним серьезным обвинением против музейного руководства стали факты нецелевого расходования финансовых средств, когда значительные суммы тратились руководством музеев на увеселительные мероприятия и банкеты.

Будучи в курсе предъявленных обвинений фигурантам «музейного дела», 1 июня 1937 г. Шеманский представил органам следствия подробную докладную записку

⁴⁵ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх.-след. дел. Д. 21129. Т. 1. Л. 235.

⁴⁶ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх.-след. дел. Д. 21129. Т. 1. Л. 235.

⁴⁷ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх.-след. дел. Д. 21129. Т. 2. Л. 303–317; Кострова А., Бернев С. Украденные дворцы // Невское время. 2008. 14 июля.

о музейной работе в Петергофских дворцах-музеях и парках за период с 1925 по 1937 гг.⁴⁸ В самом начале своей записки он сразу указал на полную неразбериху в системе музейного учета и хранения, сложившуюся в 1920-х—1930-х гг.: «Основным недостатком этого дела во всех музеях было отсутствие каких бы то ни было общих указаний и инструкций по музейной инвентаризации и ведению музейного хозяйства. Каждый отдельный музей занимался этим делом самостоятельно...»⁴⁹. Далее А.В. Шеманский отмечал, что в Петергофских дворцах-музеях в 1925–1926 гг. выработалась своя собственная система хранения и учета музейного имущества и составлена инструкция по этому вопросу, в результате чего была проведена «полная инвентаризация всего имущества с достаточно подробным описанием вещей, что давало гарантии от подмены и от хищений»⁵⁰.

Что же касается Управления ленинградских и пригородных дворцов и парков Ленсовета, то для него, по словам Шеманского, вообще «было характерно совершенно безразличное отношение к музейному хозяйству»⁵¹. Более того, на заседаниях в УДПЛ «ни одного раза не ставились на обсуждение вопросы о содержании и хранении музейных экспонатов и вообще совещания музейных работников были крайне редки, а в 1937 году не было ни одного совещания». Общее отношение Управления к пригородным музеям Шеманский охарактеризовал как «ликвидаторское». Кроме того, УДПЛ не принимало никаких мер к научному хранению художественных коллекций и самих музейных помещений. В самих музейных зданиях допускалось нахождение заведений массового питания (кафе и ресторана с кухней), угрожавших состоянию и сохранности дворцов и музейного имущества⁵².

Также А.В. Шеманский дал развернутые пояснения по поводу организации научной и культурно-массовой работы в музеях Петергофа. В частности, он подчеркивал, что «Управление дворцов и парков целевыми установками музейной работы не интересовалось, не принимало их и не отменяло»⁵³. Относительно «протаскивания» троцкистских установок УДПЛ при оформлении музейных экспозиций, Шеманский, наоборот, указал, что «враждебных (троцкистских) установок в замечаниях Гарниц и Троцкого по Петергофу мы не наблюдали; наблюдали лишь многочисленные мелкие придирки принизить Петергоф (рекомендация учиться у Детского Села и Гатчины)»⁵⁴. В частности, начальник научно-методического отдела УДПЛ Н.А. Гарниц предпочитала заниматься в основном музеями Детского Села (Пушкина) и Павловска, не уделяя должного внимания Петергофу. Из-за тенденциозного отношения историка И.М. Троцкого к экспозициям Петергофских дворцов-музеев, дирекцией последних были привлечены для консультаций историк А.К. Дрезен и искусствовед С.К. Исаков. С их помощью была расширена практика тематической экспозиции с использованием архивных документов на выставке «Революция 1905 года» на Нижней даче и выставке «Дворцовый переворот 1762 года»⁵⁵.

Однако столь подробные и объективные показания Анатолия Владимировича уже не смогли повлиять в положительном смысле на его судьбу. 2 июня 1937 г. Шеманский был арестован сотрудниками отдела уголовного розыска Управления рабоче-крестьянской

⁴⁸ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх.-след. дел. Д. 21129. Т. 6. Л. 51–55.

⁴⁹ Там же. Л. 51.

⁵⁰ Там же. Л. 51.

⁵¹ Там же. Л. 52 об.

⁵² Там же. Т. 4. Л. 107 об., 108а. Т. 6. Л. 52 об.

⁵³ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх.-след. дел. Д. 21129. Т. 6. Л. 53.

⁵⁴ Там же. Л. 53 об.

⁵⁵ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх.-след. дел. Д. 21129. Т. 6. Л. 53 об.–54.

милиции (УРКМ) УНКВД по Ленинградской области по обвинению в совершении преступлений, предусмотренных статьями 58–7, 58–10 ч.1 и 58–11 УК РСФСР. При аресте были конфискованы рукописи его научных трудов и книги⁵⁶. В постановлении о предъявлении обвинения от 16 июня 1937 г. говорилось, что А.В. Шеманский *«проводил в своей практической деятельности подрывную контрреволюционную вредительскую работу. На важнейшем участке массовой политической работы в экскурсиях по дворцам и издаваемых путеводителях проводил контрреволюционные троцкистские установки, извращая политическую работу в музеях в буржуазно-эстетическом направлении, и сами музеи»*⁵⁷.

Приказом № 118 по дирекции Петергофских музеев и парков Анатолий Владимирович Шеманский с 1 августа 1937 г. был исключен из списка сотрудников, как арестованный органами НКВД якобы *«за вредительскую работу на музейном фронте»*⁵⁸. В ходе первых же допросов он неоднократно заявлял, что участником контрреволюционной вредительской организации он никогда не являлся, и, более того, за всё время своей работы в системе УДПЛ он не замечал, *«чтобы такая организация вообще существовала»*⁵⁹.

Одним из поводов для обвинения А.В. Шеманского следствие избрало метод подачи исторического материала при подготовке выставок и проведении экскурсий в Петергофских музеях, который не устраивал партийные и советские органы власти ввиду *«недостатка партийности»*. В частности, ещё на заседании бюро Петергофского районного комитета ВКП(б) 8 сентября 1937 г. отмечалось, что музейно-массовая и экскурсионная работа в Петергофских музеях и парках были сосредоточены *«на моментах эстетического порядка за счет сокращения правильных в свете марксистско-ленинских установок исторических характеристик дворянско-крепостнической эпохи»*⁶⁰. Это обвинение в полной мере использовалось в ходе следствия для доказательства *«контрреволюционной»* деятельности Шеманского.

Находясь под сильнейшим давлением следствия, в ходе допроса 22 декабря 1937 г. Анатолий Владимирович был вынужден сказать, что *«в своих практических и теоретических работах протаскивал взгляды врагов народа Троцкого Л. и Покровского, выразившиеся в следующем: а) пропагандируя в дополнительных экспозициях Большого Петергофского дворца взгляды Покровского на роль торгового капитала в истории России при Петре I; б) в своей печатной работе, выпущенной в 1936 г. «Петергофский парк Александрия» я дал троцкистскую оценку крестьянству в революции 1905 г., выразившуюся в следующем: «Крестьянство оказалось недостаточно революционизированным»; в) я не уделял достаточного внимания содержанию музейно-массовой работе, что приводило к ослаблению политического внимания посетителей»*⁶¹. Однако, в период нахождения в тюрьме Шеманский имел мужество от этих показаний отказаться и заявил, что его признание о пребывании в контрреволюционной организации не соответствует действительности⁶².

29 декабря 1937 г. следствие по делу Шеманского и других музейных работников было завершено, и он был направлен в тюрьму № 1 г. Ленинграда. Приговор Специальной

⁵⁶ Там же. Т. 1. Л. 220, 223–223 об. Т. 2. Л. 243–249.

⁵⁷ Там же. Т. 1. Л. 222–222 об.

⁵⁸ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх.-след. дел. Д. П-17803. Л. 7 об., 19, 113; Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга (далее — ЦГАИПД СПб). Ф. 1728. Оп. 1. Д. 195397/7. Л. 5.

⁵⁹ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх.-след. дел. Д. 21129. Т. 1. Л. 232–233 об.

⁶⁰ ЦГАИПД СПб. Ф. 1728. Оп. 1. Д. 195397/1. Л. 1 об.

⁶¹ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх.-след. дел. Д. 21129. Т. 1. Л. 235–235 об.

⁶² Там же. Т. 2. Л. 302.

коллегии Ленинградского областного суда, заседавшей в период с 31 марта по 4 апреля 1938 г., определил наказание для всех подсудимых, которым были предъявлены тяжёлые, несправедливые обвинения: «1) уничтожение исторического материала в дворцах-музеях, создание запустения дворцов и их разрушение; 2) насаждение в дворцах-музеях контрреволюционных троцкистских кадров, выхолащивание политического содержания в экскурсионно-массовой работе и под прикрытием аполитичности пропаганда к.р. троцкистских установок; 3) дискредитация политики ВКП(б) и Советской власти на культурном фронте; 4) моральное разложение аппарата дворцов-музеев путем втягивания его в пьянки и бытовую распущенность и 5) расхищение социалистической собственности».

Шестерым фигурантам дела—И.А. Бальцукевичу, Г.Г. Лембергу, И.Р. Филиппову, А.В. Шеманскому, Н.А. Беляевой и А.В. Сидорову—были предъявлены политические обвинения по ст. 58–7, 58–10 ч.1 и 58–11 УК РСФСР. На суде Беляева, Сидоров и Шеманский отказались от своего признания в участии в контрреволюционной группировке. Они заявили, что в ходе следствия на них оказывалось давление, однако суд не принял эти слова во внимание. Бальцукевич и Лемберг получили по 10 лет, Филиппову дали 12, Шеманскому—15 лет. К самому большому сроку—20 годам—приговорили Н.А. Беляеву и А.В. Сидорова. Все шестеро также были приговорены к конфискации имущества. Самое легкое наказание получил Я.И. Винц—всего 5 лет по ст. 109 УК РСФСР (злоупотребление властью)⁶³.

Анатолий Владимирович должен был отбывать наказание в Северо-восточном исправительно-трудовом лагере (СЕВВОСТЛАГ) НКВД в г. Владивостоке, куда был отправлен 8 сентября 1938 г.⁶⁴ Во время своего заключения Анатолий Владимирович не терял надежды на освобождение и неоднократно направлял заявления о пересмотре его дела. В результате, определением Судебной коллегии по уголовным делам Верховного Суда СССР от 9 ноября 1939 г. приговор Ленинградского областного суда в отношении А.В. Шеманского был отменен, и дело о нём прекращено производством⁶⁵. В конце декабря 1939 г. он был извещен о прекращении его дела и 24 января 1940 года выпущен на свободу из СЕВВОСТЛАГа⁶⁶. В июле 1940 г. Анатолий Владимирович получил новый гражданский паспорт (старый был изъят у него при аресте) и выехал в Тамбов, откуда затем направился в Ленинград⁶⁷.

С 16 сентября 1940 г. Анатолий Владимирович Шеманский продолжил работу в Петергофе в прежней должности помощника директора по научно-музейной работе, в которой он был восстановлен «в связи с прекращением ведущегося о нем органами НКВД дела», с учетом непрерывности трудового стажа⁶⁸. Он активно включился в научную работу, лично составил паспорта по паркам Александрия, Пролетарскому и Собственной дачи. Новый директор Петергофских музеев и парков Ю.В. Финкельштейн давал А.В. Шеманскому следующую характеристику: «За время работы проявил себя грамотным и подготовленным работником. Инициативен, к работе относится добросовестно»⁶⁹. В первой

⁶³ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх.-след. дел. Д. 21129. Т. 2. Л. 303–317; Кострова А., Бернев С. Украденные дворцы // Невское время. 2008. 14 июля.

⁶⁴ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх.-след. дел. Д. 21129. Т. 2. Л. 294, 303–317, 547–547 об.; ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 319. Л. 25.

⁶⁵ ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 319. Л. 25.

⁶⁶ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх.-след. дел. Д. 21129. Т. 2. Л. 571, 621.

⁶⁷ ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 319. Л. 25, 26 об.

⁶⁸ Там же. Л. 21, 23–24.

⁶⁹ ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 319. Л. 21.

половине 1941 г. был издан последний написанный им путеводитель, посвященный парку Александрия⁷⁰.

С началом Великой Отечественной войны, в конце июня 1941 г. А.В. Шеманский активно участвовал в подготовке к эвакуации первой партии музейных предметов (38 ящиков с 1695 музейными предметами отправлены в г. Горький 29 июня 1941 г.)⁷¹, а затем сразу же ушел добровольцем в действующую армию и воевал на Ленинградском фронте. 15 января 1942 г. младший лейтенант Шеманский, будучи командиром роты 320-го стрелкового полка 11-й стрелковой дивизии 55-й Армии Ленинградского фронта, в ходе Любанской наступательной операции погиб в р-не железнодорожной станции Погостье. Был захоронен на воинском кладбище юго-восточнее станции Погостье, в Мгинском районе Ленинградской области⁷².

Вклад Анатолия Владимировича Шеманского в историю отечественной культуры представляется весьма значимым. Вместе со своими выдающимися коллегами — Н.И. Архиповым, С.С. Гейченко, Н.П. Удаленковым, М.М. Измайловым и другими, — ему удалось сохранить уникальный Петергофский дворцово-парковый ансамбль в наиболее трудный период отечественной истории. Кроме того, он привнес в отечественное музейное дело новый метод подачи исторического материала — метод тематической или дополнительной экспозиции, который являлся новаторским для своего времени. Своими научными работами он внес весомый вклад в дело довоенной реставрации, изучения и популяризации истории дворцов и парков Петергофа среди широких масс населения. Не будет большим преувеличением заметить, что в истории Петергофских дворцов и парков Шеманский является одной из самых ярких личностей, которую еще только предстоит достойно оценить.

Список литературы

Агеева Л., Лавров В. Хранитель: Документальное повествование. Л.: Советский писатель, 1990. 335 с.

Бондарев С.В. Вклад А.В. Шеманского в сохранение бывшей царской резиденции в Петергофе // Исторический журнал: научные исследования. 2024. № 6. С. 1–12.

Кальницкая Е.Я. Николай Архипов: Человеческий фактор // Николай Ильич Архипов: Исследования по истории Петергофа. Петергоф: ГМЗ «Петергоф», 2016. С. 12–29.

Кальницкая Е.Я., Петров П.В. Штрихи к портрету... // Вестник «Зодчий. 21 век». 2015. № 2 (55). С. 26–27.

Кострова А., Бернев С. Украденные дворцы // Невское время. 2008. 14 июля.

Петров П.В. Николай Ильич Архипов (1887–1967). Краткий биографический очерк // Николай Ильич Архипов: Исследования по истории Петергофа. Петергоф: ГМЗ «Петергоф», 2016. С. 30–46.

Петров П.В. Репрессии среди музейных работников Петергофа и музейное дело 1937 г. // Вестник Университета Дмитрия Пожарского. 2017. № 3(7). С. 114–133.

Петров П.В. Создание дополнительной экспозиции «Крах самодержавия» на Нижней даче Николая II в Петергофе в 1920-е годы // Революция 1917 года в России: события

⁷⁰ Шеманский А.В. «Александрия» в Петергофе. Путеводитель. Л., 1941.

⁷¹ Научный архив ГМЗ «Павловск». НВК 16317. Л. 17–21, 22, 33, 44, 101.

⁷² Интернет-ресурс: URL: <http://www.obd-memorial.ru/html/info.htm?id=1343606> (ЦАМО РФ. Ф. 58. Оп. 818883. Д. 150. Л. 57. Ф. 56. Оп. 12220. Д. 3. Л. 238); Российская Федерация. Книга памяти. Ленинград. 1941–1945. Том 3. Павловск (Слуцк), Петродворец (Петергоф), Пушкин. А-Я. СПб., 1995. С. 297.

и концепции, последствия и память: Материалы Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 11–12 мая 2017 г. СПб., 2017. С. 172–183.

Петров П.В. «...Я остался одиноким и решил просить об освобождении от должности...»: К истории одного письма директора Петергофских дворцов-музеев и парков Н.И. Архипова // Памятники культуры. Новые открытия. М.: РАН, 2024. С. 117–141.

References

Ageeva L., Lavrov V. Hranitel': Dokumental'noe povestvovanie [The Guardian: Documentary Narrative]. L.: Sovetskij pisatel', 1990. 335 p.

Bondarev S.V. Vklad A.V. Shemanskogo v sohranenie byvshej carskoj rezidencii v Petergofe [A.V. Shemansky's contribution to the preservation of the former royal residence in Peterhof]. Istoricheskij zhurnal: nauchnye issledovanija. 2024. № 6. P. 1–12. (In Rus.).

Kal'nickaja E.Ja. Nikolaj Arhipov: Chelovecheskij faktor [Nikolay Arkhipov: The Human Factor], in *Nikolaj Il'ich Arhipov: Issledovanija po istorii Petergofa*. Petergof: GMZ «Petergof», 2016. P. 12–29. (In Rus.).

Kal'nickaja E.Ja., Petrov P.V. Shtrihi k portretu... [Strokes to the portrait...], in *Vestnik «Zodchij. 21 vek»*. 2015. № 2(55). P. 26–27. (In Rus.).

Kostrova A., Bernev S. Ukradennye dvorcy [Stolen Palaces], in *Nevskoe vremja*. 2008. 14 ijulja.

Petrov P.V. Nikolaj Il'ich Arhipov (1887–1967). Kratkij biograficheskij ocherk [Nikolay Ilyich Arkhipov (1887–1967). Brief biographical sketch], in *Nikolaj Il'ich Arhipov: Issledovanija po istorii Petergofa*. Petergof: GMZ «Petergof», 2016. P. 30–46. (In Rus.).

Petrov P.V. Repressii sredi muzejnyh rabotnikov Petergofa i muzejnoe delo 1937 g. [Repressions among Peterhof museum employees and the museum business of 1937], in *Vestnik Universiteta Dmitrija Pozharskogo*. 2017. № 3(7). P. 114–133. (In Rus.).

Petrov P.V. Sozdanie dopolnitel'noj jekspozicii «Krah samodержavija» na Nizhnej dache Nikolaja II v Petergofe v 1920-e gody [Creation of an additional exhibition “The Collapse of Autocracy” at the Lower Dacha of Nicholas II in Peterhof in the 1920s], in *Revoljucija 1917 goda v Rossii: sobytija i koncepcii, posledstvija i pamjat': Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-praktičeskoj konferencii, Sankt-Peterburg, 11–12 maja 2017 g.* СПб., 2017. P. 172–183. (In Rus.).

Petrov P.V. «...Ja ostalsja odinokim i reshil prosit' ob osvoboždenii ot dolzhnosti...»: K istorii odnogo pis'ma direktora Petergofskih dvorcov-muzeev i parkov N.I. Arhipov [“...I was left alone and decided to ask for dismissal from my post...”: On the history of one letter from the director of the Peterhof palaces-museums and parks N.I. Arkhipov], in *Pamjatniki kul'tury. Noveje otkrytija*. M.: RAN, 2024. P. 117–141. (In Rus.).

Фролов В.В.

АРХИТЕКТУРНЫЙ МУЗЕЙ XXI ВЕКА: ЗАДАЧИ И СМЫСЛЫ. ПРОБЛЕМА ПЕТЕРБУРГА

Фролов, Владимир Владимирович — искусствовед, аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна по направлению 5.10.03 Виды искусства (Техническая эстетика и дизайн), преподаватель Санкт-Петербургской академии художеств, директор Издательского дома «Балтикум», Санкт-Петербург, Российская Федерация, vf@balticum.ru.

История музеев архитектуры насчитывает не более двух веков. На сегодняшний день в мире, в составе одной только Международной конфедерации музеев архитектуры (ICAM), значится более 70 организаций, в чьи задачи входит хранение и репрезентация объектов архитектурно-художественного творчества. В Санкт-Петербурге, который часто называют музеем архитектуры под открытым небом, пока еще нет подобной институции. В данной статье¹, мы дадим краткий анализ сегодняшнего состояния музеев зодчества в мире, чтобы затем коснуться проблемы возможного архитектурного музея в Северной столице, его специфических задач и обязательных смыслов.

Ключевые слова: архитектурный музей, город-музей, суперэkleктика.

ARCHITECTURAL MUSEUM OF THE 21ST CENTURY: PURPOSES AND MEANINGS. THE PROBLEM OF ST PETERSBURG

Frolov, Vladimir Vladimirovich — art historian, post graduate student of the St Petersburg State University of the Industrial Technology and Design (direction 5.10.03, types of the art (technical aesthetics and design), teacher at the St Petersburg Academy of Arts, director of ‘Balticum’ publishing house, St Petersburg, Russian Federation, vf@balticum.ru.

The history of architecture museum is no longer than two centuries. Nevertheless, by today one can find more than a 70 of such institutions (if we count just the members of the ICAM), which collect and represent the works of artistic architecture throughout the world. In St Petersburg, which is often called an open air architecture museum, such institution is absent. In this paper we give a brief analysis of the current condition of the architecture museums in the world, in order to then touch upon a problem of possible architecture museum in St Petersburg, and its unique purposes and required meanings.

Key words: architecture museum, City-museum, supereclecticism.

История музеев архитектуры в мире в сжатом виде прослежена нами в статье «Музей архитектуры: проблема репрезентации произведений зодчества»², а также в тексте к выставке «Museum loci. Взгляд архитекторов XXI века», которая прошла в Музее

¹ Статья написана по следам доклада, сделанного в ходе круглого стола «Музей истории архитектуры и строительства СПб. Насущная потребность создания. Концепция «Санкт-Петербург — город-музей» на конференции «Архитектура в российской культуре: настоящее и будущее» (СПбГУ, 8.11.2024).

² *Фролов В.В., Митрофанова Н. Ю.* Музей архитектуры: проблемы репрезентации произведений зодчества // Дизайн. Материалы. Технология. 2024. № 2 (74). С. 9–13.

архитектуры им. А.В. Щусева с 29 ноября 2024 по 9 марта 2025 г.³ Проблема образа специально спроектированных зданий для музеев зодчества представлена в статье «Архитектура музеев архитектуры»⁴. Наше исследование показало, что развитие рассматриваемого музейного жанра может быть описано как жизненный цикл от зарождения к достаточно краткому расцвету, переходящему в стадию, если не упадка, то определенного кризиса. Несмотря на относительно большое число музеев архитектуры в мире (в данный момент на сайте Международной ассоциации музеев архитектуры /ICAM/ можно найти 71 институцию⁵), их объективно гораздо меньше, чем пинакотек и иных хранилищ произведений визуальных искусств.

Одной из причин подобной малой распространенности явления с самого начала была специфика самого зодчества — невозможно собрать и выставить его произведения в каком-то одном здании-музее: приходится довольствоваться макетами, фрагментами и проектами. Однако тренд последнего времени состоит в том, что даже те музеи, что были созданы и благополучно существуют сегодня, зачастую сливаются в гибридные институции, а также переименовываются в «центры»: наиболее характерный пример — Центр архитектуры и дизайна ArkDes в Стокгольме, преобразованный в 1990 г. из основанного еще в 1962 г. Музея архитектуры. Вероятно, крупнейшим в настоящее время из интересующих нас заведений (не берем здесь феномен музеев под открытым небом) является французский Cite de l'architecture et du patrimoine во дворце Шайо в Париже (открыт в 2007 г.). В определенной степени это тоже гибридный музей-«город»: посвященный и собственно зодчеству, но также наследию — здесь размещена коллекция Музея французских памятников, ранее представленная Виолле ле Дюком во дворце Трокадеро, и восходящая к самому моменту зарождению музеев архитектуры — ко времени Французской революции, к Музею Александра Ленуара в монастыре Малых августинцев (1795 г.).

Кроме тенденции слияния разнородных музеев, отметим и параллельную с ней линию фрагментирования, сужения предмета хранения: таков, например, Музей архитектурного рисунка, основанный Сергеем Энверовичем Чобаном в Берлине в 2013 г. Здесь же можно упомянуть и галерею архитектурной фотографии «Точка» в Санкт-Петербурге, возникшую благодаря сотрудничеству библиотеки и арт-резиденции ШКАФ и Издательского дома «Балтикум» в 2020 году⁶.

Статус архитектурного музея находится, безусловно, в прямой зависимости от состояния самого зодчества как художественной и, шире, культурной деятельности человека. Исходя из подобной, вполне очевидной логики, легко понять факт успешного функционирования первого (и на момент своего существования с 1851 по 1916 г. единственного в мире) Королевского музея архитектуры в Лондоне. Его судьба была неразрывно связана с направлением неоготики, которому он был всецело предан, и которое позже было фактически поглощено и трансформировано новым стилем — модерном, что оказалось фатальным и для музея. Тем не менее, именно КМА может считаться эталонным

³ Фролов В. Музеи архитектуры в России и мире // *Museum loci*. Взгляд архитекторов XXI века. Издание к выставке / Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева. М., 2025. С. 23–33.

⁴ Фролов В. Архитектура музеев архитектуры. От здания-учебника к «коллекции функций» // *Искусствознание*. 2024. № 3. С. 242–281.

⁵ URL: <https://icam-web.org/members/> (Дата обращения: 09.03.2025).

⁶ URL: gallerytochka.ru (Дата обращения: 01.02.2025).

проектом жанра — для него в 1861 г. было построено специальное здание по эскизам архитекторов Ю. Кристиана и Дж. Кларка (конечно же, это был образец неоготики).

Возродиться исчезнувший было тип музея смог благодаря деятельности А.В. Щусева и его коллег в Москве, которые (как в свое время историк Александр Ленуар) были озабочены проблемой сохранения объектов старины в период революционной турбулентности⁷. Музей архитектуры был создан при Академии архитектуры СССР в 1934 г. и получил в свое распоряжение территорию Донского монастыря на следующий год (весьма символично, что в этом же году в Лондоне снесли здание бывшего Королевского музея архитектуры). В 1945 г. в Москве возник Республиканский музей русской архитектуры, разместившийся в усадьбе Талызиных. Оба учреждения были объединены в существующий поныне Государственный научно-исследовательский музей им. А.В. Щусева в 1964 г. Роль московской институции в возрождении типа архитектурного музея в мире трудно переоценить. Тем не менее, новый пик развития жанра связан все же с открытием в 1982 г. Германского музея архитектуры во Франкфурте-на-Майне, для которого по проекту Освальда Матиаса Унгерса было возведено специальное здание⁸. Унгерс сотворил манифест постмодернистской архитектуры, одновременно предъявив миру пример того, что можно без преувеличения назвать «зданием-экспонатом». Однако после этого парадигматического высказывания, как уже было сказано, наступило кризисное для жанра время.

Парадокс состоит в том, что тогда же, в 1990-х гг., начался глобальный бум музейного строительства, чьим наиболее известным выражением стал «Гуггенхайм» в Бильбао Френка Гери. Не приходится сомневаться в том, что, как и в случае с КМА, так и в ситуации с музеями после унгерсовского, проблема состоит не в них самих, а в архитектурном процессе — зодчество вновь сменило вектор, и постмодернизм, не бывший полностью пассивным, но все же серьезно (при всей иронии) относившийся к истории, уступил место «новому модерну» — супермодернизму (если пользоваться, на наш взгляд, удачным термином голландского критика Ханса Ибелинга⁹). Последний стиль провозгласил элиминацию контекста (Рем Колхас) и вовсе не интересовался прошлым. Именно этот переход, вероятно, отражает тенденция создания «архитектурных центров» вместо музеев — то есть институций, чье название скорее указывает на связь с неолиберальной экономикой, чем отражает смысл хранения памятников. Вполне наглядно такую взаимосвязь демонстрирует «Зотов центр» на Ходынской улице в Москве — заведение, не на все сто процентов посвященное архитектуре, но все же постоянно и программно работающее с творческим наследием проектировщиков, причем совершенно конкретного круга — это ранние модернисты (в основном, конструктивисты¹⁰). Реконструированный хлебозавод № 5 стал частью более крупного девелоперского проекта — рядом с его, казавшимся некогда немаленьким цилиндром, выросли абсолютно гигантские жилые башни, совершенно изменившие градостроительный контекст и сделавшие творение Георгия Петровича Марсакова похожим уже не на экспонат, а скорее на игрушку...

Каковы же смыслы и задачи музеев архитектуры? Для простоты не будем здесь проводить разделение между ними и архитектурными центрами (многие из них, как упомянутый

⁷ О различии парижского и московского подходов к формированию музея: *Фролов В.* Архитектура музеев архитектуры. С. 260.

⁸ Подробнее: Там же. С. 262.

⁹ *Ibelings H.* Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization. Rotterdam, 1998.

¹⁰ На официальном сайте центра он назван не иначе как «конструктивным пространством». URL: centrezotov.ru/about/ (Дата обращения: 10.03.2025 г.)

ArkDes, по сути остаются классическими музеями). Обобщая, можно сделать вывод, что музей есть институция, репрезентирующая обществу тот или иной вид искусства, площадка, где зритель в идеале может сопоставить современные произведения с теми, что составляют золотой фонд коллекции. Потому одной из основных проблем музеев архитектуры остается постоянная экспозиция. На сегодняшний день, она отсутствует в музее А.В. Щусева, а вот музеи в Париже, Франкфурте, Стокгольме, наоборот, могут похвастаться подобной опцией. В 1948 г. основатель Музея русской архитектуры А.В. Щусев в статье «Задачи Музея русской архитектуры», опубликованной лишь недавно, утверждал: «Основная задача экспозиции Музея русской архитектуры — показ исторического развития русского зодчества от древнейших времен до наших дней, начиная с его первых шагов в эпоху Киевской Руси и кончая его лучшими достижениями на высшей ступени его развития в Советском социалистическом государстве», — далее поясняя: «Развертываемая перед посетителем картина эволюции русской архитектуры должна помочь ему понять историческую обусловленность в смене различных архитектурных образов и архитектурных форм и в то же время раскрыть перед ним всю самобытность, красоту и величие нашего родного зодчества, в котором воплощались на протяжении веков заветные мечты и творческие дерзания»¹¹. Уже наш современник, архитектор и теоретик Юхани Палласмаа, занимавший с 1978 по 1983 гг. пост директора Музея финской архитектуры (основан в 1956 г.), видел смысл деятельности институции в том, чтобы «единодушно защищать территорию архитектуры, с ее автономностью и художественной независимостью»¹².

Публичный музей архитектуры, как мы понимаем, благодаря двум приведенным авторитетным мнениям, работает одновременно как «бастион» профессии, отстаивающий ее самостоятельность и авторитет перед обществом, и как просветительский проект, демонстрирующий всем посетителям шедевры национального зодчества. Впрочем, история музеев архитектуры ясно демонстрирует еще один важный его смысл, осознаваемый порой и как задача — представлять коллегам и публике коллекцию образцов, непосредственно относящихся к той области, что может быть воспроизведена в сегодняшней проектной реальности. Именно таков был характер действия Королевского музея архитектуры в Лондоне, одновременно являвшегося и своего рода школой для зодчих и каменотесов. Вполне допустимо также считать и что нынешняя экспозиция парижского Cite de l'architecture с его макетом жилой ячейки Корбюзье в натуральную величину также работает в качестве «машины» для ретрансляции структур и методов модернизма в действительность наших дней. Между тем, современник Щусева Андрей Константинович Буров, автор знаменитого Дома архитектора в Москве, подчеркивал вред прямого копирования образцов: «Но не следует кого-либо повторять — греков или русских XI века — надо работать по-своему, свободно и просто, усвоив вышесказанное»¹³. Иными словами, смысл знаний, получаемых в музее, для архитектора-практика состоит скорее в том, чтобы уловить вдохновение, а не получить сведения, собрать материалы для альбома, как сейчас говорят, «референсы». Представляется, что в музее архитектуры XXI века — в эпоху распространения искусственного интеллекта — данный смысловой акцент особенно существенен.

¹¹ *Щусев А.В.* Задачи музея русской архитектуры // Творческая биография А.В. Щусева. Авторы-составители: *Захарова Э.О., Оксенюк А.А.* М., 2023. С. 528.

¹² *Pallasmaa J.* The Reality and Ideas of Architecture. In: Museum of Finnish Architecture. 1956–2006. Helsinki, 2006. P. 27.

¹³ *Буров А.К.* Письма, дневники, беседы с аспирантами. Суждения современников. М., 1980. С. 183.

Обращаясь теперь к петербургскому контексту, мы оказываемся в сложной ситуации, так как здесь существует вполне объяснимая традиция понимать всю его реальную архитектуру, его ансамбли, как своего рода «музей архитектуры под открытым небом». В статье «Музей архитектуры в городе-музее: часть вместо целого? К вопросу о музее зодчества в Санкт-Петербурге» мы осуществили попытку подойти к этой весьма сложной теме, отражающей сосредоточение множества смыслов всего материального и нематериального культурного богатства мегаполиса¹⁴. Конечно, город-музей есть понятие, выходящее за рамки собственно ситуации архитектуры; здесь огромную роль играет историческая составляющая (дома как памятники истории и культуры, дома как места памяти об их жителях и владельцах и пр.), а также литературная (Петербург Достоевского, Блока и пр.).

Тем не менее, не повторяя приведенный в указанном тексте анализ, подчеркнем, что, действительно, застройка центра города на Неве практически с самого начала служила некоей коллекцией примеров для подражания (ср. «образцовые дома») как на территории самой столицы, так и всей Российской империи. Разросшись, Северная Пальмира стала «позволять себе» не только формирование собрания шедевров, но и осуществлять то, что можно было бы назвать «временными выставками», в том числе в прямом смысле: такова была Международная строительная художественная выставка, созданная по инициативе Общества гражданских инженеров в 1908 г. в Новой Деревне. Характерно, что большинство павильонов (а их было более 80) представляли собой стилизации на тему петровского барокко¹⁵, что, конечно, полностью соответствовало вкусам влиятельного объединения «Мир искусства». Иными словами, город отчасти и впрямь выполнял функции музея архитектуры.

В этой связи значительный интерес представляет сравнительно недавняя инициатива «Всемирного клуба Петербуржцев» (2011), озвученная генеральным директором Государственного Эрмитажа Михаилом Борисовичем Пиотровским и Иваном Григорьевичем Ураловым (главный художник Санкт-Петербурга с 1994 по 2004 г.), согласно которой центр города мог бы превратиться в грандиозный музей¹⁶. «В музее жить нельзя? Нет, в музее жить можно, и даже очень неплохо», — заявляли авторы¹⁷. Основной смысл проекта «Город-музей Санкт-Петербург» состоял в гарантии охраны целостности исторических ансамблей Северной Венеции, их свободы от посягательств девелопмента. При этом роль руководства процессом жизнедеятельности такого города-музея отводилась особому органу — межведомственному совету, «своеобразной дирекции»¹⁸. Кажется не случайным, что подобная инициатива, при всей утопичности, укладывается в вышеуказанный тренд гибридизации, касающийся непосредственно музеев архитектуры во всем мире, — только здесь институция соединилась бы не с художественным или дизайнерским «коллективом» (как в Стокгольме), а прямо со всем мегаполисом и его управленческой структурой. Трудно предположить, какой эффект могло бы оказать подобное на жителей и среду — не вызывает сомнений лишь то, что акция, по духу чисто

¹⁴ Фролов В.В. Музей архитектуры в городе-музее: часть вместо целого? К вопросу о музее зодчества в Санкт-Петербурге // Ценности и смыслы. 2025. № 1 (95). С. 111–128.

¹⁵ Никитин Ю.А. Промышленные выставки России XIX — начала XX века. Череповец, 2004. С. 72.

¹⁶ Пиотровский М.Б., Уралов И.Г. Город-музей Санкт-Петербург // Архитектурный Петербург. 2011. № 3 (10). С. 8–9.

¹⁷ Там же. С. 8.

¹⁸ Там же. С. 9.

авангардная, была бы не менее «иммерсивной», чем, к примеру, реализация метафоры «город-театр».

И все же идея открытия в городе на Неве собственно музея архитектуры, имеющего конкретное местоположение и свое здание, также возникла и с особенной настойчивостью стала звучать с конца советской эпохи. Здесь мы не будем подробно останавливаться на исторических вехах на пути осуществления задумки — эту тему мы оставим для отдельной публикации. Укажем, впрочем, что одна из наиболее реалистичных концепций размещения музея архитектуры была предложена группой сотрудников Государственного музея истории Ленинграда в 1980-х гг. и подразумевала организовать экспозицию в Михайловском (Инженерном) замке. Владимир Александрович Фролов, заведующий историко-архитектурным сектором ГМИЛ и член инициативной команды, подчеркивал: «Будущая архитектурная экспозиция в Инженерном замке представляется нам не сухим набором чертежей и деталей зданий, а прежде всего художественным музеем»¹⁹. Как известно, в итоге постройку, по нашему убеждению, Василия Ивановича Баженова — здание замка — отдали Государственному Русскому музею. Тем не менее, представляется весьма важным тот факт, что авторами концепции в качестве ведущего для стратегии работы потенциального музея архитектуры выводился именно художественный принцип. Корни этого подхода несомненно лежат в понимании ансамбля Северной Венеции как «живописного» города, предложенного еще в статье Александра Николаевича Бенуа 1902 г., впервые опубликованной на страницах журнала «Мир искусства»²⁰.

Недавно в прессе прозвучал конкретный план создания музея архитектуры и градостроительства. Его предполагается разместить в Шофном корпусе Тучкова буяна, который для этой цели нужно будет восстановить. В интервью газете «Петербургский дневник» один из главных инициаторов проекта Владимир Анатольевич Григорьев, директор Государственного Музея истории Санкт-Петербурга и президент Санкт-Петербургского Союза архитекторов, пояснил: «Я считаю, что Петербург — чуть ли не единственный из мегаполисов, который не имеет площадки, где его жители могли бы получить достоверную и качественную информацию об истории архитектуры и градостроительства, причём не только Петербурга и соседнего региона, но и всей страны»²¹. Если музей архитектуры в Петербурге появится в описанной конфигурации, то есть займет сооружение не старое, а воссозданное, а значит, новое, но имеющее вид старого, — это, конечно, будет символическим и в некотором смысле актуальным для сегодняшней архитектуры жестом. Подобная форма вполне отражает то состояние зодчества, которое мы описываем термином «суперэклектика»²².

В своих «Прогулках по Ленинграду» Лев Александрович Ильин, бывший директор Музея города с 1918 по 1928 г., оставил такую запись о главных постройках Дворцовой набережной: «Это выставка фасадов, но в лучшем смысле слова. Выставка-ансамбль, где каждое здание как бы персонаж великолепного воспитания, прекрасных манер, который находит верный тон без всякого усилия, без подготовки, как бы шутя»²³. Вряд ли

¹⁹ Фролов В. [А.] Дом зодчества // Вечерний Ленинград. 1989. № 75 (18765). 30 марта. С. 4.

²⁰ Бенуа А. Живописный Петербург // Бенуа А. Мой город. СПб., 2024. С. 13–34.

²¹ Григорьева Я. В Петербурге разработали концепцию будущего музея архитектуры и градостроительства на территории Тучкова буяна // Петербургский дневник. 24.02.2025. URL: <https://spbndevnik.ru/news/2025-02-24/v-peterburge-razrabotali-kontseptsiyu-buduschego-muzeya-arhitektury-i-gradostroitelstva-na-territorii-tuchkova-buyana> (Дата обращения: 08.03.2025).

²² Фролов В. Пределы суперэклектики // Проект Балтия. 2018. Вып. 4. — 2019. Вып. 1. № 33. С. 40–45.

²³ Ильин Л.А. Прогулки по Ленинграду. СПб., 2012. С. 86.

есть смысл оспаривать то, что музей архитектуры в Петербурге есть прежде всего сам Петербург. Однако, возникновение самостоятельной институции, где была бы представлена история строительства города, а также собраны сведения о том, что происходит вне его пределов, отнюдь не противоречит и не замещает функцию города-музея. Не замещает при условии выполнения новым музеем тех задач, что представляются основополагающими для подобного заведения: стоять на страже архитектурного наследия; выступать в качестве форпоста автономии зодчества как искусства (что, в свою очередь, подразумевает адекватное отражение многообразного художественного процесса в профессии); вдохновлять художников-архитекторов; обеспечивать возможность углубленного научного и художественного изучения шедевров петербургской (и ленинградской) архитектурной школы. Наконец, вероятно, самое главное: музей архитектуры должен учить «читать» город-музей Петербург, так, как это умели делать Бенуа, Ильин, Николай Павлович Анциферов, поэт и кандидат архитектуры Геннадий Иванович Алексеев. Приведем еще одну фразу Ильина: «В Ленинграде не замечать всего прекрасного, что записано и начертано на нем — непозволительно, это значит лишать себя многого в настоящем»²⁴. Как мы показали выше, музей архитектуры есть тип хранилища относительно редкий, а потому организация такого проекта в Петербурге представляется весьма ответственным действием, способным сыграть роль катализатора новых (как позитивных, так и негативных) явлений в самом урбанистическом организме Северной столицы, а, быть может, и всей России.

Список литературы

- Григорьева Я.* В Петербурге разработали концепцию будущего музея архитектуры и градостроительства на территории Тучкова буяна // Петербургский дневник. 24.02.2025. URL: <https://spb dnevn ik.ru/news/2025-02-24/v-peterburge-razrabotali-kontseptsiyu-buduschego-muzeya-arhitekturny-i-gradostroitelstva-na-territorii-tuchkova-buyana> (Дата обращения: 08.03.2025).
- Никитин Ю.А.* Промышленные выставки России XIX — начала XX века. Череповец: ООО «Полиграфист», 2004. 269 с.
- Пиотровский М.Б., Уралов И.Г.* Город-музей Санкт-Петербург // Архитектурный Петербург. 2011. № 3 (10). С. 8–9.
- Фролов В.[А.]* Дом зодчества // Вечерний Ленинград. 1989. № 75 (18765). 30 марта. С. 4.
- Фролов В.* Архитектура музеев архитектуры. От здания-учебника к «коллекции функций» // Искусствознание. 2024. № 3. С. 242–281.
- Фролов В.В., Митрофанова Н. Ю.* Музей архитектуры: проблемы репрезентации произведений зодчества // Дизайн. Материалы. Технология. 2024. № 2 (74). С. 9–13.
- Фролов В.В.* Музей архитектуры в городе-музее: часть вместо целого? К вопросу о музее зодчества в Санкт-Петербурге // Ценности и смыслы. 2025. № 1 (95). С. 111–128.
- Фролов В.* Музеи архитектуры в России и мире // Museum loci. Взгляд архитекторов XXI века. Издание к выставке / Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева. М.: Кучково поле Музеон, 2025. С. 23–33.
- Фролов В.* Пределы суперэклетики // Проект Балтия. 2018. Вып. 4. — 2019. Вып. 1. № 33. С. 40–45.
- Ibelings H.* Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization. Rotterdam: NAi Publishers, 1998. 144 p.

²⁴ Там же. С. 31.

Pallasmaa J. The Reality and Ideas of Architecture. In: Museum of Finnish Architecture. 1956–2006. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 2006. 222 p.

References

Frolov V.[A.] Dom zodchestva. [The House of Architecture]. In: *Vecherniy Leningrad*. 1989. № 75 (18765). March 30. P. 4. (in Rus.).

Frolov V. Arkhitektura muzeev arkhitektury. Ot zdaniya uchebnika k 'kollektzii funktsiy'. [The Architecture of architecture museums. From the house as a text book to 'a collection of functions']. In: *Iskusstvoznanie*. 2024. № 3. P. 242–281. (in Rus.).

Frolov V.V., Mitrofanova N. Yu. Muzei arkhitektury: problemy reprezentatsii proizvedeniy zodchestva. [Museum of architecture: problems of representation of the architecture works] In: *Dizain. Materialy. Tekhnologiya*. 2024. № 2 (74). P. 9–13. (in Rus.).

Frolov V.V. Muzei arkhitektury v gorode muzeye: chast' vmesto tselogo? K voprosu o muzeye zodchestva v Sankt-Peterburge. [The museum of architecture at the City-museum: part instead of the hole. A question of the architecture museum in St Petersburg] In: *Tsennosti i smysly*. 2025. № 1 (95). P. 111–128. (in Rus.).

Frolov V. Muzei arkhitektury v Rossii i mire. [Museums of architecture in Russia and in the world]. In: *Museum loci. Vzglyad arkhitektorov 21 veka. Izdanie k vistavke* [Museum loci. A view of architects of the 21st Century. Exhibition catalogue] / Gosudarstvenniy nauchno-issledovatel'skiy muzei arkhitektury im. A.V. Schuseva. Moscow: Kuchkovo pole Muzeon, 2025. P. 23–33. (in Rus.).

Frolov V. Predely supereklektiki [The Limits of Superelecticism]. In *Project Baltia*. № 33 (4 / 2018 — 1/2019). P. 40–45. (in Rus.).

Ibelings H. *Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization*. Rotterdam: NAI Publishers, 1998. 144 p.

Grigoryeva Ya. V Peterburge razrabotali kontrseptsiyu buduschego muzeya arkhitekturi i gradostroitelstva na territorii Tuchkova buyana. [The concept of the future museum of architecture at Tuchkov buyan site was worked out in St Petersburg] In: *Peterburgskiy dnevnik*. 24.02.2025. URL: <https://spbdnevnik.ru/news/2025-02-24/v-peterburge-razrabotali-kontseptsiyu-buduschego-muzeya-arhitektury-i-gradostroitelstva-na-territorii-tuchkova-buyana> (Access date: 08.03.2025).

Nikitin Yu.A. *Promyshlenniye vistavki Rossii 19—nachala 20 veka*. [The industrial exhibitions of Russia of the 19th—beginning of 20th century]. Tcherepovets: OOO «Poligrafist», 2004. (in Rus.).

Pallasmaa J. *The Reality and Ideas of Architecture. In: Museum of Finnish Architecture. 1956–2006. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 2006. 222 p.*

Piotrovskiy M.B., Uralov I.G. Gorod-muzei Sankt-Peterburg. [St Petersburg as a City-museum] In: *Arkhitekturniy Peterburg*. 2011. № 3 (10). P. 8–9. (in Rus.).

Шевлягин А.А.

ФОРМИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ЭКСПОЗИЦИИ ПАРКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ У БОЛЬШОГО МЕНШИКОВСКОГО ДВОРЦА В ОРАНИЕНБАУМЕ

Шевлягин, Арсений Андреевич — кандидат культурологии, хранитель музейных предметов фонда «Скульптура Ораниенбаума», Государственный музей-заповедник «Петергоф», Санкт-Петербург, Российская Федерация, oransculpture@peterhofmuseum.ru.

Предметом исследования автора статьи является вопрос о формировании современной экспозиции скульптуры вокруг Большого Меншиковского дворца, старейшей архитектурной доминанты парка Ораниенбаум. Начиная со времен первого владельца усадьбы А.Д. Меншикова декоративное оформление Нижнего сада перед дворцом включало в себя пластическое убранство, характер и состав которого частично менялся на протяжении всей дореволюционной истории ансамбля. В 1920-е гг. экспозиция скульптуры была расформирована, решение о ее возобновлении как неотделимой части облика Нижнего сада было принято только через полвека, но сам процесс растянулся на несколько десятилетий. В ходе исследования была уточнена атрибуция ряда музейных предметов, реконструирована последовательность наполнения скульптурой Нижнего сада в XXI столетии, рассмотрены факторы, повлиявшие на выбор мест установки и ориентации отдельных произведений. Наряду с результатами воссоздания исторической части, был также изучен практический опыт трансформации и дополнения парковой экспозиции, в том числе за счет современных авторских работ. Сделан вывод о том, что использование открытых галерей западного и восточного флигелей Большого Меншиковского дворца как выставочного пространства позволило частично решить вопрос хранения и показа крупногабаритных статуй, в том числе подлинных произведений XVIII столетия, с обеспечением достаточных условий безопасного экспонирования.

Ключевые слова: мрамор, скульптура, копия, парковая экспозиция, ГМЗ «Петергоф», Ораниенбаум, Большой Меншиковский дворец, реконструкция.

FORMATION OF A MODERN EXPOSITION OF GARDEN SCULPTURE NEAR THE GRAND MENSHIKOV PALACE IN ORANIENBAUM

Shevlyagin Arsenii Andreevich — PhD in Cultural Studies, Curator of Oranienbaum's sculpture Department, Peterhof State Museum-Reserve, St. Petersburg, Russian Federation, oransculpture@peterhofmuseum.ru.

The subject of the author's research is the formation of a modern sculpture exhibition around the Grand Menshikov Palace, the oldest architectural dominant of Oranienbaum Park. Since the time of the first owner of the estate, A.D. Menshikov, the Lower Garden in front of the palace was decorated with sculptures. Their nature and composition partially changed throughout the pre-revolutionary history of the ensemble, and in the 1920s, the sculpture exposition was disbanded. The decision to reopen it as an integral part of the appearance of the Lower Garden was made only half a century later, but the process stretched over several

decades. In the course of the study, the attribution of a number of museum items was clarified the sequence of filling the Lower Garden with sculpture in the 21st century was reconstructed, and the factors that influenced the choice of installation locations and the orientation of individual works were considered. Along with the results of the reconstruction of the historical part, the practical experience of transforming and supplementing the park exhibition was also studied, including through modern author's works. It is concluded that the use of the open galleries of the western and eastern wings of the Grand Menshikov Palace as an exhibition space has partially solved the issue of storing and displaying large-sized statues, including authentic works of the 18th century, with sufficient conditions for safe display.

Key words: marble, sculpture, copy, park exposition, Peterhof State Museum-Reserve, Oranienbaum, Grand Menshikov Palace, reconstruction.

Произведения декоративной пластики являются неотъемлемой частью культурно-исторического ландшафта парка Ораниенбаума. Собрание скульптуры начало формироваться в период строительства резиденции при А.Д. Меншикове и было сосредоточено в Нижнем саду близ архитектурной доминанты ансамбля—Большого дворца. В первой четверти XVIII в. пластическое убранство составляли преимущественно деревянные статуи, выкрашенные под «мрамор», а также четыре вызолоченные свинцовые фигуры¹.

В середине XVIII столетия велись восстановительные работы в Нижнем саду, в это же время меняется характер и состав скульптуры, складывается общая композиция ее размещения. На центральной аллее и в боскетах появляются мраморные статуи итальянской работы, раскрывающие типичные для стиля барокко темы: аллегии стихий, времен года, изображения античных богов и героев и т.д. Расположение изваяний хорошо читается на известных гравюрах, созданных по рисункам М.И. Махаева², Л.Н. де Леспинаса³, а также на аксонометрическом плане П.А. де Сент-Илера⁴.

В XIX в. часть скульптуры изменила свое местоположение: на акварели В. В. Гринера «Вид Большого дворца и Нижнего сада» из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга⁵ видно, что некоторые статуи находятся уже не в боскетах, а сместились на газоны ближе к главной оси сада. На том же изображении на балюстраде лестницы перед дворцом угадываются очертания мраморных бюстов, которые, по всей видимости, были установлены в 1870-е гг. Вероятно, тогда же на верхней площадке террасы появился мраморный фонтан. В начале XX столетия скульптура, стоявшая в глубине партера, выносится на полукруглую площадку перед дворцом.

Пластические произведения неизменно оставались декоративным элементом убранства Нижнего сада вплоть до революции 1917 г., всего в этот момент было установлено 14 статуй. В связи с тем, что в первые послереволюционные годы парк плохо

¹ Павлова М.А. Ораниенбаумские тетради. Вып. 3: Дворцовые парки и оранжереи. СПб., 2018. С. 40–41.

² Проспект Ораниенбаума, увеселительного дворца Ея Императорского Величества при Финляндском заливе против Кронштадта // Виды окрестностей Санкт-Петербурга: альбом. Санкт-Петербург, 1761. ГМЗ «Петергоф». Инв. № ОДМП 388-гр.

³ Vue d'Oranienbaum // Le Clerc N.G. Histoire physique, morale, civile et politique de la Russie ancienne et modern: atlas. Paris, 1783. ГМЗ «Петергоф». Инв. № ОДМП 392-гр.

⁴ Аксонометрический чертеж Большого дворца со стороны двора в Ораниенбауме, месте увеселений русского императорского двора // Альбом чертежей и планов Ораниенбаума. Санкт-Петербург, 1774–1776. ГМЗ «Петергоф». Инв. № ОДМП 2/5-ар.

⁵ Гринер В.В. Вид Большого Ораниенбаумского дворца со стороны Нижнего сада. Россия, 1873. ГМИ СПб. Инв.№-I-A-940 а.

охранялся, 7 из них получили значительные повреждения и были убраны в складские помещения, остальные оставались на партере⁶. После объединения Управления Ораниенбаумскими дворцами и Управления Петергофскими дворцами-музеями в 1925 г. в Петергоф была передана большая часть скульптуры из Нижнего сада Ораниенбаума, который окончательно потерял свое художественное оформление в 1930-е гг.: там устроили спортивную площадку, поставили деревянный павильон летнего театра, эстраду, ларьки и др.⁷

В 1960 г. было принято решение о реставрации регулярного Нижнего сада Ораниенбаума на период третьей четверти XVIII века. За основу проекта приняли фиксационные чертежи П.А. де Сент-Илера и графический материал 1760-х гг. Фактически активная фаза реконструкции исторического облика началась в 1970-е гг., когда специалисты вернули саду его утраченную планировку, воссоздали композицию цветников и посадок⁸. Проект реставрации предполагал впоследствии восстановление скульптурного оформления парка, для чего следовало «воссоздать и установить вдоль центральной аллеи и в боскетах коллекцию парковой скульптуры»⁹, однако процесс оформления сада растянулся на несколько десятилетий.

