

Туминская О.А.

АНТИРЕЛИГИОЗНАЯ ПРОПАГАНДА В ГОСУДАРСТВЕННОМ РУССКОМ МУЗЕЕ (1922–1939 гг.)

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

В Русском музее императора Александра III наравне с памятниками искусства светской ориентации, коих было большее число, наличествовали предметы культового вида, представляющие историю развития восточно-христианского искусства. Коллекции христианских древностей, которые были предоставлены музею, прежде собирались частными коллекционерами, общественными организациями и существовали в храмах и монастырях. По разным причинам и на разных условиях они были переданы в Русский музей и стали ядром Отделения христианских древностей (1898–1914 гг.). Впоследствии Древлехранилище стало основой и фондов, и экспозиции Отдела древнерусского искусства. Собиравшиеся заинтересованными лицами на условиях пропаганды художественной ценности предметы культа с течением времени и под давлением идеологических установок нового социалистического государства попали в русло развенчания религиозного компонента произведений иконописи и пластики. С 1922 по 1932 гг. в музее была проведена большая работа по реформированию экспозиции Отдела древнерусского искусства на «началах социалистической идеологии». В течение 1935–1939 гг. было оформлено несколько временных выставок и три варианта постоянной экспозиции русского искусства эпохи XII–XVII вв. Главным условием организации экспозиции и предъявления ее зрителям было нивелирование религиозного контекста и акцентирование художественно-культурологических и историко-археологических аспектов.

Ключевые слова: Русский музей, Отдел древнерусского искусства, атеистическая пропаганда, культовое искусство, иконы, музеефикация, экспонирование.

AGITATION OF ATHEISM IN THE STATE RUSSIAN MUSEUM (1922–1939)

Tuminskaya, Olga Anatolievna — Doctor of Science in Art History, Head of the Sector of Aesthetic Education, the Methodic Department, the State Russian Museum, Russian Federation, Saint Petersburg, olgmorgun@yandex.ru.

The Russian Museum of the Emperor Alexander III, along with the monuments of secular art, which were more numerous, had items of a cult type that represent the history of Eastern Christian art. Collections of Christian antiquities that were provided to the Museum were previously collected by private collectors, public organizations and existed in churches and monasteries. For various reasons and under different conditions, they were transferred to the Russian Museum and became the core Of the Department of Christian antiquities (1898–1914). Subsequently, the ancient Repository became the basis of the funds and exhibitions of the Department of ancient Russian art. The objects of worship that were collected by interested persons on the basis of propaganda of artistic value over time and under the pressure of the ideological attitudes of the new socialist state fell into the line of debunking the religious component

of works of iconography and plastic art. From 1922 to 1932, a lot of work was done to reform the exposition of the Department of ancient Russian art on the “principles of socialist ideology”. During 1935–1939, several temporary exhibitions and three versions of the permanent exhibition of Russian art of the XII–XVII centuries were arranged. The main condition for organizing the exhibition and presenting it to the audience was to level the religious context and emphasize the artistic, cultural, historical and archaeological aspects.

Key words: the State Russian Museum, Department of ancient Russian art, atheistic propaganda, cult art, icons, museumification, display.

Формирование экспозиции Отделения христианских древностей с расширением знаний о восточно-христианском периоде развития русского искусства

Русский музей — первый в стране государственный (публичный) музей русского изобразительного искусства. Он был основан в 1895 г. по Указу императора Николая II. Музей предназначался для демонстрации «всего русского искусства». Положение о музее было утверждено указом Николая II от 14 (26) февраля 1897 г. В Положении были представлены следующие условия, подчеркивающие особый статус музея: «Произведения художников, находящихся в живых, подлежат помещению на 5 лет в Музей императорской Академии художеств и только по истечении этого срока могут быть окончательно переведены в Русский музей императора Александра III, с согласия и по выбору управляющего оным»; «Предметы, помещенные в музей и составляющие его собственность, никогда отчуждаемы или передаваемы в другое учреждение быть не могут»; «Управляющий музеем назначается высочайшим именованным указом и непременно должен быть членом Императорского Дома»¹. Император Николай II исполнил своеобразное «духовное завещание» своего отца².