В 1980-е гг. был произведен отбор для копирования сохранившихся произведений XVIII столетия, преимущественно перемещенных в Петергоф и установленных в Нижнем парке и Верхнем саду с конца 1920-х гг. Плановое задание на воссоздание экспозиции скульптуры в Нижнем парке г. Ломоносова за 1986 г. предполагало установку 12 статуй¹⁰. Первым этапом стало изготовление в 1988 г. копий из искусственного мрамора на основе полиэфирной смолы трех статуй работы венецианского мастера А. Бонацца 1757 г. из цикла «Садовое искусство»: «Вертумн», «Помона», «Зефир». Работа была выполнена сотрудниками СпецСМУ Главного управления культуры Ленгорисполкома по заказу Государственного музея-заповедника в г. Ломоносове, причем копия статуи «Зефир» была принята комиссией в сентябре 1988 г. с оценкой «отлично»¹¹. По неизвестным нам причинам (скорее всего, финансовым) четвертая статуя из этого цикла — «Флора» — так и не была изготовлена. Для экспонирования скульптуры в Нижнем саду Ораниенбаума были заказаны шесть гранитных пьедесталов квадратного сечения в соответствии с историческими аналогами. Ранее считалось, что они поступили в 1980-е гг. от объединения «Реставратор» в Ленинграде, но удалось установить, что эти работы были выполнены на малом частном предприятии «Континент» в Санкт-Петербурге в 1992–1994 гг.¹² Имевшиеся на тот момент статуи так и не были установлены на свои места, а в начале 2000-х гг. ораниенбаумские копии с работы А. Бонацца были выставлены в павильоне «Каменное зало», где находились до 2014 г.¹³

⁶ Павлова М.А. Ораниенбаумские тетради. Вып. 3: Дворцовые парки и оранжереи. СПб., 2018. С. 41–43.

⁷ Горбатенко С.Б. Архитектура Ораниенбаума. Западная дистанция Петергофской дороги. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 2022. С. 246.

⁸ Кючарианц Д.А., Раскин А.Г. Ораниенбаум. Дворцы, павильоны, парки. СПб., 2006. С. 87.

⁹ Архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р-23. Оп. 5. Д. 187. Л. 45.

¹⁰ Архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р-23. Оп. 2. Д. 262. Л. 1–2.

¹¹ Архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р-23. Оп. 5. Д. 255. Л. 35.

¹² Архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р-23. Оп. 5. Д. 233. Л. 70; Там же. Д. 255. Л. 64.

¹³ С 2022 по 2024 годы указанные статуи являлись частью экспозиции в открытых галереях Западного и Восточного флигелей Большого Меншиковского дворца, после завершения реставрации Верхнего сада Петергофа были перемещены туда взамен аналогичных копий для постоянного экспонирования.

Следующий этап восстановления парковой экспозиции был связан с подготовкой к празднованию 300-летия Ораниенбаума в 2011 г. В 2007 г. музеи-заповедники «Петергоф» и «Ораниенбаум» вновь объединились¹⁴. Имевшаяся на тот момент концепция расстановки скульптуры, разработанная ранее научными сотрудниками Ораниенбаума на основе планов, чертежей и рисунков XVIII–XIX вв., была дополнена с учетом архивных документов, фотографий и открыток конца XIX — начала XX столетия. Большой вклад в доработку предметного состава убранства Нижнего сада внес хранитель фонда «Скульптура» В. Я. Юмангулов, который предложил новую схему расстановки. Для реализации этого проекта предполагалось установить копии 16 скульптур на пьедесталах в Нижнем саду и 8 бюстов на тумбах балюстрады лестницы Большого Меншиковского дворца.

Все оригиналы выбранных произведений представляли собой преимущественно итальянские работы первой половины — середины XVIII столетия, большая часть из них достоверно происходила из исторического собрания Ораниенбаума. В фондах и в экспозициях ГМЗ «Петергоф» (в Верхнем саду, Нижнем парке, Большом Петергофском дворце, Гроте Большого каскада) находилось 13 работ, копии которых планировались к установке на партере и в боскетах:

- «Меркурий» и «Минерва» середины XVIII века неизвестного мастера круга Антонио Тарсия;
- «Вертумен», «Зефир», «Помона», «Флора» 1757 г. работы Антонио Бонацца;
- «Омфала», «Лето», «Весна», «Амфитрита», «Меркурий» первой половины XVIII в. неизвестного мастера;
- «Земля» и «Воздух» 1750-х гг. неизвестного мастера круга Джованни Мария Морлейтера.

Из них только статуя «Омфала» не покидала территории Ораниенбаума в XX столетии.

План реставрации предусматривал копирование трех статуй из других музеев. Для установки в северных боскетах сада в пару к статуям «Земля» и «Воздух» были выбраны также аллегорические, соответствующие им по масштабу и характеру пластики скульптуры «Мир» («Милосердие») Дж. Маркиори и «Благоразумие» Дж. Морлейтера. Вероятно, еще во времена Павла I эти работы были перемещены в Гатчину, где и находятся по сей день, но изначально были заказаны императрицей Екатериной II для Ораниенбаума¹⁵. Последняя из подготовленного перечня — «Флора» работы неизвестного французского скульптора — хранится в Государственном Эрмитаже, композиционно и стилистически она очень близка к упомянутой выше статуе «Лето» и должна была заменить статую «Беллона», судьба которой по сей день остается неизвестной.

В январе 2009 г. плановые задания на реставрацию и копирование скульптуры были отправлены в ФГУ «Северо-Западная Дирекция». Именно эта организация руководила процессом реставрации по объектам ГМЗ «Ораниенбаум» с 2004 г.¹⁶ На практике подготовленный тематико-экспозиционный план не удалось воплотить в жизнь во всей своей полноте, поэтому к 2011 г. был использован альтернативный временный вариант расстановки с учетом возможностей музея. К этому времени были воссозданы с пьедесталами

¹⁴ С 1944 года пригородные дворцово-музейные комплексы Петергофа и Ораниенбаума существовали как независимые бюджетные учреждения.

¹⁵ Андросов С.О. Екатерина II, Эрмитаж и собрание скульптуры // Андросов С.О. От Петра I к Екатерине II. Люди, статуи, картины. СПб., 2013. С. 300.

¹⁶ 2 миллиарда рублей вернут жизнь в ГМЗ «Ораниенбаум» // Gazeta. SPb: [сайт. 2007–2024]. URL: <https://gazeta.spb.ru/25286-0/> (дата обращения: 27.07.2024).

статуи «Земля» и «Воздух» и установлены в боскетах перед Церковным и Японским павильонами. Оригинальные парные статуи для лучшей сохранности на тот момент были помещены в экспозицию павильона «Каменное зало».

На одной линии перед дворцом, в углах партеров, были размещены четыре копии статуй из цикла «Времена года» с оригиналов работы Дж. Чибеи середины 1760-х гг. из собрания Государственного Эрмитажа. Эти отливки из искусственного мрамора, сделанные в 2003 г., изначально заказывались для воссоздания утраченной композиции площади у Церковного павильона Большого Петергофского дворца, где они и были установлены с 2007 г. При этом в Ораниенбауме их поставили, пусть и временно, недалеко от тех мест, где в начале XX в. стоял цикл скульптур «Садовое искусство» А. Бонацца, переданный в 1926 г. в Петергоф и украсивший Верхний сад¹⁷. Со временем все четыре оригинальные работы этого мастера были заменены копиями, три из них представлены в одном из помещений Большого Петергофского дворца, одна перемещена в фондохранилище.

В 2014 г. на свои исторические места по сторонам от центральной аллеи Нижнего сада Ораниенбаума были установлены копии следующих скульптур: «Меркурий», «Минерва», «Лето», «Амфитрита», «Весна», «Омфала». В том же году в связи с планами по переформлению экспозиции павильона «Каменное зало» вновь был поднят вопрос о возвращении в Нижний сад трех скульптур, повторяющих оригиналы А. Бонацца, и изготовлении недостающей к ним статуи из цикла — «Флоры». Результатом этой подготовительной работы стала реставрация имеющихся скульптур, проведенная в 2016 г., однако в силу ряда обстоятельств активные действия по реализации намеченного плана вновь были отложены. В 2020 г. Верхний сад Петергофа закрылся на реставрацию и копии статуй «Вертумн», «Флора», «Зефир» и «Помона», стоявшие там, почти на четыре года украсили Нижний сад Ораниенбаума. Именно в период с 2020 по 2024 г., скульптурное оформление Нижнего сада было максимально полным и качественно близким к своему историческому, дореволюционному облику. Места размещения скульптур были заранее определены, но в процессе работы музейные сотрудники столкнулись с задачей определения корректной ориентации фигур Зефира и Вертумна в северных боскетах сада в условиях отсутствия четкой иконографии. Решение было найдено благодаря анализу рисунка партеров: зеркальная симметрия относительно параллельной дворцу оси указала, что скульптуры должны быть развернуты в противоположную сторону по сравнению со статуями «Земля» и «Воздух», то есть в направлении Финского залива.

К 300-летию Ораниенбаума балюстраду лестницы перед Большим Меншиковским дворцом дополнили 8 бюстов: один мужской и четыре женских бюста неизвестных персон, «Лукреция», «Адриан», «Омфала». Они были изготовлены в 2011 г. в ООО «Реставрационная Мастерская "Наследие"» в Санкт-Петербурге из искусственного камня методом копирования с мраморных оригиналов итальянской работы. По одной из версий, подлинники украшали балюстраду террасы еще до того, как она приобрела свой современный вид во второй половине XVIII в.¹⁸ С уверенностью можно говорить, что после реконструкции террасы по проекту А. Ринальди в 1760–1770-е гг. бюстов на балюстраде не было, поскольку ни на планах П.А. де Сент-Илера 1778–1779 гг., ни на акварелях и литографиях первой половины — середины XIX столетия они не зафиксированы.

¹⁷ Юмангулов В.Я., Хадеева Н.Ю. Скульптура Ораниенбаума: каталог коллекции. СПб., 2019. С. 85.

¹⁸ Там же. С. 93.



Рис. 1 Статуя «Зефир» в боскете Нижнего сада Ораниенбаума напротив Японского павильона. 2023. Музейный предмет из фондов ГМЗ «Петергоф» (инв. № ГМЗ Пф ВУ 8202)

В 2008 г. обсуждалось количество бюстов, которое следовало поставить на лестнице, допускалось, что оно может измениться с учетом эстетической составляющей. На сегодняшний день по историческим фотографиям удалось определить, что на террасе в начале XX в. стояло как минимум десять погрудных изваяний, сосредоточенных в центральной части лестницы. Сохранились также изображения, подтверждающие наличие мраморных бюстов на верхней площадке террасы¹⁹. Очевидно, часть скульптур, переданных в числе прочих в Петергоф в 1920-е гг., погибла в Великую Отечественную войну, на сегодняшний день вопрос об их воссоздании не поднимался.

При установке в 2011 г. все бюсты были сориентированы на Нижний сад. Такое размещение, хотя и было отчасти фантазийным, но соответствовало духу XVIII столетия, воссозданному облику регулярного Нижнего сада, и создавало идейную перекличку со скульптурами каскадов Петергофа, которые также обращены в сторону парка. В 2020 г. в связи с необходимостью проведения реставрации террас бюсты были убраны в хранилище до 2023 г. При новой расстановке было решено учитывать имеющийся иконографический материал начала XX в. На всех сохранившихся фотографиях и открытках этого периода хорошо видно, что бюсты были ориентированы не на Нижний сад Ораниенбаума, а попарно развернуты таким образом, чтобы встречать человека, идущего по лестнице. Эта концепция и была принята за основу в 2023 г., что позволило повысить степень достоверности реконструкции скульптурного убранства.

На фотографиях разных лет некоторые бюсты повернуты по-разному, из чего следует, что последние владельцы Ораниенбаума меняли детали расстановки в соответствии со своими желаниями, сохраняя общий композиционный план. Такая вариативность оставляла определенную свободу при утверждении окончательного варианта размещения, поэтому сегодня с учетом количества и музейной специфики пространства бюсты расположены чуть более разреженно, чем это было исторически.

¹⁹ ГА РФ. Ф. 618. Оп. 2. Д. 950. № 200. [1898]; РГАКФФД. Альбом 4. Ед. хр. 16662. 1903–1904.

В 2011 г. на полукруглой площадке верхней террасы у дворца вновь появился мраморный фонтан с сохранившимся до наших дней бассейном второй трети XIX столетия. Верхняя часть была воссоздана по проекту творческого коллектива архитектурно-реставрационной мастерской-6 ОАО «СПб НИИ Спецпроектреставрация»²⁰. Она включает в себя пьедестал-основание с фигурками мальчиков-путти среди зарослей девичьего винограда и чашу в виде раковины с фигурой лебедя. Камнерезные работы по мрамору выполнил петербургский скульптор Петр Иванович Гиль по заказу реставрационной мастерской ООО «Деметра». После установки на террасе Большого Меншиковского дворца фонтан играл только скульптурно-декоративную роль и с началом реставрационных работ на террасе был убран.

Завершение масштабных реставрационных работ к 300-летию Ораниенбаума стало грандиозным событием в истории ансамбля. В рамках подготовки к торжественному празднованию этой даты в январе 2010 г. ГМЗ «Петергоф» при поддержке Санкт-Петербургского государственного университета и Всемирного клуба петербуржцев объявил конкурс на создание памятного знака Александру Даниловичу Меншикову²¹. Победителем стал проект «Померанцевое дерево» художника-монументалиста Татьяны Владимировны Ласки и архитектора Сергея Витальевича Голубкова. По преданию в честь этого растения из рода цитрусовых была названа резиденция. В 1780 г. по указу императрицы Екатерины II был утвержден герб Ораниенбаума: на серебряном поле было изображено померанцевое дерево.

Памятный знак из бронзы был установлен в 2011 г. у южных ворот внутреннего двора Большого Меншиковского дворца на его центральной оси. Для металлического дерева был изготовлен гранитный постамент, на одной из боковых граней которого размещен герб первого владельца Ораниенбаума А.Д. Меншикова, выполненный в технике флорентийской мозаики, на других гранях — на золоченом поле помещены мраморные щиты. С противоположной гербу стороны, в верхней части пьедестала — двойная монограмма АМ и РР, повторяющая рисунок решетки парадных сеней второго этажа Меншиковского дворца на Васильевском острове. Таким образом, современное авторское произведение стало органичным дополнением скульптурного убранства Ораниенбаума.

Последний по времени этап трансформации и расширения парковой экспозиции у Большого Меншиковского дворца связан с наполнением пространства открытых галерей при флигелях, замыкающих внутренний двор с западной и восточной стороны. Несмотря на то, что исторически скульптура здесь отсутствовала, ее размещение не мешает восприятию посетителями архитектурного замысла ансамбля и не нарушает его композиции. При этом конструкция галерей за счет наличия крыши и стены позади, а также общая замкнутость южного двора значительно снижают негативное воздействие осадков и ветра на поверхность статуарного камня.

Новое выставочное решение, пусть и временно, позволило обойти проблему хранения крупногабаритной скульптуры. Она возникла в связи с заменой парковой скульптуры копиями, а также закрытием отдельных объектов музея-заповедника, ранее служивших местом хранения, на период проведения ремонта, реставрации и переоборудования для новых целей. Вдобавок к этому были созданы условия для экспонирования подлинников XVIII в. как самостоятельных произведений, а не как элементов декоративного решения

²⁰ Юмангулов В.Я., Хадеева Н.Ю. Скульптура Ораниенбаума. С. 31.

²¹ В Ораниенбауме вырастет померанцевое дерево // ГМЗ «Петергоф» : [сайт]. URL: <https://peterhofmuseum.ru/news/2010/74> (дата обращения: 03.09.2024).

в составе ансамбля. Практика показывает, что извлеченные из паркового контекста и помещенные вдоль маршрута туристического передвижения статуи неизменно становятся объектом повышенного интереса посетителей. Поэтому немаловажным при экспонировании является вопрос обеспечения безопасности музейных предметов. Внутри галерей установлены камеры видеонаблюдения, кроме того, в помещениях внутри флигелей базируются службы музея-заповедника, поэтому скульптуры постоянно находятся под непосредственным присмотром сотрудников. Дополнительным условием поддержания безопасности является наличие ограждений, специально спроектированных для экспонирования в галереях.

Первой в ряду скульптур внутреннего двора Большого Меншиковского дворца стала бронзовая копия статуи «Парис», выполненная на предприятии ООО НПКП «ПИН», и установленная на гранитном пьедестале в последней арке западной галереи в 2018 г. Такое положение скульптуры позволило замкнуть перспективу аллеи, идущей вдоль ограды южного двора. Шпигатровый оригинал XIX столетия происходит из довоенной коллекции Ораниенбаума.

В 2020 г. пространство галерей было использовано для экспонирования в них статуй «Меркурий» и «Минерва» из Верхнего сада Петергофа на время его реставрации. Это были те самые подлинники, которые почти сто лет назад до этого, в 1926 г., покинули Ораниенбаум. Также на партере, напротив южного входа в Большой Меншиковский дворец, были установлены солнечные часы на мраморном пьедестале, которые аналогичным образом размещались в Верхнем саду Петергофа у Большого Петергофского дворца.

Наибольшие изменения в составе скульптурного убранства южного двора произошли в 2021 г. В это время в галереях появились скульптуры, исторически украшавшие Нижний сад Ораниенбаума и его террасу: «Земля», «Воздух» и мраморные бюсты, — а также подлинные мраморные статуи с петергофского каскада «Шахматная гора». На момент подготовки статьи в галереях, помимо мраморных оригиналов, находятся три петергофские копии статуй А. Бонацца («Вертумн», «Зефир», «Помона») и вазы искусственного мрамора, повторяющие вазы, которые являются частью архитектурного декора павильона Катальной горки.

Таким образом, современная экспозиция скульптуры вокруг Большого Меншиковского дворца состоит из двух частей. Первая — это историческая реконструкция убранства Нижнего сада, которая с учетом предварительных работ и научных изысканий формируется уже на протяжении нескольких десятилетий. На сегодняшний день в саду перед дворцом находятся 12 статуй и 8 бюстов — это копии, выполненные в XXI веке из искусственного мрамора специалистами «Реставрационной Мастерской “Наследие”» в Санкт-Петербурге. Вторая часть — южный двор дворца. Он представляет собой уникальное для музея-заповедника экспозиционно-выставочное пространство, претерпевающее постоянные трансформации начиная с 2018 г. В открытых галереях дворца сегодня соседствуют друг с другом подлинные изваяния XVIII столетия из исторической коллекции петергофского и ораниенбаумского парка и копии ораниенбаумских скульптур и ваз. Из них 9 статуй и 4 бюста выполнены из мрамора в XVIII в., 3 статуи и 4 вазы — копии 1987–1988 гг. и одна статуя — современная бронзовая копия 2018 г. Замыкает скульптурную экспозицию вокруг дворца с южной стороны оригинальный памятный знак А.Д. Меншикову, символическое связующее звено между историей и современностью Ораниенбаума и единственное скульптурное произведение, созданное специально

для парка в наше время, при этом не являющееся копией или воссозданием существовавшего ранее памятника.



Рис. 2 Галерея Западного флигеля Большого Меншиковского дворца в Ораниенбауме. 2023



Рис. 3 Неизвестный мастер круга Дж. Морлейтера. Статуя «Земля», Италия, середина XVIII века. Музейный предмет из фондов ГМЗ «Петергоф» (инв. № ПДМП 384/1-ск). 2023

Список литературы

Андросов С.О. Екатерина II, Эрмитаж и собрание скульптуры // Андросов С.О. От Петра I к Екатерине II. Люди, статуи, картины. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. С. 295–307.

Горбатенко С.Б. Архитектура Ораниенбаума. Западная дистанция Петергофской дороги. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Историческая иллюстрация, 2022. 432 с.

Кючарианц Д.А., Раскин А.Г. Ораниенбаум. Дворцы, павильоны, парки. СПб.: Лениздат, 2006. 316 с.

Павлова М.А. Ораниенбаумские тетради. Вып. 3: Дворцовые парки и оранжереи. СПб.: Историческая иллюстрация, 2018. 294 с.

Юмангулов В.Я., Хадеева Н.Ю. Скульптура Ораниенбаума: каталог коллекции. СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2019. 180 с.

References

Androsov S.O. Ekaterina II, Jermitazh i sobranie skul'ptury [Catherine II, the Hermitage and the Sculpture Collection] in *Androsov S.O. Ot Petra I k Ekaterine II. Ljudi, statui, kartiny*. St. Petersburg: Dmitrij Bulanin, 2013. P. 295–307. (in Rus.).

Gorbatenko S.B. *Arhitektura Oranienbauma. Zapadnaja distancija Petergofskoj dorogi* [The architecture of Oranienbaum. The western distance of the Peterhof road]. 2-e izd., ispr. i dop. St. Petersburg: Istoricheskaja illjustracija, 2022. 432 p. (in Rus.).

Kjucharianc D.A., Raskin A.G. *Oranienbaum. Dvorcy, pavil'onny, parki* [Oranienbaum. Palaces, pavilions, parks]. St. Petersburg: Lenizdat, 2006. 316 p. (in Rus.).

Pavlova M.A. *Oranienbaumskie tetradi. Vyp. 3: Dvorcovye parki i oranzherei* [The Oranienbaum notebooks. Issue 3: Palace parks and greenhouses]. St. Petersburg: Istoricheskaja illjustracija, 2018. 294 p. (in Rus.).

Jumangulov V.Ja., Hadeeva N.Ju. *Skul'ptura Oranienbauma: katalog kollekcii* [Sculpture of Oranienbaum: catalog of the collection]. St. Petersburg: GMZ «Petergof», 2019. 180 p. (in Rus.).

Васинская М.В.

СОЧИНЕНИЯ ИНОСТРАННЫХ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ XVIII–XIX ВЕКОВ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ИНТЕРЕСА К ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОСТЯМ ПЕТЕРГОФА

Васинская, Мария Владиславовна — хранитель музейных предметов фонда «Редкая книга Ораниенбаума», Государственный музей-заповедник «Петергоф», Санкт-Петербург, Российская Федерация, Vasinskaya-M@yandex.ru.

В рамках исследования был рассмотрен круг иностранной мемуарной литературы XVIII–XIX столетий, в которых упоминаются и описываются достопримечательности Петергофа. В него вошли сочинения таких авторов, как И. Бернулли, А.Б. Гранвилл, А. Дюма (старший), Л. Кэрролл, А. де Кюстин, Ф. де Миранда и др. Их пребывание в России длилось от нескольких недель до нескольких лет и было обусловлено разными причинами, в том числе профессиональными интересами и обязанностями. В ходе работы было выявлено, что в каждом отдельном случае voyager по-разному воспринимают наблюдаемые явления, обращают внимание на волнующие их вопросы и темы и раскрывают их с разной степенью полноты, при этом существуют общие области интересов. Проведенный сравнительный анализ позволил выделить несколько смысловых групп, в контексте которых путешественник рассказывает о Петергофе: непосредственное описание архитектурных сооружений и парков; характеристика внутреннего художественного убранства; петергофские праздники; специфика посещения дворцов; транспортная доступность места. Сделан вывод о значимости путевых записок в вопросе формирования интереса европейцев к Петергофу как привлекательному туристическому объекту.

Ключевые слова: культурный туризм, путешествие, мемуары, Петергоф, достопримечательность, парк, дворец, фонтан.

WRITINGS OF FOREIGN TRAVELERS OF THE 18th–19th CENTURIES AS A FACTOR IN THE FORMATION OF INTEREST TO THE SIGHTS OF PETERHOF

Vasinskaya, Maria Vladislavovna — Curator of Oranienbaum's Rare Book Department, Peterhof State Museum-Reserve, St. Petersburg, Russia, Vasinskaya-M@yandex.ru.

The study examined the range of foreign memoir literature of the 18th–19th centuries, which mentioned and described the sights of Peterhof. It included works by such authors as J. Bernoulli, A.B. Granville, A. Dumas (the Elder), L. Carroll, A. de Custine, F. de Miranda and others. Their stay in Russia lasted from several weeks to several years and was due to various reasons, including professional interests and responsibilities. In the course of the work, it was revealed that in each individual case, voyagers perceive the observed phenomena differently, pay attention to issues and topics that concern them and reveal them with varying degrees of completeness, while there are common areas of interest. The conducted comparative analysis made it possible to identify several semantic groups in the context of which the traveler talks about Peterhof: direct description of architectural structures and parks; characteristics of the interior art decoration; Peterhof holidays; specifics of visiting palaces; transport accessibility of

the place. The conclusion is made about the importance of travel notes in the issue of forming the interest of Europeans in Peterhof as an attractive tourist site.

Key words: cultural tourism, travel, memoirs, Peterhof, landmark, park, palace, fountain.

Я сочла большим счастьем для себя
возможность лицезреть столь прекрасный Город,
каковым действительно является Петергоф
Э. Джастис

Петергоф с первых лет своего существования привлекал внимание иностранцев, совершавших вояж по России. Некоторые путешественники оставляли описания увиденного в дневниках и воспоминаниях, часть которых впоследствии была опубликована и стала ценным источником сведений о культуре повседневности, а также позволила взглянуть на памятники архитектуры и искусства в историческом контексте. Через эти литературные сочинения транслировались образы императорской резиденции, способствуя повышению узнаваемости приморского ансамбля.

Мемуары XVIII–XIX столетий использовались исследователями Петергофа фрагментарно при написании монографий, исторических очерков и справочников о памятниках архитектуры и искусства¹, путеводителей², для реконструкции событий предшествующих эпох³. Однако комплексного изучения сведений в путевых заметках о пребывании иностранных гостей в дворцово-парковом пространстве не проводилось. Целью работы является раскрытие информационного потенциала этого корпуса литературы для изучения формирования интереса к Петергофу как к будущему туристическому объекту мирового значения. В рамках исследования была проведена репрезентативная выборка источников, в которых имеется упоминание о пригороде в необходимом ракурсе. Под путешественниками в работе понимаются мемуаристы, покинувшие свою родину, независимо от причин их побывавших, и знакомившиеся с культурой России. Такое утверждение справедливо, поскольку в Большом энциклопедическом словаре дается следующее определение слова «путешествие»: «передвижение по какой-либо территории или акватории, с целью их изучения, а также с общеобразовательными, познавательными, спортивными и другими целями»⁴.

К источникам первой трети XVIII в. относятся воспоминания Фридриха Вильгельма фон Берхгольца (1699–1771), камер-юнкера герцога Шлезвиг-Гольштейн-Готторпского Карла Фридриха, пребывавшего в России в 1720-х гг.; ботаника Пьера Дешизо (1687–1730) и дипломата Обри де Ла Мотрэ (1674–1743), находившихся в Петербурге в 1726 г. Во времена императрицы Анны Иоанновны город на Неве среди прочих посетили: английский политик Фрэнсис Дэшвуд (1708–1781) — один из немногих, кто прибыл в Россию «как турист, движимый любознательностью»⁵; Элизабет Джастис (?–1752), работавшая в Петербурге на протяжении трех лет гувернанткой дочерей английского купца Х. Эванса; шведский ученый Карл Рейнхольд Берк (1706–1777); английский медик Джон Кук (1712–1804); итальянский писатель Франческо Альгаротти (1712–1764).

¹ Ардикуца В.Е., Архипов Н.И., Кислицына О.С., Раскин А.Г., Юмангулов В.Я. и др.

² Буланая Н.Б., Голдовский Г.Н., Гуревич И.М., Знаменов В.В., Мясоедова Е.Г., Пашинская И.О., Рудоквас И.А. и др.

³ Зимин И.В., Кальницкая Е.Я., Пашинская И.О. и др.

⁴ Путешествия // Большой энциклопедический словарь // [Словари и энциклопедии: сайт. 2005–2025]. URL: <https://gufo.me/dict/bes/%D0%9F%D0%A3%D0%A2%D0%95%D0%A8%D0%95%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%98%D0%AF> (Дата обращения: 22.01.2025).

⁵ *Беснятых Ю.Н.* Введение // *Беснятых Ю.Н.* Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях: введение; тексты; комментарии. СПб., 1997. С. 9.

Большая группа источников относится ко времени царствования императрицы Екатерины II. Сложившаяся политическая обстановка благоприятствовала большому потоку английских путешественников⁶. Широкую известность приобрели сочинения литературоведа Уильяма Ричардсона (1743–1814), жившего в России несколько лет начиная с 1768 г. в качестве учителя детей английского посланника Ч. Кэткарта; Уильяма Кокса (1748–1828), который впервые оказался в России в 1778–1779 гг. в качестве наставника лорда Герберта Пембрука во время его гранд-тура. В этот же период были написаны воспоминания швейцарского астронома Иоганна Бернулли (1744–1807); борца за независимость испанских колоний в Южной Америке Франсиско де Миранды (1750–1816), находившегося в России с 1786 по 1787 г.

Значительное количество упоминаний Петергофа встречается в популярных сочинениях о России, написанных в эпоху императора Николая I. Их авторами стали: английский врач Август Боцци Гранвилл (1783–1872), посетивший Санкт-Петербург в 1827 г., американский политик Джордж Миффлин Даллас (1792–1864), французский писатель Астольф де Кюстин (1790–1857), приехавший в Россию в 1839 г. Этот год ознаменовался открытием памятника, посвященного Бородинской битве, в честь события была проведена реконструкция боя. Для демонстрации мощи российской армии Николай I пригласил среди прочих гостей многочисленных иностранцев, которые также оставляли записи своих путешествий. Из них известны дневники Эугена Хесса (1824–1862), который в возрасте пятнадцати лет прибыл вместе с отцом, придворным баварским живописцем Петером фон Хессом (1792–1871); Ипполита фон Кленце (1814–1888), сопровождавшего своего отца архитектора Лео фон Кленце (1784–1864); полковника Фридриха Балдуина Гагерна (1794–1848), который посетил Россию в составе свиты принца Нидерландского Александра, племянника Николая I.

Из мемуаристов второй половины XIX столетия стоит отметить Александра Дюма-старшего (1802–1870), приехавшего в Петербург в 1858 г., и Льюиса Кэролла (1832–1898), увидевшего достопримечательности города в 1867 г.

Пребывание большинства упомянутых выше авторов в России длилось от нескольких недель до нескольких лет и было обусловлено разными причинами, в том числе профессиональными интересами и обязанностями. Многие из указанных лиц были образованными людьми и принадлежали к светскому обществу: они имели связи либо с августейшими особами, либо с представителями русской аристократии, что позволяло им беспрепятственно оказываться при императорском дворе, посещать различные учреждения, достопримечательности. Часть воспоминаний не раз переиздавалась и стала своего рода энциклопедией русской истории и культуры. Например, книга «Путешествие в Польшу, Россию, Швецию и Данию» У. Кокса только при его жизни издавалась пять раз. В предисловии к изданию А.Б. Гранвилла Д.И. Раскин пишет: «Благодаря обстоятельности изложения и компетенции автора «Дневник...» привлек внимание англичан, собиравшихся посетить Россию, поэтому начиная с третьего издания (1835 г.) он выходил под названием «Путеводитель по Петербургу»⁷.

В ходе работы было выявлено, что в каждом отдельном случае вояжеры по-разному воспринимают наблюдаемые явления, обращают внимание на волнующие их вопросы

⁶ Кросс Э. Британцы в Петербурге, XVIII век. СПб., 2006. С. 413.

⁷ Гранвилл А.Б. Санкт-Петербург: дневник путешествия в столицу России и обратно; через Фландрию, Рейнские провинции, Пруссию, Россию, Польшу, Силезию, Саксонию, государства Германского союза и Францию. 2-е изд. СПб., 2022. С. 9.

и темы и раскрывают их с разной степенью полноты, при этом существуют общие области интересов. Проведенный сравнительный анализ позволил выделить несколько смысловых групп, в контексте которых путешественник рассказывает о Петергофе.

Часто встречаемую категорию мемуаров составляли описания дворцов, малых архитектурных форм и садового ландшафта. В части сочинений излагалась краткая история создания ансамбля, запечатлены определенные моменты строительства. Однако первостепенное значение для стимулирования интереса иностранцев к Петергофу имели прежде всего те воспоминания, которые подчеркивали уникальность места или сооружения и при этом в разной форме встречались у нескольких авторов. Французский писатель А. де Кюстин, автор широко известной в мире книги «Россия в 1839 году», охарактеризовал Петергоф как «прекраснейшую картину природы», виденную им в России, и сравнивал его с садами Армиды⁸.

При внешнем осмотре Большого Петергофского дворца, являющегося архитектурной доминантой ансамбля, прежде всего внимание акцентировалось на местоположении на возвышенности и на открывающуюся оттуда панораму Финского залива с морским каналом. Путешественники, увидевшие дворцовые интерьеры, оставили описания их художественной отделки, сделав акценты на отдельных произведениях и мемориальных вещах. В некоторых трудах мы находим характеристику внутреннего убранства Большого дворца, который, по мнению У. Кокса, был великолепно обставлен. Его внимание привлек Тронный зал с портретами правителей из династии Романовых, наиболее заметным среди которых являлся портрет Екатерины II в момент ее триумфального возвращения в Петергоф после совершенного ею дворцового переворота кисти датского художника В. Эриксона⁹. Ф. де Миранда дополняет эти впечатления описанием Чесменского зала и великолепной «бальной залы»¹⁰. Особого внимания в дневнике А.Б. Гранвилла удостоился Картинный зал с его шпалерной развеской, состоящей из 368 портретов кисти итальянского живописца П. Ротари¹¹. Встречаются, однако не только лестные, но сдержанные и даже прохладные отзывы о петергофской архитектуре: немецкий зодчий Л. фон Кленце в качестве главного достоинства Большого дворца указал лишь на расположение и вид, но в общем оценил его «хуже Царскосельского»¹².

Для иностранных путешественников интерес своей архитектурой, убранством, коллекцией картин представляли дворцы «Марли» и «Монплезир», которые О. де ла Мотрэ отнес к наиболее ценным зданиям в парке¹³, а по мнению Ф. Дэшвуда, они «достойны быть помещенными в любой сад Италии»¹⁴. Именно в этих дворцах в полной мере проявился мемориальный характер Петергофа, связанный с личностью Петра Великого. Квинтэссенцией неугасавшего интереса к этим объектам можно считать характеристики,

⁸ Кюстин А. де. Россия в 1839 году: в 2 т. Т. 1. М., 1996. С. 243, 256.

⁹ Coxe W. Travels into Poland, Russia, Sweden, and Denmark. Interspersed with historical relations and political inquiries: In 2 vol. Vol. 1. London, 1784. P. 540.

¹⁰ Миранда Ф. де. Путешествие по Российской Империи. М., 2001. С. 257.

¹¹ Гранвилл А.Б. Санкт-Петербург. С. 490.

¹² Королева А.Ю. Лео фон Кленце и Санкт-Петербург (по материалам записок Ипполита фон Кленце «Путешествие в Россию») // Иностранные мастера в Академии художеств. М., 2007. С. 175.

¹³ Мотрэ О. де ла. Из «Путешествия...» // Беснятых Ю.Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях: введение; тексты; комментарии. Л., 1991. С. 231.

¹⁴ Дэшвуд Ф. Дневник пребывания в С.-Петербурге в 1733 году // Беснятых Ю.Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях: введение; тексты; комментарии. СПб., 1997. С. 67.

данные путешественниками: дворец «Марли» — «императорская гардеробная Петра»¹⁵ (А.Б. Гранвилл), а дворец «Монплеизир» — «любимое убежище Петра I»¹⁶ (У. Кокс). О демонстрации иностранным гостям вещей, принадлежавших первому российскому императору: предметов гардероба, тростей, привезенной из Голландии посуды, упоминает и Ф. Гагерн¹⁷. Отдельно стоит отметить, что путешественники оставили свои впечатления о живописных собраниях петровских дворцов. Ф. Дэшвуд писал: «Но что меня удивило более всего — так это многочисленные прекрасные живописные полотна. Их совсем не берегут, и некоторые картины уже испорчены, да и вообще все портится»¹⁸. Нашлось в описаниях А.Б. Гранвилла и П. Дешизо место для павильона «Эрмитаж» и его главной достопримечательности — стола с подъемным механизмом. К числу других петергофских мемориальных интерьеров, показываемых гостям, относились комнаты Екатерининского корпуса дворца Монплеизир, откуда великая княгиня Екатерина Алексеевна отправилась совершать дворцовый переворот в 1762 г.¹⁹

Воспоминания, фиксирующие ансамбль в определенный период, вмещали в себя информацию о постройках и малых архитектурных формах, ныне утраченных. Например, К.Р. Берк упоминает среди прочих петергофских объектов павильон «Темпель» (он называет его «Храм Дианы») и фонтан «Дубовый», созданный при Анне Иоанновне в Верхнем саду²⁰.

Большинство путешественников были поражены красотой фонтанов Нижнего парка, во многих сочинениях можно обнаружить общую положительную характеристику петергофских водометов начиная уже с петровского времени. «Необыкновенно хороши особенно фонтаны, изобилующие водой»²¹, — написал в своем дневнике Ф.В. Берхгольц; «они настолько прекрасны, что описать их свыше моих сил», — эмоционально подметила Э. Джастис²².

Что же касается предметной конкретики, то в поле зрения гостей попадали разные фонтаны, но первым, как правило, они видели Большой каскад, о котором Ф. де Миранда написал: «Оттуда [с верхней террасы] спустились к удивительным фонтанам с многочисленными статуями и таким изобилием воды, какого я никогда не видел. Из пасти змей, обвившихся вокруг рук двух гладиаторов, бьют сильные струи, пересекающиеся далеко в воздухе; Самсон раздирает пасть льву, и мощный фонтан бьет оттуда на девять с половиной сажень...»²³. Интересно, что те же гладиаторы в воображении У. Кокса преобразились: «...они представлены не со старинным оружием, мечом и щитом, но с более современными орудиями войны, парой пистолетов, которыми указывают друг на друга в устрашающих позах, а из стволов стремительно хлещет вода»²⁴. Это один из примеров

¹⁵ Гранвилл А.Б. Санкт-Петербург. С. 493.

¹⁶ Сохе У. Travels into Poland, Russia, Sweden, and Denmark. Interspersed with historical relations and political inquiries: In 2 vol. Vol. 1. P. 541.

¹⁷ Гагерн Ф. Дневник путешествия по России в 1839 году // Россия первой половины XIX в. глазами иностранцев. Л., 1991. С. 666.

¹⁸ Дэшвуд Ф. Дневник. С. 67.

¹⁹ Гагерн Ф. Дневник. С. 680.

²⁰ Берк К.Р. Путевые заметки о России // Беснятых Ю.Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях: введение; тексты; комментарии. СПб., 1997. С. 237, 240.

²¹ Берхгольц Ф.В. Дневник камер-юнкера Фридриха Вильгельма Берхгольца. 1721–1726. М., 2018. С. 608.

²² Джастис Э. Три года в Петербурге // Беснятых Ю.Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях: введение; тексты; комментарии. СПб., 1997. С. 88.

²³ Миранда Ф. де. Путешествие по Российской Империи. С. 257.

²⁴ Сохе У. Travels into Poland, Russia, Sweden, and Denmark. Interspersed with historical relations and political inquiries: In 2 vol. Vol. 1. P. 540.

неточностей, которые встречаются также в деталях, касающихся количественных характеристик (размеров, расстояний, числа предметов), географических ориентиров, материалов изготовления, которые в целом не искажают достоверности сведений и художественного облика. Например, Ф.В. Берхгольц о фонтане «Пирамида» писал: «Он имеет столько маленьких трубок, сколько дней в году, и когда вода бьет из него, принимает совершенно вид водяной пирамиды»²⁵. Приведенное сравнение носит больше образный характер, но не отменяет того факта, что реальное количество трубок — 505.

Гроты Большого каскада также нашли отклик у отдельных вояжеров: «Наиболее же любопытными я сочла гроты в саду, высокие и различной формы, [украшенные] устричными раковинами. Я должна признать их необычными и прекрасными»²⁶, — писала Э. Джастис.

В текстах воспоминаний неоднократно фигурируют фонтаны Верхнего сада и Нижнего парка, среди них: «Нептун», «Пирамида», «Дубок», «Фаворитный». Описание последнего находим у Дж. Кука: «Из воды, к моему великому и приятному удивлению, появились собака и три утки, сделанные из меди или железа и на вид совсем как живые. Утки, крикая, бьют по воде крыльями, а собака с лаем их преследует»²⁷. У Ф. де Миранды оно совмещено также с подробностями о фонтане «Егерская штука», устроенном в Западной колоннаде во времена императрицы Елизаветы Петровны и ныне утраченном: «Неподалеку находятся две небольшие закрытые лоджии, справа — “Охота”, нечто вроде карусели с птицами, которые поют и машут крылышками, благодаря гидравлической машине, позади — маленький пруд, где еще одна машина заставляет плавать и кричать деревянных уток, слева — орган»²⁸.

С течением времени в Петергофе стали появляться новые парки, которые также становились объектами посещений. Были найдены упоминания об Александрии, Английском, Колонистском парках, Сергиевке. Английский парк посетил Ф. де Миранда, где он побывал в «хижине, снаружи похожей на обыкновенную, а внутри очень уютной и нарядной», т.е. в Березовом домике, не сохранившемся до наших дней, и отметил, что экстерьеры Английского дворца «свидетельствуют о хорошем вкусе»²⁹. Дворцово-парковый ансамбль «Александрия» был частной императорской территорией, куда при Николае I мог попасть только узкий круг лиц, приближенных ко двору, поэтому его достопримечательности лишь кратко упоминаются, например, в дневнике Ф. Гагерна. Благодаря покровительству графа М.С. Воронцова, разрешение на посещение этой резиденции, еще находившейся в процессе создания, получил и А.Б. Гранвилл, который достаточно полно описал дворец «Коттедж», «необычайно красивый и живописный, в стиле которого преобладает готика»³⁰.

Другие привлекательные для посещения места в Петергофе описаны у А. Дюма: Царицын остров с павильоном, «напоминающим сицилийскую виллу» и внутренним убранством «в греческом стиле», выполненным с большим вкусом³¹; павильон Бельведер

²⁵ Берхгольц Ф.В. Дневник камер-юнкера Фридриха Вильгельма Берхгольца. 1721–1726. М., 2018. С. 792.

²⁶ Джастис Э. Три года в Петербурге. С. 88.

²⁷ Кук Д. Путешествия и странствия по Российской империи, Татарии и части Персидского царства // *Беснятых Ю.Н.* Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях: введение; тексты; комментарии. СПб., 1997. С. 421.

²⁸ Миранда Ф. де. Путешествие. С. 257.

²⁹ Там же. С. 259.

³⁰ Гранвилл А.Б. Санкт-Петербург. С. 487.

³¹ Дюма А. Путевые впечатления в России. В 3 т. Т. 2. М., 1993. С. 205–206.

с видом на «огромные просторы, почти подобные океану»³². Несмотря на скромное описание, авторитет писателя и его всемирная известность гарантировали успех его путевых очерков о России, из которых читатели могли узнать и об этих достопримечательностях.

Исключительный характер носит описание уникального памятника на территории дворцово-паркового ансамбля «Сергиевка», помещенное в своем дневнике Л. Кэрролом: «Здесь мы любовались <...> огромным камнем, обтесанным в форме гигантской головы с лицом и глазами, загадочными, как у кроткого сфинкса, так что казалось, будто какой-то титан пытается освободиться из-под бремени легшей на его плечи земли»³³. Автор не указал месторасположения этой достопримечательности, тем самым, не дав читателю никакой наводки о том, где можно его искать.

Несмотря на широкий территориальный охват, богатейшее стилевое разнообразие парков и архитектурных сооружений непарадный Петергоф не приобрел большой популярности у иностранцев во многом по причине того, что его облик сложился лишь к середине XIX столетия, следовательно, в количественном отношении он не мог так часто описываться как Нижний парк и Верхний сад. Во-вторых, Александрия оставалась закрытой территорией для посещения большинства гостей вплоть до революции, а Колонистский и Луговой парки, хотя и были доступны для публики, но не задумывались для массового посещения. Как следствие, эти уголки Петергофа оказались гораздо менее «растиражированными» в литературе и менее известными впоследствии.

Положительную роль в репутации петровского Петергофа как достопамятного места, несомненно, сыграло частое звучавшее на страницах дневников более выигрышное в эстетическом плане сравнение с Версалем. Например, любуясь видом с верхней террасы на Нижний парк и Финский залив в XIX столетии, А.Б. Гранвилл написал: «Петергоф, безусловно, отбирает пальму первенства у своего прототипа»³⁴. Критерием превосходства над Версалем в екатерининское время У. Кокс называл также постоянство работы фонтанов, однако во второй половине XIX в. это не всегда было так, неслучайно А. Дюма заметил: «Фонтаны в Петергофе включаются, как и в Версале, в дни больших праздников»³⁵. Тем не менее, для гостей парка существовала неофициальная возможность увидеть их в действии за небольшую плату, например, за 50 копеек для французского писателя и его сопровождавших на 10 минут был включен Большой каскад, а за 10 копеек был включен фонтан-шутиха «Дубок»³⁶. Приятным дополнением к прогулке по парку могла стать и другая забава, которая сохранялась с петровского времени, она заключалась в том, что «садовник “созывает к столу” колокольчиком» рыб в пруду у дворца Марли³⁷, о чем писал тот же А. Дюма и Ф. де Миранда. Еще одной формой досуга привилегированного общества была царская купальня, размещавшаяся в бассейне фонтана «Солнце», которую неоднократно описывал Ф. Гагерн: «Тотчас по приезде в Петергоф мы вместе выкупались в большом бассейне, где нашли много придворных. Купание очень освежило нас в эту душливую жару»³⁸. В числе посещаемых объектов Петергофа также были бумажная и гранильная фабрики, упоминание о таком визите мы находим

³² Там же. С. 207.

³³ Кэрролл Л. Дневник путешествия в Россию в 1867 году. М., 2004. С. 53.

³⁴ Гранвилл А.Б. Санкт-Петербург. С. 489.

³⁵ Там же. С. 204.

³⁶ Там же. С. 205.

³⁷ Миранда Ф. де. Путешествие. С. 258.

³⁸ Гагерн Ф. Дневник. С. 675.

у Ф. Гагерна, который отметил: «Самое замечательное там — малахитовые вазы; мне кажется, что они приготавливаются в одной только России»³⁹. Через несколько дней он вернулся для покупки некоторых предметов⁴⁰.

Практически с момента официального открытия императорской резиденции самодостаточным поводом посетить парк стали знаменитые праздники, которые сопровождались масштабными иллюминациями. Эти торжества прославились далеко за пределами России, сформировав основу для развития событийного туризма в Петергофе в будущем. Воспоминания о них оставило большинство иностранных очевидцев-мемуаристов.

Ф.В. Берхгольц 14 августа⁴¹ 1726 г. в своем дневнике зафиксировал следующее: «... каждый восхищался изобретением нового прекрасного способа иллюминировать сады, находя такое освещение истинно царским. И в самом деле, едва ли где удастся увидеть иллюминацию, которая бы соединяла в себе столько великолепия и изящного вкуса»⁴². Высокую оценку празднику, устроенному по случаю тезоименитства великой княжны Ольги Николаевны 11 июля 1839 г., дает Э. Хесс: «Знаменитая иллюминация и в самом деле — нечто грандиозное и превзошла любые ожидания. Весь большой сад превратился в море огня. <...> Это было действительно великолепно!»⁴³, — и американский посол Дж. Даллас: «Картина была совершенно волшебная и напоминала чудеса аладиновой лампы»⁴⁴.

Об этом культурном феномене писали не только те, кто видел его воочию, но и даже те, кто не являлся непосредственным участником событий, излагая лишь изустные свидетельства, например, А.Б. Гранвилл. Он констатирует, что петергофский праздник получил «известность среди необычных общественных праздников континентальной Европы»⁴⁵. Традиционно торжество сопровождалось балом, иногда костюмированным. И. Бернулли после своего визита в 1777 г. оставил отзыв, в котором рассказал о бесплатно подаваемых в парке закусках и напитках: «Угощение блюдами и винами было прекрасно, и угощение вежливое. ... всего в избытке, ни в чем не было бережливости, все соответствовало известному блеску этого двора»⁴⁶.

Сопутствующей мотивацией для посещения Петергофа, помимо его архитектурно-ландшафтных красот и фонтанов, было желание увидеть членов императорской фамилии и придворных, что мы встречаем в сочинении Э. Джастис, которая сама не являлась представителем высшего света и потому имела живой интерес в этом вопросе. Большое количество высокопоставленных гостей неизменно наблюдалось на императорских мероприятиях, где сочетание всевозможных нарядов оказывало также эффектное воздействие на зрителя. По этому поводу А. де Кюстин заметил: «Как декорация, как живописное смешение людей разного звания, как смотр великолепных и необыкновенных костюмов праздник в Петергофе выше всяких похвал»⁴⁷.

³⁹ Там же. С. 680.

⁴⁰ Там же. С. 686.

⁴¹ Даты указаны по старому стилю.

⁴² Берхгольц Ф.В. Дневник. С. 789.

⁴³ Хесс Э. Русский дневник: путешествие из Мюнхена в Петербург, затем через поля сражений французской войны в Москву, а потом домой... в 1839 г. СПб., 2007. С. 29.

⁴⁴ Даллас Дж. Американский посланник при дворе Николая I // Вестник иностранной литературы. 1896. № 7. С. 16.

⁴⁵ Гранвилл А.Б. Санкт-Петербург. С. 490.

⁴⁶ Записки астронома Иван Бернулли о поездке его в Россию в 1777 году // Русский архив: Историко-литературный сборник: в 155 т. Репринтное издание 1863–1917 гг. СПб., 2010. Т. 107: 1902. С. 17.

⁴⁷ Кюстин А. де. Россия в 1839 году: в 2 т. Т. 1. С. 243.

В сочинениях вояжеров, помимо содержательной разноаспектной программы осмотра, интерес представляют сведения и об организации визита, включающие в себя способы передвижения и время, затрачиваемое на дорогу. До середины XIX в. существовало два способа добраться в Петергоф из Петербурга. Первым была Петергофская дорога, или как ее называли «Петергофская перспектива», проложенная ещё в петровские времена. Ф. Альгаротти в 1739 г. охарактеризовал этот путь так: «Дорога, ведущая сюда, я думаю, самая великолепная в России, украшена хотя и деревянными домами, но создающими некую перспективу, а расположение их [на возвышенности] подобно Петергофу»⁴⁸. Высокое качество этой дороги, по которой он передвигался в карете, запряженной шестеркой лошадей, отметил Ф. де Миранда. Его путь, как и у некоторых других гостей, сначала пролегал мимо Петергофа до Ораниенбаума, это расстояние в 40 верст было преодолено за три часа⁴⁹. Долгое время в XVIII столетии использовалась также старая живописная Нижняя дорога, пролегающая у подножия естественной возвышенности неподалеку от Финского залива.

Ввиду своего расположения приморский ансамбль имел водное сообщение с Петербургом, Кронштадтом и Ораниенбаумом. Этим путем в Петергоф прибывает Ф.В. Берхгольц, которому еще посчастливилось пройти на лодке по морскому каналу до Большого каскада. В 1837 г. ежегодным стало пароходное сообщение по Финскому заливу⁵⁰, которое позволяло быстро и с удобством добраться до пригорода. Перевозки организовывались частными пароходными обществами, и воспользоваться таким видом транспорта мог любой желающий. Именно таким образом «на большом судне с водяными колесами» из Санкт-Петербурга прибыл писатель А. Дюма, указав на то, что вся дорога заняла около двух часов⁵¹. Непосредственно на месте до Лугового парка и обратно в течение дня он путешествовал на дрожках (двухместном открытом экипаже).

Стоит отметить немаловажную роль сопровождавшего лица, благодаря которому у путешественника формировался определенный взгляд на достопримечательности, который потом и транслировался в воспоминаниях. После завершения строительства части сооружений Петр I сам показывал парк гостям, для него демонстрация только что созданной русской императорской резиденции была важным политическим явлением. Об этом в дневнике Ф.В. Берхгольца написано: «Когда все вышли на берег, император начал водить Его Высочество и все прочих знатных гостей всюду, как по саду, так и по домам»⁵². Потом, как следует из тех же воспоминаний, сложившуюся практику продолжила императрица Екатерина I. Понимая потенциальную значимость путевых записок и дневников для формирования за рубежом имиджа страны, правильного отношения к ее культурному достоянию, император Николай I предоставил А.Б. Гранвиллу в качестве гида придворного архитектора А. Менеласа, который руководил строительными работами в парке Александрия, о нем английский врач написал: «Вне всякого сомнения, мы не могли бы получить чичероне, который был бы лучше и старался бы угодить нам больше»⁵³.

⁴⁸ Альгаротти Ф. «Окно в Европу»: дневник путешествия из Лондона в Петербург в 1739 году. М., 2016. С. 88.

⁴⁹ Миранда Ф. де. Путешествие. С. 250.

⁵⁰ Гуцин В.А. История Петергофа и его жителей. Кн. 1. СПб., 2001. С. 154–156.

⁵¹ Дюма А. Путевые впечатления в России. В 3 т. Т. 2. С. 197.

⁵² Берхгольц Ф.В. Дневник. С. 608.

⁵³ Гранвилл А.Б. Санкт-Петербург. С. 474–475.

Кроме того, приезжавшие иностранцы, обладавшие определенной известностью и влиянием, часто могли рассчитывать на вполне благосклонное отношение русского двора и содействие в посещении достопримечательностей. Попасть в царские покои беспрепятственно вне официального приема в индивидуальном порядке было возможно преимущественно при наличии связей. Например, о своем визите в Большой Петергофский дворец Ф. де Миранда написал: «Во дворце по случаю моего приезда слуги уже два дня ходили в парадных ливреях»⁵⁴. Кроме того, необходимым условием посещения зданий было отсутствие в них августейших особ. О последнем красноречиво свидетельствует ответ, данный Ф.В. Берхгольцу супругой одного из служителей на его просьбу осмотреть дворцы: «Перед обедом едва ли это удастся по причине присутствия Его Величества царя, который неожиданно бывает то тут, то там и при котором они не могут осмелиться водить чужих»⁵⁵.

Таким образом, во многом благодаря мемуарной литературе иностранных путешественников, отличающихся родом деятельности и страной происхождения, к началу XX в. за границей окончательно сформировался устойчивый образ Петергофа как места с великолепными видами, оригинальными фонтанами и мемориальными дворцами, связанными с личностями Петра I, Екатерины II и других августейших особ. Дополнительным стимулом посещения Петергофа как императорской резиденции оставался тот факт, что он являлся статусным местом, в котором часто наблюдалось сосредоточие высших слоев общества, а также проводились уникальные праздники с иллюминациями.

Красочность и содержательность описания памятников культуры и искусства в заметках иностранных авторов сделала их своеобразными путеводителями для европейских читателей. Петергоф стал объектом показа заграничным гостям с момента своего основания и вошел в список первостепенных достопримечательностей, которые стремились посетить иностранцы, пребывающие в столице Российской империи.

Список литературы

Беспятых Ю.Н. Введение // Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях; введение; тексты; комментарии. СПб.: БЛИЦ, 1997. С. 3–50.

Гуцин В.А. История Петергофа и его жителей. Кн. 1 / НИИХ СПбГУ. СПб.: НИИХ СПбГУ, 2001. 499 с.

Королева А.Ю. Лео фон Кленце и Санкт-Петербург (по материалам записок Ипполита фон Кленце «Путешествие в Россию») // Иностранцы мастера в Академии художеств. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 170–181.

Кросс Э. Британцы в Петербурге: XVIII век / пер. с англ. Н.Г. Беспятых, Ю.Н. Беспятых. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. 528 с.

References

Bespjatyh Ju.N. Vvedenie [Introduction], in *Peterburg Anny Ioannovny v inostrannyh opisaniyah; vvedenie; teksty; kommentarii*. St. Petersburg: BLIC, 1997. P. 3–50. (in Rus.).

Cross A. *Britancy v Peterburge: XVIII vek* [The British in St. Petersburg: 18th century] / per. s angl. N.G. Bespjatyh, Ju.N. Bespjatyh. St. Petersburg: Dmitrij Bulanin, 2006. 528 p. (in Rus.).

⁵⁴ *Миранда Ф. де.* Путешествия. С. 257.

⁵⁵ *Берхгольц Ф.В.* Дневник. С. 137.

Gushhin V.A. *Istorija Petergofa i ego zhitelej. Kn. I* [The history of Peterhof and its inhabitants. Book 1]. St. Petersburg: NIIH SPbGU, 2001. 499 p. (in Rus.).

Koroleva A.Ju. Leo fon Klence i Sankt-Peterburg (po materialam zapisok Ippolita fon Klence «Puteshestvie v Rossiju») [Leo von Klenze and St. Petersburg (based on the notes of Hippolytus von Klenze «Journey to Russia»)], in *Inostrannye мастера v Akademii hudozhestv*. Moscow: Pamjatniki istoricheskoi mysli, 2007. P. 170–181. (in Rus.).

МУЗЕЙ

Беззубова О.В.

МУЗЕИ ПАМЯТИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МЕМОРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Беззубова, Ольга Владимировна — кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры музейного дела и охраны памятников Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Российская Федерация, o.bezzubova@spbu.ru.

Статья посвящена музеям памяти — новому типу музеев, возникшему в конце XX в. Важной предпосылкой появления данного типа музеев являются изменения мемориальной политики и социальной функции музеев, которые больше не рассматриваются как преимущественно научные институты, а выступают в роли пространств, предоставляющих посетителям возможности получения эмоционального опыта. Появление новых социальных функций музея вызывает изменения на всех уровнях музейной работы, в том числе, делает необходимыми новые подходы в области работы с посетителями и экспозиционно-выставочной деятельности. Специфика музеев памяти осмысливается в рамках социокультурной ситуации, характеризуемой установлением нового отношения к прошлому, описываемого такими концептами как «постпамять», «замещающие воспоминания», «протезная память», «вторичное свидетельствование», а также в контексте понятия исторической травмы. Отдельно описываются характерные черты и приемы, позволяющие выделить музеи памяти в отдельную группу музеев, среди которых доминируют различные способы эмоционального воздействия на посетителя. Отмечается также, что деятельность музеев памяти не лишена серьезных противоречий, некоторые из которых также рассматриваются в статье. Поскольку музеи памяти сегодня получили широкое распространение как в России, так и за рубежом, осмысление их роли в обществе представляется актуальной задачей.

Ключевые слова: музеи памяти, мемориальная культура, мемориальная политика.

MEMORY MUSEUMS IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY MEMORIAL CULTURE

Bezzubova Olga V. — Ph.D., associate professor, Department of Museum Management and Historical Monuments Preservation, St Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation, o.bezzubova@spbu.ru.

The article concerns memory museums, a new type of museum that emerged at the end of the twentieth century. An important prerequisite for the emergence of this type of museum is the changes in the memorial policy and the social function of museums, which are no longer considered to be primarily scientific institutions, but act as spaces providing visitors with opportunities to gain emotional experience. The emergence of new social functions of the museum is causing changes at all levels of museum work, including making new approaches

necessary in the field of working with visitors and exhibition activities. The specifics of memory museums are understood within the framework of a socio-cultural situation characterized by the establishment of a new attitude to the past, described by such concepts as “post-memory”, “vicarious memories”, “prosthetic memory”, “secondary witnessing”, as well as in the context of the concept of historical trauma. The article also outlines the characteristic features and techniques that allow us to distinguish memory museums as a separate group of museums, among which various methods of emotional impact on the visitor dominate. It is also noted that the activities of memory museums are not without serious contradictions, some of which are also discussed in the article. Since memory museums have become widespread today both in Russia and abroad, understanding their role in society seems to be a pressing task.

Key words: museums of memory, memorial culture, memorial policy.

В конце XX в. появился и получил распространение новый тип музеев — музеи памяти. Несмотря на то, что явление это относительно новое, ему сегодня посвящена обширная литература. Ключевым исследованием в данной области является монография С. Арнольд-де Симин, затрагивающая различные аспекты деятельности данного типа музеев¹. Музеи памяти фокусируются на значимых исторических моментах, считающихся существенными для интерпретации прошлого и формирования образа будущего².

Возникновение музеев памяти обусловлено изменившимися представлениями о социальной функции музеев, которые больше не рассматриваются исключительно как институты производства и репрезентации нейтрального знания, но становятся местами эмоциональных переживаний и общественных дебатов, откликаясь на вопросы, волнующие общество. Важной предпосылкой является также формирование мемориальной политики и возникшее во второй половине XX в. противопоставление истории, как не просто научной, но еще и официально одобренной версии прошлого, памяти как множеству разнообразных и неподконтрольных власти нарративов, становящихся основой для групповой идентичности.

Деятельность музеев памяти также может быть рассмотрена в рамках так называемой «политики аффекта», представляющей собой одну из ключевых тенденций в современном музейном деле³. Сегодня музеи все чаще отказываются от попыток представить универсалистский взгляд на события прошлого и уделяют все больше внимания личному опыту и переживаниям, как участников событий, так и посетителей. Специфика аффекта, как он понимается в современной философии, а с некоторых пор и в музеологии, в том, что он не дискурсивен, аффективное переживание нельзя полноценно выразить в высказывании. Поэтому посетитель в музее должен не только получить знания о прошлом, но и испытать спектр эмоций, формирующих отношение к прошлому. Политика аффекта делает невозможной «нейтральную» историю.

Наряду с музеями памяти для характеристики изменений, произошедших в музейном деле, вводятся и другие термины, например, «музеи опыта» (experiential museum), подчеркивающие эмоциональную, аффективную составляющую музеев подобного типа⁴.

¹ *Arnold-de Simone S. Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia. New York, 2013.*

² *Ibid.* P. 10.

³ *Бонами З.А. Музей в дискурсе аффекта // Политика аффекта: музей как пространство публичной истории. М., 2019. С. 51–78.*

⁴ *Landsberg, A. Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York, 2004. P. 33.*

Особенностью таких музеев является то, что они предлагают посетителю возможность эмоционально «прожить» события прошлого, инкорпорировать опыт, не являющийся собственным. С этой целью задействуются современные аудиовизуальные и мультимедийные технологии, современный экспозиционный дизайн, ориентированный на то, чтобы создать особую атмосферу, позволяющую посетителю испытать широкий спектр эмоций. А. Ландсберг отмечает, что, несмотря на то, что подобного рода опыт не является аутентичным, он тем не менее связан с настоящими переживаниями⁵.

Музеи памяти наряду с другими культурными институтами выступают в качестве механизмов трансляции памяти. М. Хирш предлагает понятия «постпамять» и «поколение постпамяти»⁶, а также «ретроспективное свидетельствование через принятие» (*retrospective witnessing by adoption*)⁷ для характеристики коллективной памяти второго и третьего поколения потомков евреев, переживших Холокост, а также для того, чтобы показать, что память о Холокосте выходит за пределы отдельных семейных групп и затрагивает также и тех, кто не имеет непосредственных семейных связей с жертвами. Несомненно, что эти термины можно применить и для других ситуаций культурного наследования памяти. Результатом может стать формирование «замещающих воспоминаний» (*vicarious memories*)⁸ и «замещающей травмы» (*vicarious trauma*)⁹. Для характеристики специфики памяти в современной культуре также используются понятия «протезной памяти»¹⁰ и «вторичного свидетеля» (*secondary witness*)¹¹. В отличие от непосредственного свидетеля, очевидца, не обязательно являющегося участником события, но наблюдающего его собственными глазами, вторичный свидетель имеет дело со свидетельствами и репрезентациями травматического опыта — «текстами травмы»¹². Однако, в концепции вторичного свидетельствования он или она не является сторонним наблюдателем, поскольку чувствует моральное обязательство быть вовлеченным на эмоциональном уровне, испытывать эмпатию и сочувствовать жертвам. Как отмечает А. Ассман, происходит морализация истории, ее связывание с категориями свидетельства, совести и ответственности¹³. Обращение к прошлому представляется важным не столько ради знания о нем как о прошлом, сколько ради удержания его в настоящем. Парадоксальным образом, прошлое должно постоянно актуализироваться, для того, чтобы не повториться. Призыв «Никогда снова!» не случайно выступает в качестве девиза современной западной мемориальной политики. Благодаря институтам памяти формируется новый темпоральный режим, обозначаемый как «новый презентизм» (Ф. Арто), «широкое настоящее» (Х.У. Гумбрехт), «глубокое сейчас» (Э. Хоскине)¹⁴.

История понятия «музеи памяти» восходит к книге С. Зонтаг «Глядя на чужие страдания», где Зонтаг характеризует в качестве таковых Мемориальный музей Холокоста

⁵ Ibid.

⁶ Хирш М. Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста. М., 2021.

⁷ Hirsch M. Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory // The Yale Journal of Criticism. 2001, Vol. 14. No. 1. P. 10.

⁸ Arnold-de Simine S. Mediating Memory in the Museum. P. 11.

⁹ Kaplan A. Empathy and Trauma Culture: Imagining Catastrophe // Coplan A., Goldie P. (eds.) Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives. Oxford, 2011. P. 257.

¹⁰ Landsberg A. Prosthetic Memory.

¹¹ LaCapra D. Writing History, Writing Trauma. Baltimore and London, 2001. P. 97.

¹² Arnold-de Simine S. Mediating Memory in the Museum. P. 17–18

¹³ Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М., 2018. С. 49.

¹⁴ Завадский А., Склез В., Суверина К. Предисловие. Разум и чувства: публичная история в музее // Политика аффекта: музей как пространство публичной истории. С. 10–11.

в Вашингтоне (осн. 1993), Еврейский музей в Берлине (осн. 2001), Мемориальный комплекс истории Холокоста Яд Вашем (осн. 1953)¹⁵. Зонтаг пишет, что музеи памяти были вызваны к жизни «размышлениями и скорбью» о европейских евреях, уничтоженных в 1930-х и 1940-х годах»¹⁶. Однако, в настоящее время музеи памяти, конечно же, не ограничиваются темой Холокоста. Их задача — постоянно возобновлять и создавать воспоминания. Но важно отметить, что Зонтаг скептически оценивает современный моральный нарратив, согласно которому эмоционально окрашенное знание о чужих страданиях и преступлениях, получаемое в первую очередь благодаря фотографиям, должно привести нас к осознанию недопустимости повторения, сделать более нравственными. Помнить важно, но помнить — не значит понять¹⁷. Столь же скептически Зонтаг относится и к таким терминам, как коллективная память и коллективная ответственность, признавая только личное измерение страдания и вины¹⁸. Вместо коллективной памяти, она предлагает говорить о коллективном обучении (*collective instruction*), подчеркивая связь мемориального дискурса со стратегиями власти и идеологией. То, что называется коллективной памятью, для С. Зонтаг является результатом коллективной договоренности (*stipulating*), предустановленного консенсуса: «вот *что* важно, вот как все происходило»¹⁹.

В центре внимания С. Зонтаг находится фотография как источник эмоционального переживания и субститут памяти: «Проблема не в том, что люди помнят благодаря фотографиям, а в том, что помнят только фотографии»²⁰. Х. Уайт назвал подобный визуальный нарратив «историофотоией», определив последнюю как «репрезентацию истории и наших мыслей о ней с помощью визуальных образов и фильмического дискурса»²¹. Действительно, для музеев памяти характерно интенсивное использование разнообразных визуальных материалов. Теоретическое обоснование связано с тем, что они чаще всего (но не обязательно) имеют дело с травматическими, неподдающимися дискурсивизации событиями. Ряд исследователей считает, что ключевое значение для получения эмоционального отклика имеют именно визуальные источники, в первую очередь фотография²². Фотографические снимки являются одновременно и историческими свидетельствами, наглядно подтверждающими подлинность произошедших событий в силу индексальной природы фотографии, и видом медиа, способным вызывать непосредственный психический отклик.

Поскольку музеи памяти чаще всего связаны с событиями, определяемыми как травматические, необходимо также упомянуть о том, что такое коллективная или историческая травма. Далекое не любое трагическое событие в прошлом может восприниматься в качестве такового. Возможно, наиболее емкое определение сущности травматического опыта дал Х. Уайт: «анти-нарративные не-истории»²³, то есть то, что не может быть

¹⁵ В русском переводе используется словосочетание «мемориальные музеи», однако в оригинальном тексте Зонтаг использует словосочетание «*memory museum*», а не «*memorial museum*», поэтому перевод «музеи памяти» представляется более точным.

¹⁶ *Sontag C.* Смотрим на чужие страдания. М., 2014. С. 66.

¹⁷ Там же. С. 68.

¹⁸ Там же. С. 76.

¹⁹ Там же. С. 65.

²⁰ Там же. С. 68.

²¹ *White H.* *Historiography and Historiophoty* // *The American Historical Review*. Vol. 93, No. 5 (Dec., 1988). P. 1193.

²² *Arnold-de Simone S.* *Mediating Memory in the Museum*. P. 43.

²³ *White H.* *The Modernist Event* // *Sobchack V.* (ed.) *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. New York and London, 1996. P. 32.

высказано, то, чему нельзя придать цельность, форму связного нарратива. Подобно детской травме невротика, это события, которые «не могут быть просто забыты и выброшены из головы, но они также не могут быть адекватно вспомнены»²⁴. Однако, по мнению Арнольд-де Симин, объединить музеи памяти в единую группу позволяет не столько общая тематика, хотя многие из них имеют дело с так называемым «трудным» прошлым или «травматическими историями», сколько общая парадигма репрезентации, к рассмотрению которой мы и предлагаем обратиться.

Использование мультимедийных технологий

В отличие от исторических и мемориальных музеев, музеи памяти часто основываются не на коллекциях, поскольку посвящены событиям, связанным с историями преследования, насилия, миграции, репрессий и оставляющим мало материальных свидетельств²⁵. Поэтому музеи памяти ориентируются не столько на демонстрацию подлинных предметов, сколько на создание насыщенных визуальных нарративов, часто с использованием мультимедийных и иммерсивных технологий.

Обращение к искусству

Поскольку музеи памяти имеют дело с «непредставимым», становится понятным обращение к средствам искусства, ведь именно искусство обладает способностью трансцендировать границы обыденности, позволяя человеку соприкоснуться с тем, что не является частью его личного опыта. «Непредставимый» опыт может передаваться как с помощью традиционных видов искусства (живопись, скульптура, музыка), так и с помощью современных видов, таких как инсталляция, видео-арт. Не менее важным фактором сегодня становится и музейная архитектура.

Роль подлинных предметов

Несмотря на высказываемые опасения, что подлинные предметы в музеях памяти могут утрачивать значение или, напротив, превращаться в реликвии, фетишизироваться, на деле они приобретают большую силу, оказывая мощное эмоциональное воздействие на зрителя, выступая в роли «материальных якорей», свидетельствуя о подлинности исторических событий²⁶. Акцент на небольшой группе предметов или даже одном, часто совершенно обыденном, является характерной чертой многих современных музеев и выставок²⁷.

Семейные и личные истории

Экспозиции музеев памяти не только сообщают посетителям информацию об исторических событиях, но и предлагают познакомиться с семейными и личными историями. Это может быть сделано как с помощью сопроводительных текстов, подлинных документов, писем, дневников, так и с помощью мультимедийных материалов, фотографий, видео- и аудио- записей. Задействуются также аудиогиды и интерактивное оборудование. Предполагается, что обращение к личным историям помогает посетителям пережить эмпатию, увидеть за историческими фактами человеческие жизни и соотнести пережитое другими с собственным опытом. В некоторых случаях для создания эффекта присутствия

²⁴ Ibid. P. 20.

²⁵ Arnold-de Simone S. Mediating Memory in the Museum. P. 10.

²⁶ Ibid.

²⁷ См. Харрис Дж. «Наша печаль, наше хрупкое мужество»: музеификация и новая музеология // Вопросы музеологии. 2011. № 1 (3). С. 37–38.

используется театрализация. Это могут быть видео и аудиоматериалы, созданные при участии профессиональных актеров или волонтеров. Рассказываемые истории не обязательно являются подлинными, они могут быть созданы сценаристами и репрезентировать представления о социальных типах и типичных судьбах участников событий.

Музей как исследовательский центр и архив

Музеи памяти могут быть одновременно и архивами, заниматься исследовательской работой. Например, собирать и хранить документы (рукописи, фотографии), записывать личные истории. Автобиографические нарративы здесь имеют центральное значение, поскольку сам концепт памяти предлагает обращение к уровню индивидуальных воспоминаний, устной истории. Музеи памяти, так же как и мемориалы, являются информационными центрами, предоставляющими доступ к документам широкой общественности.

Конструирование идентификации

Одним из распространенных приемов, используемых в музеях памяти, является предложение посетителям идентифицировать себя с реальными участниками событий. Посетителю на входе выдается идентификационная карточка с именем реального человека (часто, с учетом пола, возраста, национальности и прочих характеристик зрителя), и в ходе знакомства с экспозицией он получает возможность получить информацию и о судьбе своего персонажа. Предполагается, что таким образом усиливается вовлеченность и уровень эмпатии.

Персонализация

Еще одним приемом является персонализация контента, ставшая возможной благодаря использованию аудиогидов и интернет-технологий (например, с помощью qr-кодов). Заполнив анкету с основными данными о себе, посетитель может получить один из нескольких вариантов сопроводительных материалов (или пройти по одному из возможных маршрутов), подготовленных с учетом пола, возраста, языка, расы, религиозных убеждений. Данный прием должен способствовать доступности материала и эффективности музейной коммуникации, однако, нельзя не отметить, что он одновременно является ограничивающим, помещающим посетителя в рамки существующих у создателей экспозиции стереотипов относительно его интересов.

Музей как место коммеморации

Музеи памяти, так же как мемориалы, являются местами коммеморации, проведения памятных мероприятий. Воспоминание, сохранение и передача памяти становятся моральным обязательством, принимаемым обществом.

Перечисляя характерные признаки музеев памяти, мы сознательно не стали включать иллюстрирующие примеры, поскольку принципы работы музеев данного типа сегодня получили широкое распространение и вышли за пределы конкретных музейных институций. Отдельные элементы музеев памяти сегодня можно встретить в самых разных музеях. То же можно сказать и о противоречиях, порождаемых новыми подходами, среди которых на первое место можно поставить эмоциональную усталость. Предполагается, что через автобиографические нарративы, часто беллетризированные, посетитель может сформировать эмоциональную близость с участниками событий, однако слишком интенсивная эмоциональная нагрузка может вызывать защитную реакцию отторжения. То же можно сказать и о театрализации, которая будет оставлять посетителя равнодушным, если становится стандартным и ожидаемым приемом. В ряде случаев приходится

также констатировать, что посетитель оказывается не готов к восприятию травмирующей информации. В отличие от традиционных форм коммеморации, предполагающих строго ритуализированные формы поведения участников, правила которого усваиваются в ходе овладения культурными кодами, дискурс музеев памяти делает ставку на непосредственную эмоциональную реакцию индивида, который должен испытать сочувствие, ужас или гнев. Однако далеко не всегда посетители реагируют предполагаемым образом, о чем свидетельствуют многочисленные репортажи, обличающие неподобающее поведение посетителей мемориальных центров и музеев. Причины подобного поведения могут быть весьма разнообразны, однако, выскажем предположение, что к таковым можно отнести не только эмоциональную глухоту, но и отсутствие релевантного опыта участия в ритуалах скорби. Столкнувшись с травмирующим содержанием, посетитель не способен опознать его в качестве такового и не обладает инкорпорированными механизмами реагирования. С. Арнольд-де Симин отмечает, что обращение к эмпатии не является универсальным решением²⁸. Высказываются также опасения, что демонстрация жестокости может способствовать ее нормализации²⁹.

Опора на память может иметь и свои негативные последствия. Индивидуальные образы прошлого могут быть искаженными, хотя и эмоционально окрашенными, аффективными. Сакрализация переживания, субъективного восприятия, свойственная современной культуре делает затруднительным, если не невозможным, критический подход. Признавая, что авторизованные нарративы являются инструментом власти и зачастую формируют упрощенный образ прошлого, следует также признать и то, что многочисленные нарративы памяти также не обязательно приближают нас к исторической истине и могут использоваться для манипуляции общественным мнением. Выход из ситуации может быть найден в рамках свободной общественной дискуссии, однако, в ряде случаев позиции сторон останутся непримиримыми. Постоянная реактуализация памяти таким образом может стать основой для взаимных обвинений и препятствием на пути к взаимопониманию. Возможно, следует признать, что далеко не все исторические конфликты могут быть оценены однозначно, а тезис о том, что помнить необходимо для того, чтобы трагические ошибки прошлого не повторялись в будущем, не всегда оказывается верным.

Еще одной важной проблемой является коммерциализация музейной индустрии, и в том числе музеев памяти. Это приводит к формированию «популярной культуры травмы»³⁰. Посещение музеев памяти и памятных мест может быть связано не с моральным обязательством по переосмыслению прошлого, а со свойственным человеческой психике влечением к жуткому, нашедшему свое воплощение в так называемом «темном туризме» — посещении мест бедствий и катастроф. Таким образом, соприкосновение с памятью о горе и страдании может служить источником специфического удовольствия и иметь в своей основе те же психические механизмы, которые делают столь популярными готический роман и фильмы ужасов, а также такой распространенный тип псевдо-музейных учреждений как разнообразные «музеи пыток».

Еще одним проблематичным последствием современной мемориальной политики является ностальгия³¹. Практически любой музей (исторический, военный, этнографический,

²⁸ Arnold-de Simone S. Mediating Memory in the Museum. P. 46–47.

²⁹ Ibid.

³⁰ Rothe A. Popular Trauma Culture. Selling the Pain of Others in the Mass Media. New Brunswick, New Jersey, London, 2011.

³¹ Бойм С.Ю. Будущее ностальгии. М., 2021.

художественный) может предоставлять материал для идеализации прошлого. Ностальгия может носить как пространственный характер, то есть быть связанной с тоской по дому, родине, куда в принципе можно вернуться, но также и временной характер — тоски по прошлому, возвращение в которое невозможно. При этом ностальгия не обязательно связана с утраченным реальным или воображаемым прошлым, она может быть порождением чувства утраченных возможностей, тоски по нереализованному (украденному) будущему, и, соответственно, почвой для культивирования ресентимента и желания реванша.

Несмотря на то, что любой музей является институтом культурной памяти, выделение музеев памяти как особого феномена имеет свои основания. Однако, их будущее зависит от того, будут ли преодолены существующие противоречия. На данный момент сложно судить о том, станут ли музеи памяти устойчивой формой трансляции мемориальных нарративов, или же они окажутся лишь очередным и кратким этапом в развитии мемориальной культуры.

Список литературы

Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 328 с.

Бойм С.Ю. Будущее ностальгии. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 671 с.

Бонами З.А. Музей в дискурсе аффекта // Политика аффекта: музей как пространство публичной истории / Под ред. А. Завадского, В. Склез, К. Суверинной. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 51–78.

Завадский А., Склез В., Суверина К. Предисловие. Разум и чувства: публичная история в музее // Политика аффекта: музей как пространство публичной истории / Под ред. А. Завадского, В. Склез, К. Суверинной. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 7–50.

Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: АдМаргинем Пресс, 2014. 96 с.

Харрис Дж. «Наша печаль, наше хрупкое мужество»: музеефикация и новая музеология // Вопросы музеологии. 2011. № 1 (3). С. 31–41.

Хирш М. Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста. М.: Новое издательство, 2021. 428 с.

Arnold-de Simone S. Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 239 p.

Hirsch M. Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory // The Yale Journal of Criticism. 2001. Vol. 14. No. 1. P. 5–37.

Kaplan, A. Empathy and Trauma Culture: Imagining Catastrophe // Coplan A., Goldie P. (eds.) Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 255–276.

LaCapra D. Writing History, Writing Trauma. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 2001. 226 p.

Landsberg A. Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York: Columbia University Press, 2004. 240 p.

Rothe A. Popular Trauma Culture. Selling the Pain of Others in the Mass Media. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2011. 207 p.

White H. Historiography and Historiophoty // The American Historical Review. Vol. 93, No. 5 (Dec., 1988). P. 1193–1199.

White H. The Modernist Event // Sobchack V. (ed.) The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event. New York and London: Routledge, 1996. P. 17–38.

References

Arnold-de Simine S. *Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 239 p.

Assman A. *Dlinnaja ten' proshlogo: Memorial'naja kul'tura i istoricheskaja politika*. [The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics.] Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. 328 p. (in Rus.).

Bojm S.Ju. *Budushhee nostalgii*. [The Future of Nostalgia] Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 671 p. (in Rus.).

Bonami Z.A. *Muzej v diskurse affekta* [Museum in the discourse of affect], in *Politika affekta: muzej kak prostranstvo publichnoj istorii*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. P. 51–78. (in Rus.).

Harris J. «*Nasha pechal', nashe hrupkoe muzhestvo*»: *muzeifikacija i novaja muzeologija* ["Our Sorrow, Our Fragile Courage": Museification and the New Museology], in *Voprosy muzeologii*, 2011, № 1(3). P. 31–41. (In Rus.)

Hirsch M. *Pokolenie postpamjati: Pis'mo i vizual'naja kul'tura posle Holokosta* [Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust]. Moscow: Novoe izdatel'stvo, 2021. 428 p. (In Rus.)

Hirsch M. *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in *The Yale Journal of Criticism*, 2001, Vol. 14, No. 1. P. 5–37.

Kaplan, A. *Empathy and Trauma Culture: Imagining Catastrophe*, in Coplan A., Goldie P. (eds.) *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 255–276.

LaCapra D. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 2001. 226 p.

Landsberg A. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004. 240 p.

Rothe A. *Popular Trauma Culture. Selling the Pain of Others in the Mass Media*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2011. 207 p.

Sontag S. *Smotrim na chuzhie stradanija* [Regarding the Pain of Others]. Moscow: Ad-Marginem Press, 2014. 96 p. (In Rus.)

White H. *Historiography and Historiophoty*, in *The American Historical Review*. Vol. 93, No. 5 (Dec., 1988). P. 1193–1199.

White H. *The Modernist Event*, in Sobchack V. (ed.) *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. New York and London: Routledge, 1996. P. 17–38.

Zavadskij A., Sklez V., Suverina K. *Predislovie. Razum i chuvstva: publichnaja istorija v muzee* [Preface. Reason and Feelings: Public History in the Museum], in *Politika affekta: muzej kak prostranstvo publichnoj istorii*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. P. 7–50. (in Rus.).

Киба Д.В.

ФОРМЫ РАБОТЫ СО ШКОЛЬНИКАМИ МУЗЕЯ
ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ
В КОНЦЕ 1950-х—НАЧАЛЕ 1970-х гг.

Киба, Дарья Валерьевна—кандидат исторических наук, доцент, экскурсовод отдела музейной педагогики Государственного музея политической истории России, Санкт-Петербург, Российская Федерация, darya.kiba.80@mail.ru.

В статье раскрываются формы работы со школьниками Музея Великой Октябрьской социалистической революции в конце 1950-х—начале 1970-х гг. Музей Ленинграда обладал значительным потенциалом, позволяющим осуществлять образовательную и просветительскую деятельность, способствовать воспитанию личности школьников. Источниковую базу исследования составили неопубликованные документы и материалы Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга, Центрального государственного архива кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга и научного архива Государственного музея политической истории России. Автором изучены такие формы как: экскурсии, уроки истории, ритуальные торжественные мероприятия (прием в пионеры, вручение паспортов, комсомольских билетов), тематические вечера и встречи, работа в рамках музейного кружка, переписка со школьниками, методическая помощь школам. В статье выделены сложности взаимодействия с учащимися школ. Определено, что мероприятия для школьников организовывались с учетом возраста учеников: мероприятия для четвертых-седьмых классов и восьмых-десятых классов. В статье выделены три этапа образовательно-воспитательной деятельности музея Революции: период становления форм работы в конце 1950-х гг., время наращивания темпов и совершенствование видов взаимодействия с ребятами и взаимодействие со школьниками накануне юбилея В.И. Ленина.

Ключевые слова: музей, школа, экскурсия, тематический вечер, красные следопыты, кружок «Юный музейщик», образовательно-воспитательная деятельность.

FORMS OF WORK WITH SCHOOLCHILDREN
OF THE MUSEUM OF THE GREAT OCTOBER SOCIALIST REVOLUTION
IN THE LATE 1950s—EARLY 1970s

Kiba, Daria Valerievna—Candidate of Science in History, Associate Professor, Tour Guide of the Museum Pedagogy Department of the State Museum of Political History of Russia, Saint-Petersburg, Russian Federation, darya.kiba.80@mail.ru.

The article examines the forms of work with schoolchildren of the Museum of the Great October Socialist Revolution in the late 1950s—early 1970s. The Leningrad Museum had significant potential for educational and outreach activities, and for facilitating the development of schoolchildren's personalities. The source base of the study was made up of unpublished documents and materials from the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg, the Central State Archive of Cinema, Photo, and Sound Documents of St. Petersburg, and the

scientific archive of the State Museum of Political History of Russia. The forms are revealed: excursions, history lessons, ritual ceremonial events (admission to the Pioneers, presentation of passports, Komsomol cards), theme evenings and meetings, work within the museum club, correspondence with schoolchildren, and methodological assistance to schools. The article highlights the difficulties of interaction with schoolchildren. It was determined that events for schoolchildren were organized taking into account the age of the students: events for grades 4–7 and grades 8–10. The article highlights three stages of the educational and upbringing activities of the Museum of the Revolution: the period of formation of work forms in the late 1950s, the time of increasing the pace and improving the types of interaction with children, and interaction with schoolchildren on the eve of the anniversary of V.I. Lenin.

Key words: museum, school, excursion, theme evening, red pathfinders, «Young Museum Worker» club, educational and upbringing activities.

На современном этапе в российском обществе с новой силой востребованы познавательные возможности музея и его воспитательный потенциал. Проблемы патриотического воспитания молодежи в настоящее время приобретают особую остроту и актуальность. В советский период музеи были в числе важнейших организаций, формирующих гражданско-патриотические чувства советских школьников, осуществляющих просветительскую работу с детьми. Целесообразно обратиться к советскому опыту реализации воспитательно-образовательных возможностей музея.

Приоритет форм работы с посетителями определяется, прежде всего, профилем и типологией музеев. В рамках данного исследования проследим различные формы работы со школьниками исторического Музея Великой Октябрьской социалистической революции. Данный музей обладал значительным потенциалом, позволяющим осуществлять активную образовательную, просветительскую работу, способствовать воспитанию личности советских школьников.

Тема реализации воспитательной функции музея в советский период нашла отражение в трудах Р.С. Рошитовой, М.Г. Хугаевой, С.Н. Зониной, Ю.В. Щербининой, А.А. Мисько¹. Однако работа Музея Великой Октябрьской социалистической революции со школьниками в 1950—1970-е гг. не находилась в центре внимания исследователей. Цель работы — раскрыть формы работы со школьниками Музея Великой Октябрьской социалистической революции в конце 1950-х — начале 1970-х гг.

Хронологические рамки исследования ограничиваются периодом с 1957 г. по 1972 г. В 1957 г. музей получил новое помещение — особняки В.Э. Бранта и М.Ф. Кшесинской, новое название — Музей Великой Октябрьской социалистической революции. Музей смог развернуть на новой площадке свою экспозицию, которая была разработана с учетом тенденций, озвученных на XX съезде партии. Работа со школьниками прослежена до

¹ Зонина С.Н. Эстетическое воспитание школьников средствами музейной экспозиции: дисс. на соискание учен. степени канд.ист.наук. М., 1999; Мисько А.А. Экскурсионная работа в Государственном музее Революции в 1921–1939 гг. // ГМПИР: 90 лет в пространстве истории и политики. 1919–2009 гг. Материалы научной конференции, посвященной юбилею Государственного музея политической истории России. СПб., 2010. С. 76–81; Рошитова Р.С. Деятельность музеев РСФСР по воспитанию детей: 1917–1987 гг.: дисс. на соискание учен. степени канд. ист.наук. М., 1989; Хугаева М.Г. Образовательная деятельность исторических музеев России: дисс. на соискание ученой степени канд культурологии. СПб., 2008; Щербинина Ю.В. Трансформация сотрудничества музея и школы в просветительской и образовательной работе в 1920–1940-е гг. XX вв. в Тамбовской губернии // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2016. Т. 21. Вып. 2. С. 95–103.

включения в 1972 г. музея в состав Центрального музея революции СССР на правах филиала последнего.

Группы учащихся были самыми многочисленными группами, посещавшими музей в рассматриваемый период. Данный тезис подтверждают данные таблицы 1.

Таблица 1

Количество экскурсионных групп, посетивших музей в 1958–1971 гг.²

Экскурсионные группы	1958 г.	1959 г.	1962 г.	1966 г.	1969 г.	1971 г.
Школьники	871	1532	1503	1831	2508	1752
Рабочие	294	402	929	1260	1978	1814
Служащие	442	336				
Студенты	521	268	623	551	527	496
Учащиеся училищ\техникумов	124	619	404	237	575	839
Группы одиночек	174	179	249	–	–	–
Прочие	–	926	787	846	1608	1668

В музее реализовывались следующие формы работы со школьниками:

- экскурсии, уроки в музее;
- ритуальные торжественные мероприятия;
- тематические вечера, встречи с интересными людьми;
- исследовательская работа в рамках кружка;
- переписка со школьниками;
- методическая помощь школам.

Экскурсия являлась основной формой просветительской работы со школьниками в рассматриваемый период. Экскурсии организовывались с учетом возраста учеников: для школьников 4–7 классов и для 8–10 классов. Основную нагрузку несли на себе сотрудники экскурсионно-массового отдела. Научные сотрудники других отделов музея также проводили экскурсии, но в меньшем объеме. Экскурсии прослушивались методическим советом музея.

В 1960-е гг. активное участие в экскурсионной работе со школьниками принимали общественники из числа студентов Педагогического института им. А.И. Герцена. Так, студенты провели в 1963 г. 392 экскурсии для школьников 4–7 классов, в 1966 г. — 478 экскурсий для школьников этого же возраста³. Самым большим спросом пользовалась экскурсия на тему «Подготовка и победа Великой Октябрьской социалистической революции март-октябрь 1917 г.» В 1964 г. было проведено 1189 экскурсий на данную тему⁴.

Кроме тематических и обзорных экскурсий, в музее проводились уроки истории. В 1963 г. урок проводился для учеников 8 класса школы № 213. Экскурсовод рассказал ученикам о социально-экономическом развитии страны, затем школьники написали отчеты по отдельным разделам урока. Ученики сначала скептически восприняли необходимость проведения урока истории в музее. Однако экскурсия привела школьников в восторг.

² Научный архив Государственного музея политической истории России (ГМПИР). Описание дел постоянного хранения за 1920–1974 гг. Д. 319. Л. 5, Д. 306. Л. 26–27, Д. 385. Л. 31, Д. 494. Л. 25, Д. 564. Л. 20, Д. 618. Л. 18–19.

³ Научный архив ГМПИР. Описание дел постоянного хранения за 1920–1974 гг. Д. 409. Л. 17.

⁴ Там же. Д. 436. Л. 34.

Ученица Л. Патрашова писала: «Экскурсия превзошла все наши ожидания. Вместо скучного ряда цифр мы услышали увлекательный рассказ о нашем будущем. Экскурсовод сумела рассказать об экономических задачах страны так интересно, что показалось, будто мы просто заглянули в наше завтра. Экскурсовод рассказала о полетах в космос, о новой медицине, об электронике, многое подтверждая примерами из жизни. Уходили мы из музея с чувством большой благодарности к людям, которые открывают нам дорогу к знаниям и труду»⁵.



Рис. 1 Группа школьников осматривает экспозицию одного из залов музея 1965 г.⁶

В конце 1950-х гг. в стране расширилась пропаганда пионерского движения, возросло значение пионерской символики. Появились новые формы работы: смотры пионерского строя, слеты горнистов и барабанщиков. Музей стал проводить в мемориальном зале ритуальные мероприятия: пионерские линейки, вручение комсомольских билетов, паспортов молодым юношам и девушкам. В музее принимали в пионеры. Данные ритуальные мероприятия являлись одними из самых торжественных событий, проводившихся в музее для школьников.

Встречи с интересными людьми и тематические вечера стали актуальной формой работы музеев в 1960—1970-е гг., когда начался процесс увеличения посещаемости данных учреждений культуры. Посетителей привлекали не только коллекции, но и возможность

⁵ Научный архив ГМПИР. Опись дел постоянного хранения за 1920–1974 гг. Д. 409. Л. 21–22.

⁶ Центрального государственного архива кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (ЦГАКФФД СПб). Оп. 1АР–157. Ед.хр. 226686_0001

общения, личной встречи с замечательной личностью. К примеру, музей им. А.С. Пушкина в Москве приглашал выступить на тематических вечерах С.М. Бонди, В.С. Непомнящего, И.Л. Андронникова. В ленинградском музее Великой Октябрьской социалистической революции тематика вечеров определялась профилем музея — посетители проходили на встречи с героями Гражданской войны, Февральской и Октябрьской революций. В музее организовывались вечера с учетом возраста школьников. Так, в ноябре 1970 г. прошел вечер на тему «Ленин — вождь Октября» для учеников 5–7 классов. Большое воспитательное значение имели тематические вечера, посвященные победе в Великой Отечественной войне. На этих вечерах выступали летчики, танкисты, партизаны. Незабываемой для учащихся стала встреча учеников школы № 89 с Героем Советского Союза летчиком-космонавтом П. Поповичем. Ребята записали на магнитофонную пленку всю беседу с ним.



Рис 2. Всесоюзный марш пионерских отрядов «Всегда готов!», посвященный 50-летию Всесоюзной пионерской организации им. В.И. Ленина 1970 г.–1972 г.⁷

Музей привлекал ребят к исследовательской работе в рамках кружка «Юный музейщик». Кружок был открыт в 1958 г. В 1962 г. в кружке занимались школьники 4–6 классов подшефной школы-интерната № 6 и других школ Петроградского района⁸. Руководила кружком научный сотрудник музея, экскурсовод Э.В. Ломоносова. В праздничные дни ребята выступали с концертами художественной самодеятельности, дежурили в музее. Занятия в кружке проводились еженедельно. Школьники вели экскурсию «Ленин — вождь трех русских революций» в комнате-музее В.И. Ленина школы-интерната № 6. Комната была создана с помощью сотрудников музея, а экскурсию разработали сами учащиеся.

Руководители и состав кружка «Юный музейщик» не оставались неизменными. В 1966 г. коллективными членами кружка стали ученики 7 класса школы № 261 Октябрьского района Ленинграда. Программа занятий в кружке была составлена при участии

⁷ ЦГАКФФД СПб. Оп. 1АР-118. Ед.хр. 162337_0001

⁸ Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 342. Оп. 1. Д. 307. Л. 1.

преподавателя истории данной школы И.Г. Шапиро. Руководителем кружка стала научный сотрудник-экскурсовод музея Е.Г. Масленникова. За короткое время школьники стали подлинными друзьями музея, они проявляли живой интерес к изучению экспозиции, работе отдела фондов, активно участвовали в создании школьного музея им. Ф.Э. Дзержинского⁹.



Рис. 3 Всесоюзный марш пионерских отрядов «Всегда готов!», посвященный 50-летию Всесоюзной пионерской организации им. В.И. Ленина 1970 г.–1972 г.¹⁰

В 1968 г. членами кружка «Юный музейщик» стали ребята школы № 75 Петроградского района. Ребята разрабатывали тему «Участие немецких интернационалистов в Октябрьской революции и гражданской войне», так как в школе ряд предметов преподавался на немецком языке. Научный сотрудник музея Л.Н. Леонова являлась руководителем кружка. Она вела переписку со многими школами страны и Ленинграда, оказывала им методическую помощь и направляла иллюстративные материалы для Ленинских комнат¹¹.

В начале 1960-х гг. в рамках кружка «Юный музейщик» стала действовать отдельная секция «Красные следопыты». Само движение красных следопытов возникло в Ленинграде в 1957 г.¹² Вскоре оно стало всесоюзным. Экспонаты, которые находили ребята, должны были сдаваться в музей Революции и музей истории Ленинграда, местные краеведческие музеи. В Ленинграде в начале 1960-х гг. действовало более шестисот отрядов красных следопытов. Музей Революции не только принимал экспонаты, но и организовывал поисковую работу школьников в рамках секции «Красные следопыты». Секцией руководили и научные сотрудники музея и учителя. В 1962 г. красными следопытами на

⁹ Научный архив ГМПИР. Опись дел постоянного хранения за 1920–1974 гг. Д. 494. Л. 42.

¹⁰ ЦГАКФФД СПб. Оп. 1АР–118. Ед. хр. 162338_0001

¹¹ Там же. Д. 543. Л. 39.

¹² Фурманова И. Как в Ленинграде начиналось движение красных следопытов? // Санкт-Петербургские ведомости. 2024. 17 мая. [Электронный ресурс] URL: <https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/kak-v-leningrade-nachinalos-dvizhenie-krasnykh-sledopytov/> (Дата обращения: 10.04.2025).

общественных началах руководила журналист Ада Сергеевна Лазо—дочь героя Гражданской войны Сергея Лазо.



Рис. 4 Руководитель секции «Красные следопыты» кружка «Юный музейщик» Ада Сергеевна Лазо (в центре)¹³

Красные следопыты в период подготовки музеем новой экскурсии активно участвовали в собирательской работе. Ребята разыскивали участников Февральской и Октябрьской революций, первых коммунистов и комсомольцев, известных и неизвестных героев Великой Отечественной войны, аккумулируя сведения о них. Школьники нашли материал о братьях-танкистах Сычевых для зала музея, посвященного Великой Отечественной войне. Таким образом, благодаря кружку школьники участвовали в собственной исследовательской работе.

Юные исследователи, ученики школы № 185, вместе с научным сотрудником А.М. Кругловой разыскали Александру Коркину, работницу швейной фабрики им. В. Володарского. А. Коркина в дни Великой Отечественной войны, когда Ленинград находился в блокаде, на передовой позиции вручила бойцам артиллерийской части знамя. С ним бойцы-артиллеристы прошли до Берлина. Пробитое вражескими пулями в 1945 г. знамя было передано музею Революции.

В 1970 г. музей совместно с Дворцом пионеров г. Ленинграда провел слет красных следопытов, на котором присутствовало двести ребят. Красные следопыты, отчитываясь о своей работе, сообщили интересные сведения о жизни Л.Б. Красина, И.В. Бабушкина, С.М. Кирова, Ф.Э. Дзержинского, И. Арманд и других соратников В.И. Ленина. Всем участникам слета вручили значки красных следопытов¹⁴.

Исследователи по-разному оценивают движение красных следопытов. Н. Митрохин полагает, что следопытское движение являлось инструментом давления и контроля государства¹⁵. Н. Тумаркин указывает, что участники движения совершали гражданский подвиг,

¹³ ЦГАКФФД СПб. Оп. 1АР-148. Ед.хр. 197400_0001

¹⁴ Научный архив ГМПИР. Опись дел постоянного хранения за 1920–1974 гг. Д. 618. Л. 29, 30.

¹⁵ Митрохин Н. Русская партия: Движение русских националистов в СССР. 1953–1985 годы. М., 2003.

увековечивая память о героях Великой Отечественной войны¹⁶. Представляется, что само движение успешно реализовывалось благодаря системе образования, педагогам-сподвижникам, вдохновляющих ребят на поисковую деятельность. Однако активность общества регулировалась государственными институтами, в том числе Дворцами пионеров, музеями и т.д. Музей Революции организовывал, структурировал движение красных следопытов своими силами, способствуя меморизации памяти героев войны.



Рис. 5 Вынос знамени на торжественной встрече красных следопытов с бывшим командиром кавалерийского эскадрона Чапаевской дивизии С.А. Кузиным в Музее Великой Октябрьской социалистической революции¹⁷

реданном школе — значке за участие в восстании Запасного батальона Волынского полка в Петрограде в феврале 1917 г. Заведующий научно-экспозиционным отделом Музея революции Т. Емельянова составила историческую справку об этом значке, разъяснила школьникам, когда он был учрежден. Подобные справки научные сотрудники нередко составляли и отправляли ребятам. Материал должен был уместаться в одном письме, если он был более обширен, то сотрудники советовали обратиться к справочной литературе и брошюрам.

В 1960-е гг. музей вел активную переписку со школами. Переписка стала оригинальной формой воспитательно-образовательной работы со школьниками. Как правило, корреспонденцией занимался руководитель кружка «Юный музейщик». В 1960 г. музей отправил фотографии и фотоальбомы в семьдесят две школы страны, в пионерский лагерь «Артек», пионерам и школьникам Болгарии, Польши, Чехословакии¹⁸. Поток корреспонденции возрастал. В 1966 г. музей ответил уже более чем на одну тысячу писем школьников со всей страны.

В письмах школьники просили музей помочь в оформлении Ленинских комнат, уголков. Музей отправлял школьникам иллюстрированные материалы, фотокопии документов, книги и брошюры. Научные сотрудники давали школам советы, как собирать и экспонировать материалы о жизни и деятельности В.И. Ленина и его соратников. В музей с просьбами обращались комсомольские, пионерские организации школ со всех уголков страны. Письма приходили из Гомеля, Запорожья, Луганска, Саратова, Ярославля, а также Болгарии.

В 1967 г. Совет музея средней школы № 38 г. Балаково Саратовской области консультировался с музеем об экспонате, пе-

¹⁶ Tumarkin N. The Living & the Dead. The Rise & Fall of the Cult of World War II in Russia. New York, 1994.

¹⁷ ЦГАКФФД СПб. Оп. 1АР-80. Ед.хр. 120771.

¹⁸ Научный архив ГМПИР. Опись дел постоянного хранения за 1920–1974 гг. Д. 327. Л. 20.

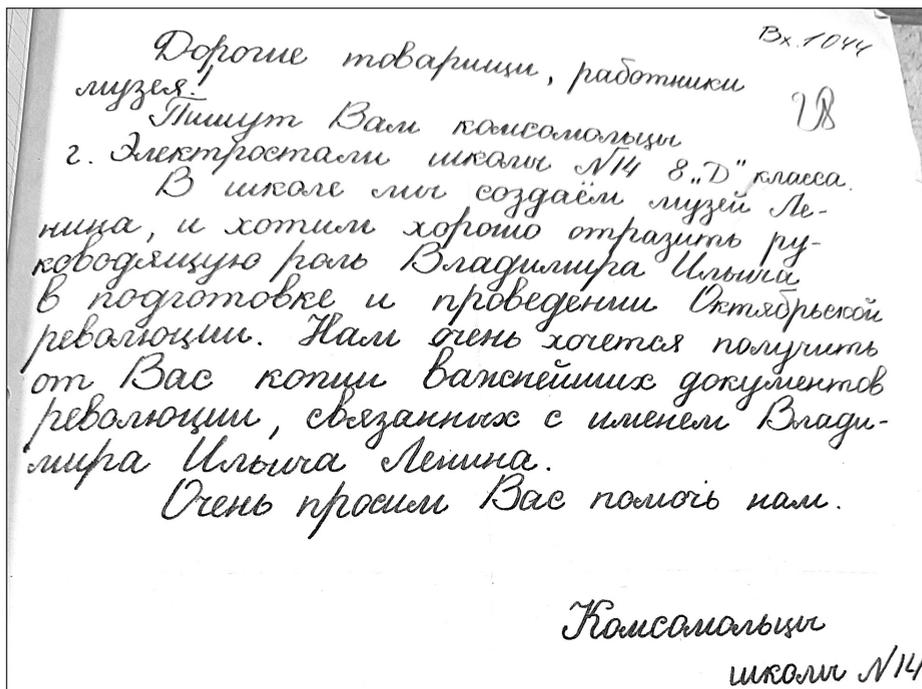


Рис. 6 Письмо школьников г. Электростали 1968 г.¹⁹

К концу 1960-х гг. поток писем школьников в музей стал столь значительным, что сотрудники не успевали на них отвечать. Увеличение потока корреспонденции было связано с приближающимся юбилеем В.И. Ленина. Школьники к юбилею готовили Ленинские комнаты, выставки. Нуждаясь в материалах, ребята обращались в музей.

В 1968 г. ученики 8 класса школы № 15 г. Юрга Кемеровской области в письме попросили музей отправить им копии фотографий Р. Зорге и его вещей. Однако музей в короткие сроки не сумел выполнить просьбу школьников: объем писем от учащихся страны был велик, в музее работал только один фотограф. Школьники, не дождавшись ответа, пригрозили музею жалобой в горком КПСС. На что главный хранитель музея А.А. Богданова ответила: «Прежде чем жаловаться в горком КПСС, надо научиться грамотно писать. “Будем надеяться” в своем письме нужно писать с мягким знаком»²⁰.

В конце 1960-х гг. музею стало трудно отправлять фотоматериалы всем желающим школьникам. В ответных письмах ребятам, музей стал указывать, что «иллюстрации, копии фотодокументов вы можете выписать наложенным платежом в книжных магазинах и Доме книги в г. Ленинграде»²¹. Таким образом, переписка со школами превратилась в значительный фронт работы, который ложился дополнительной нагрузкой на плечи сотрудников музея.

Музей стал готовить к памятным датам платные фотовыставки и рассылать их школам и комитетам ВЛКСМ наложенным платежом. Так, фотовыставку «50 лет ВЛКСМ» музей предлагал приобрести школам Киевской области, г. Вышгорода, г. Перми, г. Челябинска

¹⁹ Там же. Д. 540. Л. 28.

²⁰ Там же. Д. 548. Л. 34.

²¹ Там же. Д. 549. Л. 85.

и др. В 1968 г. музей направил школам, предприятиям тридцать комплектов фотовыставки «50 лет Советских Вооруженных Сил», тридцать две фотовыставки «Жизнь и деятельность В.И. Ленина»²².

По особо интересным случаям музей в письмах по-прежнему консультировал молодых исследователей. В 1970 г. ученики средней школы с. Комаровцы Винницкой области просили высказать мнение о достоверности рассказа участника Октябрьской революции 1917 г. Александра Федоровича Майстрова. Старший научный сотрудник музея Л.Я. Григорьев ответил ребятам, что «в рассказе очень много ошибочного, особенно в датировке событий. Рекомендую вам обратиться к учителю истории и в школьную библиотеку с просьбой дать вам литературу о подготовке Октябрьской революции. Посмотрите раздел, посвященный подготовке Октябрьского восстания в Петрограде. Вы увидите, крейсер Аврора стрелял по Зимнему дворцу 25 октября, а не 25 декабря. В Ленинграде не было Балашевского вокзала, Ленин выступал на Марсовом поле только 1 мая 1917 г.»²³

Музей проводил методическую работу со школами. В конце 1950-х гг. она заключалась в издании музеем памяток «В помощь средней школе». В памятке помещались сведения об экспозициях музея, проводимых в нем агитационно-пропагандистских мероприятиях, темах экскурсий. В 1960-е гг. музей стал площадкой для круглых столов и встреч с педагогами. В 1963 г. в музее проводились специальные занятия-консультации для преподавателей истории, обучающихся на курсах Ленинградского института усовершенствования учителей. Учителя были ознакомлены с экспозицией и тематикой экскурсий музея и сформулировали предложения по методике проведения экскурсий для школьников²⁴. В 1966 г. в музее был проведен круглый стол, посвященный воспитательной работе в школе. Стол был организован «Учительской газетой», в мероприятии принимали участие работники музеев и учителя²⁵. Музей стал принимать участие в смотре-конкурсе школьных музеев Ленинграда.

Рассмотрев формы работы музея со школьниками, выделим три этапа образовательно-воспитательной деятельности музея в рассматриваемый период: становление взаимодействия в конце 1950-х гг., время наращивания темпов и совершенствование видов коммуникации с ребятами, работа со школьниками накануне юбилея В.И. Ленина. Последний этап характеризовался увеличением мероприятий музея, посвященных В.И. Ленину, увеличением потока писем школьников в музей.

В 1950–1970-е гг. музей проводил массовую научно-просветительскую работу со школьниками, направленную на воспитание молодежи на славных боевых, трудовых традициях народа в соответствии с официальной линией КПСС. Музей наращивал темпы работы с учащимися, совершенствовал формы деятельности, увеличивал количество групп школьников, посещавших музей.

Доминирующей формой взаимодействия оставалась экскурсия. Каждое посещение музея имело конкретную учебную цель, ребята осознавали, что посещение музея не развлечение, а серьезная работа. Поисковая и исследовательская деятельность в рамках кружка «Юный музейщик», секции «Красных следопытов», переписка сотрудников музея со школьниками позволяли расширить информационный багаж знаний ребят, присвокупить к ним ценный эмоциональный опыт поисковой работы. Музей Великой

²² Там же. Д. 543. Л. 46.

²³ Там же. Д. 598. Л. 2.

²⁴ Там же. Д. 409. Л. 20.

²⁵ Там же. Д. 494. Л. 42.