К моменту открытия Русского музея Императора Александра III в 1898 г. собрание музея было достаточно разрозненным и небольшим по объему, включало всего 445 живописных работ, около 100 произведений скульптуры, около 1 000 рисунков, гравюр и акварелей, а также около 5 000 памятников старины, составивших коллекцию христианских древностей (иконы и изделия декоративно-прикладного искусства Древней Руси). Царская семья оказала неоценимую поддержку не только на первых порах существования музея русского искусства в Санкт-Петербурге, но и впоследствии. Известны случаи дарения ценных предметов древнерусского искусства, при этом император оставался лицом неизвестным³.

В музее образовалось три отдела: Художественный, Историко-бытовой и Этнографический. Первые сотрудники музея — Альберт Николаевич Бенуа (1895–1918 (?)), Павел Александрович Брюллов (1897–1912) и Петр Иванович Нерадовский (1909–1931) — были хранителями Художественного отдела Русского музея Императора Александра III. Они же вместе с работой по сбору, экспонированию, хранению и реставрации разнообразных художественных ценностей музея вели просветительскую работу для приходящей по предварительным заявкам в музей публики. Именно они проводили консультации для посетителей. И сразу же высветились проблемы по организации просветительской

¹ Положение о Русском музее Императора Александра III // Полное собрание законов Российской империи. Собр. 3-е. СПб., 1897. Т. XVII. № 13730. С. 58–59.

² *Климов П.Ю.* Александр Третий и русские художники // Конференция, посвященная итогам научно-исследовательской работы за 1998 г. История коллекций и дворцов Русского музея. СПб., 1999. С. 32–33.

³ Отчет Русского Музея Императора Александра III за 1914 год. Пг., 1915. С. 22–23.

работы, которой бы могли заниматься отдельные сотрудники в обозначенное штатным расписанием время, ибо хранителям Художественного отдела явно не хватало на эту работу производственных сил.

В музее было организовано Отделение христианских древностей. Основная цель экспозиции, просуществовавшей в 1898–1914 гг., заключалась в демонстрации археологических древностей.

Следующий шаг в переоборудовании экспозиции Русского музея был вызван приобретением новых памятников древнего искусства (например, коллекции Н.П. Лихачева), что позволило XVIII зал экспозиции переоборудовать в «Новгородскую палату», где и были представлены знаменитые паникадило, амвон, фигуры старцев, тощие свечи. На основе длительной работы коллектива ученых при содействии знатоков церковной старины М.П. Боткина, Н.П. Лихачева и Н.В. Покровского было подготовлено открытие Древлехранилища в 1914 г.