Октябрьской социалистической революции реализовывал образовательную деятельность, которая дополнялась воспитательной работой, формированием личности ребенка на примере боевых и трудовых подвигов старых большевиков, людей героических профессий. Мероприятия музея позволяли школьникам получать чувственный опыт, сопереживать героям войны, революции (красноармейцам, большевикам), ощущать сопричастность к культуре, истории, историческому прошлому страны. Музей способствовал пробуждению исследовательского интереса школьников, позволял взглянуть на эпохальные исторические события глазами отдельного человека, поразмышлять о роли личности в истории.

Список литературы

Зонина С.Н. Эстетическое воспитание школьников средствами музейной экспозиции: дисс. на соискание учен. степени канд.ист.наук. М., 1999. 204 с.

Мисько А.А. Экскурсионная работа в Государственном музее Революции в 1921–1939 гг. // ГМПИР: 90 лет в пространстве истории и политики. 1919–2009 гг. Материалы научной конференции, посвященной юбилею Государственного музея политической истории России. СПб.: Государственный музей политической истории России, 2010. С. 76–81.

Митрохин Н. Русская партия: Движение русских националистов в СССР. 1953–1985 годы. Москва: Новое литературное обозрение, 2003. 624 с

Роштова Р.С. Деятельность музеев РСФСР по воспитанию детей: 1917–1987 гг.: дисс. на соискание учен. степени канд. ист.наук. М., 1989. 192 с.

Фурманова И. Как в Ленинграде началось движение красных следопытов? // Санкт-Петербургские ведомости. 2024. 17 мая. URL: <https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/kak-v-leningrade-nachinalos-dvizhenie-krasnykh-sledopytov-/> (Дата обращения: 10.04.2025).

Хугаева М.Г. Образовательная деятельность исторических музеев России: дисс. на соискание ученой степени канд культурологии. СПб., 2008. 260 с.

Щербинина Ю.В. Трансформация сотрудничества музея и школы в просветительской и образовательной работе в 1920–1940-е гг. XX вв. в Тамбовской губернии // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2016. Т. 21. Вып. 2. С. 95–103.

Tumarkin N. *The Living and the Dead. The Rise & Fall of the Cult of World War II in Russia*. New York: BasicBooks, 1994. 242 p.

References

Zonina S.N. *Esteticheskoe vospitanie shkol'nikov sredstvami muzejnoj ekspozicii* [Aesthetic education of schoolchildren by means of museum exposition: diss. for the academic degree of candidate of historical sciences]. Moscow: [without name of publisher]. 1999. 204 p. (in Rus.).

Misko A.A. *Ekskursionnaya rabota v Gosudarstvennom muzee Revolyucii v 1921–1939 gg.* [Excursion work in the State Museum of the Revolution in 1921–1939] in *GMPIR: 90 let v prostranstve istorii i politiki. 1919–2009 gg. Materialy nauchnoj konferencii, posvyashchennoj yubileyu Gosudarstvennogo muzeya politicheskoy istorii Rossii*. St. Petersburg: State Museum of Political History of Russia. 2010. Pp. 76–81. (in Rus.).

Mitrokhin N. *Russkaya partiya: Dvizhenie russkih nacionalistov v SSSR. 1953–1985 gody.* [Russian Party: The Movement of Russian Nationalists in the USSR. 1953–1985.] Moscow: New Literary Review. 2003. 624 p. (in Rus.).

Roshitova R.S. Deyatel'nost' muzeev RSFSR po vospitaniyu detej: 1917–1987 gg. [Activities of RSFSR Museums in Educating Children: 1917–1987: Diss. for the academic degree of Cand. Sci. (Hist.)] Moscow: [without name of publisher]. 1989. 192 p. (in Rus.).

Furmanova I. Kak v Leningrade nachinalos' dvizhenie krasnyh sledopytov? [How Did the Red Pathfinder Movement Begin in Leningrad?] in *Sankt-Peterburgskie vedomosti*. 2024. May 17. URL: <https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/kak-v-leningrade-nachinalos-dvizhenie-krasnykh-sledopytov-/> (Accessed: 4 april 2025) (in Rus.).

Khugaeva M.G. Obrazovatel'naya deyatel'nost' istoricheskikh muzeev Rossii [Educational activities of historical museums of Russia: diss. for the degree of candidate of cultural studies] St. Petersburg: [without name of publisher]. 2008. 260 p. (in Rus.).

Shcherbinina Yu.V. OTransformaciya sotrudnichestva muzeya i shkoly v prosvetitel'skoj i obrazovatel'noj rabote v 1920–1940-e gg. XX vv. v Tambovskoj gubernii [Transformation of cooperation between museum and school in educational work in the 1920–1940s of the XX century in Tambov province] in *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*. 2016. Vol. 21. Issue. 2. Pp. 95–103. (in Rus.).

Tumarkin N. The Living and the Dead. The Rise & Fall of the Cult of World War II in Russia. New York: BasicBooks. 1994. 242 p.

Сальм А.А.

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЕЯ ИМЕНИ Н.Г. РУБИНШТЕЙНА МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ: ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЕГО ДИРЕКТОРА Е.Л. ГУРЕВИЧ
В 1995–2015 ГОДАХ В ДОКУМЕНТАХ И МАТЕРИАЛАХ
ИЗ ЕЕ ЛИЧНОГО ФОНДА И ЭЛЕКТРОННОГО АРХИВА*

Сальм, Алина Альбертовна — научный сотрудник, Музей имени Н.Г. Рубинштейна Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, Москва, Российская Федерация, salm.a@mail.ru.

Статья посвящена рассмотрению деятельности директора Музея имени Н.Г. Рубинштейна Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (МГК) Евгении Львовны Гуревич, возглавлявшей его в период с 1995 по 2015 гг. Когда в 1992 г. началось его возрождение, встал вопрос о разработке концепции музея, определения места в консерватории и возможностях развития в разных аспектах: собирательском, исследовательском, просветительском. И здесь роль руководителя — организатора музейной работы видится ключевой. Личностные и управленческие качества Е.Л. Гуревич позволили ей выстроить работу подразделения практически с нуля. Среди достижений музея за 20 лет: проведение масштабной работы по комплектованию 76 личных фондов и более 800 отдельных предметов; создание трех постоянных действующих экспозиций, отражающих разные периоды истории МГК; участие в крупнейших, включая выставки и издания, проектах консерватории, приуроченных к юбилейным датам и многое другое. В музее проводятся экскурсии, ведется концертно-исполнительская и архивная практика студентов. Е.Л. Гуревич выступила и в роли первого летописца истории возрожденного музея: помимо ряда статей, она создала книгу-альбом о музее имени Н.Г. Рубинштейна, приуроченную к 100-летию со дня основания и 20-летию со дня возрождения. Под ее руководством музей приобрел статус одного из ведущих подразделений МГК имени П.И. Чайковского и по сей день успешно выполняет свою миссию в сохранении исторического, культурного, научного наследия и традиций вуза.

Ключевые слова: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Музей имени Н.Г. Рубинштейна Московской консерватории, Е.Л. Гуревич, собирательская деятельность, экспозиционно-выставочная деятельность, музыкально-просветительская деятельность, научно-исследовательская деятельность, фотовыставка, личный фонд, электронный архив.

FROM THE HISTORY OF THE N.G. RUBINSTEIN MUSEUM
OF THE MOSCOW CONSERVATORY: ACTIVITIES OF ITS DIRECTOR
E.L. GUREVICH IN 1995–2015 IN DOCUMENTS AND MATERIALS
FROM HER PERSONAL COLLECTION AND ELECTRONIC ARCHIVE

Salm, Alina A — the Research Fellow, The N.G. Rubinstein Museum of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russian Federation, salm.a@mail.ru.

* Статья написана по материалам доклада, представленного на секции «Музей и наследие» 11.10.2024 г. в рамках 3-го Международного Петербургского исторического форума, проходившего в Санкт-Петербурге 6–13.10.2024 г.

The article is devoted to the activities of the Director of the Rubinstein Museum of the Moscow Conservatoire, Evgenia L. Gurevich, who headed it from 1995 to 2015. When its revival began in 1992, the question arose of developing the Museum's concept, defining its place in the Conservatory and the possibilities for its development in different aspects: collecting, research and educational. And here the role of the head—the organiser of museum work is seen as the key one. Personal and managerial qualities of E.L. Gurevich allowed her to build the work of this division practically from scratch. Among the achievements of the Museum for 20 years: large-scale work on acquisition of 76 personal funds and more than 800 separate items; creation of 3 permanent operating expositions reflecting different periods of the MSC history; participation in the largest projects of the Conservatory, including exhibitions and publications, timed to its jubilee dates and many others. The Museum offers excursions, concert-performing and archival practice of students. E.L. Gurevich also acted as the first chronicler of the history of the revived Museum: in addition to a number of articles devoted to it and published in various editions, she created the Book-Album about the Rubinstein Museum. In addition to a number of articles devoted to the Museum and published in various editions, she created a book-album about the Rubinstein Museum, dedicated to the 100th anniversary of its foundation and the 20th anniversary of its revival. Under her leadership, the Museum acquired the status of one of the leading departments of the Tchaikovsky Moscow State Conservatoire and to this day successfully fulfils its mission of preserving the historical, cultural, and scientific heritage of the Moscow State Conservatoire.

Key words: P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, the Nikolay G. Rubinstein Museum of the Moscow Conservatory, Evgenia L. Gurevich, collecting activity, exposition and exhibition activity, music-educational activity, research activity, photo exhibition, personal fund, electronic archive.

История

Музей имени Николая Григорьевича Рубинштейна Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (МГК) имеет непростую историю, отмеченную драматическими моментами и поворотами. Вот вкратце ее основные вехи¹. Идею о создании консерваторского музея высказал еще директор Московской консерватории В.И. Сафонов — инициатор постройки нового здания консерватории и ее Большого зала, но осуществить задуманное удалось только его преемнику — М.М. Ипполитову-Иванову. 11 марта 1912 г. состоялось торжественное открытие Музея имени Н.Г. Рубинштейна. В течение последующих лет формировались фонды и коллекции, они пополнялись редкими и уникальными документами и материалами. В 1941 г. на базе консерваторского музея создается Центральный музей музыкальной культуры, а в 1943 г. ему был придан статус Государственного, после чего произошло его отделение от консерватории. Тогда же — в 1940-е гг. — имя Николая Рубинштейна исчезает из официального названия Музея. В 1954 г. ЦДММК присвоили имя М.И. Глинки в связи с празднованием 150-летия композитора. Спустя 10 лет музей переехал в другое здание, а вместе с ним все фонды, собираемые на протяжении многих лет².

¹ Подробнее об этом, а также об истории возрождения Музея в стенах Московской консерватории см.: *Гуревич Е.Л.* Музей имени Н.Г. Рубинштейна: К 100-летию со дня основания и 20-летию со дня возрождения. М., 2012. Электронная версия: <http://www.mosconserv.ru/ru/groups/120423>; *Гуревич Е.Л.* Музей имени Н.Г. Рубинштейна // Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия в 2-х томах. М., 2016. Т. I. С. 264–267.

² Сейчас он называется Российский национальный музей музыки — крупнейший музыкальный музей в Российской Федерации с шестью московскими филиалами.

История консерватории, запечатленная в архивных документах, фотографиях, рукописях, оказалась потерянной для нее. Долгие десятилетия она оставалась без своего музея. Только к концу XX в. началось его возрождение, при этом нужно было продумывать концепцию, место в консерватории и возможности развития.

Импульсом к возрождению музея послужила выставка, посвященная 125-летию МГК, после которой остались материалы, вошедшие позже в его Первоначальный фонд³. Музей был восстановлен 1 февраля 1992 г.⁴ в структуре Московской консерватории и поначалу размещен в одном из классов Рахманиновского корпуса. Первым директором стал профессор Олег Сергеевич Семенов⁵, читавший курс истории изобразительных искусств. К сожалению, он скоропостижно скончался в 1994 г. Однако при нем начался первоначальный сбор материалов для архива музея, куда, в частности, были переданы документы и экспонаты, использованные в той самой юбилейной выставке 1991 г. к 125-летию вуза.

Последующий, насыщенный плодотворной работой, 20-летний период жизни музея связан с новым назначением.

Евгения Львовна Гуревич (р. в 1947 г.) (рис. 1)—выпускница Московской консерватории, музыковед-историк, музыкальный журналист, педагог, кандидат искусствоведения. С 1981 г. она работает научным сотрудником в Проблемной научно-исследовательской лаборатории Московской консерватории, является автором множества докладов и статей по вопросам музыкальной культуры, образования и воспитания, опубликованных в различных изданиях, а также организатором и участником передач на радио и телевидении⁶.

Безусловно, за более чем три десятка лет ее служения *alma mater*—родной Московской консерватории—основной вклад Е.Л. Гуревич связан именно с Музеем имени Н.Г. Рубинштейна. На должность его директора она была назначена приказом от 14 декабря 1994 г.⁷ (рис. 2) и возглавляла его до ноября 2015 г.—фактически 21 год. За этот промежуток времени, равный достижению человеком полного совершеннолетия, музей сумел пройти непростой путь от нахождения в составе более крупного отдела консерватории до получения статуса самостоятельного научного центра вуза.

О работе Е.Л. Гуревич рассказывают хранящиеся в музее документы и материалы из ее личного фонда⁸ и весьма обширный электронный архив⁹. Но по большому счету, сам музей, его прекрасные экспозиции, украшенные мемориальными вещами, живописными и скульптурными портретами, антикварной мебелью и музыкальными инструментами, собранная музеем коллекция фондов и отдельных предметов, многогранная и кипучая

³ Юбилейной выставкой руководили профессора МГК О.С. Семенов и Е.Б. Долинская, см.: *Гуревич Е.Л. Музей имени Н.Г. Рубинштейна: К 100-летию со дня основания и 20-летию со дня возрождения*. С. 4.

⁴ Приказ по МГК № 199 от 8 августа 1991 года. Архив МГК. Приказы за 1991 г.

⁵ О.С. Семенову посвящена статья О.К. Кондаковой, см.: *Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия в 2-х томах*. М., 2016. Т. II. С. 613–614.

⁶ Более подробно о биографии, деятельности и публикациях Е.Л. Гуревич можно прочитать в статье Н.В. Малиной, см.: *Энциклопедия МГК*. Т. II. С. 193; *Характеристика Е.Л. Гуревич, см.: Нагр[адной] л[ист Е.Л.] Гуревич, звание*. Файл от 15.01.2008 [года] // Папка «Премия М2008 и звание». Музей МГК. Электронный архив Е.Л. Гуревич.

⁷ Приказ по МГК № 398, по которому Музей был присоединен к Проблемной научно-исследовательской лаборатории МГК и получил помещение в БЗК. Архив МГК. Приказы за 1994 г. Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 449.

⁸ Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 1–472.

⁹ Объем примерно 44 Гб. Музей МГК. Электронный архив Е.Л. Гуревич.



Рис. 1 Е.Л. Гуревич на открытии выставки к 100-летию Музея музыкальной культуры «100 лет вместе...». Фойе БЗК, 2012 г.
Фото из электронного архива

публичная деятельность Евгении Львовны — красноречивое свидетельство многолетнего кропотливого труда, вложенной ею души и заботы в развитие музея, ставшего поистине настоящим «детищем» для его руководителя, а для консерватории — полноценно действующим центром научной и просветительской работы наряду с другими отделами и подразделениями. С одной стороны, директора Е.Л. Гуревич можно охарактеризовать как высокопрофессионального специалиста, ответственного за порученный ей фронт работы, умеющего учиться и осваивать новое, в том числе и цифровые технологии, всегда стремящегося к достижению качественного результата. С другой, Евгения Львовна — человек, глубоко увлеченный своим делом и понимающий значение музея для консерватории как хранителя славной полторавесковой истории одного из важнейших духовных центров отечественной и мировой музыкальной культуры, запечатленной в богатейшем документальном и мемориальном наследии. Она успешно решала все необходимые задачи в выполнении музеем своего предназначения.

Фонд и архив

Основу фонда составляют различные документы: служебные записки, заявки, приказы; планы и отчеты; договоры, письма; рукописи статей; заметки, выписки и т. д.

Надо сказать, что сама Е.Л. Гуревич при ведении служебных дел, сопряженных с документацией различного характера, придерживалась системного подхода. Содержимое дел ею же упорядочено, атрибутировано и при описании ее архива вошло в фонд в виде объемных тематических папок. Среди них можно выделить такие, как «Документы с рабочего стола Е.Л. Гуревич», постоянно находившиеся на ее рабочем месте, в числе которых: копии учетной документации музея — списки фондов и актов приема¹⁰; папка с письмами и заявками на экскурсии, съемки, копирование фондовых материалов и т. п.¹¹; приказы ректора, в частности, по перечню услуг, оказываемых музеем¹².

На столе также находились документы по текущим на данный момент делам — проектам, которые она вела по несколько месяцев или даже лет, например: реставрация ценной исторической мебели — гарнитура карельской березы конца XIX — начала XX века, стульев в стиле «Тонет», украшающих музейные экспозиции¹³. Или договор с ВМОМК имени М.И. Глинки о восстановлении второй постоянной экспозиции, и там же — еще

¹⁰ Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 38. Их оригиналы находятся в ведении документововеда — хранителя музея.

¹¹ Там же. Ф. 85. Ед. хр. 268–273.

¹² Там же. Ф. 85. Ед. хр. 42.

¹³ Папка «Документы по реставрации мебели 2010–2011 год». Там же. Ф. 85. Ед. хр. 85–101.

один договор на оформление выставки к 70-летию Победы, посвященной консерваторцам-фронтовикам¹⁴. Несколько лет продолжалось сотрудничество МГК с компанией «Аэрофлот — российские авиалинии»¹⁵, входящей в ее Попечительский совет.

П Р И К А З

ПО МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Москва № 39К 14 декабря 1994 г.

О присоединении Музея Московской консерватории к Проблемной научно-исследовательской лаборатории

В целях возобновления работы Музея Московской консерватории и его постоянного функционирования Приказываю:

1. Музей Московской консерватории как научное подразделение присоединить к Проблемной научно-исследовательской лаборатории.
2. Музей разместить в овальной комнате на втором этаже Большого зала МК. В.Е.Захарову к 25.12.94 освободить комнату.
3. Проректору по АХО Н.В.Зайцеву произвести косметический ремонт комнаты для Музея к 15 января 1995 года и организовать перенос из III корпуса МК в Большой зал МК.
4. Для приема и сдачи экспонатов и имущества Музея назначить комиссию в составе:
 - Председатель комиссии - Г.С.Марутян
 - Члены комиссии: *Е.Б.Сомкина*, Е.Б.Чугреева, Л.С.Щербатова, Е.Л.Гуревич.
 Акт комиссии представить мне на утверждение.
5. Заведующему ПНИИ Г.С.Марутяну принять всё имущество и экспонаты Музея на баланс ПНИИ.
6. Составить смету расходов, связанных с оборудованием и оформлением Музея, и представить на утверждение.
7. Все работы, связанные с организацией, оформлением и оборудованием Музея, завершить к 1 мая 1995 года.
8. Штатное расписание ПНИИ оставить без изменения.
9. директором Музея назначить ведущего научного сотрудника ПНИИ Е.Л.Гуревич в счёт 0,5 её научной нагрузки.
10. Ответственность за выполнение данного Приказа возложить на Заведующего ПНИИ Г.С.Марутяна и Проректора по АХО Н.В.Зайцева.

н/л. Ректор, профессор М.А.Овчинников
Зак. 988-90

Рис. 2 Приказ по МГК о присоединении музея к ПНИИ и назначении Е.Л. Гуревича директором от 14 декабря 1994 г. Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 449. Л. 1

¹⁴ Папка «Договор с ВМОМК. “М[осковская] К[онсерватория. Страницы истории]. 1920–1966”»; Выставка к 70-летию Победы “М[осковская] К[онсерватория в годы ВОВ”. 2015 [год].». Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 120–127.

¹⁵ 3 папки «Сотрудничество МГК и а/к “Аэрофлот”». Там же. Ф. 85. Ед. хр. 233–266.

Примерно пятую часть фонда составляют фотоматериалы, включающие как бумажные фотоснимки, так и пленки с негативами и слайды. К примеру, выставка 1999 г. «Московская консерватория на рубеже веков» как первый крупный фотопроект музея была реализована еще при помощи традиционного способа получения изображений — через проявление фотопленки и печати на фотобумаге¹⁶; полученные снимки, их описание размещались на специально оформленных стендах. В фотографической части фонда хранятся и изображения Большого и Малого залов МГК, самого музея и его экспозиций, различные скульптурные и живописные портреты, прошедшие реставрацию, украшающие фойе и залы консерватории¹⁷.

Папки с файлами электронного архива содержат самую разнообразную информацию, отражающую все направления работы музея, начиная примерно с 1999 г.: фотоматериалы выставок, афиши концертов музея, деловую переписку с руководством МГК и другими организациями, планы и отчеты, различную документацию, статьи Е.Л. Гуревич и т. д.

Первые шаги и первые результаты

Новый руководитель музея предпринимает шаги по сбору информации и по изучению опыта работы действующих уже много лет родственных музыкальных музеев, архивов, таких как Мемориальный музей-квартира Ел.Ф. Гнесиной в РАМ¹⁸ и ГЦММК имени М.И. Глинки, а также различной существующей на тот момент документации — приказов Минкультуры СССР о музеях, в том числе и вузовских¹⁹. В поле зрения директора попало также Положение о работе Библиотеки и Архива Фонда П. Захера в Базеле²⁰.

Руководство МГК направляет письма с запросами в различные музеи об оказании содействия и помощи в организации работы возрожденного Музея консерватории²¹ (рис. 3).

В свою очередь, директор Е.Л. Гуревич в служебных записках обращается к администрации МГК с просьбой о передаче будущих экспонатов из различных классов и отделов в музей²². Впоследствии она заметит, что «<...> экспонаты для вновь возрожденного Музея <...> искали по всей консерватории в соответствии со старой русской поговоркой “с миру по нитке”»²³.

И вот уже в 1995 г. создается Совет музея, имя основателя Московской консерватории Николая Рубинштейна было вновь присвоено музею²⁴; ему передали помещение,

¹⁶ Папка с фотографиями «Выставка 1999 г.[...]». Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 152–216.

¹⁷ Там же. Ф. 85. Ед. хр. 217–232

¹⁸ Там же. Ф. 85. Ед. хр. 56.

¹⁹ Документы с рабочего стола Е.Л. Гуревич. Папка «[...] документы о различных Музеях, архивах, архивных учетов фондов (инструкции), о проекте Гор[одского] Музейного совета». Там же. Ф. 85. Ед. хр. 55.

²⁰ На немецком языке. 1986 г. Там же. Ф. 85. Ед. хр. 55. Пауль Захер — швейцарский дирижёр, музыкальный педагог и меценат. В 1973 году им был основан Фонд Пауля Захера, который со временем стал одним из важнейших музыкальных архивов Европы. Об этом см.: <https://www.paulsacher-stiftung.ch/ueber-uns/ueber-die-stiftung.html> (дата обращения: 05.11.2024 г.).

²¹ Например, 2 письма были отправлены на имя А.Д. Панюшкина, гендиректора ГЦММК имени М.И. Глинки об оказании помощи в создании экспозиции Музея МГК. 1995 г. Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 454.

²² Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 456.

²³ Гуревич Е.Л. Музей имени Н.Г. Рубинштейна: К 100-летию со дня основания и 20-летию со дня возрождения. С. 14.

²⁴ 30 мая 1995 года на заседании Ученого совета МГК. Архив МГК. Протоколы заседаний Ученого совета МГК за 1995 г. Музей МГК. Ф.85. Ед. хр. 451.

ставшее потом Отделом хранения и Выставочным залом²⁵. Музей также был зарегистрирован в Научно-методическом Совете вузовских музеев России²⁶. Осенью открыта первая экспозиция²⁷. В ноябре того же года Совет музея утвердил 1-е Положение о Музее имени Н.Г. Рубинштейна и концепцию его деятельности.

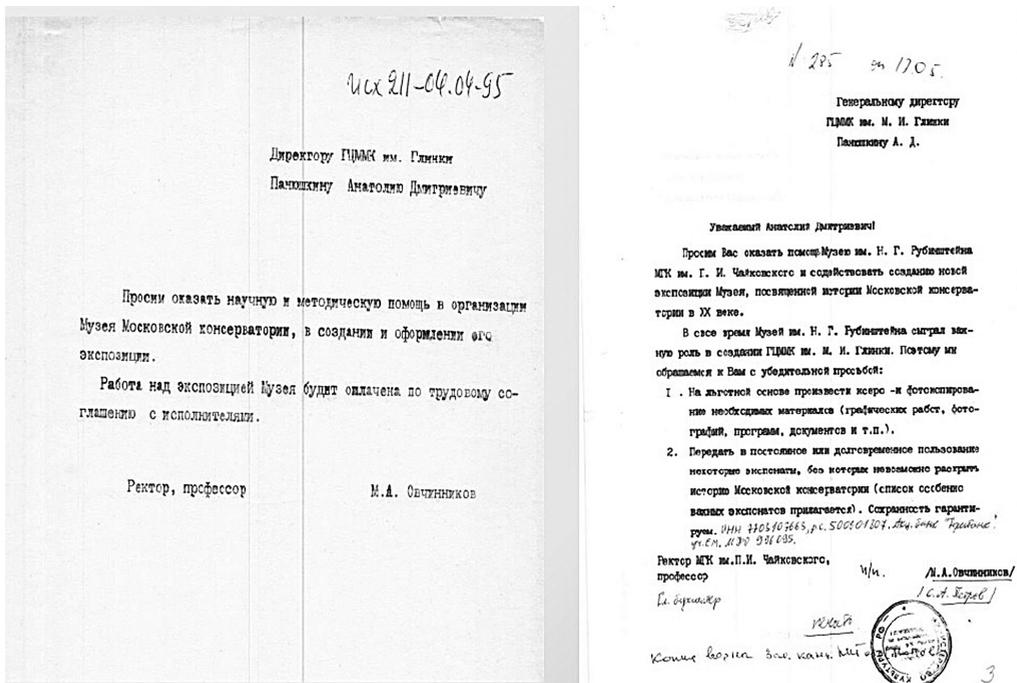


Рис. 3 Письма Генеральному директору ЦММК имени М.И. Глинки Панюшкину А.Д. Музей МГК. Ф.85. Ед. хр. 454. Л. 1, 3

В дальнейшем, с 1 января 2002 г. музей выводится из состава Проблемной научно-исследовательской лаборатории и становится самостоятельным структурным подразделением МГК²⁸ с принятием основополагающих документов²⁹.

Согласно Программе научной работы музея, утвержденной на заседании Ученого совета вуза 26 октября 2010 г., научно-исследовательская и научно-просветительская деятельность музея направлена на изучение и освещение истории Московской консерватории и современного этапа в ее развитии.

Собирательская деятельность

Е.Л. Гуревич отмечала, что «работа [Музея] протекает по нескольким взаимосвязанным направлениям. Важнейшее среди них — неустанный пополнение коллекции Музея, которое зиждется на бескорыстном отношении к Московской консерватории ее профессоров,

²⁵ Там же. Ф.85. Ед. хр. 453.

²⁶ 28 ноября 1995 г. См. Свидетельство о регистрации. № НЗ-24 от 10 декабря 1996 г. Хранится в Музее имени Н. Г. Рубинштейна. Дело № 1.

²⁷ Московская консерватория. Страницы истории. 1866–1922. Открылась 3 октября 1995 года.

²⁸ Приказ по МГК № 527 от 24 декабря 2001 года. Архив МГК. Приказы за 2001 г.

²⁹ Подробнее об этом см.: Гуревич Е.Л. Музей имени Н.Г. Рубинштейна: К 100-летию со дня основания и 20-летию со дня возрождения. С. 9–10.

сотрудников, выпускников и их наследников, передающих в дар Музею как отдельные предметы, так и более или менее обширные фонды»³⁰.

Усилиями директора музейная коллекция обогащается различными видами материалов — это афиши и концертные программы, документы, разнообразные рукописи (литературные и музыкальные автографы), аудиозаписи, фотографии, предметы изобразительного искусства, печатные ноты и книги, мемориальные вещи. За 20 лет было собрано 10 тысяч единиц хранения, в числе которых 76 личных фондов и свыше 800 отдельных предметов.

Личные фонды представлены, в первую очередь, фондами профессоров и преподавателей МГК. Приведем только некоторые имена: пианисты Л.Н. Власенко, Э.Г. Гилельс, Л.Н. Оборин (кафедры специального фортепиано)³¹; скрипачи И.В. Гржимали, С.И. Снитковский (кафедры скрипки)³²; дирижеры Л.М. Гинзбург, Н.С. Голованов (кафедра оперно-симфонического дирижирования)³³ и т. д. Есть фонды и других музыкантов, не преподававших в МГК, например, фонды основателя Санкт-Петербургской консерватории, пианиста, композитора, педагога А.Г. Рубинштейна, пианиста В. Клиберна³⁴ и т. д. Также в общую коллекцию входят фонды, не являющиеся личными, — Международного конкурса имени П.И. Чайковского, Камерного оркестра МГК имени П.И. Чайковского³⁵ и т.д.³⁶

В этот период ведением документации музея, приемом материалов, пополнением электронного каталога, созданием описей, формированием картотеки занимается документовед-хранитель Евгения Владиславовна Сергеенко, ставшая ближайшей помощницей Евгении Львовны на многие годы. Позже в музей придет лаборант и смотритель экспозиции Наталья Георгиевна Огарева, помогавшая Е.В. Сергеенко в оформлении документации и описании материалов (рис. 4).

В 2013 г. Е.Л. Гуревич инициировала создание Путеводителя по фондам музея. Ею же были разработаны его общая концепция и структура, она выступила ответственным редактором 1-го и 2-го выпусков. В процессе подготовки составляется полный каталог материалов фонда того или иного музыканта, позволяющий получить представление о содержании этого фонда, наиболее интересных его рубриках, количестве единиц хранения. Работа над ним продолжается и в наши дни, уже опубликовано 11 выпусков Путеводителя (более половины его фондов) в электронном виде на странице Музея на сайте МГК.

Экспозиционно-выставочная деятельность

Другим генеральным направлением является создание экспозиций и выставок. В музее оформлены и действуют три постоянные экспозиции, отражающие разные периоды жизни консерватории³⁷.

³⁰ Уч[еный] Совет-выступл[ение] 25.10.[20]11[год]. Файл от 26.10.2011 г. / Папка «Документы Музея» // Папка «Музей [Н.Г.] Рубинштейна». Музей МГК. Электронный архив Е.Л. Гуревич.

³¹ Музей МГК. Фонды 50, 73, 78.

³² Там же. Фонды 46, 59.

³³ Там же. Фонды 19, 25.

³⁴ Там же. Фонды 74, 45 соответственно.

³⁵ Там же. Фонды 20, 61.

³⁶ Полный список фондов Музея приводится в Путеводителе по фондам и обновляется с выходом каждого последующего выпуска. См. страницу Музея на сайте МГК: <http://www.mosconsv.ru/ru/groups.aspx?id=120423>

³⁷ Подробнее об экспозициях см.: *Гуревич Е.Л.* Музей имени Н.Г. Рубинштейна: К 100-летию со дня основания и 20-летию со дня возрождения. С. 13–56.



а



б

Рис. 4 Е.В. Сергеенко и Е.Л. Гуревич в Овальном зале музея после концерта к 110-летию со дня рождения Б.Л. Пастернака. 23 сентября 2000 г. Фото М. Позднякова. Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 279 (4а);

Справа: 1-й ряд (слева направо), сотрудники Музея им. Н.Г. Рубинштейна — лаборант Н.Г. Огарёва, документовед Е.В. Сергеенко, директор Е.Л. Гуревич. 2-й, 3-й ряды — Сотрудники Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыки и музыкального образования. Из электронного архива для Юбилейной выставки к 150-летию МГК (4б)

Первая экспозиция, открывшаяся в 1995 году в Овальном зале музея, озаглавлена «Московская консерватория. Страницы истории. 1866–1922». В ней представлены те периоды в становлении и эволюции учебного заведения, когда его возглавляли Н.Г. Рубинштейн, С.И. Танеев, В.И. Сафонов, М.М. Ипполитов-Иванов, преподавал П.И. Чайковский.

Вторая экспозиция — «Московская консерватория. Страницы истории. 1920–1966»³⁸ — расположена в 1-м амфитеатре БЗК. Обновленная в 2014 г., она включает свыше 250 фотографий из фондов ВМОМК имени М.И. Глинки, а также 25 афиш из фондов Музея имени Н.Г. Рубинштейна. При создании этой экспозиции активно использовались такие цифровые технологии, как сканирование, пересъемка на цифровую камеру, компьютерный дизайн, печать на широкоформатном плоттере³⁹.

Третья экспозиция «Подарки Музею имени Н.Г. Рубинштейна»⁴⁰ открылась 27 марта 1997 г. в Выставочном зале, примыкающем к Отделу хранения музея. В нее включены

³⁸ Режиспозия была осуществлена в 2012–2014 г. Папка «Договор с ВМОМК. “М[осковская] К[онсерватория. Страницы истории].1920–1966”; [...]». Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 120–126.

³⁹ Цифровые технологии в Музее имени Н.Г. Рубинштейна. Текст презентации Музея имени Н.Г. Рубинштейна в Манеже. 2014 г. Файл от 13.05.2014 г. // Папка «Интермузей 2012–2013–2014–2015». Музей МГК. Электронный архив Е.Л. Гуревич.

⁴⁰ Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 142, 457.

подлинные предметы, подаренные музею с момента его возрождения, а представленные в витринах Выставочного зала документы повествуют о жизни Московской консерватории во 2-ой половине XX — начале XXI в. и ее музыкантах.

Самыми крупномасштабными по замыслу и воплощению проектами Музея имени Н.Г. Рубинштейна за 20 лет стали три фотовыставки: «Московская консерватория на рубеже веков» (1999 г.), «Московская консерватория в начале XXI века. К 140-летию со дня основания» (2006 г.), «Московская консерватория. К 150-летию со дня основания» (2016 г.). Каждая из них являлась продолжением трех стационарных экспозиций и отражала современный этап жизни консерватории. Две последние делались с применением современных технологий (сканирование, цифровая пересъемка и полноцветная печать). Реализация таких проектов занимает не один год и требует от музея большой, детальной работы, включающей множество этапов согласований с руководством вуза, факультетами, кафедрами, отделами и с исполнителем по оформлению⁴¹.

К примеру, последняя выставка готовилась более четырех лет, начиная с 2012 г.⁴² Предварительный этап включал в себя выработку тематико-экспозиционного плана, каталога и задач выставки, сбор материала по кафедрам, факультетам, его сканирование и пересъемку; для проведения фотосессии потребовалось участие ректората и административных отделов, профессорско-преподавательского состава и научных сотрудников, что позволило собрать очень много документов не только для выставок, но и для архива музея.

За 20 лет музей провел десятки и временных выставок, посвященных деятелям отечественной культуры, связанным с консерваторией. Они располагались в фойе амфитетров и партера БЗК и МЗК — на стенах, а также в трех музейных витринах. К плодотворному сотрудничеству нередко привлекалась и консерваторская Научная музыкальная библиотека имени С.И. Танеева с ее богатейшими фондами.

Под руководством Е.Л. Гуревич в музее осуществлялась и **музыкально-просветительская деятельность**. Проводились экскурсии для различных групп посетителей, туристов из России и зарубежных стран, членов Попечительского совета МГК. Систематически организовывались благотворительные концерты в Овальном зале музея, где находится замечательный инструмент — мемориальный рояль фирмы «Steinway» 1903 г., принадлежавший выдающемуся пианисту и профессору МГК К.Н. Игумнову. В музыкальных собраниях — тематических концертах — принимали участие, в основном, студенты, аспиранты, профессора МГК, а также ее выпускники и ученики Центральной музыкальной школы, учащиеся Музыкального колледжа при МГК.

Концерты проходили в дневное время, посвящались выдающимся отечественным музыкантам — основателю консерватории Н.Г. Рубинштейну (11 марта — День памяти), П.И. Чайковскому, С.И. Танееву, А.С. Аренскому, В.И. Сафонову, С.В. Рахманинову, А.Н. Скрябину, М.П. Мусоргскому, А.Т. Гречанинову, Г.Г. Нейгаузу, А.Б. Гольденвейзеру, К.Н. Игумнову, С.Е. Фейнбергу, Л.И. Ройзману, В.В. Кастельскому и зарубежным композиторам — Л. ван Бетховену, И. Брамсу, Ф. Листу, Ф. Шуберту, Ф. Шопену, а также важным событиям в отечественной и мировой музыкальной культуре.

⁴¹ Исполнителем являлся ВМОМК имени М.И. Глинки.

⁴² План работы Музея с 2012-по 2016 гг. — более полный интерактив («План подготовки Музея имени Н.Г. Рубинштейна к 150-летию Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского»). Файл от 08.11.2011 г. // Папка «Отчеты и планы Музея и сотрудников». Музей МГК. Электронный архив Е.Л. Гуревич.

С просветительской целью Евгения Львовна Гуревич неоднократно выступала по радио и телевидению с рассказами об истории возрожденного Музея имени Н.Г. Рубинштейна, Московской консерватории и Большого зала консерватории⁴³. В музее были организованы встречи с правительственными делегациями России и зарубежных стран, с известными музыкантами — М.Л. Ростроповичем, И. Менухиным, Ю.А. Башметом, В. Клиберном. В 2006 г. музей посетил Председатель Совета Федерации Федерального собрания Российской Федерации С.М. Миронов⁴⁴.

На основе собирательской и просветительской деятельности устанавливаются связи музея с другими подразделениями МГК, а именно — в области учебного процесса вуза: в музее проводится исполнительская и лекторская практика студентов⁴⁵ (рис. 5), аспирантов во время концертов в Овальном зале, в связи с чем педагоги консерватории получают дополнительные возможности для научно-методической и учебной работы; студенты-музыковеды проходят архивную практику в Отделе хранения, занимаясь разбором и описанием материалов.



Рис. 5 Квартет «Гелиос» (Франция), концертмейстер РАМ им. Гнесиных А. Литвиненко (2-я слева), засл. арт. РФ, профессор РАМ И.И. Богуславский (в центре), руководитель лекторской практики, директор Музея Е.Л. Гуревич (2-я справа), студентка теоретического факультета, ведущая концерта Е. Иванова (справа). Выставочный зал Музея, апрель 2000 г. Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 277-4

Научно-исследовательская деятельность

За 20 лет на основе собранных архивных материалов, фондов были написаны десятки статей, исследований, опубликованных в разных сборниках, изданиях, журналах,

⁴³ Во время доклада (см. сноску 1) был показан небольшой видеофрагмент фильма о Московской консерватории с участием Е.Л. Гуревич, созданного каналом «ТВЦ» в рамках телепроекта «Наша Москва» в 2013 г. Музей МГК. Электронный архив Е.Л. Гуревич.

⁴⁴ Нагр[адной] лист Е.Л.] Гуревич, премия. Файл от 30.01.2008 г. // Папка «Премия М2008 и звание». Музей МГК. Электронный архив Е.Л. Гуревич.

⁴⁵ Е.Л. Гуревич руководила лекторской практикой студентов-музыковедов на музейных концертах.

как самой Е.Л. Гуревич, так и другими авторами. Е.Л. Гуревич принадлежит ряд статей по истории Музея МГК, она также является первым его летописцем, создав в 2012 году Книгу-альбом, посвященную музею⁴⁶. Здесь содержатся краткие очерки основных этапов его истории, рассказ об экспозициях и фондах, сопровождаемый демонстрацией замечательных фотоиллюстраций.

Музей участвует и в крупных издательских проектах консерватории. Так, к юбилеям 2006 и 2016 гг. выпускаются капитальные двухтомные издания. Альбом «Московская консерватория. Материалы и документы»⁴⁷ был приурочен к 140-летию вуза. При его подготовке Е.Л. Гуревич входила в творческую группу как ответственный редактор и редактор-составитель, отбирала материалы из фондов Музея МГК и получала их у педагогов вуза, написала исторические обзоры во всех главах издания. За участие в данном проекте она получила премию Мэрии Москвы вместе с другими коллегами — проректором по научной работе МГК профессором Е.Г. Сорокиной и заместителем директора по науке ГЦММК имени М.И. Глинки И.А. Медведевой (рис. 6).

К 150-летию была подготовлена монументальная энциклопедия, посвященная Московской консерватории, — коллективный труд авторов с подробным освещением истории вуза с момента его основания до наших дней⁴⁸. К этому изданию Е.Л. Гуревич подготовила статьи об истории Московской консерватории, ее меценатах и благотворителях, о здании, концертных залах и интерьере, о Музее имени Н.Г. Рубинштейна.



Рис. 6 Е.Л. Гуревич на вручении Премии Мэрии Москвы.
Награждают мэр Ю.М. Лужков и зам. мэра Л.И. Швецова. 2008 г.
Из электронного архива

Заключение

В статье показаны наиболее яркие достижения музея и устойчиво сложившиеся ведущие направления его работы под чутким и целенаправленным руководством Е.Л. Гуревич

⁴⁶ См. сноску 1.

⁴⁷ Московская консерватория: материалы и документы. В 2 томах. М., 2006.

⁴⁸ Московская государственная консерватория. 1866–2016: Энциклопедия в 2-х томах. М., 2016.

за 20 лет. За пределами остались некоторые другие состоявшиеся и не менее значимые мероприятия и проекты, выделим лишь некоторые: подготовка к наполнению контента электронных терминалов⁴⁹, расположенных в фойе концертных залов, участие в Международном фестивале «Интермузей»⁵⁰, сотрудничество со спонсорами⁵¹, некоторые выставки и публикации. Отдельного упоминания заслуживает весьма примечательная, наверное, для любого преданного своему делу служителя музея история обнаружения и реставрации двух утерянных портретов — Й. Гайдна и Ф. Мендельсона кисти Н.К. Бодаревского⁵², до 1954 г. размещавшихся на стенах БЗК⁵³.

Конечно, о результатах чаще принято говорить в позитивном ключе, однако любое новое, непростое, но *достойное дело*, тем более связанное с созиданием, творчеством и сохранением культурной памяти, как правило, на практике (в обыденной жизни) сталкивается с трудностями самого различного характера, включая подчас утомительно-рутинную бумажную работу, человеческий фактор, ограниченность средств, процесс долгого согласования с руководством, разными службами и отделами, особенно хозяйственным.

Сама же Евгения Львовна не раз подчеркивала, что ее работа осуществлялась при поддержке ректората МГК, музею оказывалась постоянная помощь со стороны Проблемной научно-исследовательской лаборатории, администрации БЗК и бухгалтерии МГК. Коллеги и единомышленники принимали непосредственное участие в жизни музея. Ему удавалось успешно сотрудничать и с другими учреждениями и организациями, в том числе с Государственным мемориальным и музыкальным музеем-заповедником П.И. Чайковского в Клину, Мемориальным музеем-квартирой Ел.Ф. Гнесиной. В этот период Музей имени Н.Г. Рубинштейна взаимодействует с Ассоциацией музыкальных музеев и коллекций, Фондом имени М.Л. Ростроповича, Научно-методическим советом вузовских музеев и с Секцией музееведения, функционирующими под эгидой МГУ имени М.В. Ломоносова⁵⁴.

Эффективно сочетая в своей деятельности управленческий и творческий потенциал в разных его аспектах — исследовательском, просветительском, педагогическом, Е.Л. Гуревич сумела выстроить работу этого подразделения практически с нуля, благодаря чему музей приобрел статус одного из ведущих центров нашего вуза, успешно выполняя свою миссию в сохранении исторического, культурного, научного наследия и традиций Московской консерватории.

Список литературы

Гуревич Е.Л. Музей имени Н.Г. Рубинштейна // Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия в 2-х томах. М.: Прогресс-Традиция, 2016. Т. I. С. 264–267.

⁴⁹ Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 33; Папки «Терминал» и «Выставки и Терминалы в МЗК. 2015 г[од]». Музей МГК. Электронный архив Е.Л. Гуревич.

⁵⁰ Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 73; Папка «Интермузей 2012–2013–2014–2015». Музей МГК. Электронный архив Е.Л. Гуревич.

⁵¹ См. сноску 15.

⁵² Картины не горят. Файл от 1.12.1999 г. // Папка «100 лет БЗК и органу». Музей МГК. Электронный архив Е.Л. Гуревич.

⁵³ Эти портреты входили в число 14-ти живописных медальонов русских и зарубежных композиторов, написанных по заказу директора Московской консерватории В.И. Сафонова в 1901 г. Папка «Выставка к 100-летию БЗК [...]». Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 410–427.

⁵⁴ Документы с рабочего стола Е.Л. Гуревич. Отчеты и планы по работе Музея им. Н.Г. Рубинштейна 1995–2012, 2015 гг. Музей МГК. Ф. 85. Ед. хр. 37.

Гуревич Е.Л. Музей имени Н.Г. Рубинштейна : К 100-летию со дня основания и 20-летию со дня возрождения. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. 76 с.

Кондакова О.К. Олег Сергеевич Семенов // Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия в 2-х томах. М.: Прогресс-Традиция, 2016. Т. II. С. 613–614.

Малина Н.В. Евгения Львовна Гуревич // Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия в 2-х томах. М.: Прогресс-Традиция, 2016. Т. II. С. 193.

Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия в 2-х томах. Т. I. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 672 с.

Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия в 2-х томах. Т. II. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 816 с.

Московская консерватория: материалы и документы: В 2 т. М.: Прогресс-Традиция, 2006. Т. 1. 128 с., Т. 2. 392 с.

References

Gurevich, E.L. *Muzej imeni N.G. Rubinshtejna* [The Nikolay Rubinstein Museum], in *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya* [The Moscow State Conservatory]. 1866–2016. *Encyclopedia in 2 vols.* Moscow: Progress-Tradiciya Press, 2016. Vol. I. P. 264–267. (in Rus.).

Gurevich E.L. *Muzej imeni N.G. Rubinshtejna* [The Nikolay Rubinstein Museum]: К 100-letiyu so dnya osnovaniya i 20-letiyu so dnya vozrozhdeniya. Moscow: NIC «Moskovskaya konservatoriya», 2012. 76 p. (in Rus.).

Kondakova O.K. *Oleg Sergeevich Semenov*, in *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya* [The Moscow State Conservatory]. 1866–2016. *Enciklopediya in 2 vols.* M.: Progress-Tradiciya, 2016. Vol. II. P. 613–614. (in Rus.).

Malina N.V. *Evgeniya L'vovna Gurevich*, in *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya* [The Moscow State Conservatory]. 1866–2016. *Enciklopediya in 2 vols.* Moscow: Progress-Tradiciya, 2016. Vol. II. P. 193. (in Rus.).

Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya [The Moscow State Conservatory]. 1866–2016. *Enciklopediya in 2 vols.* Vol. I. Moscow: Progress-Tradiciya, 2016. 672 p. (in Rus.).

Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya [The Moscow State Conservatory]. 1866–2016. *Enciklopediya in 2 vols.* Vol. II. Moscow: Progress-Tradiciya, 2016. 816 p. (in Rus.).

Moskovskaya konservatoriya: materialy i dokumenty [Moscow Conservatoire: materials and documents]: In 2 vols. Moscow: Progress-Tradiciya, 2006. Vol. 1. 128 p., Vol. 2. 392 p. (in Rus.).

ПАМЯТНИК

Любезников О.А.

ЭТЮД О ДОМЕ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ НИКОЛАЯ НИКОЛАЕВИЧА МЛАДШЕГО НА ИТАЛЬЯНСКОЙ УЛИЦЕ

Любезников, Олег Анатольевич — кандидат исторических наук, доцент Кафедры музейного дела и охраны памятников, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Российская Федерация, o.lyubeznikov@spbu.ru.

В статье кратко очерчивается история особняка на Итальянской улице, 13 в Санкт-Петербурге в 1892–1910 гг., когда он принадлежал члену династии Романовых великому князю Николаю Николаевичу Младшему. Опираясь на неопубликованные источники из Российского государственного исторического архива и Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга, автор описывает судьбу здания до приобретения его великим князем, проведенную по проекту архитектора А.С. Хренова реконструкцию особняка, взаимодействие Конторы двора великого князя и городских инстанций. Однако связь здания, ныне занимаемого Театром музыкальной комедии, с одним из виднейших представителей династии Романовых накануне ее падения, остается малоизвестной, и период проживания в нем Николая Николаевича Младшего — лишь эпизод в многовековой истории этого петербургского памятника.

Ключевые слова: Николай Николаевич Младший, А.С. Хренов, дворец, Итальянская улица, Лазаревы, Театр музыкальной комедии.

STUDY OF THE HOUSE OF GRAND DUKE NIKOLAI NIKOLAEVICH THE JUNIOR ON ITALIAN STREET

Lyubeznikov, Oleg Anatolievich — Candidate of Science in History, Associate Professor, Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation, o.lyubeznikov@spbu.ru.

The article briefly outlines the history of the mansion at Italienskaya Street, 13 in St. Petersburg from 1892 to 1910, when it belonged to a member of the Romanov dynasty, Grand Duke Nikolai Nikolaevich the Junior. Based on unpublished sources from the Russian State Historical Archive and the Central State Historical Archive of St. Petersburg, the author describes the fate of the building before its acquisition by the Grand Duke, the reconstruction of the mansion carried out according to the design of the architect A.S. Khrenov, and the interaction between the Office of the Court of the Grand Duke and city authorities. However, the connection between the building, now occupied by the Musical Comedy Theatre, and one of the most prominent representatives of the Romanov dynasty on the eve of its fall, remains little known, and the period when Nikolai Nikolaevich the Junior lived there is only an episode in the centuries-old history of this St. Petersburg architectural monument.

Key words: Nikolai Nikolaevich the Younger, A.S. Khrenov, palace, Italian Street, Lazarevs, Musical Comedy Theatre.

Строительство и содержание резиденций членов императорской фамилии Романовых в XIX—начале XX вв. находилось в ведении Министерства императорского двора. Процесс возведения великокняжеских дворцов, как правило, курировали соответствующие Придворные конторы. Сохранившиеся до наших дней их архивные фонды—важное подспорье в изучении истории появления особняков и усадеб. Однако полнота фондов весьма различна. Так, не существует фонда Конторы двора великого князя Николая Николаевича Младшего (1856–1929), а имеющиеся документы крайне скупо освещают бытовую сторону жизни генерал-инспектора кавалерии, Главнокомандующего войсками Гвардии и Санкт-Петербургского военного округа, Верховного главнокомандующего всеми сухопутными и морскими силами империи в начале Первой мировой войны¹. Обращение к немногочисленным документам петербургских архивохранилищ позволяет лишь в общих чертах реконструировать историю оказавшегося во владении великого князя на излете XIX в. дома на Итальянской улице.

Внук императора Николая I, сын отличавшегося храбростью и отвагой на поле боя и гневливостью и сумасбродством в домашней жизни великого князя Николая Николаевича Старшего, Николай Николаевич Младший был известен и своей строгостью, и своей вспыльчивостью. Человек импульсивный и требовательный, Николай Николаевич Младший с возрастом все больше стремился проводить время на природе, обожал охоту, «способствовал разведению в России новых пород лошадей и охотничьих собак»², любил подолгу задерживаться в многочисленных загородных имениях. В Петербурге собственной резиденции он долгое время не имел. Сразу после смерти отца с целью возмещения долгов покойного в казну (Департамент уделов) был передан фамильный дворец у Благовещенского моста³. Свой же дворец на невской набережной сыну удастся выстроить только через 20 лет—в начале 1910-х гг.⁴, в продолжение почти всего этого периода местом жительства великого князя был дом № 13 на Итальянской улице.

Здание было выстроено в 1798–1801 гг. по проекту архитектора Е.Т. Соколова и принадлежало роду персидских армян Лазаревых, по инициативе которых на соседнем участке была возведена Армянская церковь. В 1871 г. уже значительно перестроенный дом перешел по наследству княгине Л.Л. Урусовой (урожденной Лазаревой)⁵. Княгиня Леонилла Лазаревна летом 1880 г. часть дома сдала в аренду Английскому собранию и пожалела об этом. Владелица и клуб не могли прийти к соглашению об оплате счетов за водоснабжение, проблемы с подачей воды беспокоили и Л.Л. Урусову, и членов Английского

¹ Высшие и центральные государственные учреждения России. 1801–1917. Т. 3. Центральные государственные учреждения: Документированный справочник. СПб., 2002; ГАРФ. Ф. 671 (Николай Николаевич (Младший)). Оп. 1; *Чувардин Г.С.* Великий князь Николай Николаевич-Младший и эпоха упущенных возможностей (биографический подход) // Ученые записки Орловского государственного университета. 2017. № 1 (74). С. 69–73.

² *Колоницкий Б.И.* «Трагическая эротика»: Образы императорской семьи в годы Первой мировой войны. М., 2010. С. 384.

³ *Белякова З.И.* Николаевский дворец. СПб., 1997. С. 69.

⁴ Подробнее см.: *Ефимов А.А., Любезников О.А.* К истории строительства дворца великого князя Николая Николаевича Младшего на Петровской набережной // Петербургский исторический журнал. 2020. № 4 (28). С. 8–20.

⁵ Акт по результатам проведения государственной историко-культурной экспертизы проектной документации на проведение работ по сохранению объекта культурного наследия регионального значения «Дом Лазаревых («Палас-театр»)» от 14.06.2019 г. / Сост. Я.В. Губин, И.В. Дубинин, Г.П. Лебедева. С. 11, 13. URL: <http://kgiop.ru/media/uploads/userfiles/2019/06/21/01-26-1274.pdf> (Дата обращения: 11.01.2025 г.).

собрания все 1880-е гг., управляющий домом К. Алымов вынужден был обращаться в правление Общества С.-Петербургских водопроводчиков с просьбой соединить домашний водопровод с городским двухдюймовой трубой, «так как срост 1,5-дюймовый оказывается недостаточным для потребностей дома»⁶. Вопросы водоснабжения оставались актуальными и после смены владельца здания. В 1892 г. им стал великий князь Николай Николаевич⁷.

С момента перехода здания в великокняжескую собственность ремонтные работы оказались в ведении Конторы двора Николая Николаевича. Был составлен проект реконструкции. В литературе встречается указание, что автором его был А.С. Хренов, известный зодчий, с 1888 г. исполнявший по рекомендации великого князя Владимира Александровича обязанности архитектора Исаакиевского собора⁸. Работы коснулись и интерьеров, и облика дома — «на фасаде появился декор, напоминающий некоторые произведения французского Ренессанса (картуш и орнаментика на фронте тимпана, львиные маски на месте квадратных окон)»⁹. Вкус заказчика совпадал с только начинавшими пробуждаться в архитектурной среде российской столицы тенденциями к неоклассицизму.

Здание (рис. 1), именовавшееся в бумагах Конторы двора великого князя «дворцом», не слишком занимало владельца, хотя обставлено было богато. Общая площадь дома составляла 767 кв. саж., в конюшенном флигеле одновременно могло жить до 16 лошадей, центр участка занимал достаточно большой двор. Поскольку прежняя владелица Л.Л. Урсова водоснабжению уделяла повышенное внимание, дом был буквально наполнен соответствующими техническими устройствами и приспособлениями. В 1893 г. в особняке находилось 14 ватерклозетов, 1 ванна, 1 прачечная, бассейн для купанья, паровой котел для подогревания воды в бассейне, 2 фонтана в зимнем саду¹⁰. Контора двора великого князя уже в январе 1894 г. вынуждена была, договариваясь с Городской Исполнительной комиссией по водоснабжению об оптовой годовой оплате за воду в размере 330 рублей, объяснять, что такая степень технического оснащения дома Николаю Николаевичу без надобности: «Великий князь проживает в г. С.-Петербурге не более 7 месяцев в году, <...> бассейн бывает в употреблении не более одного раза в месяц, <...> два фонтана в зимнем саду маленькие и открываются не на продолжительное время»¹¹. Плата в 330 рублей оставалась стабильной в продолжение двух лет. Затем постепенно она стала расти. В начале 1898 г. «в кабинете Его Императорского Высочества в камине устроен вновь водопад для освежения воздуха» с расходом воды «около

⁶ Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб.). Ф. 573 (Городская исполнительная комиссия по водоснабжению). Оп. 1. Д. 2232. О снабжении водою дома вел. кн. Николая Николаевича. Л. 7, 10, 22, 33 об., 39.

⁷ Там же. Л. 59; Адресная книга города С.-Петербурга / Под ред. П.О. Яблонского. СПб., 1893. Стб. 21; Акт по результатам проведения государственной историко-культурной экспертизы. С. 13.

⁸ Акт по результатам проведения государственной историко-культурной экспертизы. С. 14; Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789 (Академия художеств). Оп. 11. 1880 г. Д. 189. Хренов Александр Сергеевич. Л. 38. В списке работ А.С. Хренова, приводимом А.М. Гинзбургом и Б.М. Кириковым, переделка интерьеров или фасада дома на Итальянской ул., 13 не числится. См.: Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века: Справочник / Под общ. ред. Б.М. Кирикова. СПб., 1996. С. 315–316.

⁹ Тарановская М.З. Архитектура театров Ленинграда. Л., 1988. С. 175.

¹⁰ ЦГИА СПб. Ф. 573 (Городская исполнительная комиссия по водоснабжению). Оп. 1. Д. 2232. О снабжении водою дома вел. кн. Николая Николаевича. Л. 60 об.

¹¹ Там же. Л. 64.

30 ведер в час», действующий «от 10 до 12 часов в сутки и около 100 дней в году»¹². По-видимому, это была единственная существенная техническая новация по использованию воды из городского водопровода, предпринятая великим князем за годы своего проживания в доме.

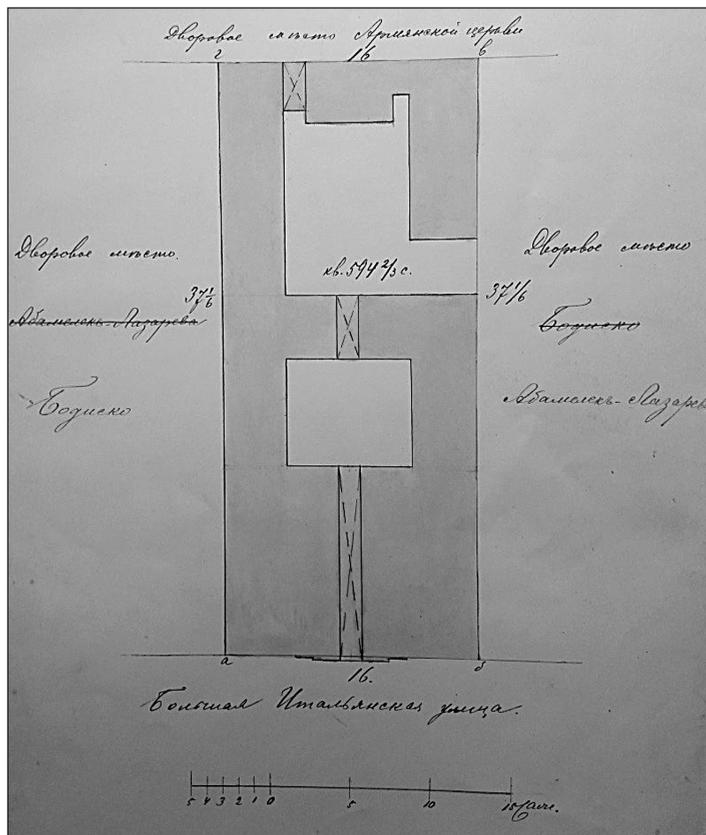


Рис. 1 План дворового места великого князя Николая Николаевича на Итальянской ул. (ЦГИА СПб., публикуется впервые)

Период проживания великого князя Николая Николаевича на Итальянской улице пришелся на трудное для российского самодержавия время. После Первой русской революции достаточно регулярно фиксировались угрозы покушения на жизнь членов императорской фамилии, в том числе на великого князя, который «жил в своем столичном дворце как в осажденной крепости»¹³. 8 февраля 1908 г. великий князь Константин Константинович отметил в дневнике: «Произведено много арестов террористов в разн[ых] частях города, между прочим, на Михайловской площади, где живет Николаша, и рядом с его домом <...>. Некоторые захвачены с динамитом и адской машиной: это имелось в виду покушение на Николашу»¹⁴. Вопросы безопасности, вероятно, сподвигли великого князя озаботиться выбором нового места жительства, в 1909 г. им был куплен участок

¹² Там же. Л. 86, 98.

¹³ Колоницкий Б.И. «Трагическая эротика». С. 387.

¹⁴ Дневник великого князя Константина Константиновича. 1907–1909 гг. М., 2015. С. 139.

земли на Петровской набережной¹⁵. С домом же на Итальянской улице было решено расстаться.

В октябре 1909 г. из дворца великого князя на Итальянской улице был убран телефонный аппарат, он оказался перенесен в имение «Беззаботное», также принадлежавшее Николаю Николаевичу¹⁶. В августе 1910 г. здание уже не принадлежало великому князю, но через свою придворную Кантору он одобрил проводившиеся в тот период работы по устройству театра в своем бывшем особняке, лично поддержал инициативу уполномоченного Театрального товарищества В.А. Кошкина¹⁷. В декабре 1910 г. в здании под руководством В.А. Кошкина дал первое представление «Палас-театр»¹⁸, началась продолжающаяся почти 115 лет театральная жизнь особняка. Период жительства великого князя Николая Николаевича оказался лишь эпизодом богатой событиями истории дома на Итальянской, 13.

Список литературы

Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX—начала XX века: Справочник / Под общ. ред. Б.М. Кирикова. СПб.: Пилигрим, 1996. 395 с.

Белякова З.И. Николаевский дворец. СПб.: Белое и черное, 1997. 156 с.

Высшие и центральные государственные учреждения России. 1801–1917. Т. 3. Центральные государственные учреждения: Документированный справочник. СПб.: Наука, 2002. 226 с.

Ефимов А.А., Любезников О.А. К истории строительства дворца великого князя Николая Николаевича Младшего на Петровской набережной // Петербургский исторический журнал. 2020. № 4 (28). С. 8–20.

Колоницкий Б.И. «Трагическая эротика»: Образы императорской семьи в годы Первой мировой войны. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 664 с.

Тарановская М.З. Архитектура театров Ленинграда. Л.: Стройиздат, Ленинградское отд-е, 1988. 222 с.

Чувардин Г.С. Великий князь Николай Николаевич-Младший и эпоха упущенных возможностей (биографический подход) // Ученые записки Орловского государственного университета. 2017. № 1 (74). С. 69–73.

References

Arhitektory-stroiteli Sankt-Peterburga serediny XIX—nachala XX veka: Spravochnik [Architects and builders of St. Petersburg in the mid-19th–early 20th centuries: Handbook] / Pod obshh. red. B.M. Kirikova. Saint-Petersburg: Piligrim, 1996. 395 p. (in Rus.).

Beljakova Z.I. *Nikolaevskij dvorec* [The Nikolaevsky Palace]. Saint-Petersburg: Beloe i chernoe, 1997. 156 p. (in Rus.).

¹⁵ ЦГИА СПб. Ф. 513 (Петроградская городская управа). Оп. 91. Д. 34. О выдаче великому князю Петру Николаевичу плана на выделение Петербургской части 3 участка по набережной р. Б. Невы и Петровской улице. Л. 9–9 об.

¹⁶ ЦГИА СПб. Ф. 1209 (Управление Петроградского почтово-телеграфного округа). Оп. 22. Д. 767. О переносе телефонного аппарата из Дворца вел. кн. Николая Николаевича в усадьбу «Беззаботное». Л. 1, 6.

¹⁷ ЦГИА СПб. Ф. 569 (Управление Петроградского градоначальства и столичной полиции). Оп. 15. Д. 765. О постройке театра и дома вел. кн. Николая Николаевича по Итальянской ул., 13. Л. 7–7 об.

¹⁸ *Тарановская М.З.* Архитектура театров Ленинграда. С. 176.

Chuardin G.S. Velikij knjaz' Nikolaj Nikolaevich-Mladshij i jepoha upushhennyh vozmozhnostej (biograficheskiy podhod) [Grand Duke Nikolai Nikolaevich the Younger and the Era of «Missed Opportunities» (biographical approach)], in *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2017. № 1 (74). P. 69–73. (in Rus.).

Efimov A.A., Ljubeznikov O.A. K istorii stroitel'stva dvorca velikogo knjazja Nikolaja Nikolaevicha Mladshego na Petrovskoj naberezhnoj [On the history of the construction of the palace of Grand Duke

Nikolai Nikolaevich Jr. on Petrovskaya Embankment], in *Peterburgskij istoricheskij zhurnal*. 2020. № 4 (28). P. 8–20. (in Rus.).

Kolonickij B.I. «Tragicheskaja jerotika»: *Obrazy imperatorskoj sem'i v gody Pervoj mirovoj vojny* [“Tragic Erotica”: Images of the Imperial Family during the First World War]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. 664 p. (in Rus.).

Taranovskaja M.Z. *Arhitektura teatrov Leningrada* [Architecture of Leningrad theatres]. Leningrad: Strojizdat, Leningradskoe otd-e, 1988. 222 p. (in Rus.).

Vysshie i central'nye gosudarstvennye uchrezhdenija Rossii. 1801–1917. T. 3. Central'nye gosudarstvennye uchrezhdenija: Dokumentirovannyj spravochnik [Higher and central government institutions of Russia. 1801–1917. Vol. 3. Central government institutions: Documented reference book]. Saint-Petersburg: Nauka, 2002. 226 p. (in Rus.).

Купцова Е.Д.

ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ МУЗЕЕВ ПАМЯТИ А.А. БЛОКА В 1970-е гг.
(ПО МАТЕРИАЛАМ ФОНДА В.Н. ОРЛОВА В РГАЛИ)

Купцова, Екатерина Дмитриевна— обучающаяся по ООП «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Российская Федерация, st107608@student.spbu.ru.

Научный руководитель— Олег Анатольевич Любезников, кандидат исторических наук, доцент Кафедры музейного дела и охраны памятников, Санкт-Петербургский государственный университет.

Публикация вводит в научный оборот в полном виде ряд сохранившихся в Российском государственном архиве литературы и искусства в Москве документов фонда литературоведа Владимира Николаевича Орлова, связанных с историей создания литературно-мемориальных музеев А.А. Блока в 1970-е гг. В числе публикуемых документов обращения В.Н. Орлова в Ленинградский обком КПСС об увековечивании памяти А.А. Блока в связи со 100-летием со дня его рождения и письма московского литературоведа Станислава Стефановича Лесневского к В.Н. Орлову. Документы в деталях раскрывают особенности процесса создания музеев в честь поэта, нюансы формирования коллекций музеев.

Ключевые слова: А.А. Блок, В.Н. Орлов, С.С. Лесневский, Шахматово, Ленинград, Л.Д. Менделеева, музей-квартира, музей.

FROM THE HISTORY OF THE CREATION OF MUSEUMS
IN MEMORY OF A.A. BLOK IN THE 1970s
(BASED ON THE MATERIALS OF THE V.N. ORLOV FUND
IN THE RUSSIAN STATE ARCHIVE OF LITERATURE AND ART)

Kuptsova, Ekaterina Dmitrievna—a student of the bachelor program “Museology and conservation of cultural and natural heritage sites”, Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation, st107608@student.spbu.ru.

The scientific supervisor— O.A. Lyubeznikov, Candidate of Science in History, Associate Professor of the Department of museum work and protection of monuments at the Saint Petersburg State University.

The publication introduces into science in full a number of documents from the collection of literary scholar Vladimir Nikolaevich Orlov, preserved in the Russian State Archive of Literature and Art in Moscow, related to the history of the creation of literary memorial museums of A.A. Blok in the 1970s. Among the published documents are V.N. Orlov’s appeal to the Leningrad Regional Committee of the CPSU on perpetuating the memory of A.A. Blok in connection with the 100th anniversary of his birth and letters from Moscow literary scholar Stanislav Stefanovich Lesnevsky to V.N. Orlov. The documents reveal in detail the features of the process of creating museums in honor of the poet, the nuances of the formation of museum collections.

Key words: A.A. Blok, V.N. Orlov, S.S. Lesnevsky, Shakhmatovo, Leningrad, L.D. Mendeleeva, apartment museums, museum.

Идея создания музея Александра Блока возникла сразу после его смерти в 1921 г., однако реализована была лишь спустя 59 лет — в 1980 г. в Ленинграде. Образованный вскоре после кончины поэта Комитет по увековечиванию его памяти собирал материалы о нем, но музей создать сразу не удалось. После смерти вдовы поэта — Любови Дмитриевны Блок (Менделеевой) — в 1939 г. архив литератора передали Пушкинскому Дому с условием открытия музея в последней квартире А.А. Блока. Планировалось открытие в 1941 г. к 20-летию со дня смерти поэта, но реализовать планы помешало заселение в квартиру новых жильцов и, безусловно, начало Великой Отечественной войны¹.

Активизация действий, направленных на организацию музея А.А. Блока в Ленинграде, приходится на 1970-е гг. и обусловлена приближавшимся 100-летним юбилеем поэта в 1980 г. Публикуемые ниже материалы относятся к 1970-м гг. и дополняют сложившийся на сегодня нарратив исследования проблемы создания музеев памяти А.А. Блока в указанный период.

Приводимые документы извлечены из сохраняющегося в Российском государственном архиве литературы и искусства фонда литературоведа Владимира Николаевича Орлова (1908–1985), который еще в 1930-е гг., будучи сотрудником Пушкинского дома, горячо поддерживал идею создания музея в честь А.А. Блока в Ленинграде. В 1970-е гг. в обращениях к секретарю Ленинградского областного комитета КПСС Борису Сергеевичу Андрееву В.Н. Орлов обозначает актуальность создания музея памяти А.А. Блока, продиктованную общественным запросом на подобный музей. В.Н. Орлов упоминал подписанные видными деятелями культуры и искусства письма в редакцию «Литературной газеты» (письмо 24 мая 1960 г. — «Увековечить память поэта» и письмо от 23 июля 1969 г., подписанное группой лауреатов Ленинской премии; публикации периодических изданий, посвященные проблеме сохранения наследия А.А. Блока: «Литературная газета» 14 января 1970 г., «Советская культура» 10 февраля 1970 г., «Комсомольская Правда» 19 июля 1970 г. и 13 мая 1971 г., «Литературная Россия» 6 марта 1970 г. и 22 января 1971 г. и др.)².

Обращаясь за содействием к Ленинградскому областному комитету КПСС, В.Н. Орлов предлагает осуществить целый ряд коммеморативных мероприятий, призванных увековечить память А.А. Блока в Ленинграде: создание мемориального музея «Квартира Александра Блока», установка памятника Александру Блоку и присвоение имени Александра Блока Лахтинской улице на Петроградской стороне. Музей предлагалось организовать в квартирах № 21 и № 23 в доме на улице Декабристов, где поэт провел последние годы жизни и, на что обращает внимание В.Н. Орлов, написал свои знаковые произведения. Музей памяти А.А. Блока виделся как филиал Института русской литературы Академии наук СССР, так как именно в Пушкинском доме с 1939 г. хранилось ценное своей полнотой собрание подлинных вещей поэта из его последней квартиры, и именно богатые фонды Института позволили бы создать многогранную экспозицию, посвященную не только Александру Блоку, но и современным ему явлениям и деятелям литературной жизни. Более того, в ходатайстве поднимается вопрос развития целой сети литературно-мемориальных музеев в Ленинграде — существовавшие музеи, посвященные

¹ Ипатова С.А. У истоков создания музея А.А. Блока в Петрограде–Ленинграде // Словесность и история. 2023. № 4. С. 109–110.

² Российский государственный архив литературы и искусства (Далее — РГАЛИ). Ф. 2833 (В.Н. Орлов). Оп. 1. Д. 50. Письма В.Н. Орлова в Ленинградский обком КПСС об увековечении памяти А.А. Блока в связи со 100-летием со дня его рождения. Л. 2.

А.С. Пушкину, Н.А. Некрасову, Ф.М. Достоевскому, а также, как предполагалось автором письма, созданные в недалеком будущем музеи памяти Александра Блока и Максима Горького должны быть переданы Академии наук СССР и преобразованы в филиалы музея Института русской литературы АН СССР. Таким образом, Пушкинский дом, ограниченный в площади для экспонирования, сможет передать часть своих уникальных коллекций из запасников в филиалы, представив развитие русской литературы с XVIII и до первой трети XX вв. в рамках одной музейной сети.

В.Н. Орлов также отмечает, что вопрос организации музея Александра Блока на базе Пушкинского дома ставился руководством Института русской литературы перед Президиумом Академии Наук СССР, но так и не был разрешен. Владимир Николаевич стремится заручиться поддержкой Ленинградского областного комитета КПСС в решении проблемы создания музея памяти «национального русского поэта, навсегда связавшего свое имя с Великой Октябрьской революцией и ставшего одним из зачинателей советской литературы»³. Однако в 1977 г. — спустя 2 года после обращения к секретарю Ленинградского обкома КПСС Б.С. Андрееву — дело открытия музея А.А. Блока все еще не получило продолжения, что заставило В.Н. Орлова вновь поднимать этот вопрос⁴.

Лейтмотивом обоих обращений к секретарю Ленинградского обкома КПСС стала аргументация В.Н. Орловым первостепенной значимости Ленинграда как родины А.А. Блока в контексте увековечивания памяти поэта. Владимир Николаевич отмечал контраст между отсутствием мер по созданию музея в городе, преимущественно связанном с творчеством Александра Блока, и активными действиями по восстановлению памятных мест в Подмосковье, в деревне Шахматово, где до разорения и сожжения крестьянами в 1921 г. находилась усадьба А.А. Блока. В.Н. Орлов особо подчеркивал, что уже к 1977 г. был разработан проект возрождения подмосковной усадьбы А.А. Блока с целью объявить территорию вокруг дома поэта государственным заповедником⁵. Одним из наиболее активных инициаторов этих работ выступал Станислав Стефанович Лесневский (1930–2014), ряд частных писем которого В.Н. Орлову также приведен в публикации.

С.С. Лесневский — литературовед, исследователь жизни и творчества А.А. Блока, чья профессиональная деятельность в 1960-е гг. была связана с работой в издательстве «Советский писатель», «Литературной газете» и журнале «Юность». Он занимался сбором подписей лауреатов Ленинской премии под уже упомянутым письмом, опубликованным в «Литературной газете» в 1969 г., о необходимости создания музеев памяти Александра Блока, поэтому его считают инициатором «воскрешения блоковского дома-музея в Шахматове»⁶ и организации музея-квартиры поэта в Ленинграде. С.С. Лесневский вел записи воспоминаний свидетелей блоковской эпохи, с 1970 г. в Шахматове стал водить экскурсии. Годом ранее — в 1969 г. — для обозначения места, где находилась усадьба А.А. Блока, был извлечен из земли и установлен природный памятник — Святой Камень или, как назвал его в своем стихотворении Евгений Евтушенко, «Блоковский валун». На поляне у «Блоковского валуна» 9 августа 1970 г. прошел первый праздник поэзии Александра Блока. В 1970-е гг. в Шахматово на «блоковском празднике», ставшем ежегодным

³ Там же. Л. 8.

⁴ Там же. Л. 9–10.

⁵ Там же. Л. 10.

⁶ *Евтушенко Е.* Идеалист-созидатель // Венок Станиславу Лесневскому: Вместо прощания. М., 2014. С. 63.

мероприятием, читали стихи поэта представители культуры и искусства: Евгений Евтушенко, Булат Окуджава, Владимир Солоухин и другие⁷.

Как вспоминал впоследствии С.С. Лесневский, первый праздник поэзии посетил литературный и общественный деятель Константин Михайлович Симонов (1915–1979), после чего в газете «Правда» появилась его статья «Встреча с Блоком»⁸, что актуализировало необходимость сохранения наследия поэта. К.М. Симонов способствовал созданию музея в Шахматове, а также музея-квартиры поэта в Ленинграде, будучи назначенным в 1978 г. Союзом писателей председателем комиссии по подготовке к 100-летию со дня рождения А.А. Блока⁹. Еще до назначения председателем комиссии К. М. Симонов занимался вопросом передачи в Шахматово коллекции мемориальных вещей А.А. Блока, которую собирал Николай Павлович Ильин¹⁰.

Н.П. Ильин (1909–1977) работал инженером в Москве и как коллекционер на протяжении более чем 30 лет собирал все, что было связано с А.А. Блоком — более девяти тысяч предметов, среди которых мемориальные вещи поэта и его близких, ценные фотографии, автографы, а также тома воссоздаваемой библиотеки, которая была у А.А. Блока¹¹. В публикуемом ниже письме августа 1977 г. С.С. Лесневского В.Н. Орлову содержатся подробные сведения о целом ряде участников процесса приобретения коллекции Н.П. Ильина для одного из музеев памяти А.А. Блока. Из эмоционального и предельно откровенного послания С.С. Лесневского следует, что отстаиваемая идея организации музея в Шахматово при формальном и фактическом его кураторстве со стороны московского Государственного литературного музея буксовала, достигнутая К.М. Симоновым договоренность о покупке этим музеем коллекции Н.П. Ильина не была воплощена в жизнь¹². Собрание оказалось приобретено Государственным музеем истории Ленинграда, директором которого на тот момент была Людмила Николаевна Белова (1924–1993): позже возглавившая рабочую группу создания музея-квартиры Александра Блока в Ленинграде¹³. А истинным инициатором покупки, со слов С.С. Лесневского, являлся многолетний профессор Ленинградского университета, литературовед Дмитрий Евгеньевич Максимов (1904–1987). С.С. Лесневский отмечал, что учеников Д.Е. Максимова, участников его блоковского семинара на филологическом факультете, которые работали в музее-квартире Ф.М. Достоевского в Ленинграде, можно считать непосредственными организаторами приобретения коллекции Н. П. Ильина¹⁴. Одна из учениц Д.Е. Максимова, работавшая с полученной коллекцией, Юлия Евгеньевна Галанина пишет, что несмотря на то, что «москвичи очень болезненно относились к потере ильинского наследия и даже пытались получить назад какие-то временно попавшие к Ильину предметы»,

⁷ Лесневский С.С. «Россия Блока»: судьба усадьбы и судьба музея // Россия и современный мир. 2013. № 4 (81). С. 231.

⁸ Там же.

⁹ Беляев А. На Старой площади // Вопросы литературы. 2002. № 3. С. 243–270.

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 2833 (В.Н. Орлов). Оп. 1. Д. 170. Письма Лесневского Станислава Стефановича В.Н. Орлову. (19 августа 1977–9 марта 1985). Л. 3.

¹¹ Н.П. Ильин. К 110-летию со дня рождения. [Электронный ресурс]. URL: https://www.spbmuseum.ru/exhibits_and_exhibitions/anonsy/50958/?ysclid=m9q7njhqam335469978 (дата обращения: 10.04.2025).

¹² РГАЛИ. Ф. 2833 (В.Н. Орлов). Оп. 1. Д. 170. Письма Лесневского Станислава Стефановича В.Н. Орлову. (19 августа 1977–9 марта 1985). Л. 3.

¹³ Галанина Ю.Е. В конце 1970-х годов // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Вып. IX. Воспоминания о Л. Н. Беловой. СПб., 2004. С. 55.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2833 (В.Н. Орлов). Оп. 1. Д. 170. Письма Лесневского Станислава Стефановича В.Н. Орлову. (19 августа 1977–9 марта 1985). Л. 3.

С.С. Лесневский в вопросе увековечивания памяти Александра Блока признавал благо параллельной работы двух музеев, оказывая помощь в делах музея-квартиры поэта в Ленинграде¹⁵.

Второе публикуемое письмо С.С. Лесневского к В.Н. Орлову от 8 октября 1978 г. отражает процесс подготовки к столетию со дня рождения А.А. Блока, корреспондент обращается к адресату с просьбой содействовать скорейшей музеефикации Шахматово.

Публикуемые документы расширяют представление о процессе создания музеев памяти А.А. Блока, один из которых — в Ленинграде — открылся для публики в ноябре 1980 г., а второй — в Шахматово — в 2001 г.¹⁶ Тексты публикуемых документов приводятся без изменений; имена редко упоминаемых в литературе о А.А. Блоке персоналий комментируются кратко; рукописные дополнительные пометки авторов в документах оговариваются отдельно. Пунктуация соответствует современным нормам русского языка.

1.

Секретарю Ленинградского обкома КПСС Б.С. Андрееву¹⁷

5 января 1975

Глубокоуважаемый Борис Сергеевич!

Обращаюсь к Вам по вопросу, имеющему, как я понимаю, серьезное общественно-культурное значение.

Речь пойдет об увековечении памяти Александра Блока в Ленинграде — в городе, с которым были всецело связаны жизнь и деятельность поэта.

Позволяю себе говорить на эту тему, поскольку в течение сорока пяти лет занимаюсь исследованием и публикацией творческого наследия Блока.

Через четыре с небольшим года¹⁸ (28 ноября 1980 года) будет отмечаться 100-летие со дня рождения Александра Александровича Блока. Всех литераторов Советского Союза и сотни тысяч читателей крайне тревожит, будут ли в этот небольшой срок осуществлены, наконец, предложения, выдвигавшиеся советской общественностью в печати, начиная еще с 1939 года, когда, после смерти вдовы поэта и передачи его наследия в Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР, возник вопрос о создании в Ленинграде мемориального музея «Квартира Александра Блока».

После Великой Отечественной войны вопрос этот многократно поднимался как ленинградской писательской организацией, так и в центральной печати, но до сих пор остается не решенным.

Не вдаваясь в подробности, сошлюсь лишь на такие авторитетные выступления, как давнее уже письмо в редакцию «Литературной газеты» (24 мая 1960 года) — «Увековечить память поэта», подписанное виднейшими писателями Советского Союза (П. Антокольский, О. Берггольц, Ю. Герман, В. Панова, М. Рыльский, А. Сурков, Н. Тихонов, К. Федин, К. Чуковский и др.), и появившееся через девять лет другое письмо в редакцию

¹⁵ Галанина Ю.Е. С.С. Лесневский и Музей Александра Блока на Пряжке // Венок Станиславу Лесневскому : Вместо прощания. М., 2014. С. 281.

¹⁶ Есауленко М.Г. Блока А.А. музей-квартира // Литературные музеи России: энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М., 2022. С. 126–127; Сорвачева К.М. Менделеева Д.И. и Блока А.А. мемориальный музей-заповедник // Литературные музеи России: энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М., 2024. С. 50–51.

¹⁷ Андреев Борис Сергеевич (1924–2005) — советский партийный и государственный деятель.

¹⁸ Первоначальная фраза «Через неполных шесть лет» зачеркнута в машинописи, от руки вписан новый срок.

«Литературной газеты» (23 июля 1969 года), подписанное группой лауреатов Ленинской премии (М. Аникушин, Р. Гамзатов, С. Коненков, А. Прокофьев, С. Рихтер, Г. Свиридов, А. Твардовский, Г. Товстоногов, Г. Уланова, К. Чуковский, Д. Шостакович).

Здесь было отмечено, как много делается в нашей стране для сбережения заповедных памятников русской культуры, а далее сказано: «Тем очевиднее, в каком большом долгу оказались все мы перед славными местами, неотделимыми от имени великого русского поэта, одного из выдающихся зачинателей советской литературы Александра Александровича Блока. В стране до сих пор нет ни одного музея, посвященного Блоку... Увековечение памяти великого поэта — патриотический долг».

В печати было и много других выступлений на ту же наболевшую тему (например: «Литературная газета» 14 января 1970 года, «Советская культура» 10 февраля 1970 года, «Комсомольская Правда» 19 июля 1970 года и 13 мая 1971 года, «Литературная Россия» 6 марта 1970 года и 22 января 1971 года и др.). Не говорю уже о множестве читательских писем, не попавших в печать.

В настоящее время в нашей стране действует более 160 литературно-мемориальных музеев (до Октябрьской революции их было всего 7). Отсутствие среди них музея Александра Блока ощущается как пробел не только досадный, но и недопустимый.

Нельзя не отметить в этой связи, что в Москве, с которой Блок и жизненно и творчески был связан неизмеримо меньше, нежели с Ленинградом, в последнее время сделано кое-что для увековечения его памяти: в районе расположения бывшей усадьбы поэта Шахматово (Солнечногорский район Московской области) на общественных началах создана фотовыставка, посвященная Блоку; небольшой мемориальный музей существует при Солнечногорской школе имени Блока, возле которой установлен памятник-бюст поэту (пока единственный в Советском Союзе); разработан проект восстановления шахматовского дома и парка, который предполагается объявить государственным заповедником. Начиная с 1970 года в Шахматове проводятся ежегодные Блоковские праздники поэзии, собирающие громадную аудиторию.

Тем более нельзя мириться с положением, сложившимся на родине поэта — в нашем городе.

Из всех мероприятий по увековечению памяти Александра Блока в Ленинграде наиболее важными и неотложными, безусловно, являются три следующие.

I. СОЗДАНИЕ МЕМОРИАЛЬНОГО МУЗЕЯ «КВАРТИРА АЛЕКСАНДРА БЛОКА»

в квартире № 21 дома № 57 по Улице Декабристов, где поэт жил с 1912 года и умер 7 августа 1921 года и где были написаны его важнейшие произведения (большая часть лирики III тома, драма «Роза и Крест», поэмы «Соловьиный сад», «Возмездие» и «Двенадцать», революционная публицистика 1918—1921 годов). Квартира эта по своему размеру (6 комнат) и расположению (вход с улицы через парадную лестницу) вполне приспособлена для открытия в ней музея. Умер Блок в другой квартире того же дома (№ 23), куда вынужден был переселиться в марте 1920 года), — эту небольшую квартиру тоже следует сделать мемориальной.

Музей «Квартира Александра Блока» мыслится как филиал музея Института русской литературы (Пушкинского Дома) Академии наук СССР, где хранится основная часть рукописного фонда Блока, богатые иконографические материалы, библиотека поэта (в уцелевшей ее части), обстановка его рабочего кабинета и все оставшиеся после него предметы личного обихода.

Богатство сосредоточенных в Пушкинском Доме мемориальных материалов создает поистине редкую возможность устроить исключительный по полноте, ценности и значению музей (с точным воспроизведением рабочего кабинета поэта и с широкой историко-литературной экспозицией), посвященный как жизни и творчеству Александра Блока, так и русскому литературному движению его времени.

Такой музей мог бы стать не только хранилищем материалов, но и своего рода центром изучения русской поэзии начала XX века, мог бы развернуть лекционную деятельность в этой области, устраивать ежегодные «Блоковские чтения» (с привлечением специалистов из Москвы и других центров Советского Союза), — как в своей области успешно выполняют эту задачу ленинградские музеи Н.А. Некрасова и Ф.М. Достоевского.

Замечу кстати, что я имею в виду передать музею Блока, когда он будет создан, собранную мною обширную и ценную библиотеку в той ее части, которая относится к Блоку и литературе его эпохи. Собранная мною коллекция изданий Блока и литературы о нем является уникальной, очевидно, самой полной из всех имеющихся. Место ее — именно в таком музее.

Таким образом, полноценный Музей Александра Блока может сложиться лишь на базе Института русской литературы, для чего необходимы добрая воля и решение Президиума Академии наук СССР. Насколько мне известно, вопрос этот ставился руководством Института русской литературы перед Президиумом АН СССР, но решения по нему вынесено не было. Очевидно, в данном случае не обойтись без инициативы и рекомендации Ленинградского Областного комитета КПСС.

Конечно, музей Блока можно было бы создать и на базе Всесоюзного музея А.С. Пушкина, существующего в системе Министерства культуры СССР. Но в таком случае полноценный музей Блока может быть создан лишь при условии передачи мемориальных материалов из Института русской литературы во Всесоюзный музей А.С. Пушкина, что вряд ли возможно, да и не целесообразно.

Попутно возникает более общий и еще более важный вопрос, требующий широкого общественного обсуждения.

Ленинградские литературно-мемориальные музеи, посвященные А.С. Пушкину, Н.А. Некрасову и Ф.М. Достоевскому, существуют разобщенно и изолированно от Института русской литературы АН СССР, что безусловно ограничивает их собственно музейные и культурно-просветительные возможности. Ценнейшие материалы, хранящиеся в Пушкинском Доме, этим музеям недоступны, и потому экспозиции их сильно обеднены.

Нужно заметить, что в свое время музеи Пушкина («Последняя квартира») и Некрасова существовали в качестве филиалов Института русской литературы, но в дальнейшем были отторгнуты от него. Решение это нельзя не признать ошибочным.

Если бы все эти музеи — вместе с новыми музеями Александра Блока и Максима Горького (а такой музей Ленинграду также насущно необходим) — были переданы Академии наук СССР в качестве филиалов музея Института русской литературы (кстати сказать, не имеющего достаточной площади для демонстрации своих собраний), в Ленинграде создалась бы единая сеть музеев, обогащенных уникальными материалами, пока втуне лежащими в запасниках Пушкинского Дома, и охватывающих два века русской литературы — от Ломоносова и Радищева до Блока и Горького.

Громадное культурно-историческое значение такой сети, состоящей из пяти литературно-мемориальных музеев, объединенных одной идеей и работающих по единому плану, переоценить невозможно — в масштабах не только Ленинграда, но всей страны.

Могу добавить, что директор Института русской литературы член-корреспондент АН СССР В.Г. Базанов, с которым я делился своими соображениями по данному поводу, полностью их разделяет и поддерживает.

II. УСТАНОВКА ПАМЯТНИКА АЛЕКСАНДРУ БЛОКУ.

Над проектом памятника ведется работа в мастерской народного художника СССР, лауреата Ленинской премии М.К. Аникушина.

Открытие памятника, очевидно, целесообразно приурочить к 100-летию со дня рождения поэта (28 ноября 1980 года). Но, учитывая, что решение данного вопроса — процесс длительный, конкурс на создание памятника следовало бы объявить уже теперь, а закладку его, для чего требуется решение директивных органов, произвести тоже заблаговременно.

Очень важно также заранее предусмотреть место для установки памятника.

Наилучшим местом мне и моим товарищам по Союзу писателей представляется благоустроенный сквер, расположенный на одной из парадных магистралей города — на Кировском проспекте, между домами № 25 и 27. Это место наиболее подходит как по собственно эстетическим (градостроительным) соображениям, так, главным образом, по веским обоснованиям литературно-биографического характера.

Жизнь А.А. Блока была наиболее тесно связана именно с этим районом Ленинграда — с Петроградской стороной. Здесь он провел большую часть жизни: 1889—1906 годы (Гренадерские казармы на Петроградской набережной), 1906—1907 (Лахтинская ул., 3), 1910—1912 (Малая Монетная ул., 9). Последний адрес — в непосредственной близости от сквера, где предлагается установить памятник поэту. Наконец, здесь же, на Петроградской стороне, в доме № 37 по Большому проспекту, находится здание б. Введенской гимназии, где А. А. Блок учился в 1891—1898 гг. Поэт любил район Петроградской стороны, и она нашла многочисленные отражения в его лирике и драматургии.

III. ПРИСВОЕНИЕ ИМЕНИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА ЛАХТИНСКОЙ УЛИЦЕ.

В свое время Улицей Александра Блока был неудачно назван (без согласования с Союзом писателей и другими заинтересованными организациями) глухой переулок-тупик, биографически с Блоком никак не связанный и по своей захламленности недостойный называться именем великого русского поэта.

Есть очевидный смысл присвоить имя Александра Блока Лахтинской улице (на Петроградской стороне), где в доме № 3 поэт жил в 1906—1907 гг. Дом сохранился без изменений.

Остается еще раз повторить, что все эти вопросы ставились многократно. В 1946 году, в связи с 25-летием со дня смерти Блока, по инициативе Ленинградского отделения Союза писателей, был даже подготовлен (за подписями первого секретаря Ленинградского Горкома ВКП(б) и председателя Исполкома Ленгорсовета) проект постановления Совета министров СССР «Об увековечении памяти А.А. Блока», где говорилось и о музее-квартире, и о памятнике, и о переименовании улицы.

До 100-летия со дня рождения А.А. Блока, которое безусловно будет достойно отмечено по всей стране и, возможно, войдет в план международных мероприятий ООН, остается меньше шести лет — срок очень небольшой. Подготовку к юбилейной дате у нас, в Ленинграде, необходимо начать незамедлительно.

Мемориальное закрепление гражданского и творческого подвига Александра Блока недопустимо отстает от все более, год от года, ширящегося и углубляющегося понимания

исторической роли национального русского поэта, навсегда связавшего свое имя с Великой Октябрьской революцией и ставшего одним из зачинателей советской литературы.

Хочется думать и верить, что при помощи Ленинградского Областного Комитета КПСС вопрос этот, давно волнующий советскую общественность, будет решен в полном объеме.

С глубоким уважением

(В.Н. Орлов — член Правления Союза писателей СССР, секретарь Правления Ленинградской писательской организацией, лауреат Государственной премии СССР).

РГАЛИ. Ф. 2833. Оп. 1. Д. 50. Л. 1–8.

Машинопись.

2.

СЕКРЕТАРЮ ЛЕНИНГРАДСКОГО ОБКОМА КПСС Б.С. АНДРЕЕВУ

Глубокоуважаемый Борис Сергеевич!

В январе 1975 года я в письме на Ваше имя изложил свои соображения относительно давно назревших мер по увековечению памяти Александра Блока в Ленинграде, в связи с приближающимся 100-летием со дня рождения поэта.

В первую очередь речь идет о создании мемориального музея «Квартира Александра Блока».

Вскоре после моего письма на Ваше имя я был извещен, что в ближайшее время ожидается практическое решение данного вопроса. (В качестве первого шага предполагалось расселение жильцов, проживающих в бывшей квартире Блока.)

Между тем с тех пор прошло два года — а дело организации Блоковского музея не получило никакого движения.

За это время выяснилось, что нет никаких надежд на то, что создание музея возьмет на себя Академия наук СССР, и что такой музей может возникнуть лишь на базе Министерства культуры РСФСР (при условии передачи министерству мемориальных материалов А.А. Блока из Института русской литературы АН СССР).

Из беседы с руководящими работниками Управления музеев Министерства культуры РСФСР я вынес впечатление, что в деле создания Блоковского музея возникают дополнительные трудности (на мой взгляд, преувеличенные), связанные с правилами размещения и охраны музейных экспозиций.

Задержка с принятием директивного решения о создании в Ленинграде мемориального музея Александра Блока внушает самую серьезную тревогу, поскольку до 100-летия годовщины поэта (28 ноября 1980 года) остается всего три с половиной года.

Нельзя не заметить в этой связи, что в Москве подготовка к Блоковскому столетию ведется гораздо более интенсивно и успешно. Не далее как сегодня (2 марта) в «Правде» сообщается о разработанном проекте восстановления подмосковной усадьбы Блока Шахматово, причем сказано, что «развернуть работы по реконструкции предполагается летом».

А ведь Александр Блок жизненно и творчески был связан преимущественно с Ленинградом!

Мне кажется, что практическое решение о создании в Ленинграде музея Блока не терпит дальнейшего отлагательства.

С глубоким уважением

(В.Н. Орлов — член Правления Союза писателей СССР, секретарь Правления Ленинградской писательской организации)

2 марта 1977¹⁹

РГАЛИ. Ф. 2833. Оп. 1. Д. 50. Л. 9–10.

Машинопись.

3.

19 августа 1977. Малеевка²⁰ (до 2-го октября).

Дорогой Владимир Николаевич!

Паки и паки простите, что так долго не отвечал Вам на Ваше внимательное и сочувственное письмо. Мысленно беседую с Вами постоянно. Был, поверьте, потрясен вывозом коллекции Н.П. Ильина из Москвы. Рассылал всякого рода бесполезные просьбы... вернуть коллекцию в Москву. Вы меня не осудите, я знаю, — уже не осудили и поняли. Я согласен с Вашей характеристикой Ильина как коллекционера-маклака, я бы сказал, коршуна. Но странным образом он сочетал в себе алчность и хищничество с любовью к Александру Блоку, ко всему, что с ним так или иначе сопрягается, — эта любовь стала его страстью, в ней он осуществился как личность, властный человек большой воли, расчета и точности, безвестный инженер, занявший, по его представлениям, место на Олимпе Блокознания и сорвавший при этом крупный куш. Словом, он выиграл свою игру, которую умело и упорно вел лет тридцать. Ряд лет он обещал Н.Б. Волковой²¹ передать свою коллекцию в ЦГАЛИ; ранее опрометчиво продал — по старым, тогда еще сравнительно невысоким ценам — собрание книжной Блокианы в Гослитмузей (он до последнего времени требовал вернуть ему эти книги, понимая, что прогадал, а коллекцию разрознил). Когда-то, как он утверждал, дружил с Вами. Меня он использовал, обещая передать коллекцию для музея в Шахматове. Не говорю уже о выхлопотанной для него великолепной квартире с отдельной комнатой для коллекции. Мы вольно и невольно создали ему имя, чего он, впрочем, заслуживал в определенном смысле. Факты и фактики он знал великолепно, память у него была электронная, — всегда он мог дать любую справку из области Блокианы, по памяти или раскрыв одну из своих папок и тетрадей, исписанных четким, почти печатным почерком, не требующим перепечатки (чем-то напоминает купряновский манускрипт «Розы и Креста», у него же и находившийся). Ильин переписал, кажется, всю литературу о Блоке, он собирал газетные вырезки, упоминания и т. д. Любил он «консультировать» пишущих людей, тщательно дозируя свою помощь в зависимости от того, во сколько ценил того или иного автора. Много помогал он А. Туркову и А. Горелову, А. Галису, И. Зильберштейну, В. Енишерлову²². Кое-чем в начале помог Ильин мне, когда я еще неуверенно чувствовал себя в мире Блокознания и пока Ильин не получил квартиры — после этого его отношение ко мне резко изменилось. Ильин собирал все — книги, фотографии, рисунки, рукописи, предметы, вплоть до шапочки Белого. Предпочитал он брать даром или очень дешево, за бесценок, или же за ответные услуги. Нередко он отказывался от важных приобретений, если они обходились в заметную сумму. Все шахматовское, бекетовское перешло к нему от Кублицких, с Трубниковского

¹⁹ Дата вписана от руки.

²⁰ Пометка красными чернилами: «143119, Моск. обл., Рузский р/н, Дом творчества "Малеевка"».

²¹ Волкова Наталия Борисовна (1924–2022) — филолог, с 1963 г. в продолжении 38 лет директор Центрального государственного архива литературы и искусства, ныне — РГАЛИ.

²² Турков Андрей Михайлович (1924–2016) — литературовед; Горелов Александр Александрович (1931–2016) — литературовед; Галис Адам (1906–1988) — польский поэт, переводчик, исследователь творчества А.А. Блока; Зильберштейн Илья Самойлович (1905–1988) — искусствовед, литературный критик; Енишерлов Владимир Петрович (1940 г.р.) — литературовед.

переулка, при большом содействии Енишерлова (о чем последний сейчас едва ли не жалеет). Вероятно, поэтому Ильин не слишком протестовал, когда составленный им очерк московских поездок и встреч Блока появился в альманахе «Тверской, 25» за подписью Енишерлова (у меня есть первоначальная рукопись этой работы, подписанная Ильиным, да и от него я знаю об этом эпизоде). Я всем советовал дарить Ильину все блоковское, будучи уверен в шахматовском предназначении его коллекции. Так, Л. Либединская²³ подарила ему листовку — «Двенадцать» времен гражданской войны. И многие дарили ему (например, Елена Эрастовна Блок²⁴, Мария Николаевна Качалова²⁵, Л.А. Дельмас, Ивановы — перечень был бы внушительным). Я подарил Ильину автограф письма Ахматовой читателям «Юности», книгу «Алконост» (1911) памяти В. Ф. Комиссаржевской, книжечку воспоминаний А. Ремизова о Блоке «Ахру» с автографом Алексея Михайловича и др. Ему дарили, а он все инвентаризовал и против всего ставил — в воображении или в описи — продажную цену. Во всяком случае, он представил покупателям соответствующий каталог и продал коллекцию, если я не ошибаюсь, за 30 тыс. рублей. Инспиратором покупки был Д.Е. Максимов, мною весьма уважаемый ученый, которого я тоже просил отступить от коллекции, оставить ее Москве для Шахматова. Организаторами покупки были ученики Д.Е., работающие в музее Достоевского в Ленинграде, а непосредственно пробила и осуществила эту акцию директор музея Б.Н. Рыбалко. Формально же покупка осуществлена Музеем истории города. Я переоценил степень действия этических факторов, когда просил Г.С. Пахомову²⁶ не вывозить коллекцию из Москвы. Ведь К.М. Симонов уже договорился с Министром культуры РСФСР Ю.С. Мелентьевым²⁷ о приобретении коллекции Гослитмузеем для Шахматова. Но Н.В. Шахалова²⁸ (директор Гослитмузея) и М.А. Кайнова²⁹ (зам. нач-ка Управления музеев) сделали все, чтобы завалить это дело. Они не верят в Шахматова, они не хотят делать музей в Шахматове и вообще опасаются всего, связанного с Блоком, предпочитая отдать эту тему целиком Ленинграду. Эта позиция успела завоевать сторонников и в МК партии (В.М. Борисенков³⁰), и в отделе культуры ЦК (А.А. Беляев³¹). Впрочем, все еще может перемениться. Встав же на точку зрения тех, кто приобрел коллекцию Ильина, я должен, например, убедить Н.С. Алянскую передать ее собрание книг, подаренных Блоком Самуилу Мионовичу, не в Ленинград, а в Гослитмузей, в Москву. Точно также и в Ленинграде нетрудно найти владельцев Блоковских материалов, которые можно попытаться перевезти в Москву. Кстати, Е.Э. Блок подарила мне два портрета — бабушки и дедушки поэта, А.А. и Л.А. Блоков — для нашей выставки в Тараканове, а впоследствии — для музея в Шахматове. Признаюсь, с чувством большого смущения увозил я их из Ленинграда, а теперь понимаю, что сделал правильно, ибо их всегда можно обменять на что-нибудь шахматовское.

²³ Либединская Лидия Борисовна (1921–2006) — писатель, мемуарист.

²⁴ Блок Елена Эрастовна (1896–1992) — супруга двоюродного брата А.А. Блока.

²⁵ Качалова Мария Николаевна (1900–1983) — литератор, мемуарист.

²⁶ Вероятно, Пахомова Галина Семеновна (1937–2018) — ленинградский партийный работник.

²⁷ Мелентьев Юрий Серафимович (1932–1997) — партийный и государственный деятель, в 1974–1990 гг. министр культуры РСФСР.

²⁸ Шахалова Наталья Владимировна (1924–2006) — советский работник культуры, в 1972–2006 гг. директор Государственного литературного музея.

²⁹ Вероятно, Кайнова Маргарита Андреевна (1924–?) — комсомольский и партийный функционер.

³⁰ Борисенков Василий Михайлович (1927–2005) — советский партийный и государственный деятель.

³¹ Беляев Альберт Андреевич (1928 г.р.) — советский государственный и партийный деятель, мемуарист.

К сожалению, музейщики руководствуются, как и коллекционеры, стремлением брать все, что можно взять. Вам, человеку масштабных идей, мои рассуждения должны показаться мелочными в свете больших задач 100-летия Ал. Блока. Но мне кажется, что в нашей стране, в духе наших национальных представлений, народная известность поэта, немислима без «малой родины», без связи с землей. Неслучаен и отклик тысяч сердец теперь на слово, которое вчера не звучало: Шахматово. «Вот зачем такой знакомый и родной для сердца звук...». Уже сегодня Шахматово влечет и влечет паломников. А музей в Шахматове будет необычайно популярен, как музей поэта на природе, да еще такого поэта и в таком месте... Есть мечта—открыть в августе 1980 года музей Блока в Шахматове и этим начать юбилейные торжества. Потому и проводим Блоковские праздники поэзии в Шахматове ежегодно, что там пока «ничего нет», а должно быть. Не судите наш праздник так же, как и Пушкинский,—ведь мы приходим к «пустому месту», в лес, на поляну, к тополи и камню. И мы утверждаем, что здесь живет дух поэта, и все чувствуют его присутствие. По газетным заметкам этого не оценишь. Но нам дорога и эта пресса, которая каждый год вызвана Блоковским праздником. Мне кажется, праздники открыли площадную, народную, массовую душу поэзии Блока. Сама атмосфера вокруг этого имени стала иной с 1970 года, и не без влияния наших праздников. Михайловское может без них обойтись, Шахматову они жизненно необходимы. Недаром же лучший Ваш друг, любимый всеми нами Павел Григорьевич Антокольский пропустил лишь один из восьми этих праздников, в год своего юбилея. А в этом году, 7-го августа, в жару, он не только приехал, но и произнес блистательную речь, внятную, четкую, громогласную, как всегда у Антокольского, и читал из «Кармен», «Петроградское небо мутилось дождем...», да еще в заключение и «Скифы»! Можете себе представить, как был принят он, видевший и слышавший Блока... Дорогой Владимир Николаевич! Я потому еще долго не отвечал Вам, что месяца два был поглощен перипетиями подготовки к празднику, а здесь, в Малеевке, вот только через неделю после приезда начал вспоминать, как говорится, на каком я свете. Но довольно о наших «местных» делах. Я догадываюсь, что, несмотря на сдвиги, дела с организацией музея на Пряжке не так быстро продвигаются. Остается всего три года—это очень мало. Музей надо, без сомнений, открыть не позднее 28-го ноября 1980 года. Вы правы: ключ к решению этого и других блоковских вопросов—включение юбилея в календарь знаменательных дат ЮНЕСКО. Насколько мне известно, К.М. Симонов 8-го августа уехал в Испанию. Я говорил с ним по телефону перед его отъездом и он обещал принять меня по приезде—в сентябре-октябре—и собрать нашу комиссию. «Лит. наследство», кажется, в типографии. Из ИМЛИ—ни слуху ни духу о Полном собрании. В октябре я хочу побывать хочу побывать у нового директора ИМЛИ (не знаком с ним). Всюду что-то готовится к юбилею, я в курсе почти всех намечаемых изданий. Низкопробное сочинение Г. Гулиа³² было у меня на рецензии (из изд-ва «Мол. гвардия») и я дал ему заслуженную оценку. С нетерпением ждем Вашего «Гамаюна»—и в журнале и в книге. Любим Блока и его город, чтим Вас, желаем Вам Добра и Здравья. Ваш Ст. Лесневский

Извините многословие!

РГАЛИ. Ф. 2833. Оп. 1. Д. 170. Л. 1–5 об.

Автограф.

³² Гулиа Георгий Дмитриевич (1913–1989)—писатель, автор повести «Поэт, или Александр Блок».

4.

8. X. 78. Пицунда (до 16. X.)

Дорогой Владимир Николаевич!