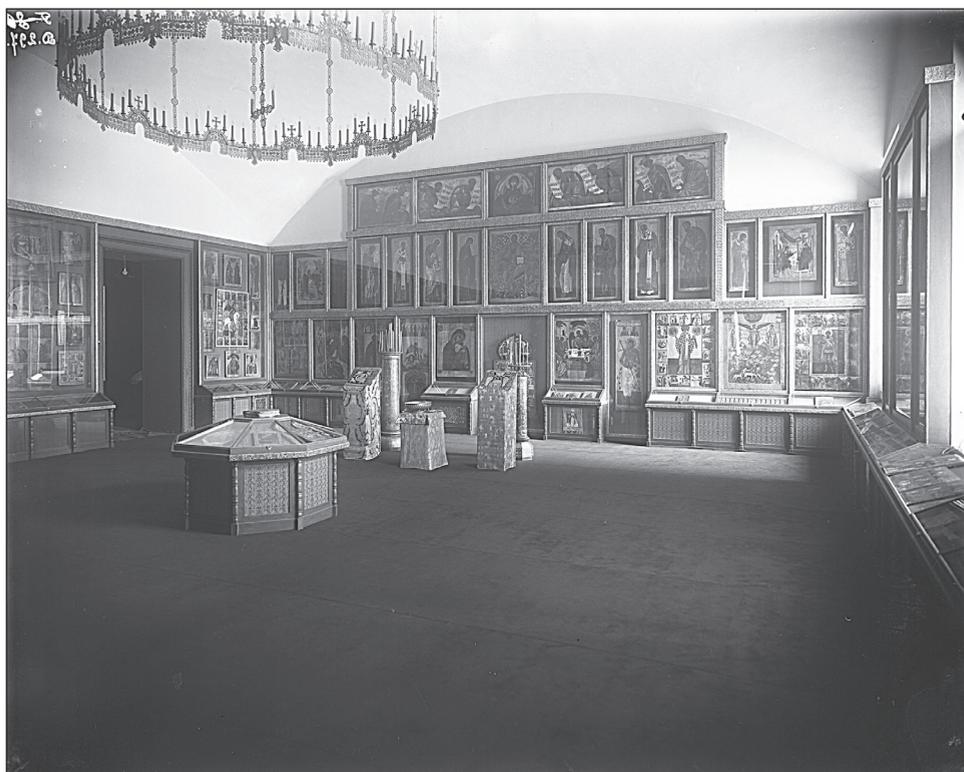


Рис. 1. Древлехранилище. 1914 г.
Сектор архива изображений ГРМ

Экспозиция Древлехранилища занимала 4 зала, из которых самым интересным называется зал XVIII «Новгородская палата» с встроенным прототипом иконостаса, хором, большемерными иконами по стенам. Так, на северной стене за стеклом располагалась икона «Святые Борис и Глеб». Вся обстановка напоминала интерьер среднерусского храма. Вместе с тем весьма замечательными были оформительские решения и соседних залов (XIX–XXI).

Научный и культурный дискурс советского музееведения

1917 г. перевернул жизнь России. После Февральской революции в июне-июле 1917 г. для сохранения культурного наследия страны были учреждены художественно-исторические комиссии. Эпохальные события вызвали громадный общественный подъем в пролетарской среде, однако и часть интеллигенции с воодушевлением встретила начало революции. Представители культуры мыслили так, что новые преобразования должны засвидетельствовать изменения в обществе, дать дорогу молодым художникам и как «потоки очистительной бури» все прогнившее и омертвевшее в жизни и в искусстве смести, открыв путь созидательной работе. Вдохновленная идеей служения народу, интеллигенция готова была трудиться для его просвещения и интеллектуального блага. Новая власть взяла на себя миссию духовного лидерства и энергично принялась за восстановление отраслей культуры, разрушенных в результате революции и Гражданской войны. Необходимо было удовлетворить запросы новой кипучей жизни ВУЗов, для чего пришлось организовывать семинарии и углублять изучение исторических корней в развитии русского искусства. Стали действовать регулярные лекционные и экскурсионные курсы.

Как отмечает Н.А. Никишин: «В музее первое синтаксическое правило регламентирует основные принципы построения экспозиции (принцип научности, предметности — опоры на подлинные музейные предметы и т.д.) и возможность использовать те или иные экспозиционные приемы для создания наиболее доступных, интересных и информационно насыщенных текстов. Существование правила преобразования предполагает возможность внесения изменений в экспозицию или создания другой экспозиции (например, передвижной выставки) на основе тех же музейных предметов.

Третий раздел семиотики музея — прагматика. Она исследует процессы коммуникации, происходящие в музее, обращаясь к области отношений знаков — музейных предметов и тех, кто этими знаками пользуется (сотрудников музея, коллекционеров, посетителей)»⁴.

Музейные предметы древнерусских собраний в предъявлении зрителю находились в обособленном положении: утилитарно-бытовом в экспозиции и смещающем свой смысл в угоду политическим идеям в коммуникации. Надо уточнить, что схожая ситуация складывалась и в других музеях. Так, по словам Е.В. Аброськиной, обратившейся к практике советских этнографических музеев: «Вынесенные за скобки современности этнографические предметы дореволюционных коллекций, навеки застрявшие в датировке "конец XIX — начало XX вв.", участвуют в бесконечной советской дискурсивной пересборке, когда в принципе неважно из чего вещи сделаны и уж тем более — что они делают <...> Таким образом, при помощи музейных предметов возможна регулярная пересборка истории в экспозиции музея, в зависимости от того, что историческая наука решит рассказать о той или иной эпохе»⁵.