Давно собирался Вам написать, поздравить Вас с выходом замечательной книги «Литературного наследства» — писем Блока к Любови Дмитриевне — ведь этот том и Ваше кровное детище. Радовался я и первым добрым откликам на Вашего «Гамаюна» — в «Известиях» и в «Правде». Я считаю выход Вашего «рационовиталистского» труда о Блоке — большим художественным, научным и человеческим событием нашей культуры. Даже то, что мне лично режет слух (это относится к тону рассказа о некоторых людях, особенно «дамах»), я воспринимаю (хотя и не принимаю) как черту драматизма Вашего сочинения, в котором Вы — и автор и действующее лицо, персонаж, герой, — настолько Вы вошли в драму Блока и его времени, вместе со всеми ее участниками. «Поглотили нас волны времен, и была наша участь мгновенна». Вы смело бросаетесь в эти волны, Вы не боитесь быть временным, минутным, тщетным, — ведь и к вечности нет иного пути. «И вот, бессмертные на время...». Мне особенно нравится этот зловещий колорит Вашего «Гамаюна», Вальсингамовское упоение гибелью, злой хохот в ответ на злую шутку — шутку Историю. Как Вы описываете охоту на царя, да и многое другое, — у Вас везде эти двойные смыслы, отсветы, тени. Человек — это случай, определил философ. И он же: человек — это драма. Вы рассказали о гениальном «случае» Блока, но и о том, что он сделал из этого случая, из того, что выпало ему, — как он претворил случай в драму. От Платона вернулся к Сократу, принял выбор Сократа. Я сумбурно излагаю впечатления от Вашей книги, подбираю к ней музыкальный ключ. Работа над «Гамаюном», мне кажется, благотворно сказалась на Вашем этюде, столь Блоковски названном «Сны и явь», — на Вашем предисловии к тому переписки Блока и Любови Дмитриевны. Все-таки я жалею, что хотя бы ее письма не напечатаны полностью и рядом с Блоковскими, как это было в яви их судеб. Некоторые интересные отрывки воспоминаний Люб. Дм. также не вошли. Вообще-то надо бы однажды где-то, в научном, что ли, издании, опубликовать их, наконец, полностью. Пора бы выйти в свет и ее труду о балете. Нам надо возвысить близких к Блоку, ведь они того стоят, и Вы сделали решительные шаги в этом направлении и в «Гамаюне» и в «Снах и яви». Вы часто возвышаетесь именно до сна о Блоке, — настоящий сон только безусловно убедителен, непостижимо прозорлив и абсолютно бескорыстен. «Все прочее — литература». Пожалуйста, не обижайтесь на мою словесность и не сомневайтесь в моем вполне рациональном принятии созданной Вами реальной ценности. Я также книги постигаю медленно, буду, конечно, возвращаться не однажды и к «Гамаюну» и к «Снам и яви». Это лето — с июля по сентябрь — было очень нервным. Имею в виду Шахматово и все с ним связанное. Мне бы очень хотелось вместе с Вами объехать будущий наш Блоковский заповедник. Недавно составлен проект охранной зоны, намечающий сберечь и поставить под защиту государства обширные территории Блоковского ландшафта. Ф. Кузнецов³³ обратился с официальными письмами о создании музея-заповедника Блока в Шахматове — Тараканове и их окрестностях, о восстановлении усадьбы в Шахматове и церкви в Тараканове. Иного пути нет: если в Шахматове, Тараканове и (в дальнейшем) в Боблове не будет каких-то музейных «точек», Блоковское Подмосковье не сохранится для нас и для потомков как памятник

³³ Кузнецов Феликс Феодосьевич (1931–2016) — в конце 1970-х–1980-е гг. первый секретарь правления Московской писательской организации Союза писателей СССР.

Поэту. Я хочу просить Вас сказать при обсуждении этого вопроса, что нельзя противопоставлять необходимость музея Блока в Ленинграде — такой же необходимости музея Блока в Шахматове. Для славы поэта и его бытия в национальном сознании, для «популярности» очень важен музей на природе. Не один музей посвящен Пушкину, и так же — Лермонтову, Некрасову, Маяковскому... Не один — Чехову, Л. Толстому, Тютчеву (Мураново и Овстуг)... Вещи для Шахматова мы уже собираем, а кое-чем, надеюсь, с нами поделятся из коллекции Н.П. Ильина, где есть немало шахматовского, притом собранного нашими руками. Так что музей в Шахматове никак не отвлечет сил и средств от музея в Ленинграде. Да и делаться они будут разными, независимыми организациями — ленинградскими у Вас и московскими в Шахматове. Мне кажется, нет и проблемы очередности создания этих музеев. Ленинградцам ничуть не легче будет создавать музей Блока, если Шахматово останется заброшенным, как ныне. Напротив, параллельная работа дает взаимообогащение опытом. Но, увы, в Ленинграде как-то не видится Шахматово. Ведь и современники Блока, за редким исключением, не видели в нем «московского» и «подмосковного», особенно в Петербурге. Создалась легенда об исключительно «петербургском» Блоке. Между тем прав П.А. Журов³⁴: Шахматово — изначально в судьбе Блока, это его духовная родина. Вы-то все знаете и понимаете. Но характерно (скажу все сразу) — Вы побывали и в Польше, и в Италии, работая над «Гамаяном», обошли все Блоковские уголки Петербурга и его пригородов и, если не ошибаюсь, ни разу за эти годы не побродили вокруг Шахматова, — а надо бы и пожить там, чтобы ощутить Блока просторов, холмов, деревень, лесов, «Россию Блока». Вы на меня не обижайтесь, я к Вам открыто, без всякого подвоха, от всей души. Может быть, Шахматово — ключ не только к Блоку; может, нам удастся в этих местах как-то вытащить, сохранить и спасти Россию Блока, уже (страшно сказать) и без кавычек, и наш опыт прорастет, подобно горчичному зерну. Дорогой Владимир Николаевич, давайте, не откладывая, съездим и посмотрим Шахматово, Боблово, Рогачево, Тараканово, Николо-Пешношский монастырь, собор в Рогачеве (откуда певчих наняли на 17 августа 1903 года). Ваше слово очень весомо, Вы могли бы поколебать недоверие к идее Шахматова в административно-директивных инстанциях. К.М. Симонов сейчас не склонен к решительным акциям, он считает, что надо ждать создания юбилейного комитета. Видимо, мы упустили и упускаем время; возможности, связанные с созданием нашей Блоковской комиссии, мы не использовали и не используем в должной мере. Мне приходилось выступать в печати в тех случаях, когда лучше было бы выступить К.М. (особенно в «Правде»), но часто не было выхода иного, — надо поддержать традицию Блоковских праздников поэзии до 100-летия, это пока единственная защита Шахматова, пока там «ничего нет». Надо было защитить шахматовский лес, и в результате и создан проект охранной зоны, хотя на мою долю в августе-сентябре выпало достаточно волнений и даже унижений — в общении с «районным звеном». Я очень прошу Вас при случае не поддерживать, более того — отвергнуть идею «Дома поэзии» (Дома творчества?) в Шахматове. Со всеми строениями, гаражами, кухней и отдыхающими это было бы настоящее «Возмездие», проще говоря — надругательство над Шахматовом. Закон об охране памятников, кстати, запрещает нарушение мемориальности инородным строительством. Мечтается видеть в этих местах ландшафтный историко-культурный Блоковский заповедник. Блоковские праздники поэзии в 1979 г. и в 1980 г. надо бы сделать Всесоюзными, — это важно не только

³⁴ Журов Петр Алексеевич (1885–1987) — литературовед.

и не столько для Шахматова, сколько для юбилея в целом. Пора бы на этих праздниках видеть и слышать ленинградцев во главе с Вами и М. Дудиным. Дорогой Владимир Николаевич, пожалуйста, напишите мне, как дела реально с музеем Блока в Ленинграде. Я надеюсь побывать в Ленинграде в ближайшее время, по возвращении из Пицунды. Для выступлений о Блоковском юбилее готовы предоставить место «Советская Россия» и «Советская культура». Болит душа, что заглохло начинание с Полным собранием сочинений Блока. Все-таки—это бы надо хоть застолбить в 100-летие, хоть бы подписку объявить или, по крайней мере, принять правительственное решение. Хорошо, что Ваше 70-летие ознаменовано выходом «Гамаюна», «Писем к жене» и чудесной Вашей антологией русской поэзии. Надеюсь, что «Гамаюн» с Вашей надписью будет в Таракановской библиотеке. Всего Вам доброго. Искренне—Ваш Ст. Лесневский.

РГАЛИ. Ф. 2833. Оп. 1. Д. 170. Л. 10–12 об.

Автограф.

Список литературы

- Беляев А. На Старой площади // Вопросы литературы. 2002. № 3. С. 243–270.
- Есауленко М.Г. Блока А.А. музей-квартира // Литературные музеи России: энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М.: ГМИРЛИ имени В.И. Даля, 2022. С. 126–127.
- Ипатова С.А. У истоков создания музея А.А. Блока в Петрограде-Ленинграде // Словесность и история. 2023. № 4. С. 108–119.
- Лесневский С.С. «Россия Блока»: судьба усадьбы и судьба музея // Россия и современный мир. 2013. № 4 (81). С. 228–234.
- Сорвачева К.М. Менделеева Д.И. и Блока А.А. мемориальный музей-заповедник // Литературные музеи России: энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М.: ГМИРЛИ имени В.И. Даля, 2024. С. 50–51.

References

- Beljaev A. Na Staroj ploskhadi [On the Staraya Square], in *Voprosy literatury*. 2002. № 3. P. 243–270. (in Rus.).
- Esaulenko M.G. Bloka A.A. muzej-kvartira [Blok A.A. Museum-Apartment], in *Literaturnye muzei Rossii: jenciklopedija: V 2 t. T. 1*. Moscow: GMIRLI imeni V.I. Dalja, 2022. P. 126–127. (in Rus.).
- Ipatova S.A. U istokov sozdanija muzeja A.A. Bloka v Petrograde-Leningrade [The Origins of the Alexander Blok Museum in Petrograd—Leningrad], in *Slovesnost' i istorija*. 2023. № 4. P. 108–119. (in Rus.).
- Lesnevskij S.S. «Rossija Bloka»: sud'ba usad'by i sud'ba muzeja [“Blok’s Russia”: the fate of the estate and the fate of the museum], in *Rossija i sovremennij mir*. 2013. № 4 (81). P. 228–234. (in Rus.).
- Sorvacheva K.M. Mendeleeva D.I. i Bloka A.A. memorial'nyj muzej-zapovednik [Mendeleev D.I. and Blok A.A. Memorial Museum-Reserve], in *Literaturnye muzei Rossii: jenciklopedija: V 2 t. T. 2*. Moscow: GMIRLI imeni V.I. Dalja, 2024. P. 50–51. (in Rus.).

Туминская О.А.

ПРОЕКЦИИ «ВОЛШЕБНОГО ФОНАРЯ»: ТЕХНИКА И ИСКУССТВО
В СУДЬБЕ А.К. ЕРЖЕМСКОГО — ПЕРВОГО ФОТОГРАФА
РУССКОГО МУЗЕЯ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III

Туминская, Ольга Анатольевна — доктор искусствоведения, заведующая сектором эстетического воспитания, Методический отдел, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация, olgmorgun@yandex.ru.

Достоверность и высокое качество музейной экспозиции обеспечивается полифункциональностью научной подготовки, предметная инсталляция строится на таком оптическом режиме, который предусматривает документальность и достоверность, сочетается с художественно-оформительским мастерством. Русский музей императора Александра III изначально задал высокую планку отбора и экспозиционным принципам своей коллекции. Сразу при создании коллекции как экспозиции встал вопрос о просветительской деятельности музея и уже при открытии в марте 1898 г. были подготовлены открытки-фотографии самых известных произведений, поступивших в музей. Следовало «фотографировать сейчас же каждую входящую в Русский музей картину, вообще всякий предмет собрания» и уже в конце 1896 — начале 1897 г. фотографирование проводилось «под наблюдением приглашенного специалиста А.К. Ержемского». Со временем было создан Фотографический отдел. Деятельность А.К. Ержемского одновременно принадлежит Русскому музею императора Александра III, Эрмитажу, Императорскому Русскому Техническому обществу, Фотографическому обществу, Мастерской учебных пособий и игр и некоторым другим государственным и частным общественным организациям. А.К. Ержемский был первым в России специалистом по фотографированию, который разработал метод ортохроматической съемки произведений изобразительного искусства и его умения очень приходились новому художественному музею. Также А.К. Ержемский работал над усовершенствованием проекционных приборов, которые помогали осуществлять процесс воспроизведения фотографий, необходимых в просветительской работе. Занятие фотографией, первоначально для создания пособий к проекционным фонарям, впоследствии сделалось его специальностью и помогло разработать учебные пособия соответственно педагогическим требованиям для демонстрации проекций «волшебного фонаря». Технические разработки для Педагогического музея А.К. Ержемского и А.Н. Канаева занимали призовые места на многих выставках в России и за границей.

Ключевые слова: А.К. Ержемский, А.Н. Канаев, Русский музей императора Александра III, Фотографический отдел, Мастерская учебных пособий и игр, Педагогический музей, волшебный фонарь, фотографический отдел художественного музея.

MAGIC LANTERN PROJECTIONS: TECHNIQUE AND ART
IN THE FATE OF A.K. YERZHEMSKY — THE FIRST PHOTOGRAPHER
OF THE RUSSIAN MUSEUM OF EMPEROR ALEXANDER III

Tuminskaya, Olga Anatolievna — Doctor of Art History, Head of the Aesthetic Education Sector, Methodological Department, State Russian Museum, St. Petersburg, Russia, olgmorgun@yandex.ru.

The authenticity and high quality of the museum exposition is ensured by the polyfunctionality of scientific training, the subject installation is based on such an optical mode, which provides for documentary and authenticity, combined with artistic and design skills. The Russian Museum of Emperor Alexander III initially set a high bar for the selection and exposition principles of its collection. Initially, the question of educational activities arose, and already at the opening in March 1898, postcards were prepared—photographs of the most famous works that entered the museum. It was necessary to «photograph immediately every painting included in the Russian Museum, in general, every object of the collection» and already in late 1896—early 1897 the photographing was carried out «under the supervision of an invited specialist A.K. Yerzhemsky». Over time, a Photographic department was created. The Russian Museum of Emperor Alexander III, the Hermitage, the Imperial Russian Technical Society, the Photographic Society, the Workshop of Textbooks and Games, and some other state and private public organizations simultaneously belong to A.K. Yerzhemsky. A.K. Yerzhemsky was the first specialist in photography in Russia, who developed a method of orthochromatic shooting of works of visual art. art and his skills were very much in the new art museum. Also, A.K. Yerzhemsky worked on the improvement of projection devices, which helped to carry out the process of reproducing photographs necessary in educational work. Taking photography, initially to create manuals for projection lanterns, later became his specialty and helped develop textbooks according to the pedagogical requirements for demonstrating projections of the «magic lantern». Technical works for the Pedagogical Museum of A.K. Yerzhemsky and A.N. Kanaev have won prizes at many exhibitions in Russia and abroad.

Key words: A.K. Yerzhemsky, A.N. Kanaev, Russian Museum of Emperor Alexander III, Photographic Department, Workshop of textbooks and games, Pedagogical Museum, magic lantern, photographic department of the Art Museum.

В художественном музее подлинники произведений искусства должны быть представлены эстетически. Вместе с наглядностью предлагается дополнительная информация о памятниках. Такая экспозиция пробуждает интерес к дальнейшему изучению искусства. С первых лет открытия Русского музея императора Александра III его экспозиция строилась на указанных принципах. Сотрудники музея стремились представить шедевры живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства в выгодном историческом и эстетическом ракурсах, дополнить знания посетителей просветительской методикой (этикетаж, копии, пособия, путеводители и каталоги, «открытые письма» — фотографии произведений искусства). Возникла необходимость создания в музее фотографической лаборатории. «При Музее устроена Фотография, оснащённая инвентарем и занимающаяся изготовлением негативов и продажи отпечатков с художественных произведений, принадлежащих Русскому музею Императора Александра III»¹.

«Обратная экспозиция» — прием, когда автор рассказывает предысторию повествования только в конце произведения. Воспользовавшись указанным литературным приемом, скажем, что деятельность Александра Константиновича Ержемского (1845–1905) в качестве основателя Собственной Фотографической лаборатории в Русском музее императора Александра III является последним рабочим местом в его жизни, куда он пришел уже сложившимся специалистом, редким мастером фотографии, просветителем своего дела, членом V отдела Императорского Русского Технического общества (ИРТО).

¹ Отчеты о деятельности Русского Музея за 1898–1908 гг. // ВА ГРМ (I). Оп. 1. Ед. хр. 66. 1898. Л. 13 об.

А.К. Ержемский отдал Русскому музею 10 лет своей жизни (1895–1905), основал совершенно новое направление в музееведческой работе — качественную фотографию произведений изобразительного искусства. Импульсом к созданию фотографической лаборатории можно считать инициативу руководства музея к публикационно-просветительской и коммерческой деятельности, но создание такого рода лаборатории несомненно успешно повлияло на организацию научного производства: фотография стала незаменимым подспорьем в исследовательской, хранительской, реставрационной и других областях существования художественного музея.

Фотографическая лаборатория Русского музея императора Александра III. Фотографическая лаборатория работала над сохранением художественно-культурного наследия. Мастера-фотографы (главный фотограф А.К. Ержемский, печатник К.К. Кубеш) снимают на камеру произведения изобразительного искусства, поступившие в Русский музей императора Александра III. И если мраморную скульптуру или детали архитектуры следует снимать при правильно выставленном освещении, на фоне темной драпировки и в определенном ракурсе обхода, чтобы осязательно представить объем предмета, то произведение живописи (иконописи) требует от фотографа мастерства в передаче тональности. Для картины важен цвет. Черно-белая фотография обязана так представить живописное полотно, чтобы зритель «увидел» цветовое содержание написанного красками. Едва ли не самым сложным вопросом при репродуцировании цветного оригинала является вопрос о правдивом воспроизведении его тональных отношений. «Вопрос о регулировании характера цветопередачи путем подбора светофильтров не является вопросом лишь точного, “объективного” воспроизведения оригинала. Задача правдивого воспроизведения оригинала нередко требует искусственного усиления одних его тонов и соответственного ослабления других. Фотографируя произведение живописи, построенное на сочетании близких по светлоте оттенков дополнительных цветов, необходимо прежде всего обратить внимание на то, какие из этих цветовых оттенков воспринимаются нашим зрением как более светлые, а какие кажутся нам более темными. Очевидно, что первые из них должны быть на позитиве ослаблены, а вторые — усилены. Подобное разделение цветов достигается применением светофильтра, близкого по цвету к той группе оттенков, которые должны быть на позитиве ослаблены, и, наоборот, при необходимости усиления какой-либо группы оттенков употребляется светофильтр, окрашенный в цвет, дополнительный к тому, который мы хотим усилить»².

Когда процесс был применен не только к стеклянной пластине, но и к бумаге, серебряно-желатиновая печать или светопись стала одним из основных продуктов фотожурналистики и изобразительного искусства в фотографии.

В подходе к своим обязанностям А.К. Ержемскому не было равных. Он пробует выполнить съемку картины «Фрина на празднике Посейдона в Элевзине» художника Г.И. Семирадского (1889). Размер картины 390×763,5 см. Размер фотографии — А4 (295×210). Сложность состояла в том, что картина была снята, а затем отпечатана половинами. Стык настолько незаметен, что кажется, будто это одна съемка в целый лист.

Остановимся на *биографии* Александра Константиновича Ержемского³. Он родился в 1845 г. в поселении Ержемовка Ропшинского уезда Санкт-Петербургской губернии.

² Гагман Н.А. Фотографирование произведений искусства /Под ред. д-ра техн. наук Е.А. Иофиса. 2-е изд. М.: Искусство, 1975. 133 с. С. 81.

³ Фассман Е.В. Александр Константинович Ержемский — первый фотограф Русского музея императора Александра III // Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект XVIII–XX вв. Вып. 9 / Отв. ред. Т.А. Шрадер. СПб., 2015. С. 278–289.

Отец А.К. Ержемского — Константин Иванович Ержемский (1814–1866) — коллежский советник, служил окружным врачом в сельском лазарете в местечке Ержемовка Воспитательного дома Ведомства императрицы Марии Федоровны, член Санкт-Петербургского опекунского совета. Александр Ержемский после окончания I Санкт-Петербургской мужской гимназии в 1863 г. «с одобрительным аттестатом» принимается без экзаменов в I спецкласс Технологического института как «пенсионер Воспитательного дома», имеющий «непреодолимое желание посвятить себя технологической части». Обучался в Технологическом институте в течение 4-х лет. Статус высшего учебного заведения Санкт-Петербургский практический технологический институт приобрел за год до поступления в него старшего сына окружного врача надворного советника К.И. Ержемского, который, ввиду «усердной и полезной службы покорнейше просит Опекунский Совет об исходатайствовании Всемилостивейшего Государя Императора соизволения на зачисление сына его, Александра, в Технологический институт пенсионером Воспитательного Дома»⁴. Образование получил в Санкт-Петербургском практическом технологическом институте. 1870–1873 гг. — служба в Государственном контроле. В 1873 г. совместно с драматургом, писателем и педагогом А.Н. Канаевым (1844–1907) в Троицком переулке д. 11 основал «Санкт-Петербургскую Мастерскую учебных пособий и игр».

У отдела Императорского Российского Технического Общества. Императорское Российское Техническое Общество, основанное в 1869 г., в 1878 г. обогащается созданием V отдела — фотографического отдела, в задачу которого входили такие направления работы как: «содействие развитию техники и технической промышленности в России». В числе средств для достижения этой цели «в положении V отдела указывались: взаимное общение ученых и фотографов, изучение успехов светописи, содействие ее усовершенствованиям посредством специальных исследований, опытов, собрание в особом музее замечательных произведений, распространение научного образования по фотографии, устройство выставок, публичных лекций, издания статей в журнале общества»⁵.

«Центр тяжести деятельности РТО как крупной организации научно-технической интеллигенции и промышленной буржуазии лежал в области формулирования позиции по промышленно-экономическим вопросам и их защите. Важным направлением в работе РТО являлась просветительская деятельность»⁶.

Цель и задачи ИРТО и входящего в него Фотографического отдела совпали. Главное направление — изучение и пропаганда промышленных свершений России. Фотография рассматривалась как самостоятельная единица в научно-художественном поиске и как сопутствующая репродукция другим видам техники и искусства. В частности, фотография в Русском музее помогала запечатлеть коллекцию памятников, но в то же время выступала как аналог произведения искусства.

Условия и приемы фотографирования портретов (и картин). Это самый главный труд А.К. Ержемского. Автор учит понимать светочувствительность красочных слоев живописи и «видеть» их заранее на этапе подготовки к съемке картин: «Чувствительные фотографические слои, которые мы употребляем для получения негативов, весьма быстро

⁴ Российский государственный исторический архив (далее — РГИА). Ф. 758. Оп. 9. Д. 218. Л. 55–56.

⁵ Фотографические общества России URL: https://potrebitel.ru/fotograficheskie_obshestva_rossii—333340/ (Дата обращения: 24.03.2023).

⁶ Рыжов С.Д. История создания Русского технического общества // Вестник РУДН. Серия: История России. 2013. № 4. С. 71.

действуют фиолетовые, синие и голубые лучи, называемые актиническими. Вследствие этого мы стараемся производить съемки в то время и при таких условиях, когда актинических лучей много, потому что этим обуславливается получение хороших негативов и кратковременность съемки. Действие зеленых лучей уже гораздо слабее, почему для выработки предметов, окрашенных в эти цвета, требуется больше времени, несмотря на благоприятные условия освещения.

Еще значительно более продолжительная съемка требуется в тех случаях, когда мы фотографируем предметы, отражающие не только неактинические цветные лучи — желтые, оранжевые и красные. Эти лучи действуют на фотографические слои так слабо, что мы пользуемся ими для освещения тех помещений, в которых готовятся фотографические пластинки, производятся проявления негативов. Не все желтые краски отражают всегда одни только актинические лучи и не все синие рефлексиируют только актинические лучи. Фиолетовые и синие лучи, которые нам кажутся относительно темными, действуют на пластинку весьма энергично и, следовательно, выходят на позитивах не темными, а светлыми. Желтые лучи, которые, наоборот, кажутся весьма светлыми и яркими, действуют большей частью, медленно, а потому получаются на позитивах не светлыми, а темными»⁷.

Открытия в области фотографирования и, что важно, проявления снимков, на которых отражены произведения изобразительного искусства, стали важными для последующих авторов. «Наибольшую пользу ортохроматический процесс приносит при фотографировании картин — как масляных, так и акварели, и при репродукциях. Лучшее условие для съемки картин — солнечное освещение. При хорошем освещении почти во всех случаях наилучшие результаты дают пластинки, окрашенные эритрозиновым серебром, т.к. они подходят оранжевым и красным краскам. Масляные картины фотографируются вообще дольше, чем акварели, а наибольшая продолжительная экспозиция требуется для фотографирования старых пожелтевших масляных картин. Ортохроматическая съемка: копии с пожелтевших фотографий (они получаются сочнее, мягче и с большим количеством полутонов); гравюры на меди, рисунки сепией; старые пожелтевшие рукописи; планы и карты синей, голубой и розовой краской; черные надписи на зеленом и желтом фоне.

Эритрозиновые пластинки: ландшафты, съёмка портретов (рыжие волосы, синие или голубые глаза, веснушки); лица, одетые в яркие цветные костюмы, мундиры; разнообразные краски материй, шёлка, бархата, сукна, золотые украшения, кружева»⁸.

Педагогический музей ведомства военно-учебных заведений России был открыт в 1864 г., а с 1871 г. стал располагаться в Соляном городке в Санкт-Петербурге. Деятельность этого заведения рассматривается как первая в стране экспериментальная площадка для военного и гражданского образования. Следовало знакомить с современными достижениями технического прогресса, научать техническим знаниям и общим элементарным сведениям, воспитывать художественно-эстетический вкус. Основной принцип широкой педагогической работы с детской и подростковой аудиторией — принцип наглядности. Пособия — главная опытная мастерская, дающая возможность отрабатывать навыки развития всех органов чувств человека и способов им познания мира. Приоритетные задачи — экспериментально-просветительские. «Главное — это умственное и нравственное

⁷ *Ержемский А.К.* О правильном фотографировании цветных изображений / сообщение А.К. Ержемского в V-м Отделе Императорского Русского Технического Общества. СПб., 1891. С. 8.

⁸ Там же. С. 12.

развитие народа, который более наглядно высказывается в педагогических учреждениях страны»⁹.

В Педагогическом музее устраивали публичные лекции по самым разным областям знания (литература, естествознание, философия, психология, педагогика). С 1871 г. впервые в стране стали проводиться народные чтения, для которых и применили новые технические средства в виде «волшебного фонаря». «Благодаря широкому производству отечественных наглядных пособий, организованных музеем, русская школа была полностью освобождена от необходимости покупать наглядные пособия, экспериментальные установки и наборы по математике, истории, физике, гимнастики, рисованию, черчению, музыки, по начальному обучению у зарубежных фирм»¹⁰.

«Учебные пособия не предоставляют ничего нового. Подобные можно видеть и в педагогическом музее военно-учебных заведений. С той только разницей, что швейцарские картины разнообразнее по содержанию и изящнее по исполнению, карты нагляднее, гербарии и коллекции насекомых богаче»¹¹.

Санкт-Петербургская Мастерская учебных пособий и игр (1873) основана как студия различного рода приспособлений и агрегатов для обучения детей и подростков естественным, техническим и гуманитарным дисциплинам, стимулирования трудовых навыков, развития внешкольной художественно-эстетической деятельности (рукоделие, ремесленные работы, рисование). Для оснащения школьных кабинетов Мастерская предлагала специальные столы, парты, стулья, экраны, гипсовые модели, муляжи и многое другое, но среди большого разнообразия отдельным предметом развития учащихся числился «волшебный фонарь» — аппарат для проекции изображений, распространённый в XVII–XX вв., с XIX в. в повсеместном обиходе. Картины светового фонаря показывались в темной комнате, на белой стене или белом полотне. Светящийся агрегат помещался за экраном, так что зритель видел перед собой только экран, на котором появляются и исчезают разные картины, портреты и другие изображения. Волшебный фонарь является проекционным аппаратом и состоит из деревянного или металлического корпуса с отверстием и (или) объективом, в корпусе размещен источник света: в XVII в. — свеча или лампада, позднее — электрическая лампа. Синонимов у проекции светящихся изображений на гладкую поверхность довольно много, все они отражают загадочность действия (туманные картинки, хроматрополизация и другое). На повышение грамотности населения этот прибор в России был поставлен педагогикой во второй половине XIX в., когда «фонарь стали использовать для "народных чтений с туманными картинками". В это время остро стоял вопрос о внешкольном образовании народа. Народным чтениям с волшебным фонарём отводилось первое место. Дело в том, что народные библиотеки-читальни, широко распространённые в то время имели ограниченное влияние на повышение грамотности деревенского населения. А вот "живая речь", с которой обращались учитель или священник к собравшемуся в школе народу, была понятна и доступна каждому, особенно когда это "живое слово"» сопровождалось картинками, демонстрирующими рассказ лектора»¹².

⁹ Педагогический отдел Венской выставки. 1873 г. СПб., 1873. С. 11.

¹⁰ *Шуманский И.И.* Педагогический музей ведомства военно-учебных заведений России — один из основных центров в развитии отечественной военной педагогики // Вестник Российского университета кооперации. 2012. № 3 (9). С. 145.

¹¹ Отчет о Педагогическом Отделе Парижской выставки 1878 г. [Оттиск из журнала «Женское образование». 1878. № 9. С. 583–593]. СПб., 1878. С. 10.

¹² Волшебный фонарь. URL: <https://arammm.wordpress.com/2013/05/15/волшебный-фонарь/> (Дата обращения: 13.03.2023 г.).

В рекламном проспекте о Мастерской А.К. Ержемского и А.Н. Канаева указано, что они осуществляли «между прочим специальное производство волшебных фонарей, картин к ним и принадлежностей для народных чтений»¹³. Мастерская основана в 1873 г. (рис. 1). Многие пособия одобрены Комиссией Педагогического Музея. Мастерская удостоена медали на Митавской выставке (1875), серебряной медали на Гигиенической международной Брюссельской выставке (1876), медали (за изобретательность, оригинальность и дешевизну) на международной Филадельфийской выставке (1876), серебряной медали на всемирной Парижской выставке (1878), медали на Парижской выставке (1879), четырех медалей на выставке в Дерпте (1881) и серебряной медали на всероссийской выставке в Москве (1882). Также была получена Медаль Императорского Технического общества за самостоятельную установку изготовления различного рода проекционных аппаратов (волшебных фонарей) для разных источников света и за их доброкачественность.

**С.-ПЕТЕРБУРГСКАЯ МАСТЕРСКАЯ
УЧЕБНЫХЪ ПОСОБІЙ И ИГРЪ**
основана въ 1873 г.

Поставщики учрежд. по ВЫСОЧАЙШЕМУ повелѣнію Постоянной Комиссіи Нар. Читеній и Московск. Ком. публичн. Нар. Читеній.

18 наградъ на выставкахъ, изъ нихъ медалей 15

МЕДАЛЬ Импер. Русск. Техн. Об-ва за самостоятельную установку изготовл. разнаго рода проекціонныхъ аппаратовъ (волшебныхъ фонарей) для разл. источн. свѣта и за ихъ доброкачественность.

ЗОЛОТАЯ МЕДАЛЬ на выст. при II Съѣздѣ дѣятелей по техн. и профес. образованію въ Москвѣ въ 1896 г. за изготовленіе *диапозитивовъ* къ волшеб. фонарю высокаго качества.

ОПТИЧЕСКІЕ ФОНАРИ
для школъ, войскъ и аудиторій съ различн. источн. свѣта отъ 20 до 250 руб.

КАРТИНЫ КЪ НИМЪ
фотографическія черныя 40 и 70 к. шт. Раскрашенныя, ручной работы, 1 руб. 25 коп. и 1 руб. 70 коп. шт. Метакромотипическія 30 коп. шт., имѣются не ко всемъ чтеніямъ.

ПРИНАДЛЕЖНОСТИ къ оптич. фонарямъ: горѣлки, 9 различн. источн. свѣта, экраны, приборы для добыванія газа, угля, реостаты и пр. Специальный каталогъ оптич. фонарей и картинъ къ нимъ (до 9000 №№) печатается.

СПб. Троицкая ул. 9. Телеф. 52-16.

Рис. 1 Мастерская учебных пособий и игр. 1873

Народные чтения — одна из наиболее распространённых форм внешкольного образования в дореволюционной России для популяризации среди населения элементарных

¹³ РГИА. Ф. 472. Оп. 38. Д. 900. 1873 г. Л. 2-4.

общеобразовательных, профессиональных и прикладных знаний. Народные чтения возникли в 1860-е гг. как инициативные собрания по распространению в основном общих знаний по литературе искусству для малограмотной или безграмотной публики. В организации таких активное участие принимали городская интеллигенция и земские деятели, иногда объединявшиеся в комиссии для устройства народных чтений, привлекались известные личности — ученые, писатели, поэты, актеры, театральные деятели, критики и другие. Художникам была отведена роль «рупоров искусствоведения», они могли образовывать публику показом картин и рассказом о художниках. Именно для их лекций активно применяемы были слайды и фотографии, использовался «волшебный фонарь». «Передовая интеллигенция с помощью рассказов о видах художественной деятельности стремилась пробудить среди наименее образованных слоев населения интерес к знаниям, к литературе. Иногда чтения сопровождалось показом диапозитивов, для слушателей организовывалась музыкальная часть (хоровое пение, декламация и т. п.). В таких чтениях интеллигенция видела одно из средств скрасить трудовые будни народных масс»¹⁴. (рис. 2).

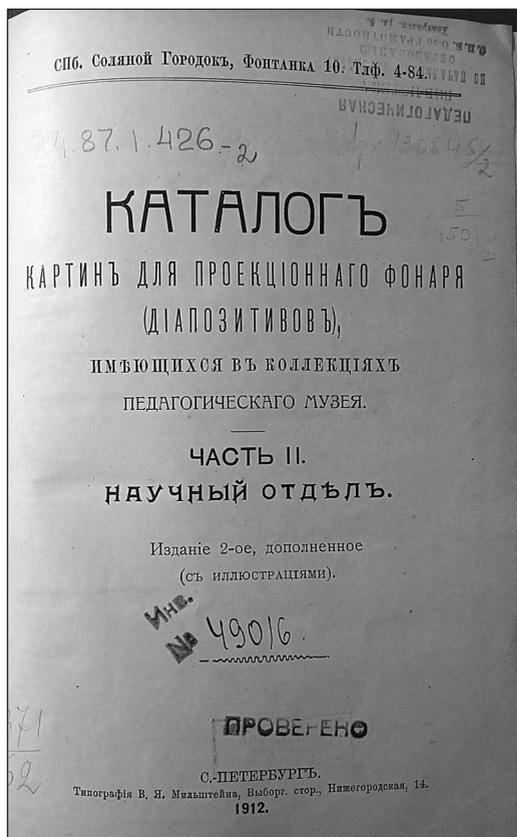


Рис. 2 Каталог книг.
Педагогический музей. 1912

Можно добавить, что основная задача проведения народных чтений в городах содержала решение и другой социальной задачи — отвлечение трудовых масс от похвального пьянства. «К предпосылкам расцвета проекционного искусства следует добавить также и некоторые социальные факторы, не различимые для авторов пособий, их современников. К ним относятся высокий темп урбанизации и переселение в города большого количества людей, оторванных от привычного для них бытового уклада, в частности, от привычных способов организации досуга. Эти люди сформировали городскую публику, аудитории, жадные до зрелищ. В случае, если эти люди не могли утолить свою тоску по утраченному миру, они оказывались завсегдатаями кабака. Именно борьба с пьянством стала аргументом в пользу разрешения публичных чтений с волшебным фонарем»¹⁵, но эта задача далека от художественной стороны дела. Согласимся с другим выводом автора: «Ещё один фактор, стимулировавший распространение "искусства проекции", — ускорение информационного обмена в обществе, в быт которого входили телеграф и железная дорога. С увеличением

¹⁴ Пругавин А. С. Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения. СПб., 1895. С. 22.

¹⁵ Котомина А.А. Световые и теневые картины и «искусство проекции» в России конца XIX — начала XX в. // Киноведческие записки. 2012. № 99. С. 139.

информационного потока усилилась потребность в приобщении к знаниям, которые помогли бы людям ориентироваться в мире, границы которого стремительно расширили новые средства коммуникации»¹⁶.

В 1871 г. по инициативе генерал-адъютанта Н. В. Исакова возникла мысль открыть при Педагогическом музее народные чтения. 28 декабря 1871 г. состоялось при музее первое народное чтение, которое положило начало народным чтениям во многих местах России и явилось первоисточником того широкого движения общественных сил в деле внешкольного образования, которое привело к образованию народных университетов. С возникновением в музее народных чтений потребность в картинах возросла в значительной степени. На Брюссельской выставке в 1876 г. русское производство картин на стекле тогда впервые заслужило награду от международного жюри. В 1900 г. впервые был составлен и напечатан музеем «Каталог картин для проекционного фонаря»¹⁷. Картины выдавались музеем напрокат войскам, военно-учебным заведениям, школам, благотворительным учреждениям и отдельным лицам.

Практики показа в темном помещении движущихся картинок — картин (!) художников, воздействовала на публику не меньше, чем само посещение музея. Статика проекции опиралась на память и воображение, кинопроекция — динамика вызывала больше чувственных сил, отзывалась большими эмоциями, способствовала получению более глубокого впечатления. «Коллекция стекол для проекционных фонарей в Политехническом музее насчитывает тысячи изображений, созданных для сопровождения популярных лекций, для представления результатов экспедиций и исследований в различных областях знания с 1890 по 1960 гг.», — сообщает А.А. Котомина¹⁸.

Известный факт биографии В.Д. Поленова — устройство для крестьянских детей деревни Борок (имения Имоченицы) диорамы, участие художника в приобщении детей к миру искусства посредством рассказов об искусстве и показа «волшебных» картин. «Василий Дмитриевич Поленов в начале 1920-х гг., в голод (а семья Поленова голодала вместе со всеми), решил сделать крестьянским детям подарок — диораму (кругосветное путешествие в картинах). Диорама — прозрачная картина, её изобрёл французский художник Дагерр. Картины меняются в зависимости от направления освещения спереди или сзади. Можно очень разнообразить пейзажи, марины, горы, улицы. <...> Вы подумайте, как живут крестьяне. Полгода холода, темноты, ничего, кроме трактира... С тоски можно умереть... И вдруг — кругосветное путешествие!»¹⁹.

А.К. Ержемский способствовал распространению народных чтений для публики своими техническими усовершенствованиям (образовательные игры и занятия, игрушки, забавы, гимнастические игры)²⁰ и практикой фотографического процесса, а также написанием методических рекомендаций для желающих освоить дело фотографии²¹. Равных в мастерстве фотографирования произведений искусства А.К. Ержемскому на начало XX в. в России не было. Ему поручают съемки фигуры императора в Эрмитаже для

¹⁶ Там же. С. 140–141.

¹⁷ Каталог картин для проекционного фонаря (диапозитивов) имеющихся в коллекциях Педагогического музея. Ч. II. Научный отдел. СПб., 1912.

¹⁸ Котомина А.А. Световые и теневые картины. С. 142.

¹⁹ Рыцарь красоты. URL: <https://obiskusstve.com/1128319411706661332/rytsar-krasoty-vasilij-dmitrievich-polenov/> Дата обращения: 28.03.2023.

²⁰ Практическое руководство к употреблению волшебного фонаря и принадлежностей к нему / сост. А.К. Ержемский. М., 1882.

²¹ Ержемский А.К. О правильном фотографировании цветных изображений.

формируемого в Русском музее Памятного отдела императора Александра III²². Также он становится первым фотографом Русского музея²³.

В Русском музее исполняются портреты формата «карт-визит» (небольшие для распространения среди публики) и натуральный жанровый фотопортрет формата 30×40 (подарочный формат «августейших подношений»). «Государственный Русский музей владеет представительным собранием портретных изображений, в число которых входят и фотографические портреты в виде отдельных произведений, самостоятельных серий снимков и в составе разнообразных по конфигурации и уникальных по содержанию альбомов (в том числе имеющих статус «августейших подношений»)). Находящееся в них множество различных образцов портретной светописы было создано мастерами фотографии в широко востребованном, коммерчески выгодном, чрезвычайно коммуникативном фотоформате второй половины XIX в. — «карт-визит»²⁴.

Печатные издания с фотоснимками А.К. Ержемского Удивительное мастерство талантливое и работоспособное Александра Константиновича способствовало выходу в свет журнала «Мир искусства». А.Н. Бенуа и С.П. Дягилев — организаторы и вдохновители общества «Мир искусства» в 1896 г. «задумали издание нового журнала»²⁵, а в конце 1898 г. мечта была реализована. Однако, как отмечает А.Н. Бенуа, изображений произведений искусства, удовлетворяющих создателей этого печатного органа, не было еще несколько лет. «До 1901 г. каждый новый выпуск журнала «Мир искусства» вызывал новые огорчения, а порою — отчаяние. Снимков с картин делать не умели. На помощь пришел старик А.К. Ержемский, автор известного руководства по фотографии»²⁶. Таким образом, с командой А.Н. Бенуа над изданием ныне знаменитейшего журнала «Мир искусства» А.К. Ержемский трудился в течение последних пяти лет своей жизни, будучи физически не очень здоровым. Почти в эти же годы он осваивал и деятельность фотографа произведений искусства.

Для образования публики и распространения знаний о коллекции музея издаются путеводители. Важную роль в попытке систематизации коллекции Русского музея как общей площадки демонстрации достижений частного собирательства сыграли изданные один за другим путеводители. Это «Прогулка по Русскому музею» (1900)²⁷, Русский музей императора Александра III в Петербурге (1901)²⁸, Обзор Русского музея императора Александра III (1907)²⁹. Путеводитель А.В. Половцова следует назвать образцовым, следующие были подражанием и продолжением представленного. «Прогулка по Русскому музею» А.В. Половцова (рис. 3) точно соответствует избранному публикационному жанру: неспешный променад по залам с нижнего этажа на верхний, разглядывание не только картин и скульптур, но и отделки залов (параграф «Скульптурная поэма» с. 95–102)

²² РГИА. Ф. 468. Оп. 8. Д. 360. 1899 г. Л. 1.

²³ *Фассман Е.В.* Александр Константинович Ержемский.

²⁴ *Панченко И.А.* Фотографический портрет формата «карт-визит» в фотоальбомах из собрания Государственного Русского музея // Сборник докладов конференции «Фотография в музее» 17–19 мая 2016 г., Санкт-Петербург. СПб., 2016. С. 12.

²⁵ *Мельник Н.Д.* История создания журнала «Мир искусства» // Вестник СПбГУ. Серия 9. 2015. Вып. 3. С. 205.

²⁶ *Бенуа А.Н.* Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 43. Сноска 1.

²⁷ *Половцов А.В.* Прогулка по Русскому музею Императора Александра III-го в С.-Петербурге. М., 1900.

²⁸ *Л. М.* Русский Музей Императора Александра III в Петербурге (Его сокровища и значение). М., 1901.

²⁹ Обзор Русского музея императора Александра III / Сост. барон Н.Н. Врангель. СПб., 1907.

способствует самостоятельному осмотру музейного пространства и мысленному диалогу зрителя с автором «Прогулки». Книга снабжена предисловием, развёрнутым оглавлением, перечнем иллюстраций и самими иллюстрациями в конце книги и планом прогулки. Читатель из путеводителя узнает множество сведений. И, следуя самой композиции книги, он, превращаясь в зрителя при обходе залов, не перестает быть читателем, а продолжает беседовать с автором книги и с самим собой в ходе прогулки и в результате сравнения прочитанного с увиденным. Воспитание внимательного читателя и зоркого зрителя заложено в основу этой уникальной художественно-публицистической монографии.

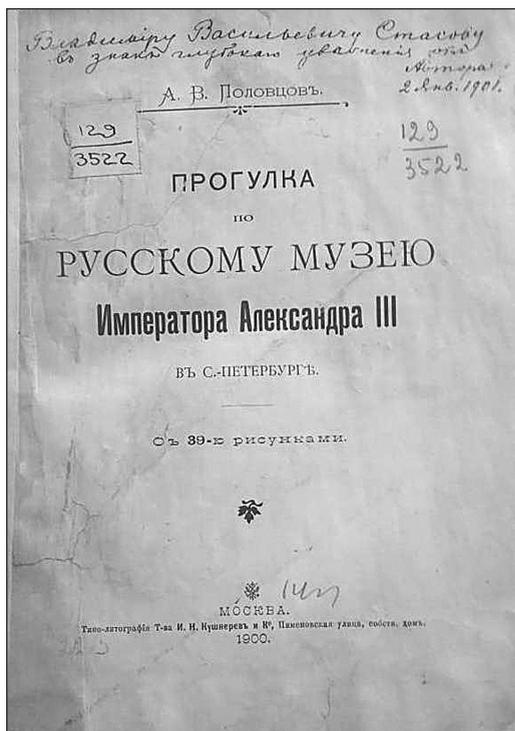


Рис. 3 Половцов А.В.
Прогулка по Русскому музею. 1900

На основе этой удачной модели издана другая книга, в предисловии которой сказано: «Перед нами небольшой, но изящно изданный и снабженный 39-ю прекрасными рисунками томик г. Анатолия Половцова — Прогулка по Русскому музею ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III-го в С-Петербурге. М., 1900. Как мы узнаем из предисловия, назначение такой Прогулки заключается в том, чтобы сопоставлением сведений по истории искусства со сведениями историческими и литературными — оказать посетителям Русского музея известное подспорье к надлежащему пониманию значения собранных в нем произведений искусства»³⁰. Следует прибавить, что не только сведения литературного и исторического характера должны были освоить зрители. Самое главное — они должны были получить свои собственные зрительские впечатления на основе полученных заранее знаний. Система школьно-вузовского обучения: лекция переходит в семинарские занятия в музейном зале. Важнейшее, еще не вербализированное критиками значение этого путеводителя заключается в предъявлении

оптимальной формы получения впечатлений на основе знаний — самостоятельная экскурсия с подготовительным текстом. Последующие путеводители, вышедшие из печати в XX в., при всех их положительных качествах и новых сведениях, не имеют этого важного методического начала: модели взаимодействия читателя и зрителя.

Итак, техника и искусство в судьбе А.К. Ержемского очень тесно переплетались. Обучаясь на техническом отделении Технологического института, Александр Константинович имел «непреодолимое желание» обучаться всевозможным техническим совершенствам и, выйдя в свободную профессиональную жизнь, овладел искусством фотографии. Он шел в ногу со временем, осваивая современный концу XIX — началу XX в. индустриальный потенциал отечественной науки и практики. Основав совместно с напарником — А.Н. Канаевым, человеком творческого направления — Мастерскую учебных пособий

³⁰ Л. М. Русский Музей ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III в Петербурге (Его сокровища и значение). С. 3.

и игр, А.К. Ержемский все же выступал в роли инженера, разработчика конструкций и приспособлений, а не педагога или пользователя собственных изделий. И все же с годами, углубившись в суть своей работы, он вошел в правление V-го Отдела ИРТО, много и подробно освещал практическую часть своего научного увлечения. А.К. Ержемский первый из немногих, кто занялся фотографической съемкой художественных произведений и, пожалуй, единственный в России того времени, кто умел качественно проявить фотографию. Он, как настоящий ученый, отдавал себя своему делу до конца, много читал лекций, писал учебники, встречался с начинающими увлеченными мастерством фотографирования и своими маститыми коллегами. Ему хотелось пропагандировать свое увлечение, ему свойственно было искусство оратора. Техничка ввела А.К. Ержемского в круг военных-педагогов (Педагогический музей военного ведомства), просветителей (народные чтения), художников (издание журнала «Мир искусства») и соединила с кураторами Художественного отдела Русского музея императора Александра III — наставниками создаваемого в Санкт-Петербурге первого публичного музея русского искусства. По просьбе сотрудников вновь созданного учреждения культуры и по заданию Августейшего Управляющего Русского музея императора Александра III великого князя Георгия Михайловича А.К. Ержемскому было поручено фотографировать произведения искусства, принадлежащие Русскому музею, с чем он прекрасно справился. Творческий потенциал проявился при создании фотографий, вошедших в монографию А.В. Половцова «Прогулки по Русскому музею».

Техника и искусство были присущи А.К. Ержемскому и с момента его прихода в Русский музей стали своеобразным целостным свойством его личности.

Список литературы

Гагман Н.А. Фотографирование произведений искусства /Под ред. д-ра техн. наук Е.А. Иофиса. 2-е изд. М.: Искусство, 1975. 133 с.

Котомина А.А. Световые и теневые картины и «искусство проекции» в России конца XIX — начала XX в. // Киноведческие записки. 2012. № 99. С. 135–171.

Мельник Н.Д. История создания журнала «Мир искусства» // Вестник СПбГУ. Серия 9. 2015. Вып. 3. С. 203–215.

Панченко И.А. Фотографический портрет формата «карт-визит» в фотоальбомах из собрания Государственного Русского музея // Сборник докладов конференции «Фотография в музее» 17–19 мая 2016 г., Санкт-Петербург. СПб.: РОСФОТО, 2016. С. 12–19.

Рыжов С.Д. История создания Русского технического общества // Вестник РУДН. Серия История России. 2013. № 4. С. 67–73.

Фассман Е.В. Александр Константинович Ержемский — первый фотограф Русского музея императора Александра III // Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект XVIII–XX вв. Вып. 9 /отв. ред. Т.А. Шрадер. СПб.: МАЭ РАН, 2015. С. 278–289.

Шуманский И.И. Педагогический музей ведомства военно-учебных заведений России — один из основных центров в развитии отечественной военной педагогики // Вестник Российского университета кооперации. 2012. № 3 (9). С. 143–146.

References

Fassman E.V. Aleksandr Konstantinovich Erzhemskij — pervyj fotograf Russkogo muzeja imperatora Aleksandra III [Alexander Konstantinovich Erzhemsky — the first photographer of the Russian Museum of Emperor Alexander III], in *Nemcy v Sankt-Peterburge*.

Biograficheskiy aspekt XVIII–XX vv. Вып. 9 / отв. ред. Т.А. Шрадер. St. Petersburg: МАJe RAN, 2015. P. 278–289. (in Rus.).

Gagman N.A. *Fotografirovanie proizvedenij iskusstva* [Photographing works of art] / Pod red. d-ra tehn. nauk E.A. Iofisa. 2-e izd. Moscow: Iskusstvo, 1975. 133 p. (in Rus.).

Kotomina A.A. Svetovye i tenevye kartiny i «iskusstvo proekcii» v Rossii konca XIX–nachala XX v. [Light and shadow paintings and the “art of projection” in Russia in the late 19th—early 20th centuries.], in *Kinovedcheskie zapisi*. 2012. № 99. P. 135–171. (in Rus.).

Mel’nik N.D. Istorija sozdaniya zhurnala «Mir iskusstva» [History of the creation of the magazine “World of Art”], in *Vestnik SPbGU. Seriya 9*. 2015. Vyp. 3. P. 203–215. (in Rus.).

Panchenko I.A. Fotograficheskiy portret formata «kart-vizit» v fotoal’bomah iz sobraniya Gosudarstvennogo Russkogo muzeja [Photographic portrait in the format of a “visit card” in photo albums from the collection of the State Russian Museum], in *Sbornik dokladov konferencii «Fotografija v muzee» 17–19 maja 2016 g., Sankt-Peterburg*. St. Petersburg: ROSFOTO, 2016. P. 12–19. (in Rus.).

Ryzhov S.D. Istorija sozdaniya Russkogo tehničeskogo obshhestva [History of the creation of the Russian Technical Society], in *Vestnik RUDN. Seriya Istorija Rossii*. 2013. № 4. P. 67–73. (in Rus.).

Shumanskiy I.I. Pedagogicheskiy muzej vedomstva voenno-uchebnyh zavedenij Rossii—odin iz osnovnyh centrov v razvitanii otechestvennoj voennoj pedagogiki [The Pedagogical Museum of the Department of Military Educational Institutions of Russia is one of the main centers in the development of domestic military pedagogy], in *Vestnik Rossijskogo universiteta kooperacii*. 2012. № 3 (9). P. 143–146. (in Rus.).

НАСЛЕДИЕ

Аброськина Е.В.

НЕУДОБНОЕ НАСЛЕДИЕ: К ВОПРОСУ О РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ЭКСПОЗИЦИЯХ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ МУЗЕЕВ ТУНИСА

Аброськина, Евгения Вячеславовна— кандидат исторических наук, младший научный сотрудник, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Российская Федерация, evgeniia.abroskina@gmail.com.

В статье рассматриваются способы репрезентации национальной культуры в этнографических музеях Туниса. Автор анализирует экспозиционные стратегии трех музеев—Музея народного искусства и традиций региона Монастир, частного Музея народного искусства и традиций в г. Сус, а также Музея археологии и этнографии в г. Мокнин, поскольку эти музеи являются одними из крупнейших этнографических музеев страны, кроме того, они расположены в туристической зоне и, как следствие, наиболее посещаемые. Задачей статьи является демонстрация того, каким образом музеи транслируют идеи о национальном единстве, исключая из экспозиционного нарратива голоса миноритарных этнических и религиозных групп, таких как, например, берберы и сефарды Туниса. Обращаясь к концепции наследия, автор освещает, каким образом «отвергнутое», неудобное наследие проявляется через материальные объекты и как оно оказывается зашифрованным в условиях отсутствия сопроводительных текстов. Анализ экспозиций выбранных музеев дает возможность критики распространенного в Тунисе подхода демонстрации национального через призму культурного многообразия. Обращаясь к собственному полевому этнографическому материалу, автор демонстрирует, как подобный подход помогает государству исключать из музейного пространства голоса миноритарных групп, снижая ценность и культурный вклад каждой из них.

Ключевые слова: этнографические музеи, Тунис, культурное многообразие, экспозиция.

INCONVENIENT HERITAGE: TOWARDS THE QUESTION OF REPRESENTATION OF NATIONAL CULTURE IN EXHIBITIONS OF ETHNOGRAPHIC MUSEUMS OF TUNISIA

Abroskina, Evgeniia Vyacheslavovna— PhD in History, Junior Researcher, The State Hermitage Museum, Saint-Petersburg, Russian Federation, evgeniia.abroskina@gmail.com.

The article examines the ways of representing national culture in ethnographic museums in Tunisia. The author analyzes the exhibition strategies of three museums—the Museum of Folk Art and Traditions of the Monastir Region, the private Museum of Folk Art and Traditions in Sousse, and the Museum of Archaeology and Ethnography in Moknine, since these museums are among the largest ethnographic museums in the country, in addition, they are

located in a tourist area and they are the most visited. The objective of the article is to demonstrate how museums convey ideas about national unity, excluding from the exhibition narrative the voices of minority ethnic and religious groups, such as, for example, the Berbers and Sephardim of Tunisia. Turning to the concept of heritage, the author highlights how “rejected”, inconvenient heritage is manifested through material objects and how it is encrypted in the absence of accompanying texts. An analysis of the exhibitions of the selected museums provides an opportunity to criticize the widespread approach in Tunisia of demonstrating the national through the prism of cultural diversity. Turning to her own ethnographic field material, the author demonstrates how such an approach helps the state exclude the voices of minority groups from the museum space, reducing the value and cultural contribution of each of them.

Key words: ethnographic museums, Tunisia, cultural diversity, exhibition.

«Не имеет смысла сохранять память, которая бесполезна»

Али Амахан¹

История создания и развития музеев Туниса тесно связана с периодом Французского протектората (1881–1956). Именно привнесенная западная концепция наследия стала причиной формирования институтов музеефикации и охраны памятников. Необходимо подчеркнуть различие в отношении к памятникам прошлого, которое существовало в арабо-мусульманской среде. Ф.Б. Матри в своей работе о взглядах на наследие в Тунисе в XIX–XX вв. отметила, что западный «культ руин» не находил отклика в арабской среде, он во многом противоречил существующей религиозной традиции почитания нематериального, духовного наследия. Что касается памятников, построенных на этой территории до арабского завоевания и пришедших в негодность, то они рассматривались как свидетельства тщетности материальных благ, а также как поражение язычества, свидетельствами которого они являлись. Для мусульманской культуры было характерно «подчинение человека божественной воле», которая выражалась в «концепции *оставления* [курсив мой — Е.А.], а не консервации или охраны»².

Французское колониальное правительство рассматривало вопрос наследия иначе. Считая себя наследниками Римской империи в Северной Африке, французы стремились завершить начатый ранее цивилизационный проект. Историк Г. Буасье писал: «Ведь те, кто построил все это, не одной ли они с нами расы, не одной ли крови? С первых дней завоевания наши солдаты словно поняли инстинктивную связь с прежними хозяевами этой страны. Они с уважением относились к памятникам, которые сохраняли их воспоминания о прошлом»³. Арабы, по словам того же автора, не разрушили Карфаген, но «оставили его умирать»⁴. Таким образом, стремясь изучить и сохранить тунисские памятники, формируя сам концепт «наследия», французские интеллектуалы желали сохранить часть собственной, имперской истории.

¹ Цит. по: *Pieprzak K.* Imagined Museums: Art and Modernity in postcolonial Morocco. Minneapolis, London, 2010. P. XIII. Али Амахан (1950 г.р.) был куратором музеев Бага и Бордж-Норд в Фесе, затем — главой канцелярии министра культуры и коммуникаций Марокко.

² *Matri F.B.* Regards croisés sur la patrimonialité et la conservation de l'héritage traditionnel en Tunisie aux XIXe et XXe siècles // ÉTUDES | La philosophie du patrimoine en question. Revue d'esthétique. 2018. № 21 (73). P. 75.

³ Цит. по: *Мусеева Е.Н.* Память об античном прошлом во французском колониальном дискурсе последней трети XIX в.: «места памяти» в контексте колониальной пропаганды. // Гуманитарные и юридические исследования. 2017. № 4. С. 90.

⁴ Там же. С. 89.

В 1885 г. на территории Туниса была создана Служба древностей и искусств, которая контролировалась колониальной администрацией. Основными функциями этого органа было «обеспечение сохранности древних памятников», а также «составление описи всех археологических и художественных богатств страны, пропаганда их ценности»⁵. Однако, ценностью, по мнению французских специалистов, обладали далеко не все памятники материальной культуры. Большое значение в этом процессе отбора играли датировки: памятники финикийской и античной культуры обладали несоизмеримо большей ценностью, чем постройки времен арабской колонизации. Что касается этнографических коллекций, то они стали объектами наследия лишь после обретения независимости в 1956 г., для французской администрации они не представляли никакой ценности и вызвали интерес лишь у специалистов в области этнологии.

Деятельность Службы была сопряжена с образованием первых музеев в стране. Прежде всего, это были археологические музеи, например, Национальный музей Карфагена (основан в 1875 г.), Национальный музей Бардо (1888), археологический музей региона Сфакс (1907), археологический музей г. Сус (1951). После обретения Тунисом независимости эти музеи по-прежнему обладали высоким символическим статусом, занимая у французской администрации восприятие античного прошлого как наиболее ценного наследия.

После обретения независимости были организованы исторические музеи, условно, смешанного типа, в которых могли быть представлены как археологические находки, так и коллекции монет, образцы каллиграфического искусства, текстиля и т.д. К числу подобных музеев относились музей исламского искусства Али Бургибы в г. Монастир (1958), музей исламского искусства в Раккаде (1986) и др.

Наибольший расцвет строительства этнографических музеев пришелся на 1970–80-е гг., когда в Тунисе уже были сформированы исследовательские институты, занимающиеся вопросами культуры. При Национальном институте археологии и искусств был создан Центр народных искусств и традиций⁶, который занимался этнографическим изучением культуры, устраивал экспедиционные выезды в малоизученные районы Туниса. Результаты исследований публиковались в «Тетрадах народных искусств и традиций»⁷. Деятельность ЦНИТ позволила создать целую сеть музеев, посвященных традиционной культуре разных регионов Туниса в Монастире, Сусе, Кефе, на острове Джерба и т.д. Эти музеи были сформированы по одной панарабистской схеме: необходимо было продемонстрировать многообразие местной арабской культуры, всячески избегая разговора об этнических миноритарных группах. Основной отличительной чертой была также попытка продемонстрировать многообразие феноменов, не вдаваясь в причины формирования этого многообразия. Ярким примером подобной практики мог бы стать текст экспликации на экспозиции музея в г. Махдия, сопровождающий показ костюмных комплексов: «Несмотря на свое разнообразие, местные техники шелкоткачества, изготовления позолоченных украшений, дополненных перегородчатой эмалью <...> обеспечивают совершенно

⁵ Цит. по: *Matri F.B.* Regards croisés sur la patrimonialité et la conservation de l'héritage traditionnel en Tunisie aux XIXe et XXe siècles. P. 77.

⁶ Далее сокращенно: ЦНИТ.

⁷ См., например: *Sethom S.* Relations interrégionales et costumes traditionnels féminins dans la Presqu'île du Cap-Bon // *Cahiers des Arts et Traditions Populaires*. Revue du Centre des Arts et Traditions Populaires. 1977. No. 6. P. 101–107; *Shkiri F.* Les châles des Matmata // *Cahiers des Arts et Traditions Populaires*. Revue du Centre des Arts et Traditions Populaires. 1971. No. 4. P. 49–54; *Sugier C.* Les bijoux de la mariée à Moknine // *Cahiers des Arts et Traditions Populaires*. 1968. No. 1. P. 139–156.

особое *единство стиля* [курсив мой — Е.А.]»⁸. Таким образом, существующее многообразие ремесленных практик, которое было обусловлено контактным проживанием арабского, берберского и еврейского населения, было сведено к «единству стиля», которое можно зонтично обозначить как «махдийский». Следовательно, регионализм использовался как ширма для затемнения сложных, политических вопросов.

Прежде чем мы перейдем к рассмотрению процессов репрезентации тунисской национальной культуры на конкретных примерах музеев, необходимо обозначить, кто является потенциальным потребителем того знания, которое закладывалось в экспозиции и сопровождающие их тексты. Как справедливо отметил А. Бум: «Культура посещения музеев в арабском мире в целом не очень развита»⁹. К. Пьепржак приводит историю из собственного экспедиционного опыта в г. Фес, когда по пути к музею Бата ее провожал местный подросток, ответивший на предложение зайти в музей: «Зачем мне идти в музей, если я в нем живу?»¹⁰. Далее она рассуждает о том, что местные молодые люди стремятся покинуть родные города, которые по сути являются «живыми музеями», полными старинных построек медины, стены которой защищают их «древнюю историю», подобную «стоячей воде». Эти замечания справедливы и для тунисского общества: музеи не пользуются большой популярностью у местного населения. Во многом это связано с уже описанным выше отношением к «руинам». Во время разговора об этнографических музеях у большинства наших собеседников вызывало изумление предложение сходить в этнографический музей и заплатить за просмотр тех предметов, что находятся у них дома. Мы сталкивались также с напряженным отношением к музеям как к инструментам государства, нежеланием лишней раз попадать в государственное поле¹¹.

Однако существование и развитие музеев до сих пор является в Тунисе важным инструментом национального строительства. Во многом, ситуация постепенно трансформируется и музеи становятся более включенными в жизнь локальных сообществ. Ярким примером может стать музей в г. Мокнин, который регулярно проводит занятия со школьниками, имеет пространство-лекторий и строит временные выставки. Однако, даже этот вполне успешный, по тунисским меркам, музей не является действительно важным институтом для жизни большинства тунисцев: когда мы спрашивали у местных жителей, как к нему пройти, никто не мог подсказать нам дорогу, несмотря на то, что он находился недалеко, в центре города¹².

На наш взгляд, музеи Туниса наделены двумя функциями. С одной стороны, они являются необходимым атрибутом национального государства. С другой стороны, музеи предназначены для демонстрации вовне национального наследия. Им делегируется задача рассказать незнакомым с тунисской культурой посетителям, что собой представляет тунисская нация.

При проведении исследования наибольший интерес для нас представляли этнографические музеи, которые были призваны при помощи имеющихся предметов, а также обстановочных сцен продемонстрировать отличительные черты тунисской национальной

⁸ Полевые материалы автора (далее — ПМА). Тунис, Махдия, апрель 2023.

⁹ *Bum A. Memories of Absence: How Muslims Remember Jews in Morocco*. Stanford, California, 2013. P. 126.

¹⁰ *Pieprzak K. Imagined Museums: Art and Modernity in postcolonial Morocco*. P. XI.

¹¹ ПМА. Тунис, Монастир, Сус, Махдия, Тунис, 2013–2023 гг.

¹² Мы допускаем, что подобное отношение могло быть также обусловлено нежеланием помогать человеку, явно имеющему европейское происхождение.

культуры. Мы также стремились проанализировать не только то, что показывают экспозиционеры, но и то, что оказалось вытесненным за пределы музейного пространства, о чем музеи умалчивают. В качестве наиболее ярких примеров мы выбрали три этнографических музея — Музей народного искусства и традиций региона Монастир, частный Музей народного искусства и традиций в г. Сус, а также Музей археологии и этнографии в г. Мокнин. Наш выбор был обусловлен тем, что эти музеи являются одними из крупнейших этнографических музеев страны, а также тем, что они расположены в туристической зоне (восточное побережье, Сахель) и являются наиболее посещаемыми.

Музей народного искусства и традиций Монастира

Музей народного искусства и традиций региона Монастир был основан в 1985 г. на излете правления первого президента Туниса Хабиба Бургибы (1903–2000). В основу музейной коллекции легли предметы из частных собраний местных жителей региона Монастир. Большая часть экспонатов представляет собой различные костюмные комплексы, а также украшения, обувь, текстиль и ритуальные предметы. Основным способом демонстрации костюма является использование манекенов, показ сопровождается этикетажем с названием, материалом, местом и датой приобретения предмета. Надписи дублируются на двух языках: французском и арабском.



Рис. 1 Манекен в экспозиции музея народного искусства и традиций региона Монастир

Традиционным ремеслом местных евреев-сефардов была золотожвейная работа, ткачество и пр. Представленные в залах свадебные туники, расшитые золотом, могут являться образцами сефардского декоративно-прикладного искусства.

В залах экспозиции отсутствуют экспликации или какие-либо другие сопроводительные тексты.

Основной задачей данного музея являлась демонстрация материальной культуры локальной общности жителей региона Монастир. Наибольший интерес для нас в таком случае представляет именно то, что оказалось скрыто за регионализмом музея. Посетителя знакомят с традиционным костюмом населения региона Монастир, который выглядит единым в своем многообразии, что позволяет воображать монастирцев как отдельную гомогенную группу. Никаких отличительных этнических характеристик экспозиционерами не дается. Однако, как и в большинстве регионов Туниса, в Монастир входит целый ряд населенных пунктов, в которых было расселено не только арабское, но и берберское и еврейское население. В частности, в г. Мокнин, из которого поступило значительное количество вещей в указанный музей, существовала с XVI в. большая еврейская диаспора, находились две синагоги¹³.

¹³ The Jewish Community of Moknine. URL: <https://dbs.anumuseum.org.il/skn/en/c6/e123146/Place/Moknine> (Дата последнего обращения: 15.11.2024).

В музее представлены и предметы, относящиеся к берберскому костюму. Прежде всего, это мужской бурнус, который распространен в качестве обязательного элемента мужского костюма не только в Тунисе, но и в других регионах Магриба, населенных берберами (например, в Марокко). Также к берберским элементам костюма относятся головные покрывала и большинство выставленных украшений (фибулы, ожерелья).



Рис. 2 Украшения на экспозиции: ожерелья и фибулы, характерные для берберской культуры

Таким образом, при внимательном анализе можно выделить различные группы, повлиявшие на формирование культуры региона Монастира и Туниса в целом. Однако отсутствие информации об этом в экспозиции музея свидетельствует о стремлении экспозиционеров продемонстрировать тунисскую культуру как нечто, с одной стороны, гомогенное, а с другой стороны—относящееся к арабской культуре, поскольку население Туниса считается частью арабской нации¹⁴. Во время полевой этнографической работы мы неоднократно сталкивались с тем, что наши собеседники воспринимали тунисскую культуру как смесь самых разных культур—от финикийской и античной до берберской и арабской¹⁵. Однако, здесь мы рискуем попасть в умозрительную ловушку. Б. Киршенблатт-Гимблетт справедливо отметила, что посредством переноса особенностей местных культур на национальный уровень оппозиционные силы регионализма могут быть рассеяны в том, что она называет «банальностью различий, при которой распространение вариаций оказывает нейтрализующий эффект, делая различие (и конфликт)

¹⁴ В Конституции Туниса указано, что «Тунис—часть арабской нации и официальный язык страны—арабский». Конституция Туниса. Ст. 1. Параграф 6. (Constitution of the Tunisian Republic. 26 of the month Dhu Al-Hidjdja 1443. 25/July/2022. Publication of the official printing house of the Republic of Tunisia, 2023).

¹⁵ Важно отметить, что всего однажды наш информант рассказал про значение культуры сел-фардов при формировании тунисской национальной культуры [ПИМА, Монастир, апрель 2023].

несущественным»¹⁶. Таким образом, стремление продемонстрировать многообразие в единстве позволяет постепенно нивелировать многообразие, тем самым не давая миноритарным группам самостоятельно «прозвучать» в пространстве музея.

Музей археологии и этнографии Мокнина

В г. Мокнин расположен музей археологии и этнографии, который был открыт в 2007 г. Основой для коллекции послужили археологические и этнографические предметы, приобретенные у местного населения и частных коллекционеров.

Значительная часть экспозиции посвящена гончарному промыслу в регионе, поскольку Мокнин является одним из крупнейших центров по производству керамических изделий. На первом этаже музея в витринах выставлены сосуды из района Мензель Ферси, носящие название «Сиди Наижа», датируемые XVIII–XIX вв. Далее посетитель должен подняться по лестнице для знакомства с выставленными здесь античными сосудами и амфорами V в. до н.э. Они выполнены в более изящной манере, нежели лепные сосуды «Сиди Наижа», имеющие берберское происхождение, что позволило экспозиционерам поместить их выше. Таким образом, была задана определенная экспозиционная темпоральность — более грубо сделанные сосуды помещены в самое начало временной оси музея, несмотря на реальные датировки предметов.



Рис. 3 Лепные сосуды «Сиди Наижа» в музее археологии и этнографии г. Мокнина

В отличие от музея в Монастире, мокнинский музей не скрывает существование еврейской общины на территории города. Об этом свидетельствуют экспликации, указывающие на существование квартала гончарных мастерских «около еврейского кладбища».

¹⁶ Rey V., Pascoe S. The Ethnographisation of Syrian Society at the Azem Palace of Damascus: from compact minorities to toponymical identity // Rey V. (Ed.). The Art of Minorities: Cultural Representation in Museums of the Middle East and North Africa. Edinburgh, 2020. P. 48.

Другой раздел музея знакомит с ювелирным делом. Большинство мастеров были евреями-сефардами, это подтверждается сопроводительными текстами в залах: «До появления новых технологий и ярких витрин современных ювелиров, ювелирные магазины прошлого напоминали немногочисленное еврейское меньшинство <...>: плохо освещенное место, в котором находился старый еврейский ремесленник с испачканным пылью лицом и почерневшими руками в окружении нескольких молодых подмастерьев, которые работали с примитивными инструментами среди архаичной мебели и с выдающимся мастерством создавали ювелирные изделия исключительной красоты». Эта экспликация, с одной стороны, подчеркивает мастерство изготовления украшений еврейскими мастерами, а с другой стороны, отмечает «немногочисленность» еврейского меньшинства (хотя к началу XX в. на этой территории проживало порядка 600 евреев, 100 семей¹⁷). Также сложно не отметить, что авторы текста описывали мастерскую того времени как достаточно грязное пространство, тем самым стремясь продемонстрировать неприглядность еврейского быта.

Следующий большой раздел экспозиции посвящен костюму. Здесь представлены предметы, относящиеся к производству текстиля и ювелирных изделий, например, станки, датированные 1954 г., принадлежавшие Ульд Эль Гаваб — известному ювелиру Мокнина. Остальное пространство разделено на две части, демонстрирующие костюм праздничный и повседневный. Представленные на экспозиции предметы имеют берберское происхождение: об этом свидетельствуют фасоны (в частности, несшитое платье *тахлиля*), расцветки (красное полотно в клетку), украшения (височные подвески). Экспликация, которая сопровождает витрины, указывает на любопытную тенденцию: избегание этнической характеристики путем замены ее на географическую. Так, экспозиционеры отмечают, что «основным предметом традиционного костюма, который ежедневно носят женщины Мокнина, является драпированное платье <...>, что подтверждает *сельское* [курсив мой — Е.А.] происхождение этого места, которое постепенно превратилось в город под влиянием соседства с городской средой (Сус, Махдия, Монастир), не пренебрегая при этом *своим* [курсив мой — Е.А.] культурным наследием».

Таким образом, авторами экспозиции используется дихотомия «город — село» для того, чтобы объяснить различия между городским и сельским костюмным комплексом. Для жителей Туниса является общим знание о том, что сельская местность населена преимущественно берберским населением, в то время как городская среда — место проживания арабов¹⁸. Однако для большинства посетителей музея — туристов — это разделение не будет понятным.

Музей народного искусства и традиций Суса («Эль Кобба»)

Этнографический музей «Эль Кобба» был открыт в 1994 г. в центре города Сус в ансамбле исторических построек, в число которых входит мавзолей Сиди Шериф (X в.), гостиница Дауи (XIX в.) и кафе Байн-эль-Кахави (XIX в.).

Данный музей был создан по инициативе жителей г. Сус и не является государственным музеем. Условно его можно отнести к отдельному типу частных, «домашних» музеев, распространенных на территории всего Туниса¹⁹. Зачастую в таких музеях

¹⁷ Turner M. Synagogue, Moknine (السينكامل), Tunisia. URL: <http://archive.diarna.org/site/detail/public/1663/> (Дата последнего обращения: 15.11.2024).

¹⁸ См. подробнее: Аброськина Е.В. Сельские и городские практики ношения женского головного покрывала в Магрибе // Вестник антропологии. 2022. № 4. С. 83–100.

¹⁹ В названии таких музеев зачастую помещается обозначение «Dar», т.е. «Дом». См. например, музей Dar Essid в г. Сус, Dar El Annabi в г. Сиди-Бу-Саид, Dar Chraiet в г. Тозер и др. Такие

отсутствует этикетаж и экспликации. Информацию можно получить лишь из комментариев присутствующих в музее сотрудников. Складывается впечатление, что подобные музеи созданы с целью продемонстрировать небольшой фрагмент из прошлого, при этом они не погружают посетителя в исторический контекст. Такие музеи демонстрируют быт идеального прошлого, минуя острополитические сюжеты (такие как колонизация, борьба за независимость, войны).

Как отметили В. Рей и С. Паско: «В постколониальных музеях народная культура взяла на себя восстановительную роль. Демонстрируемую материальную культуру нужно было не только спасти от опасностей модернизации, но и представить в качестве осязаемого свидетельства “неиспорченной” народной культуры, существовавшей до колонизации: драгоценной исторической ткани, из которой можно было построить возрожденную национальную культуру [курсив мой — Е.А.]»²⁰. В музее Эль Кобба наиболее ярко воплотилось стремление продемонстрировать народную культуру, которая претерпела небольшое влияние европейской модернизации, но осталась самобытной.

Обзор экспозиции начинается со второго этажа дома, где располагаются комнаты, в каждой из которых представлен отдельный этнографический сюжет, посвященный теме женских занятий и обрядам жизненного цикла. Каждая обстановочная сцена демонстрирует то или иное занятие. Например, в первой комнате размещены манекены двух женщин, принадлежащих к разным социальным (и, возможно, этническим) группам. Молодая женщина в европейском платье расположилась на диване, в ее руках вышивка. Другая женщина, пожилая, сидит на полу, на ковре. Она одета в традиционный тунисский костюм, на ее голове платок и височные подвески, на ноге — браслеты. Ее занятие тоже весьма традиционно — она занимается тем, что чешет шерсть. Можно предположить, что она — работница в этом доме. В комнате присутствуют предметы европейского быта — патефон, настенные часы с боем, светильник на этажерке.

Привлекает внимание масштабная обстановочная сцена, демонстрирующая важный для тунисской культуры праздник — хэнну, т.е. вечер хны. В центре зала находится невеста, окруженная родственницами, подругами. За ней расположились манекены, демонстрирующие игру традиционного женского ансамбля, исполняющего песни на этом празднике. Они одеты в традиционные тунисские костюмы, более распространенные в сельской местности (т.е. связанные с берберской культурой): блузы *мариуль фавиля*, полосатые несшитые юбки *фута*. Манекены размещены на небольших матрасах, фактически на полу. Остальные участницы ритуала — родственницы невесты — одеты в европейские платья или праздничные тунисские костюмы из более дорогих тканей.

Помимо темы свадьбы и домашнего быта на экспозиции представлена сцена, демонстрирующая розничную торговлю. В качестве торговки, пришедшей в дом зажиточных горожан, выступает женщина-цыганка, ее встречают во внутреннем дворе дома две женщины и девочка. Экспозиционеры стремились продемонстрировать различие между женщинами через выбранные костюмы и прически манекенов. Так, присутствующие в сцене тунисские женщины одеты в традиционные костюмы, их волосы аккуратно убраны, на

музеи располагаются в домах старого города (медины), их создание, как правило, является частной инициативой. Характерным отличием таких музеев будет наличие обстановочных сцен, демонстрирующих домашние занятия обитателей дома: женщины будут представлены либо за рукоделием, либо во время свадебных сборов невесты, в то время как на мужской половине дома будет осуществлен показ игры в нарды, процесса кофепития и курения.

²⁰ Rey V., Pascoe S. The Ethnographisation of Syrian Society at the Azem Palace of Damascus. P. 35.

голове пожилой женщины головной убор. Цыганка одета в пышное, сшитое из лоскутов платье, ее волосы убраны в прическу, однако, часть прядей выбилась из общей массы, что создает несколько небрежный образ. Таким образом, демонстрировалось различие в социальном статусе торговки и жительниц дома. Цыгане являлись одной из миноритарных и достаточно маргинальных групп Туниса. Как свидетельствуют наши информанты, еще в 1950–60-е гг. они продавали кружева и вышитые ткани, мигрируя между городами.



Рис. 4 Обстановочная сцена в музее «Эль Кобба», иллюстрирует домашний досуг женщин-горожанок



Рис. 5 Обстановочная сцена в музее «Эль Кобба», демонстрирующая праздник «Хэнна»

Первый этаж музея посвящен мужским занятиям в пространстве тунисского города. Так, в первой экспозиции продемонстрирована обстановка ткацкой мастерской. Вслед за ней идут обстановочные сцены, демонстрирующие разнообразные лавки: торгующую оливковым маслом, парфюмерную, текстильную. Отдельные комнаты воспроизводят обстановку различных контор, расположенных в старом городе (медине), например, контору счетовода, писаря или цирюльника.

Строгое разграничение мужского и женского пространств в мусульманском обществе ярко продемонстрировано в экспозициях музея «Эль Кобба». На первом этаже, на «мужской половине» музея, также присутствует многофигурная обстановочная сцена, как и на женской («ночь хны»). В отличие от женского пространства, где все действия происходят дома, здесь показано мужское кафе — место отдыха и неформального общения, в том числе — делового. Интересной деталью этой сцены становится помещение в центр кафе двух мужских фигур, демонстрирующих общение мужчин — тунисца и француза. Для демонстрации представителя метрополии экспозиционеры одели его в европейский классический костюм с белой рубашкой и шляпу. Он единственный из присутствующих в кафе курит — в его руках сигарета.



Рис. 6 Обстановочная сцена в музее «Эль Кобба», демонстрирующая пространство мужского кафе

Завершая анализ экспозиций музея «Эль Кобба», нужно отметить, что, в отличие от государственных музеев, он демонстрирует куда большее количество участников культурного обмена. Так, здесь можно увидеть не только жизнь зажиточных тунисских горожан, но и тех, кто составляет этническое и культурное меньшинство в пространстве города: берберов, цыган, французов. Однако это присутствие не бросается в глаза, оно не зафиксировано в сопроводительных текстах, поэтому значение той или иной фигуры можно угадать лишь в том случае, если ты знаком с тунисской культурой и историей, или находишься в сопровождении местного эксперта.

Заключение

Этнографические музеи Туниса формировались в тот период, когда политика получивших независимость североафриканских государств была сосредоточена на идее построения панарабизма. Эти воззрения нашли свое отражение в экспозициях государственных музеев: они должны были демонстрировать стороннему наблюдателю единую культуру, которая имеет свои региональные особенности, однако неопасные для гомогенности общества. Важно подчеркнуть, что эти процессы были характерны не только для Туниса, но и для соседних магрибинских государств — например, для Марокко. Так, например, А. Бум отметил, что «хотя некоторые ученые начали пересматривать

и переосмыслять историю и жизнь этнических и религиозных меньшинств в регионе, роль религиозных меньшинств и евреев в частности в этой истории в значительной степени игнорировалось»²¹.

Тунисские этнографы, наследовавшие французской этнологической традиции, стремились изучать берберское и еврейское наследие в русле исторической этнографии. Предметы, изготовленные в берберской традиции, подавались исследователями как архаичные, тем самым создавая временную дистанцию, разрыв, который не позволял посетителям музея соотносить эти вещи с современностью и выстраивать с ними личные ассоциативные связи. Подобный подход обеспечивал снижение напряженности вокруг «берберского вопроса», не позволял развиваться сепаратистским настроениям. Стремление к безопасной и подконтрольной демонстрации берберской культуры проявляется не только в музейном пространстве, но и, например, в фестивальной традиции²². А. Ларгеш, отмечая недостаточную презентацию берберской культуры в культурном поле Туниса (по сравнению с античным и исламским наследием), описал этот феномен как «отвергнутую форму наследия»²³. По его мнению, берберская культура представляла значительный интерес для французских этнологов и историков, однако она до сих пор ждет своего открытия тунисскими исследователями.

Что касается наследия евреев-сефардов, то в большинстве случаев происхождение тех или иных вещей замалчивалось, что постепенно привело к вытеснению памяти о еврейских общинах из общей мемориальной тунисской культуры. Значительную роль в процессе эксклюзии еврейской культуры играли события арабо-израильского конфликта. А. Бум цитирует своего информанта, марокканца Абдельхака: «Стыдно, что те же самые евреи, которых мы чествуем в этих музеях, украли имущество наших палестинских братьев. Зачем нам чтить их память? Зачем нашему государству помнить своих так называемых евреев? Они больше не граждане этой страны, поэтому они не заслуживают места в каком-либо музее или общественном месте на этой земле»²⁴. Особое отношение к Палестине и жесткая критика политики Израиля зафиксированы в последней редакции Конституции Туниса²⁵.

Другие миноритарные группы — цыгане, европейцы (французы, итальянцы), африканцы — оказываются практически полностью исключенными из музейного пространства в силу кажущейся незначительности собственного культурного влияния. И если культура колонизаторов-европейцев негласно проявляется практически в каждой обстановочной сцене проанализированных выше экспозиций в виде предметов быта и техники, то цыганская или африканская культуры оказываются полностью забытыми. Исключением становится музей «Эль Кобба», в котором присутствует обстановочная сцена с цыганкой, что позволяет говорить о большей инклюзии миноритарных групп в таком музее. Как писал И. Маффи на примере иорданских музеев: «Частные коллекции способствуют созданию

²¹ Boum A. Memories of Absence: How Muslims Remember Jews in Morocco. P. 2.

²² См. подробнее о фестивале в г. Дуз: Rey V. The Radicalization of Heritage in Tunisia // International Journal of Islamic Architecture. 2018. Vol. 7. No. 1. P. 73.

²³ Цит. по: Rey V. The Radicalization of Heritage in Tunisia. P. 75.

²⁴ Ibid. P. 109.

²⁵ «Мы придерживаемся международной законности и поддерживаем законные права людей, которые, согласно этой законности, имеют право решать свою собственную судьбу, первым из которых является право палестинского народа на свою украденную землю и создание своего государства после его освобождения со столицей в почетном Иерусалиме» [Constitution of the Tunisian Republic. 26 of the month Dhu Al-Hidjja 1443. 25/July/2022. Publication of the official printing house of the Republic of Tunisia, 2023. P. 11].

новых образов — национальных, племенных, местных, религиозных и т. д. — в рамках официального иорданского “пространства памяти”²⁶. Однако, как мы уже упоминали выше, отсутствие экспликаций в музее «Эль-Кобба» мешает однозначной идентификации: сторонний наблюдатель определит, что манекен цыганки изображает женщину, относящуюся к Другой, не-тунисской культуре, однако, вряд ли точно определит, кто перед ним.

В то же время, важно отметить, что, невозможность презентации материальной культуры, которая была бы выхолощена от берберского или какого-либо иного культурного влияния, заставляет экспозиционеров использовать тексты в качестве инструмента замалчивания. Однако сами предметы, оригинальностью дизайна, цвета или формы, заставляют посетителя задаваться вопросом о биографии вещи и ставить под сомнение однородность представленной арабо-мусульманской культуры.

Список литературы

Аброськина Е. В. Сельские и городские практики ношения женского головного покрывала в Магрибе // Вестник антропологии. 2022. № 4. С. 83–100.

Моисеева Е. Н. Память об античном прошлом во французском колониальном дискурсе последней трети XIX в.: «места памяти» в контексте колониальной пропаганды // Гуманитарные и юридические исследования. 2017. № 4. С. 87–93.

Boum A. Memories of Absence: How Muslims Remember Jews in Morocco. Stanford, California. Stanford University Press, 2013. 240 p.

Matri F. B. Regards croisés sur la patrimonialité et la conservation de l'héritage traditionnel en Tunisie aux XIXe et XXe siècles // ÉTUDES | La philosophie du patrimoine en question. Revue d'esthétique. 2018. № 21 (73). P. 73–83.

Pieprzak K. Imagined Museums: Art and Modernity in postcolonial Morocco. Minneapolis, London: University of Minnesota Press., 2010. 223 p.

Rey V., Pascoe S. The Ethnographisation of Syrian Society at the Azem Palace of Damascus: from compact minorities to toponymical identity // The Art of Minorities: Cultural Representation in Museums of the Middle East and North Africa. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. P. 33–55.

Rey V. The Radicalization of Heritage in Tunisia // International Journal of Islamic Architecture. 2018. Vol. 7. No. 1. P. 67–84.

Sethom S. Relations interrégionales et costumes traditionnels féminins dans la Presqu'île du Cap-Bon // Cahiers des Arts et Traditions Populaires. Revue du Centre des Arts et Traditions Populaires. 1977. No. 6. P. 101–107.

Shkiri F. Les châles des Matmata // Cahiers des Arts et Traditions Populaires. Revue du Centre des Arts et Traditions Populaires. 1971. No. 4. P. 49–54.

Sugier C. Les bijoux de la mariée à Moknine // Cahiers des Arts et Traditions Populaires. 1968. No. 1. P. 139–156.

References

Abros'kina E. V. *Sel'skie i gorodskie praktiki nosheniya jenskogo golovnogo pokryvala v Magribe* [Rural and Urban Practices of Wearing a Female Head Covering in the Maghreb], in *Vestnik antropologii*. 2022. № 4. С. 83–100. (in Rus.).

²⁶ *Rey V.* The Radicalization of Heritage in Tunisia. P. 11.

Boum A. *Memories of Absence: How Muslims Remember Jews in Morocco*. Stanford: Stanford University Press, 2013. 240 p.

Matri F.B. Regards croisés sur la patrimonialité et la conservation de l'héritage traditionnel en Tunisie aux XIXe et XXe siècles, in *ÉTUDES | La philosophie du patrimoine en question. Revue d'esthétique*. 2018. № 21 (73). P. 73–83. (in Fr.).

Moiseeva E.N. *Pamyat' ob antichnom proshlom vo francuzskom kolonial'nom diskurse poslednei treti XIX v.: «mesta pamyati» v kontekste kolonial'noi propagandy* [Memory of the antique past in the French colonial discourse of the last third XIX century: the “memory sites” in the colonial propagande] in *Gumanitarnye i yuridicheskie issledovaniya*. 2017. № 4. C. 87–93. (in Rus.).

Pieprzak K. *Imagined Museums: Art and Modernity in postcolonial Morocco*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press., 2010. 223 p.

Rey V., Pascoe S. The Ethnographisation of Syrian Society at the Azem Palace of Damascus: from compact minorities to toponymical identity, in *The Art of Minorities: Cultural Representation in Museums of the Middle East and North Africa*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. P. 33–55.

Rey V. *The Radicalization of Heritage in Tunisia* // *International Journal of Islamic Architecture*. 2018. Vol. 7. No. 1. P. 67–84.

Sethom S. *Relations interrégionales et costumes traditionnels féminins dans la Presqu'île du Cap-Bon* // *Cahiers des Arts et Traditions Populaires. Revue du Centre des Arts et Traditions Populaires*. 1977. No. 6. P. 101–107. (in Fr.).

Shkiri F. *Les châles des Matmata* // *Cahiers des Arts et Traditions Populaires. Revue du Centre des Arts et Traditions Populaires*. 1971. No. 4. P. 49–54. (in Fr.).

Sugier C. *Les bijoux de la mariée à Moknine* // *Cahiers des Arts et Traditions Populaires*. No. 1. 1968. P. 139–156. (in Fr.).

Климовицкая И.И.

СМЕНА РАКУРСА. О ВЫСТАВКЕ «КАЗУС МЕЙЕРХОЛЬДА, ИЛИ «РЕВИЗОРА» ХОЧЕТСЯ ВСЕГДА» В ТЕАТРАЛЬНОМ МУЗЕЕ

Климовицкая, Ирина Игоревна—ученый секретарь, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург, Россия, acs@theatremuseum.ru.

Статья посвящена кураторскому эксперименту, направленному на целостную презентацию феномена Всеволода Мейерхольда как историко-культурной фигуры. В отличие от привычной фрагментированной подачи, сосредоточенной на отдельных периодах творчества режиссера, кураторы стремились соединить личную, творческую и политическую составляющие его судьбы. Используя в качестве концептуальной основы гоголевский «Ревизор», выставка выстраивала нарратив, позволяющий выявить внутренние противоречия и многогранность фигуры Мейерхольда, а также значимость его наследия для современности.

Ключевые слова: Мейерхольд, личность, творчество, политика, Петербург, театр, «Ревизор».

CHANGE OF PERSPECTIVE. EXHIBITION “CASUS OF MEIERHOLD OR “THE GOVERNMENT INSPECTOR” IS ALWAYS DESIRED” IN THEATER MUSEUM

Klimovitskaya, Irina Igorevna—academic secretary, St. Petersburg State Museum of Theatre and Music, St. Petersburg, Russian Federation, acs@theatremuseum.ru.

The article deals a curatorial experiment that aimed to present a holistic interpretation of Vsevolod Meyerhold as a historical and cultural phenomenon. Moving beyond fragmented views focused solely on specific periods of his work, the approach integrates his personality, creativity, and political context. Using Gogol’s *The Government Inspector* as a conceptual framework, the exhibition constructs a narrative that reveals the multidimensionality and internal contradictions of Meyerhold’s legacy, emphasizing its continued relevance.

Key words: Meyerhold, personality, creativity, politics, St Petersburg, theatre, The Government Inspector.

Выставка «Казус Мейерхольда, или «Ревизора» хочется всегда» (кураторы Ирина Климовицкая, Наталья Метелица, дизайнер Юрий Сучков) завершила юбилейный 2024 г., когда театральный мир отмечал 150-летие гениального реформатора сцены. И Москва, и Петербург посвятили Всеволоду Мейерхольду различные выставочные проекты: «От утопии к театру» в Центре «Зотов», «Биомеханика Мейерхольда. Актер. Кукла» в Центральном Театре кукол имени С.В. Образцова, «Петербургский дом Мейерхольда» в Александринском театре, «Театр Мейерхольда. Императорская сцена» в Театральной библиотеке. Кроме того, в преддверии юбилея Мейерхольд дважды становился персонажем выставок Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства: «Любовь к трем апельсинам. Венеция Казановы—Петербург Дягилева» в 2022 г. и «Суд Париса. Рождение богини» в 2023 г.

Мейерхольд — чрезвычайно сложное явление, недаром Михаил Чехов назвал его «сверхпроблемой»¹. Сверхпроблема заключается в том, что феномен Мейерхольда состоит из трех аспектов: личность, творчество, политика, причем по каждому измерению Мейерхольд совмещал крайне полярные позиции, о чем свидетельствует обширная «мейерхольдиана». В аспекте «личность» эти полюса «гений и злодейство». Сошлемся на слова Сергея Эйзенштейна: «Это был поразительный человек. Живое отрицание того, что гений и злодейство не могут ужиться в одном человеке»². И тот же Эйзенштейн признавался: «Божественный. Несравненный. Мей-ер-хольд. Я его вижу впервые. А буду обожать всю жизнь»³. В аспекте творчества эти полюса — традиция и новаторство. Изучение опыта «наиболее театральных эпох» прошлого, реконструкция старого театра сочетались с изобретением театра будущего. В аспекте политики эти полюса — протест и пропаганда. Оппозиционность по отношению к власти сменяется поддержкой власти после 1917 г.

Не удивительно, что перечисленные выше выставочные проекты при всем различии характеризуются одинаковой точкой зрения на многомерную фигуру Мейерхольда: выбирается аспект «творчество», затем — тот или иной период творчества, который подробно рассматривается, что сравнимо с эффектом микроскопа. Благодаря такому «микроскопическому» ракурсу к концу юбилейного года творчество Мейерхольда было фрагментировано и подробно представлено.

Отдавая должное подобному подходу, создатели выставки «Казус Мейерхольда» (как она изначально называлась, отсылая к двум значениям слова «казус» — исключительное явление и судебное дело) отважились на эксперимент. Была поставлена цель: сознательно отказавшись от дальнейшего дробления, периодизации и фрагментации, собрать части в единое целое и передать масштаб и противоречивость такого исключительного явления, как Мейерхольд. На пути к поставленной цели следовало учесть ряд обстоятельств:

1. Временная и пространственная ограниченность любой выставки. Если Государственный институт искусствознания более 20 лет продолжает исследовать и издавать том за томом наследие Мейерхольда, то кураторы выставок таким ресурсом не располагают.
2. Специфика выставки как высказывания особого рода, в котором документальность должна сочетаться с яркой визуальностью и эмоциональным воздействием.
3. Объем сделанного Мейерхольдом. Как отмечают театроведы, он поставил за свою жизнь более 200 спектаклей — рекорд, который до сих пор не побит.
4. Несводимость Мейерхольда к сумме поставленных спектаклей. Мейерхольд — это судьба, которую он разделил с определенной частью русской интеллигенции. Его судьба — ««предчувствие и желание революции, упоение революцией и разочарование в результатах революции», как отметил Борис Зингерман⁴.
5. Сложная, трехаспектная структура феномена «Мейерхольд», о которой говорилось выше.

Эти обстоятельства грозили обернуться непреодолимыми препятствиями, не приди на помощь сам Мейерхольд. В 1907 г. он написал Федору Комиссаржевскому: «“Ревизора”

¹ Чехов М.А. Литературное наследие: в 2 т. Т. 2. Об искусстве актера. М., 1995. С. 362.

² Забродин В.В. Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948. М., 2005. С. 284.

³ Там же. С. 17.

⁴ Зингерман Б. Связующая нить. Писатели и режиссеры. М., 2002. С. 248.

хочется всегда»⁵, а двадцать лет спустя исполнил свое желание — премьера состоялась 9 декабря 1926 г. Стоило прислушаться к этой подсказке, чтобы находки последовали одна за другой. В Музее Академии художеств, Музее архитектуры имени А.В. Щусева, Бахрушинском театральном музее обнаружили живописные эскизы по мотивам спектакля «Ревизор». Они предназначались в качестве основы для мозаичных фризов, которыми Мейерхольд намеревался украсить 12-этажную «творческую башню» нового здания Государственного театра имени Мейерхольда, ГОСТИМа. Желание увековечить «Ревизора» с помощью «вечной живописи», как именовал мозаику Ломоносов, и вознести его над Москвой с помощью башни само по себе доказывает, что Мейерхольд считал «Ревизора» своим главным творением. Здание так и не было построено, но в Мозаичной мастерской Российской академии художеств чудом сохранились шесть портретных мозаик из гигантского, наполовину исполненного заказа, общей площадью около 300 квадратных метров. Как отмечено в *The Art Newspaper Russia*, «Уникальные мозаики, которые должны были украсить здание театра Мейерхольда на Триумфальной площади в Москве, — гвоздь выставки в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства. Но на этот гвоздь повешено и многое другое»⁶.

Признание, сделанное Мейерхольдом в 1907 г., не только обогатило выставку находками, которые ранее публично не экспонировались, но и — самое важное — послужило руководством на пути к поставленной цели. Недаром Мейерхольд полагал «Ревизора» главной пьесой русской драматургии: это универсальный метатекст, который вбирает в себя ключевые мотивы русской истории. В частности, он может служить магическим кристаллом, который отражает судьбы своих создателей.

Взгляд на Мейерхольда через призму «Ревизора» равнозначен замене микроскопа телескопом. Подобная смена ракурса позволила окинуть взглядом фигуру Мастера целиком, включив ее в контекст истории и культуры. Закономерно, что признание Мейерхольда вошло в название выставки и определило ее структуру, о которой в «Российской газете» так написала Жанна Васильева: «Выставка, даром что трижды юбилейная, получилась камерная, театральная и очень петербургская. Камерная, потому что вся она посвящена «Ревизору». И главными ее героями стали Гоголь, Мейерхольд и... Хлестаков. И выстроена, в сущности, по правилам театральной игры. Хлестаков оказывается идеальной фигурой для проекции мечтаний, амбиций, желаний отнюдь не только провинциала в столице. Вечность этого образа, его интимность и гротескность разом завораживали Мейерхольда. Как он сказал в 1935-м: "За возможность поставить «Гамлета» или «Ревизора» я бы брал деньги с режиссеров"»⁷.

Если в первом зале выставки были представлены проекты ГОСТИМа, уцелевшие мозаики и живописные панно, то главным экспонатом второго зала стала версия «Ревизора», созданная специально для выставки. По примеру Мейерхольда, были введены новые персонажи — Гоголь и Мейерхольд, получившие право голоса, а также выделены эпизоды, получившие заглавия: «Не могу жить без Петербурга», «Деньги бы только были», «Другой оборот», «Запанибрата с министрами», «Литературой существую», «Театральная дирекция говорит», «Всех изумил», «Я везде», «Больше ломки», «Торжество, так торжество», «У меня дом первый», «Ей богу, поедем», «Театр не безделица», «Как

⁵ Мейерхольд В.Э. Переписка: 1896–939. М., 1976. С. 89.

⁶ Орлова М. Немая сцена. Театральный музей показывает Мейерхольда на фоне Гоголя и Брюллова // *The Art Newspaper Russia*. 2024. 20.12.

⁷ Васильева Ж. Выставка «Казус Мейерхольда» // Российская газета. 2025.06.02.

могло начальство поверить ему», «Авось», «На судейском стуле», «Беспримерная конфузия», «Немая сцена»⁸.

О выставочной версии «Ревизора» Татьяна Кузнецова в статье «Ревизорский баланс» пишет: «Искусно сопоставленные тексты, парадоксально объединяющие выдуманного персонажа, его автора и гениального интерпретатора пьесы, ошеломляют: у этой тройцы поразительно много общего — отношение к окружающим, к деньгам, власти, образу жизни. Схожи даже интонации. Хлестаков сетует: «Я ему прямо скажу: как хотите, я не могу жить без Петербурга. За что ж, в самом деле, я должен погубить жизнь с мужиками?» Гоголь ему вторит: «Я совершенно потеряю все, если удалось из Петербурга. Здесь только человеку достигнуть можно чего-нибудь». Мейерхольд, едва вырвавшись из Пензы в Петербург, стонет: «Зачем, зачем я погублю себя! А я погублю, если я останусь в провинции!» Хлестаков врет: «Литераторов часто вижу. С Пушкиным на дружеской ноге». Гоголь радуется маменьку: «Почти каждый вечер собирались мы: Жуковский, Пушкин и я». Мейерхольд отчитывается: «Сближаюсь с кружком поэтов и литераторов: А. Блок, Андрей Белый, В. Иванов, П. Щеголев и др.»⁹.

Остановимся на нескольких ключевых сюжетах. Эпизод «Запанибрата с министрами» посвящен периоду, когда Мейерхольд управлял департаментом — Театральным отделом Наркомпроса. Будучи запанибрата с министром просвещения Анатолием Луначарским, он пытается подчинить творчество политике. Применение политического насилия в области искусства — то самое зло, которое разрастется и через 20 лет погубит самого Мейерхольда.

«Я везде, везде», — восклицает Хлестаков. А ученик Мейерхольда Сергей Эйзенштейн пишет в дневнике: «Куда ни глянешь, куда ни ступишь, Мейером уже все сделано, Мейер везде!»¹⁰ Между прочим, псевдоним Мейерхольда «доктор Дапертутто» в переводе с итальянского означает «доктор Везде». Мейерхольд — уникальная фигура в искусстве, именно потому, что он везде. Были художники не менее гениальные, но каждый замкнут в своей эпохе, словно мушка в янтаре. Станиславский и Чехов — это рубеж XIX–XX веков, рождение режиссерского театра и психологизм, Блок и Комиссаржевская — это Серебряный век и символизм, Маяковский и Малевич — это футуризм и авангард 20-х годов. Мейерхольд — везде, везде, везде. Со всеми он сотрудничал, на всех оказывал влияние, но всегда двигался вперед — и к реализму обратился одним из первых. Сам он свой реализм называл не социалистическим, а терпким или музыкальным. Корней Чуковский называл мейерхольдовский реализм психологическим, а Михаил Чехов — психоаналитическим.

«Ревизор» — спектакль переломный, первое обращение Мастера к «терпкому реализму», претворившему в себе открытия предыдущих эпох. Как отмечали современники, главный мотив «Ревизора» — впечатление тесноты, неподвижности, несвободы, стесненного состояния духа. Мейерхольд добивался этого впечатления сценическими средствами¹¹. Спектакль состоял из 15 эпизодов, и на покатую платформу из центральных дверей выезжали поочередно 15 площадок-тарелочек, сервированных мебелью, антуражем,

⁸ Климовицкая И.И. (авт.-сост.) Казус Мейерхольда, или Ревизора хочется всегда. Каталог выставки. СПб., 2024.

⁹ Кузнецова Т. «Ревизорский баланс» // Коммерсант. 2024. 02.12.

¹⁰ Забродин В.В. (сост.) Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948. М., 2005. С. 250.

¹¹ Мейерхольд В.Э. Наследие. Спектакли: «Ревизор». Т. 1. Кн. 1. Подготовка сценического текста. М., 2023.

артистами, которые были почти лишены возможности двигаться и играли только мимикой и жестом. Люди жались друг к другу, как сельди в бочке, и жизнь постепенно застыла в неподвижности. «Мы должны проложить мост к финальной сцене», — говорил Мейерхольд на репетициях. Действительно, 15 эпизодов спектакля подготавливали финал, когда жизнь окончательно замирала.

Однако несмотря на подготовку «немая сцена» производила ошеломляющее впечатление: зрители не сразу догадывались, что перед ними не артисты, а куклы в человеческий рост. К теме неподвижности и немоты, полного паралича жизни Мейерхольд обратится еще не раз. В 1935 г. он поставил спектакль «33 обморока» по трем водевилям Чехова. Режиссер сосчитал, что персонажи 33 раза падают в обморок, и в спектакле следовали друг за другом 33 немые сцены. В 1937 г. к 20-летию Октябрьской революции Мейерхольд поставил спектакль «Одна жизнь» по повести Николая Островского «Как закалялась сталь», который завершался также параличом и полной неподвижностью героя. Спектакль после генеральной репетиции был запрещен с формулировкой «Товарищ режиссер хочет показать нам фатальную обреченность революции и ее бойцов».

По мере того, как сценография «немой сцены» превращалась в сценографию самой жизни, на смену юношеским мечтам Мейерхольда о революции и позднему в ней участию приходило разочарование. Спектакли приобретали все более трагическое звучание, расхождение режиссера с официальной линией партии «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее» становилось все более очевидным. ГОСТИМ был обречен и вскоре после запрета «Одной жизни» закрыт. Аресту режиссера и его казни посвящен лаконичный третий зал выставки, в котором тюремная фотография Мейерхольда соседствует с «Адом» неизвестного художника XVII века.

Выбор декораций для выставочной версии «Ревизора» осуществлялся не только по принципу «соединять подобное», но и по принципу «сопрягать неочевидное». Поэтому в пространстве выставки, помимо документов, фотодокументов, макетов, эскизов костюмов и декораций к спектаклю, возникли «Последний день Помпеи» Карла Брюллова, Петербург в изображении Василия Садовникова и Льва Лагорио, генеральский мундир Николая Первого и «Страшный суд» XVII века.

Главная пьеса русской драматургии разыгрывалась на фоне главной картины русской живописи — «Последнего дня Помпеи» Карла Брюллова. Медиахудожники Анна Французова и Катарина Чокрич создали масштабную видеоинсталляцию, соединив шедевр Карла Брюллова и шедевр Гоголя-Мейерхольда. И Гоголь, и Мейерхольд вдохновлялись живописью великого Карла. Более того, в 1835 г., в год величайшего триумфа Брюллова в России, два очень молодых человека написали пьесы, которые сопровождали Мейерхольда всю его жизнь. 21-летний Лермонтов пишет «Маскарад», а 26-летний Гоголь — «Ревизора». Премьеру «Маскарада» Мейерхольд выпустил в 1917 г. накануне Февральской революции в последний день империи, а премьеру «Ревизора» — накануне 1927 г., когда стало ясно, что империя возрождается в стократ ухудшенном виде.

Эти три произведения — «Последний день Помпеи», «Маскарад» и «Ревизор» — задают матрицу петербургского периода русской истории. Александр Герцен первым осмыслил природный катаклизм, изображенный Брюлловым, как катаклизм социальный и сравнил власть стихии со стихией власти, столь же беспощадной к человеку. Он подчеркнул, что картина, хоть и написана в Италии, вдохновлена петербургской атмосферой. Петербургской атмосферой вдохновлены и обе пьесы — «Маскарад» и «Ревизор».

Петербург, как признано, не просто город, а город-миф, город-концепция. У этой концепции два соавтора, два Николая. При Николае Первом завершается создание архитектурного облика города, включая ансамбли Карла Росси, Александринский театр, Александровскую колонну, почти достроенный Исаакиевский собор, коней Клодта на Аничковом мосту и сфинксов на набережной Невы, а также формируется тот тип государственности, о котором художник Орас Верне написал, что не видит разницы между Россией и правлением османского Мехмед-паши¹²— скульптуры сфинксов были приобретены в османском Египте. Другой Николай—Николай Гоголь, пишет «Петербургские повести», в которых Петербург проявляет всю свою причудливость. Главная черта петербургского мифа, отмеченная Гоголем,—двойственность, миражность, здесь «все не то, чем кажется».

И Петербург на выставке был представлен в двух обликах. На панораме Невского проспекта, написанной Василием Садовниковым в том же 1835 г., что и «Ревизор», показан город дневной, рациональный, рассудочный, единственное место в империи, где можно сделать карьеру, добиться славы. Едва литография с панорамой Садовникова появляется в продаже, как становится ходовым товаром. Приобретает ее и Гоголь, чтобы отправить матушке. На картине Льва Лагорио «Вид на Академию художеств со сфинксами» показан город ночной, мистический, иррациональный, идеальное место, чтобы выйти за рамки рассудка.

Петербургская двойственность проявляется и в жизни Гоголя, и в жизни Мейерхольда. Днем Гоголь переписывает, как Хлестаков, бумаги в департаменте, а по ночам пишет повести и пьесы. Мейерхольд днем служит главным режиссером императорских театров, а по ночам превращается в доктора Дапертутто. В 1915 г., работая в Императорском Александринском театре над первой редакцией «Маскарада», Мейерхольд признался в любви к Петербургу в визитном альбоме основателя Театрального музея, коллекционера и мецената Левкия Жевержеева: «Город Петра—только он, только его воздух, его камни, его каналы способны создать таких людей, с таким влечением к строительству... Жить и умереть в Петербурге! Какое счастье!» В Петербурге он формировался как режиссер, здесь мечтал о театре будущего—и здесь был арестован в 1939 г., когда репетировал в Академическом театре имени А.С. Пушкина, бывшем Александринском, третью редакцию «Маскарада».

В память о режиссере-архитекторе театра будущего и о незавершенном строительстве ГОСТИМа, увенчанного башней «Ревизора», пространство выставки было оформлено как стройплощадка. Образ башни объединял все три зала. В первом зале—проект «творческой башни» ГОСТИМа как воспоминание о петербургской башне Вячеслава Иванова, завсегдаем которой был Мейерхольд с 1906 г. Во втором зале—Вавилонская башня как символ всех дерзких проектов человечества. В третьем зале—созданный специально для выставки архитектором Юрием Аввакумовым гибрид Вавилонской башни и башни Татлина под названием «Рабочий и колхозница International».

Предпринятый эксперимент по смене ракурса встретил понимание публики, в том числе и профессиональной. Наум Клейман написал в Книге отзывов: «Поразительно умная по замыслу, точная по исполнению и горькая по восприятию выставка», а Ольга Маркарян отозвалась в статье: «Выставка сконцентрирована на малой толике жизни и творчества режиссера и одновременно сшивает разнородные сюжеты. <...> Много

¹² Верне О. При дворе Николая Первого. Письма из Петербурга 1842–1843. М., 2008. С. 48.

открывает она про Мейерхольда—недодуманного, недоговоренного и еще никем не услышанного в сближениях»¹³. И это стало возможно благодаря «Ревизору», поэтому нельзя не согласиться с Мейерхольдом—«Ревизора» хочется всегда.

Список литературы

- Васильева Ж.* Выставка «Казус Мейерхольда» // Российская газета. 2025.06.02.
Забродин В.В. (сост.) Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948. М.: Новое издательство, 2005. 351 с.
Зингерман Б. Связующая нить. Писатели и режиссеры. М.: ОГИ, 2002. 430 с.
Климовицкая И.И. (авт.-сост.) Казус Мейерхольда, или Ревизора хочется всегда. Каталог выставки. СПб.: СПбГМТиМИ, 2024. 166 с.
Кузнецова Т. «Ревизорский баланс» // Коммерсант. 2024.02.12.
Маркарян О. Странные сближения на пороге Страшного суда // Петербургский театральный журнал. 2025. № 1 (119). С. 171–175.
Орлова М. Немая сцена. Театральный музей показывает Мейерхольда на фоне Гоголя и Брюллова // The Art Newspaper Russia. 2024.20.12.

References

- Klimovitskaya I.I. (ed.) *Kazus Mejerholda, ili “Revizora” hochetsja vseгда. Katalog vystavki* [The Case of Meyerhold, or “The Government Inspector” is Always Desired. Exhibition catalogue]. St. Petersburg: SPbGMTiMI, 2024. 166 p. (in Rus.).
 Kuznetsova T. Revizorskij balans [Inspector’s Balance], in *Kommersant*. 02.12.2024. (in Rus.).
 Markaryan O. Strannye sbliženija na poroge Strashnogo suda [Strange Convergences at the Threshold of the Last Judgment], in *Petersburg Theatre Journal*. 2025. No. 1 (119). P. 171–175. (in Rus.).
 Orlova M. Nemaja scena. Teatral’nyj muzej pokazyvaet Mejerholda na fone Gogolja i Brjullova [Silent Scene: The Theater Museum Shows Meyerhold against the Background of Gogol and Bryullov], in *The Art Newspaper Russia*. 20.12.2024. (in Rus.).
 Vasilieva Zh. Vystavka “Kazus Mejerholda” [The “Case of Meyerhold” exhibition], in *Rossiiskaya gazeta*. 06.02.2025. (in Rus.).
 Zabrodin V.V. (ed.) *Ejzenshtejn o Mejerholde: 1919–1948* [Eisenstein on Meyerhold: 1919–1948]. Moscow: Novoe izdatel’stvo, 2005. 351 p. (in Rus.).
 Zingerman B. *Svjazujushhaja nit’*. *Pisateli i rezhissery* [The Connecting Thread: Writers and Directors]. Moscow: OGI, 2002. 430 p. (in Rus.).

¹³ *Маркарян О.* Странные сближения на пороге Страшного суда // Петербургский театральный журнал. 2025. № 1 (119). С. 172, 175.

Чэнь Ц.

ПЕКИН КАК ГОРОД МУЗЕЕВ

Чэнь Цзин — аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Российская Федерация, st108313@student.spbu.ru.

Пекин, будучи первым сверхкрупным городом Китая, системно реализующим концепцию «города музеев», создал всеохватывающую музейную сеть через интеграцию культурного наследия и технологические инновации. В статье проводится системный анализ логики строительства и практических механизмов реализации проекта с трех аспектов: пространственной реконструкции, классификационной системы и ценностных преимуществ. Исследования демонстрируют, что пространственная структура «две оси, четыре района и множество точек» эффективно преобразует культурный ландшафт, инновационная система классификации музеев обогащает культурное выражение, а применение цифровых технологий расширяет границы культурной коммуникации, предлагая китайский подход к управлению культурой в глобальных мегаполисах.

Ключевые слова: Пекин, город музеев, управление культурой, культурное пространство.

BEIJING AS A MUSEUM CITY

Chen Jing — Ph.D student, St.-Petersburg State University, St.-Petersburg, Russian Federation, st108313@student.spbu.ru.

As China's first megacity to systematically implement the concept of a "museum city," Beijing has established a comprehensive museum network through the integration of cultural heritage and technological innovation. This article conducts a systematic analysis of the construction logic and implementation mechanisms of the project from three dimensions: spatial reconstruction, classification systems, and value enhancement. Research demonstrates that the spatial framework of "two axes, four districts, and multiple points" effectively transforms cultural landscapes, the innovative museum classification system enriches cultural expression, and the application of digital technologies expands the boundaries of cultural communication. These practices collectively offer a Chinese approach to cultural governance for global megacities.

Key words: Beijing, Museum City, Cultural Governance, Cultural Space.

В процессе глобальной урбанизации музеи превратились из простого учреждения для сбора культурных реликвий в основной механизм управления городской культурой. В качестве характерной концепции современного китайского градостроительства «город музеев» был впервые предложен Люй Цзиминем в «Хронике Киевского историко-культурного заповедника», прототипом которого стало культурное пространство, сформированное кластером музеев высокой плотности (4 государственных музея + 7 выставочных залов) в Печерском заповеднике в Киеве, Украинская ССР¹. По сравнению с естественной эволюцией «городов-музеев» в Европе и Америке (например, Рим, Париж,

¹ 吕济民.基辅历史文化保护区兼博物馆城纪闻 // 东南文化.1989. № 3. С. 107–109. [Люй Цзиминь. Заметки о Киевском историко-культурном заповеднике и музее-городе // Юго-Восточная культура].

Нью-Йорк и т.д., которые реконструируют городскую форму через систематическую экспозицию культурного наследия), «город-музей» в китайском контексте — это не только культурное пространство, но и культурное пространство с высокой плотностью музеев. «Город-музей» в китайском контексте делает акцент на проектировании на высшем уровне под руководством местных властей и формирует новую парадигму управления культурой, объединяя строительство музейных ресурсов (количество и масштаб, тип и структуру, а также уровень качества) с городским планированием. Основные критерии включают два измерения: на макроуровне музеи должны быть сгруппированы, а на микроуровне отдельные музеи должны иметь пять критериев: систематическую систему коллекций, фиксированные места, долгосрочную открытость, устойчивое функционирование и профессиональную команду, чтобы способствовать трансформации города из функционального пространства в культурную экосистему «панмузеефикации»².

Создание в Пекине «города музеев» ярко отражает развитие музейного дела Китая и убедительно демонстрирует, как музеи усиливают мягкую силу города³. Как столица Китая с 3000-летней историей городского строительства и более чем 870-летней историей в качестве имперской столицы Пекин признан городом с богатым историко-культурным наследием. Его музейная система не только сохраняет уникальные исторические ресурсы, но и проявляет особую привлекательность в условиях глобализации и межкультурного диалога. С момента выдвижения концепции «города музеев» в 2020 г. к 2024 г. количество зарегистрированных музеев в Пекине достигло 241, включая 18 государственных музеев первой категории, что составляет 1 музей на каждые 100 тысяч жителей⁴. Эти показатели не только свидетельствуют о расцвете музейного дела, но и подтверждают лидирующие позиции Пекина в национальной музейной системе, делая его важной платформой для демонстрации китайской цивилизации, сохранения историко-культурного наследия и укрепления международного сотрудничества.

Пространственная реконструкция:

Современная интерпретация культурного ландшафта

Сеть музеев Пекина представляет собой многоуровневый и многомерный культурный ландшафт. На основе характеристик пространственной планировки генерального плана Пекина была разработана пространственная схема «две оси, четыре района и множество точек» для города музеев⁵. Цель — добиться оптимального распределения культурных ресурсов за счет региональной дифференциации и функциональной синергии, а также эффективно перестроить культурную линию города. Музеи станут важным носителем исторической памяти и культурного наследия, что еще больше укрепит символику Пекина как знаменитого исторического и культурного города. «Две оси» — это Центральная

² 跃森. 热建“博物馆城”的冷思考 // 公关世界. 2019. № 24. С. 58–59. [Юэ Сэнь. Холодный анализ горячего строительства «города-музея» // Мир PR].

³ 宋珂欣, 黄洋, 焦丽丹. 理念与实践: 关于中国“博物馆之城”发展的思考 // 博物院. 2022. № 4. С. 6–17. [Сун Кэсинь, Хуан Ян, Цзяо Лидань. Концепция и практика: размышления о развитии «города-музея» в Китае // Музейное дело].

⁴ 北京2024年文化市场火热, 博物馆之城建设提速. [В 2024 г. пекинский культурный рынок демонстрирует активность: ускорение строительства «города-музея»] URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1821365202803212020&wfr=spider&for=pc3> (Дата обращения: 13.02.2025).

⁵ “博物馆之城”空间结构首次明确, 2025年形成“两轴四区多点”空间布局. [Впервые определена пространственная структура «города-музея»: к 2025 году сформируется планировка «две оси, четыре зоны, множество точек»]. URL: https://www.beijing.gov.cn/ywtd/gzdt/202302/t20230218_2919620.html (Дата обращения: 13.02.2025).

ось и улица Чаньань, «четыре зоны» — это основная зона, демонстрационная зона, инновационная зона и координационная зона, а «множество точек» — это ключевые культурные и музейные зоны.

Центральная ось Пекина, несущая в себе ключевую культурную линию многовековой истории Пекина, имеет протяженность 7,8 км и дополняет проспект Чаньань, две знаковые пространственные оси города, образуя «культурную перекрестную ось» (рис. 1), которая имеет как пространственный, так и временной масштаб. Вдоль этих двух осей упорядоченно распределен ряд знаковых музеев, таких как Выставочный зал истории Коммунистической партии Китая, Китайский археологический музей и Национальный музей природы (рис. 2), которые вместе образуют кластер музеев большого масштаба и влияния. Обилие музеев вдоль центральной оси позволяет представить историю и культуру центральной оси Пекина, подчеркивая важность и значимость центральной оси для древней столицы Пекина⁶. В частности, «Золотой треугольник центральной оси», состоящий из Музея Запретного города, Национального музея и Музея столицы, соединен подземным коридором наследия, образуя поле осознания цивилизации в пределах 2-километровой пешеходной дистанции.

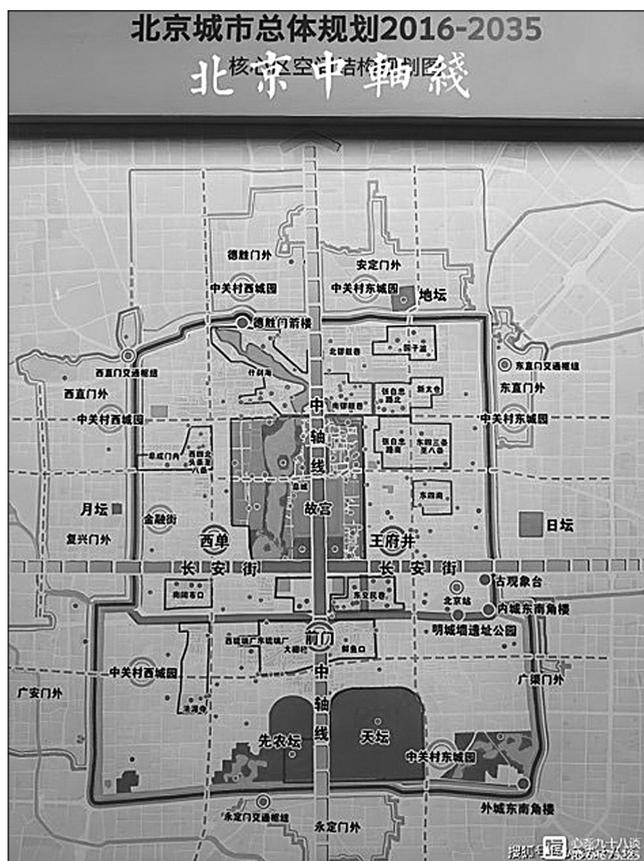


Рис. 1 Вид центра города по центральной оси

⁶ 博物馆之城助力北京中轴线申遗. [«Город-музей» способствует включению центральной оси Пекина в список Всемирного наследия]. URL: <http://suo.im/bXqdd> (Дата обращения: 13.02.2025).



Рис. 2 Музеи на центральной оси

Распространяясь из центра города, ключевые музейные зоны глубоко интегрированы с городским пространством и функциями. Эти зоны не только выполняют задачи сохранения, исследования и экспонирования культурных ценностей, но и через взаимодействие с городской средой играют уникальную роль в функциональной системе города: стимулируют культурный туризм, способствуют развитию культурных индустрий, становясь важным элементом многофункционального развития. Более 100 «малых, но совершенных» музеев и музейных пространств, распределенных по всему городу, обогащают культурную экосистему своими уникальными темами и содержанием. Выступая микроносителями городской культуры, они повышают качество культурной жизни горожан и усиливают культурную атмосферу мегаполиса.

Музеи Пекина на пути к инновациям и развитию

1. Взаимное обогащение истории и искусства

Пекинская музейная система создает современную интерпретационную рамку культурного наследия через синтез истории и искусства. Используя культурную память как связующее звено, музеи переосмысливают параметры интерпретации артефактов — это

не механическая репликация истории или изолированный анализ искусства, а симбиотическая трансформация материальных свидетельств и эстетики, инициирующая диалог между наследием и современностью. Выставка «Вечный пурпурный дворец: 600 лет Запретному городу» в Музее Гугун (2020) с 425 артефактами-нарративами ярко иллюстрирует этот подход. Экспозиция, построенная вокруг темы времени, интегрировала сезонные метаморфозы: посетители одновременно воспринимали сезонную эстетику дворца и шестивековую историческую трансформацию.

В этой парадигме когнитивная модель культурного наследия эволюционирует от традиционной «статичной экспозиции» к «реконструкции опыта». Выставка «Величественная Центральная ось» в Столичном музее (2023), синтезировав цифровые технологии с иммерсивными практиками, создала диалог (мост) между историей и современностью. Используя технологии цифровых двойников, VR и интерактивной проекции, экспозиция точно реконструировала пространственную эволюцию от эпохи Юань до современности. «Ожившие» артефакты и исторические сцены позволяют посетителям через сенсорные интерфейсы визуализировать временные трансформации Центральной оси, погружаясь в многовековой культурный контекст⁷.

2. Междисциплинарная интеграция технологий и специализации

Технические музеи Пекина реализуют синтез науки и гуманитарного знания через технологические решения. В павильоне «Исследование космоса» Музея науки и техники Китая центральным экспонатом является полноразмерная модель базового модуля «Тяньхэ». Используя иллюминаторы с AR-проекцией и видеоаналитику внешней среды, экспозиция визуализирует условия жизни космонавтов на орбите, трансформируя сложные технологии в доступные образовательные образы. Экспозиция «100 лет Цзинчжанской железной дороги» в Железнодорожном музее через светодиодный макет и симулятор управления демонстрирует принцип «зигзагообразного» пути Чжань Тянью. Посетители через интуитивный интерфейс изучают алгоритмы управления локомотивом, сочетая с подлинными сигнальными аппаратами и чертежами, что формирует понимание ценности инженерного наследия. Подобные практики, используя нарратив «технологии + история», превращают специализированные знания в культурные коды, расширяя образовательный потенциал музеев как когнитивных хабов между историческими технологиями и современным обществом.

3. Инновационная деятельность негосударственных музеев

В процессе обновления механизма работы музеев негосударственные музеи Пекина построили инновационную парадигму трансформации культурного капитала, глубоко погружившись в ценность информационных систем (ИС) и открыв новый путь для устойчивого развития музеев. Если взять в качестве примера музей Гуаньфу, то созданная музеем ИС «Кот Гуаньфу» имеет большое влияние. Вокруг этой основной ИС музей разработал ряд культурных и творческих производных, а серия слепых коробок «One Cat, One Bowl» быстро стала предметом краудфандинга после запуска, и в течение года продажи достигли 10 миллионов юаней⁸. Это также доказывает, что в обществе потребления

⁷ 首都博物馆重磅大展开启！跨越时空的沉浸式多感体验。[Грандиозная выставка в Столичном музее: иммерсивный мультисенсорный опыт, преодолевающий время и пространство]. URL: <http://suo.im/dsBE3> (Дата обращения: 13.02.2025).

⁸ 猫咪+文博打破次元壁，观复猫盲盒销售额近千万。[Коты + музейное дело ломают границы реальности: слепые коробки с котами Гуаньфу принесли выручку в почти 10 миллионов юаней]. URL: <http://suo.im/8cIVw> (Дата обращения: 13.02.2025).

эффект эмоциональной связи культурных символов может эффективно стимулировать потребление.

Ценностные преимущества создания «Города музеев» в Пекине

1. Повышение культурного участия и образовательной функции, усиление мягкой силы городской культуры

Строительство «Города музеев» сфокусировано на участии общественности, что позволило приблизить музеи к жизни горожан за счет увеличения времени работы, создания ночных программ и проведения мероприятий, связанных с сообществом. Например, Пекин продвигает «музейное облако» и технологию виртуальной реальности, запуская онлайн-панорамные туры и интерактивные выставки, преодолевая ограничения физических площадок и расширяя охват культурных услуг. В то же время, благодаря привлечению волонтеров и организации тематических выставок, энтузиазм публики стимулируется, и она превращается из «посетителей» в «наследников». Такое проникновение культуры не только повышает культурную грамотность населения и чувство идентичности, но и способствует укреплению культурного самосознания города благодаря функциям социального воспитания (например, выставкам на красную тематику и научно-популярным мероприятиям), что делает музеи важным фактором формирования духа города.

2. Стимулирование экономики и урбанистического обновления для устойчивого развития

Строительство «Города музеев» стало новым двигателем высококачественного развития экономики Пекина за счет интеграции ресурсов и объединения отраслей. С одной стороны, музейные кластеры стимулируют рост культурного и туристического потребления, например, музейные кластеры вдоль Центральной оси привлекают большое количество туристов, что способствует развитию близлежащих предприятий торговли, общественного питания, культурной и творческой индустрии. С другой стороны, государство поощряет социальный капитал к участию в строительстве негосударственных музеев с помощью политической поддержки (например, налоговых льгот и специальных фондов), формируя диверсифицированную структуру предложения. Например, старые музеи на улице Цяньмэнь совместно запустили маршруты культурного туризма, которые стали популярными местами для посещения и способствовали экономической жизнеспособности региона. Применение цифровых технологий (например, AR, VR) также привело к появлению новых бизнес-форм культурной и технологической интеграции, способствуя превращению Пекина в инновационный город, движимый двумя колесами: культурой и технологиями, и реализуя беспроектную ситуацию, с точки зрения, как экономических, так и социальных выгод.

Заключение

Будучи древней культурной столицей Пекин с его глубоким историческим наследием и богатыми ресурсами создал прочную основу для процветающего развития музейной индустрии, а «Город музеев» стал его влиятельной культурной визитной карточкой. В контексте эпохи интеграции культуры и туризма пекинские музеи не только станут основной достопримечательностью культурного туризма и движущей силой развития отрасли, но и будут блистать на международной арене и лидировать в инновационной индустрии. В будущем Пекин будет и дальше продвигать строительство по схеме «две оси, четыре района и множество точек», чтобы создать в новом городе «живой музей

всего региона», а также активно продвигать культурные проекты, такие как конкурс на создание Центральной оси, чтобы и дальше способствовать процветанию культурных предприятий и отраслей.

Список литературы

Музей-город Пекина способствует включению центральной оси Пекина в список Всемирного наследия. [«Город-музей» способствует включению центральной оси Пекина в список Всемирного наследия] URL: <http://suo.im/bXqdd> (Дата обращения: 13.02.2025).

北京 2024 年文化市场火热, 博物馆之城建设提速. [В 2024 году пекинский культурный рынок демонстрирует активность: ускорение строительства «города-музея»] URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1821365202803212020&wfr=spider&for=pc3> (Дата обращения: 13.02.2025).

“博物馆之城”空间结构首次明确, 2025年形成“两轴四区多点”空间布局. [Впервые определена пространственная структура «города-музея»: к 2025 году сформируется планировка «две оси, четыре зоны, множество точек»]. URL: https://www.beijing.gov.cn/ywdt/gzdt/202302/t20230218_2919620.html (Дата обращения: 13.02.2025).

首都博物馆重磅大展开启! 跨越时空的沉浸式多感体验. 首都博物馆. [Грандиозная выставка в Столичном музее: иммерсивный мультисенсорный опыт, преодолевающий время и пространство] URL: <http://suo.im/dsBE3> (Дата обращения: 13.02.2025).

猫咪+文博打破次元壁, 观复猫盲盒销售额近千万. [Коты + музейное дело ломают границы реальности: слепые коробки с котами Гуаньфу принесли выручку в почти 10 миллионов юаней] RL: <http://suo.im/8cIVw> (Дата обращения: 13.02.2025).

吕济民.基辅历史文化保护区兼博物馆城纪闻 // 东南文化.1989. № 3. С.107–109. [Люй Цзиминь.Заметки о Киевском историко-культурном заповеднике и музее-городе // Юго-Восточная культура].

宋珂欣,黄洋,焦丽丹.理念与实践: 关于中国“博物馆之城”发展的思考 // 博物院 2022. №4. С.6–17. [Сун Кэсинь, Хуан Ян, Цзяо Лидань.Концепция и практика: размышления о развитии «города-музея» в Китае // Музейное дело].

跃森.热建“博物馆城”的冷思考 // 公关世界. 2019. №24. С.58–59.[Юэ Сэнь.Холодный анализ горячего строительства «города-музея» // Мир PR].

References

«Gorod-muzej» sposobstvuet vkljucheniju central'noj osi Pekina v spisok Vsemirnogo nasledija [“Museum City” contributes to the World Heritage listing of Beijing’s central axis]. URL: <http://suo.im/bXqdd> (Data obrashhenija: 13.02.2025).

V 2024 godu pekinskij kul'turnyj rynek demonstriruet aktivnost': uskorenje stroitel'stva «goroda-muzeja» [In 2024, Beijing’s cultural market shows activity: accelerating construction of a “museum city”]. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1821365202803212020&wfr=spider&for=pc3> (Data obrashhenija: 28.03.2024).

Vpervye opredelena prostranstvennaja struktura «goroda-muzeja»: k 2025 godu sformiruetsja planirovka «dve osi, chetyre zony, mnozhestvo toček» [For the first time, the spatial structure of the “museum city” has been defined: by 2025, a “two axes, four zones, many points” layout will be formed]. URL: https://www.beijing.gov.cn/ywdt/gzdt/202302/t20230218_2919620.html (Data obrashhenija: 28.03.2024).

Grandioznaja vystavka v Stolichnom muzee: immersivnyj mul'tisensornyj opyt, preodol-evajushhij vremja i prostranstvo [A grand exhibition at the Metropolitan Museum of Art: an

immersive multi-sensory experience that transcends time and space]. URL: <http://suo.im/dsBE3> (Data obrashhenija: 28.03.2024).

Koty + muzejnoe delo lomajut granicy real'nosti: slepye korobki s kotami Guan'fu prinesli vyruchku v pochti 10 millionov juanej [Cats + museum business breaks the boundaries of reality: Guanfu's blind cat boxes brought in nearly 10 million yuan in revenue]. URL: <http://suo.im/8cIVw> (Data obrashhenija: 28.03.2024).

Ljuj Czimin'. Zametki o Kievskom istoriko-kul'turnom zapovednike i muzee-gorode [Notes on the Kyiv Historical and Cultural Reserve and Museum-City], in Jugo-Vostochnaja kul'tura. 1989. № 3. P. 107–109.

Sun Kjesin', Huan Jan, Czjao Lidan'. Konceptcija i praktika: razмышlenija o razvitii «goroda-muzeja» v Kitae [Concept and Practice: Reflections on the Development of a “Museum City” in China], in Muzejnoe delo. 2022. № 4. P. 6–17.

Juje Sjen'. Holodnyj analiz gorjachego stroitel'stva «goroda-muzeja» [A cold analysis of the hot construction of the “museum city”], in Mir PR. 2019. № 24. P. 58–59.

КРИТИКА

Бирюкова М.В.

К ИДЕЕ ВРЕМЕНИ: ТРИ ВЫСТАВКИ В МУЗЕЯХ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Бирюкова, Марина Валерьевна — доктор культурологии, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия, m.biryukova@spbu.ru.

В 2024/2025 гг. в крупнейших музеях Санкт-Петербурга прошло несколько выставок, проанализированных в настоящей статье в контексте идеи времени в трактовках Ф. Баадера и Г. Зедльмайра. Выставка «Казус Мейерхольда, или «Ревизора» хочется всегда» к 150-летию Всеволода Мейерхольда в Музее театрального и музыкального искусства, проект «Великий Карл. К 225-летию К. П. Брюллова» в Государственном Русском музее и выставка «Твердыня пламенная». К 150-летию со дня рождения Н.К. Рериха» в Эрмитаже не только отражают «дух времени» во всем многообразии его коннотаций, но и демонстрируют как задуманные, так и не предусмотренные кураторами концептуальные параллели в прочтении визуальной и содержательной составляющей проектов. Миметические и диететические качества выставочных проектов в части динамического дизайнерского оформления с использованием элементов иммерсивности и информационного контента служат раскрытию идеи времени в контексте ее современной диалектики.

Ключевые слова: кураторский проект, музей, выставочная деятельность, идея времени, концепция выставки.

TOWARDS THE IDEA OF TIME:

THREE EXHIBITIONS IN THE MUSEUMS OF ST. PETERSBURG

Biryukova, Marina Valerievna — Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation, m.biryukova@spbu.ru.

In 2024/2025, several exhibitions were held in the largest museums of St. Petersburg, analyzed in this article in the context of the idea of time as interpreted by F. Baader and H. Sedlmayr. The exhibition “The Meyerhold’s Case or “The Government Inspector” is always desirable” for the 150th anniversary of Vsevolod Meyerhold at the Museum of Theatrical and Musical Art, the project “The Great Charles. For the 225th anniversary of K. P. Bryullov” at the State Russian Museum and the exhibition “The Fiery Fortress”. On the 150th anniversary of the birth of N. K. The Roerich” in the Hermitage museum not only reflect the “spirit of the times” in all its variety of connotations, but also demonstrates both conceived and not provided for by the curators conceptual parallels in reading the visual and substantive components of the projects. The mimetic and diegetic qualities of exhibition projects in terms of dynamic design using elements of immersiveness and information content serve to reveal the idea of time in the context of its modern dialectic.

Key words: curatorial project, museum, exhibition activity, idea of time, exhibition concept.

В текущем году, соответственно традиционной торжественной фиксации знаковых дат в проектах крупнейших музеев, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Государственный Русский музей и Государственный Эрмитаж провели три масштабные выставки, соответственно, к 150-летию В.Э. Мейерхольда, к 225-летию К.П. Брюллова и к 150-летию Н.К. Рериха. При всем отличии концептуальных, эстетических и дизайнерских характеристик этих проектов, выставки имеют смысловые и символические точки пересечения в контексте идеи и образа времени (как ушедшего, современного для чествуемых классиков культуры, так и текущего — времени создания кураторских проектов). Но вначале о наиболее репрезентативных отличиях каждого проекта: выставка «Великий Карл. К 225-летию К.П. Брюллова» в пространстве Михайловского дворца ГРМ — помпезная презентация имперского сознания, оформление выставки Николая Рериха в Эрмитаже, где авторы проекта сознательно или невольно оставили совершенно пустым огромный переход между двумя, посвященным российскому и зарубежному периодам жизни Рериха частями экспозиции, — демонстрирует непреодолимый разрыв между отечественной сферой искусства Рериха и его зарубежными, восточными странствиями, как физическими, так и духовными. Выставка «Казус Мейерхольда» представляет взгляд на творчество режиссера в контексте проблематики «произведения-катастрофы», в частности, путем проекции сценографии «Ревизора» Н. Гоголя в постановке Вс. Мейерхольда на динамический образ романтической «картины-катастрофы» К. Брюллова «Последний день Помпеи». И здесь, безусловно, для зрителя имеет немаловажное значение возможность и временного, и пространственного погружения одновременно в эпоху Брюллова и в эпоху Мейерхольда, ведь можно за несколько минут пройти от Михайловского дворца до Музея театрального и музыкального искусства и посмотреть последовательно две выставки, оценив уместность и логику ассоциативного ряда, представленного кураторами выставки о Мейерхольде, где в центральном зале экспозиции большая видеoinсталляция показывает «Последний день Помпеи», на изображение которого проецируется архивное фото «немой сцены» из «Ревизора» в постановке Мейерхольда, где режиссер, как известно, заменил живых актеров куклами. Кураторы выставки «Казус Мейерхольда, или «Ревизора» хочется всегда» Ирина Климовицкая и Наталья Метелица в прочтении постановки спектакля «Ревизор», премьеры которого состоялась в декабре 1926 г. в Государственном театре им. Мейерхольда (ГОСТИМе), в выставочном пространстве убедительно выявляют параллели между театральным методом Вс. Мейерхольда и композицией картины К. Брюллова.

Динамика театрального действия в «Ревизоре» сопоставлена с многовекторным, динамическим построением «Последнего дня Помпеи». Брюллов, классицист и академист в части художественной формы, в этом произведении выступает как романтик, созвучно современникам-французам Э. Делакруа и Т. Жерико с их эстетикой безобразного. Не случайно в эскизах к картине появлялся отвратительный образ мародера, воруящего драгоценности у трупа погибшей женщины. На окончательной версии картины, более эстетской и торжественной, мародер не представлен. Персонажи, особенно женские, становятся еще более условно красивыми той классической итальянской красотой, которую Брюллов так любил, и которая воплощалась в облике Ю. Самойловой, послужившем прототипом и для некоторых женских образов «Последнего дня Помпеи». Искаженные болью и страхом лица — скорее, условные и прекрасные античные маски, представляющие на театре помпейскую трагедию, поэтому зритель склонен восхищаться ими, но не сочувствовать им. Если обратиться к трактовке А.А. Курбановского, то Брюллов, как

многие европейцы-интеллектуалы, воспринимавшие античность в духе винкельмановских «благородной простоты и тихого величия», после обнаружения при раскопках Помпеи фресок фривольного характера на виллах и в лупинариях, стал понимать трагедию Помпеи в контексте «наказания за грехи» и божьей кары для жителей древнеримского курортного города¹. Собственно, и трагедия финальной сцены «Ревизора» — тоже аналог «божьей кары», но только в более мелком, приземленном контексте жизни провинциального чиновничества. Три зала выставки о Мейерхольде посвящены ключевым событиям жизни режиссера, начиная со строительства Государственного театра имени Мейерхольда (ГОСТИМа), далее постановке «Ревизора» в 1926 г. и, наконец, аресту и смерти Вс. Мейерхольда (1939–1940 гг.). В первом зале представлены чертежи и рисунки «театра будущего» в концепции архитекторов Михаила Бархина и Сергея Вахтангова, а также самого Мейерхольда, которому принадлежит идея вращающейся сцены без кулис и рампы, прозрачного потолка и других новаций. В 1933-м был подготовлен план работ, для «Творческой башни» было предусмотрено 8 ныне утраченных фризов в 3,25 м высотой каждый и протяженностью 85 м со сценами из мейерхольдовской постановки «Ревизора». Сохранилось шесть мозаик с лицами второстепенных персонажей в собрании Российской академии художеств, ставших уникальными экспонатами выставки. Первое пространство выставки по сути мемориальное, там расположены большие баннеры со знаковыми мотто о «говорящем театре». Создатель авангардного театра Мейерхольд, как и многие модернисты, например, П. Филонов или К. Малевич, в первые годы советской власти был активным рупором всего нового, что зарождалось в театре и в других сферах, в частности, «Окна РОСТА» или квазирекламная продукция, которая пропагандировала идеи революции рабочего класса, и ставил соответствующие спектакли. И также, как многие авангардисты, он был очень хорошо принят поначалу советской властью: новые веяния в искусстве совпали с тем, что надо было ломать старое во всех сферах и начинать что-то новое. Во втором зале экспозиции есть фотография Мейерхольда, который позирует в форме красноармейца, и это выглядит довольно забавно, потому что у режиссера очевидно богемный и барственный облик, и форма красноармейца на нём довольно нелепо выглядит. Тем не менее, уже начиная с конца 1920-х гг., тем более в 1930-х, начался период реакции, и чаяния авангардистов, которые связаны были с тем, что художественная форма должна отвечать каким-то внутренним переломам, трансформациям, перерождению человека старорежимного в нового человека, представляющего рабочий класс, пролетариат и так далее, не оправдались. Но, укрепившись, советская власть потребовала некоторого консервативного отката, реакционного поворота, который в искусстве был связан со становлением соцреализма, и, соответственно, художники, такие как П. Филонов, были заклеены в качестве формалистов, и многие пострадали, так как официальное искусство встало на совершенно иные рельсы. Точно так же и авангардный театр стал подвергаться гонениям, тем более, что в начале 1930-х гг. Мейерхольд выехал с постановкой «Ревизора», вполне традиционного спектакля, но с нетривиальными декорациями и игрой актёров, за рубеж. В Париже эта постановка имела колоссальный успех. Но, естественно, сам факт выезда не добавил ему преимуществ в глазах властей, и мы знаем, что судьба Мейерхольда была достаточно трагичной, что поэтапно показано на выставке. Ещё до конца его карьеры А. Луначарский, нарком Просвещения, который тоже приветствовал вначале слом старого искусства, но потом совершенно

¹ Курбановский А.А. «Под воспаленным прахом»: Творчество К.П. Брюллова и романтическая эзотерическая традиция // Искусствознание. 2006. № 2. С. 122–151.

онтологически стал возвращаться к традиционному, писал, и на выставке приведена цитата, общий смысл которой состоит в том, что Мейерхольд, при всех его замечательных качествах, слишком радикален, и то, что он так активно отказывается от традиционного в театре, Луначарскому уже не импонирует. Во втором зале возведена многоярусная конструкция из тёмных шпал и плоскостей, внутри которой находятся застекленные выставочные кейсы. Конструкция напоминает башню Татлина, а про взаимодействие В.Е. Татлина с Вс. Мейерхольдом на выставке есть отдельный раздел в последнем небольшом зале, там есть и макет его башни. Сравнение башни Татлина с Вавилонской башней на выставке звучит очень отчётливо: в предыдущем зале неслучайно висит старинная гравюра с изображением Вавилонской башни из собрания Эрмитажа. У Татлина башня законченная, с остроконечным верхом: достроили, Бога нет. А на выставке в качестве демонстрационного сооружения башня как бы обрублена, по типу хрестоматийной, стоит довольно прямо, но несколько повёрнута, как бы на шарнирах, её части. Татлин создавал эскизы декораций и костюмов для «Ревизора». Его проект предусматривал спиралевидную конструкцию, которая должна была стать основой сценического пространства. Внутри башни были помещения из стекла: куб, пирамида, цилиндр и полусфера. По мысли Татлина, они должны были вращаться вокруг своей оси. Но главное содержание этого блока выставки, второго зала, это постановка «Ревизора», биография Мейерхольда, биографические параллели с Н. Гоголем, особенно в контексте отношения к Петербургу и путешествиям за границу.

Выставка говорит о «казусе Мейерхольда» как о его судьбе, о судьбе авангардиста с ярким взлетом, подкошенного реакционным поворотом в советской культуре. Суть логической цепочки «Ревизор»-Гоголь-Мейерхольд-Брюллов — это порой неожиданные параллели, которые возникают в этом зале. Мейерхольд пользовался в декорациях пространственными находками Татлина, многоярусными схемами, специфическими поворотами сцены, режиссёр создавал разного рода ракурсы взгляда на группу актёров в сцене, которые он придирчиво выбирал, чтобы они были наиболее выразительными. Фигуры актёров, и городничий, и женщины, и мелкие чиновники при объявлении того, что настоящий ревизор приехал, как бы под влиянием некой стихийной катастрофы склоняются то в одну сторону, то в другую, толпа актёров действует как бы под влиянием некой стихийной эманации. Их взгляды направлены в одну точку, что по сюжету не оправдано, ведь они слышат известие, но не видят пока самого ревизора. Лица их как бы застывают, как античные маски, но это происходит, пока зритель не догадывается, что актёры в этой последней немой сцене заменены куклами, а не расставлены в виде «живой картины», как предполагал Гоголь. «Публика разражалась аплодисментами; уж очень здорово стояли актёры /.../ Постепенно замолкали аплодисменты, наступила пауза, потом абсолютная тишина /.../ И вдруг первый ряд зрителей, тревожно приподнявшись, пошел к сцене /.../ Вот уж поистине можно сказать, что желание автора было выполнено точно»². В мультимедийной проекции картины К. Брюллова эффект подобных квазиантичных масок в условной передаче эмоций жителей Помпеи в сопоставлении со сценами из постановки «Ревизора» становится еще более явным, театральность действия в «Последнем дне Помпеи» нивелирует сочувствие к персонажам. А.А. Курбановский пишет о значимости того, что Брюллов интересовался учением масонов, а у масонов своеобразный кодекс этики, квазирелигиозный, и это, возможно, подтолкнуло художника

² *Гарин Э.П.* С Мейерхольдом (воспоминания). М., 1974. С. 116.

к соответствующей, далеко не лестной по отношению к жителям Помпеи, трактовке катастрофы³. На выставке К. Брюллова в ГРМ не были, к сожалению, раскрыты возможные источники формальных решений в картине, которые довольно очевидны. Например, определенные композиционные решения — сыновья, несущие немощного старика-отца, группа испуганных женщин, человек, как бы пытающийся удержать руками падающую стену, с которой летят обломки камня, — могут быть парафразами фрагментов фрески «Пожар в Борго», написанной Джулио Романо по эскизам Рафаэля в Апостольском дворце в Ватикане. Сюжет фрески связан с тем, что в 847 г. в районе Борго, поблизости от папского дворца, разгорелся пожар, который остановился, когда на балконе Ватиканского дворца появился папа Лев IV и укротил стихию крестным знаменем. Только во фреске группа с сыновьями и женщины расположены зеркально в сравнении с картиной Брюллова. Похожесть этих мотивов не имеет отношения к плагиату, это творческая переработка Брюлловым классических схем. Интересно то, что в «Пожаре в Борго», тоже картина-катастрофе, сюжет связан с избавлением города от разрушительного пожара молитвами папы. В этой истории город был спасен, в истории Помпеи — нет. Христианский город, соответственно, был избавлен от гибели, языческий — разрушен за грехи жителей. В курортном городе Римской империи, куда римляне приезжали отдохнуть на побережье, это было не первое извержение Везувия, они были и ранее, но последнее стало фатальным, когда город был стерт с лица земли, а застывшая лава законсервировала постройки, в том числе виллы знати, амфитеатры, публичные дома-лупинарии. Парадиз обернулся адом, и в картине Брюллова, кажется, невозможно остановить падение зданий, падающие камни (символы Содомы и Гоморры), разгорающийся огненный шлейф Везувия. Если обратиться снова к параллели «Гибели Помпеи» с постановкой «Ревизора» Вс. Мейерхольда, то небольшой провинциальный город — это тоже патриархальный, уездный рай, идиллическое место в духе образов золотой николаевской России у А. Венецианова, до того момента, когда афера Хлестакова всколыхнет и доведет до катастрофы это уютное болото, и катастрофа эта оправдана, поскольку обитатели уездного городка из «Ревизора» — люди, безусловно, порочные, хотя и в более мелкой сфере греха: взятки, интриги, обжорство. Тем не менее, воздаяние и за эти пороки неизбежно, как и знаменуется в конце пьесы и спектакля, и в финальной сцене заменяющие актеров куклы синхронно склоняются, словно под каким-то жутким ветром отшатываются от внезапной новости, заставшие лица кукол усиливают эффект катастрофы. Придуманное кураторами выставки и осуществленное медиахудожниками наложение на экране архивных видео спектакля на картину К. Брюллова действительно говорящее. И это не случайный эксперимент сопоставления двух очень разных фигур, «двух Карлов», поскольку полное имя Всеволода Эмильевича Мейерхольда при рождении — Карл Казимир Теодор Мейерхольд. Удивительно, что Мейерхольд, а в отличие от режиссеров постановок «Ревизора» второй половины XX в. и, тем более, современных, не использует никаких радикальных изменений, в облике и в костюмах своих персонажей, они максимально приближены к аутентичным гоголевского времени. И как раз к этому, традиционному началу в постановке обращены некоторые материалы, которые представлены в стеклянных кейсах: оригинальный генеральский мундир Николая I из музейных фондов, головные уборы, очки, другие атрибуты, которые передают атмосферу XIX в. Удачным кураторским ходом можно считать и сопоставление реплик персонажей «Ревизора», размещенных на стендах, с перепетиями жизни Мейерхольда.

³ Курбановский А.А. «Под воспаленным прахом»: Творчество К.П. Брюллова и романтическая эзотерическая традиция // Искусствознание. 2006. № 2. С. 122–151.

Приведем здесь еще один пример выставки в крупнейшем музее, который в определённой степени дополняет впечатление о первых двух, хотя на поверхностный взгляд не содержит очевидных концептуальных связей с этими проектами.

Экспозиция выставки к 150-летию Н. Рериха в Эрмитаже раскрывает этапы жизни и творчества художника с 1890-х гг., когда он учился в Императорской Академии художеств, до 1940-х гг. Кураторы Владимир Абинякин, Юлия Елихина и Елена Бондаренко в трех помещениях Главного Штаба разместили три раздела выставки — «древнерусский», где представлены, в том числе, известные картины «Гонец. “Восста род на род”» и «Город строят», а также малоизвестные произведения «Натурщик» и «Отдых охотника» и части Пермского иконостаса Рериха. В витринах расположены археологические находки, значимые в прочтении культуры Древней Руси. Во втором зале — «мир Востока». Среди экспонатов религиозные и философские книги, буддийские свитки и обрядовая скульптура, живописные произведения Рериха, например, «Королевский монастырь. Тибет», «Ступа. Ладак», «Пророк (Магомет на горе Хира)», а также гималайские этюды, созданные Рерихом во время его Центрально-Азиатской экспедиции 1920-х гг. Третий зал — символический, и представляет «завещание» Рериха и его «пророчество». На картинах с одной стороны зала — неотвратимое наказание, с другой — надежда. Третий и второй залы воспринимаются зрителем как одно целое, но между ними и первым «древнерусским» залом находится гигантский пустой переход, площадь которого превышает площадь самих залов выставки. Значение этого большого промежуточного пространства, в котором отсутствуют экспонаты, связанные с выставкой, может восприниматься, по преимуществу, в качестве символа драматического разрыва между известными этапами жизни художника, но вряд ли этот ход был задуман кураторами. При всей трагичности разрыва с Россией, переход к медитативным картинам и погружение в проблематику Востока у Рериха не могло быть столь катастрофичным как проблематика «казуса Мейерхольда», отверженного и убитого режиссера, этапы жизни которого отчетливо обозначены на выставке в Музее театрального и музыкального искусства. Так что остается догадываться, почему на выставке Рериха существует столь большой пространственный разрыв между частями экспозиции, почему кураторы не заполнили это пространство соответствующими экспонатами. Там можно было сделать видеоленту или видеофриз вдоль стены — проекцию биографических фото Рериха, видео или текстов, от российского периода до эмиграции и затем до восточных путешествий, которые заполнили бы пустоту перехода между разделами выставки.

Эта третья рассмотренная здесь выставка по контрасту дополняет впечатление от первых двух по причине потрясающего отсутствия внутренней динамики, как пространственной, так и временной. По сути, на выставке в Эрмитаже представлены два разных Рериха, и два его разных, не связанных между собой мира.

Возвращаясь к выставке К. Брюллова в ГРМ, можно отметить, что это торжественное, пафосное представление Брюллова как величайшего отечественного художника в выставочном проекте, имеющем качества «выставки-памятника», в определённой степени лишает фигуру Брюллова той драматичности и той противоречивости, которые были ему свойственны, несмотря на очевидную и успешную встроенность в имперско-академическую парадигму. Разумеется, можно представить Брюллова в таком консервативном варианте, игнорируя признаки духовного и психологического кризиса, связанного, в том числе, и с эстетической и аксиологической переоценкой античности, которая проявилась в эмоциональном настрое «Последнего дня Помпеи». Но это, как и в случае с Рерихом на

выставке в Эрмитаже, будут два разных Брюллова, и за пониманием последнего можно, как ни странно, обратиться к выставке «Казус Мейерхольда», где роль «Последнего дня Помпеи» проявляется амбивалентно. Переосмысление отношения к классике и внутренний конфликт художника-академиста, разочарованного в идеальном мире античного наследия, далеко не столь незаметны, чтобы быть неотмеченными даже неискушенными любителями искусства Брюллова. Исход этого конфликта — ирония и театральность многих работ Брюллова, что логично отражено в концепции выставки в ГРМ ее куратором Григорием Голдовским. Экспозиция, посвящённая 225-летию со дня рождения художника, представила 160 картин и 250 акварелей из российских и зарубежных музеев и частных коллекций. Пропорции залов Михайловского дворца были изменены, пол поднят на два метра, к «Последнему дню Помпеи» ведёт пандус, огражденный с обеих сторон высокими однотонными конструкциями. Внимание зрителя таким образом фиксируется на картине, не позволяя отвлекаться от постижения шедевра. В числе представленных работ, кроме известных тематических композиций, более всего привлекают портреты, а целостную картину творчества художника дополняет графика, эскизы и неиспользованный фрагмент плафона для Исаакиевского собора, а также четыре из семи сохранившихся картонов, выполненных Карлом Брюлловым для барабана главного купола собора. Театральная составляющая произведений в части светотени, пластики, живописных эффектов является квинтэссенцией выставки. Евгения Петрова в статье для каталога выставки цитирует воспоминания ученика Брюллова Николая Рамазанова о работе над эскизом «Осады Пскова», во время которой Брюллов демонстрировал, как «пропустит луч солнца» через пролом в стене, и свет «раздробится мелкими отблесками по шишкам, панцирям, мечам и топорам». «Этот распавшийся свет усилит беспорядок и движение сечи», — сказал Брюллов⁴. Неслучайно художник уничтожил этот эскиз, ведь здесь проявилась несомненная интенция разрушения и безудержной тяги к сценическим эффектам, чуждая уравновешенному академизму. Динамичный дизайн выставочного пространства в Михайловском дворце соответствует ярко выраженной театральности образов Брюллова, но, парадоксальным образом, в еще большей степени она постигается не в ГРМ, а в Музее театрального и музыкального искусства на выставке «Казус Мейерхольда».

Все три рассмотренные здесь выставки оригинально представляют творчество в целом очень разных и знаковых для русской культуры фигур, но здесь и теперь, в контексте одновременно проходящих выставок, их восприятие обостряется. Что касается феномена взаимодействия между выставками, мы обычно рассуждаем о том, как в кураторском проекте взаимодействуют между собой произведения, как это было, например, на «Манифесте 10» в Эрмитаже в 2014 г., когда классические произведения в экспозиции взаимодействовали с теми, которые были на выставке, в визуальном и символическом диалоге. С другой стороны, могут взаимодействовать определённые отделы выставок, как это было, например, на «Документе 5» Харальда Зеемана в 1972 г. Неслучайно эти выставки называют «большими проектами», это выставки многосоставные с общей идеей. У Зеемана в 1972 г. у это была идея «вопрошания реальности», то есть обращение к разным слоям реальности, как она понимается в искусстве, от фотореализма, то есть совершенно по сути безжизненного изображения, просто сильно увеличенного, как на фотодокументах, например, у Чака Клоуза, до реальности в воображении художников, как

⁴ Голдовский Г. (ред.). Великий Карл. К 225-летию со дня рождения К.П. Брюллова. СПб, 2024.

она воплощается в концептуальном искусстве, и до всякого рода реальностей, которые он распределил по отделам: тривиальная эмблематика (китч), религиозная, публичная (актуальные материалы из журнала «Шпигель»), раздел «музеи художников», и так далее. И отделов выставки, соответственно, было очень много, и там были разные кураторы. Но можно порассуждать о том, как могут взаимодействовать не просто отделы, а допустим, как одна выставка, которая состоялась в определенный период времени, может взаимодействовать с такой же по времени создания, но другой по содержанию, которая проходит параллельно. И таковыми являются три рассматриваемые здесь выставки в Петербурге, каждая из которых в определенном смысле отвечает идее времени.

Об идее времени как факторе большой интенсивности и влияния на процессы в искусстве говорил, например, Ганс Зедльмайр. Для него это ключевая категория, ведь очевидна темпоральность современного искусства, зависимость от времени, результирующая в том, как быстро в XX в. появлялись, развивались и заканчивались пресловутые «измы»: сюрреализм, абстракционизм и так далее, а во второй половине века поп-арт, оп-арт, арте повера и пр. И основной девиз современного искусства, который до сих пор, наверное, не изжит, это то, что оно должно быть новым, что нужно сделать что-то новое, чего до этого не было. Отсюда и возникает некоторый тупик, который мы наблюдаем, особенно в последние годы, когда идея постмодернизма, идея бесконечной цитатности и потери ориентиров, потери иерархии и общего большого нарратива, себя изжила, но всё равно художники продолжают стремиться к новому, а новое уже давно закончилось с «нулевыми точками» отсчета искусства, заданными М. Дюшаном К. Малевичем, затем искусством без объекта, радикальным перформансом, ведь дальше двигаться некуда. И сейчас речь идёт о метамодернизме, о возвращении больших нарративов (уже сетевых и инспирированных ИИ), о потребности консервативного и традиционного поворота в культуре, но метамодернизм тоже не исчерпывает потребности искусства в саморазвитии и новизне, и темпоральная идея до сих пор над нами очень довлеет. О темпоральности искусства, о саморефлексии художников над идеей времени рассуждают и кураторы выставок, что мы и наблюдаем, проводя некие параллели между проектами, которые проходят в определенный период. В связи с интенцией преодоления груза темпоральности в культуре плодотворной представляется современная ревизия детерминации времени в трактовке Ф. Баадера, где будущее — уже всегда прошлое, а прошлое — всегда будущее. Этот процесс, согласно Баадеру, благая вечность (*gute Ewigkeit*), которая перманентно сама себя воспроизводит и неизменно возвращается к себе, оставаясь сверхвременной и включая в себя все три времени. Истинную вечность Баадер называет истинным временем. В ней явлено единство движения и покоя. Подлинной, благой вечности Баадер противопоставляет дурную, неблагую вечность и ложное время (*Falsche Zeit*), основными чертами которых является потеря значения основных категорий времени. Собственно, «лишение времени» (*Zeitlosigkeit*), безвременность, отсутствие понимания своего времени в соотношении с другими эпохами ведет к духовной смерти, безысходности, пропадает гармония, и в ложной вечности борются друг с другом неподвижность и отсутствие покоя. Соответственно, если абстрагироваться от христианского подтекста теории Баадера, в понимании и сохранении «духа эпохи», современного и прошлых, и заключаются основы сохранения культуры. В свою очередь, Г. Зедльмайр рассуждал о том, что время произведения искусства нельзя воспринимать ни как сумму прошлого, настоящего и будущего, ни как неподвижность настоящего. Время произведения — образ вечности, пребывающий в мгновении, и атрибут системы, целого. «Потеря середины» по

Зедльмайру означает отсутствие настоящего времени. Время без настоящего ограничено крайностями — прошлым и будущим, но «истинное время» для Зедльмайра — это «срединное время», поскольку Г. Зедльмайр, вслед за Ф. Баадером, видит в истинном времени, в котором раскрывает себя произведение искусства, не сумму прошлого, настоящего и будущего, но искомое «срединное время», недоступное пониманию человека, но чудесным образом возможное в подлинном искусстве, в котором столь же подлинное время носит сверхвременной характер⁵. В связи с этим в успешных кураторских проектах, очевидно, становится необходимой фиксация характеристик времени создания представленных произведений, но в соотношении со временем существования выставочного проекта. В той или иной степени кураторам трех рассмотренных здесь выставок в Государственном Эрмитаже, Государственном Русском музее и в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства это удалось. Классические категории мимесиса, диегезиса и катарсиса, безусловно, присутствующие в этих масштабных музейных выставках, раскрываются по-разному, но с неизменным пафосом, свойственным «большим проектам» в эпохи исторических и культурных трансформаций, когда категория времени воспринимается особенно обостренно.

Список литературы

- Гарин Э.П. С Мейерхольдом (воспоминания). М.: Искусство, 1974. 289 с.
- Голдовский Г.Н. (ред.). Великий Карл. К 225-летию со дня рождения К.П. Брюллова, СПб: Государственный Русский музей, 2024. 400 с.
- Зедльмайр Г. Искусство и истина. СПб: Аxiома, 2000, 272 с.
- Курбановский А.А. «Под воспаленным прахом»: Творчество К.П. Брюллова и романтическая эзотерическая традиция // Искусствознание. 2006. № 2. С. 122–151.
- Baader F.K. Über den Begriffe den Zeit // Sämmtliche Werke, Bd. 2. Leipzig: Franz Hoffmann, 1851. 192 S.

References

- Garin E.P. *S Mejerhol'dom (vospomnaniya)* [With Meyerhold (memoirs)]. Moscow: Iskustvo, 1974. 289 p. (in Rus.).
- Goldovskij G.N. (Ed.). *Velikij Karl. K 225-letiyu so dnya rozhdeniya K.P. Bryullova* [The Great Charles. On the 225th anniversary of K.P. Bryullov's birth ×]. Saint-Petersburg: Gosudarstvennyj Russkij muzej, 2024. 400 p. (in Rus.).
- Zedl'majr G. *Iskusstvo i istina* [Art and Truth]. Saint-Petersburg: Axioma, 2000, 272 p. (in Rus.).
- Kurbanovskij A.A. «Pod vospalennym prahom»: Tvorchestvo K.P. Bryullova i romanticheskaya ezotericheskaya tradiciya [“Under the inflamed ashes”: The work of K.P. Bryullov and the romantic esoteric tradition], in *Iskusstvosoznanie*. 2006. № 2. P. 122–151. (in Rus.).
- Baader F.K. Über den Begriffe den Zeit, in Baader F.K. *Sämmtliche Werke* [On the concept of time // Collected works], Bd. 2. Leipzig: Franz Hoffmann, 1851. 192 s. (in Ger.).

⁵ Зедльмайр Г. Искусство и истина. СПб, 2000.