Идея централизованного управления музеями была реализована после Октябрьской революции — в составе Наркомпроса РСФСР 28 мая 1918 г. был создан Отдел по делам

⁴ Никишин Н.А. «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности // Музееведение: проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М., 1988. С. 7–15.

⁵ Аброськина Е.В. «Рука помощи братским народам»: история «славянского вопроса» в экспозициях Государственного музея этнографии в 1930-е — 1950-е гг. // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2020. Т. 11. Вып. 1 (87) [Электронный ресурс]. Доступ для зарегистрированных пользователей. См. по адресу: <https://history.jes.su/s207987840008154-8-1/> (ссылка последний раз проверялась 22.04.2020). DOI: 10.18254/S207987840008154-8.

музеев и охране памятников. Параллельно ему существовало музейное подразделение в Научном отделе, ведавшее естественно-научными и техническими музеями. Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины занимался разработкой программы музейного строительства, управлением развития музейной сети, созданием и контролем за исполнением музейного законодательства, а также организацией музеев и выставок, формированием и учетом Государственного музейного фонда, проведением экскурсий, реставрацией памятников и т.д. Его деятельность основывалась на принципах коллегиальности, к работе привлекались опытные специалисты-искусствоведы, художественные и музейные деятели, архитекторы, реставраторы. Местные органы управления музейным делом формировались тогда же при Отделах народного образования (ОНО) местных Советов. Будучи автономными в пределах своей территории, они действовали под руководством Наркомпроса.

Первые мероприятия, проведенные советской властью в области культуры, обеспечивали ей поддержку социальных низов и способствовали привлечению к сотрудничеству части интеллигенции, вдохновленной идеей служения народу. На начальном этапе (1917–1923 гг.) решались задачи спасения и сохранения культурных ценностей, находившихся в особой опасности в годы революции и Гражданской войны. В послереволюционный период произошла национализация музейных коллекций.

Одно из первых преобразований Русского музея в новом социалистическом государстве относилось к пропагандистской функции искусства. На Первой Всероссийской музейной конференции, проходившей в Петрограде в феврале 1919 г., была поставлена задача консолидации сил научной и художественной интеллигенции в решении вопросов просвещения масс силами музеев. Основным направлением деятельности хранилищ художественных ценностей представитель Русского музея А.А. Миллер назвал культурно-просветительскую работу. Характерным показателем является проект музея, представленный им на упоминавшейся выше конференции. В своем докладе А.А. Миллер искусство академизма назвал примером «обуржуазивания искусства», искусство передвижников — «обличительным жанром буржуазии», пейзаж — «безыдейным жанром»⁶ и т.д. Новая жизнь разрешала смелые эксперименты и в осмыслении искусства.

На совещании Художественного отдела Русского музея 22 июня 1920 г. было решено организовать цикл лекций на материале Русского музея и устроить теперь же временную аудиторию для лекций: 1. Пенсионеры Петра Великого и русская живопись первой половины XVIII в. 2. Русское искусство при Екатерине и Павле. 3. Русское искусство Александровской эпохи. 4. Русское искусство Николаевской эпохи⁷. Как видим, вся тематика определилась периодом XVIII — первой половиной XIX вв., тем периодом, к которому относилось большинство произведений музея. Этот раздел русского искусства впоследствии будет назван империалистическим. По всей вероятности, эта часть коллекции еще не была так актуальна для зрителей и составляла почти современное им искусство, к которому интерес возникнет чуть позднее.

Расширение просветительно-экскурсионных обязанностей музея выразилось в избрании в мае 1921 г. Совета музея из членов всех его отделов с включением представителей научной общественности Петрограда. В состав Совета музея вошли П.И. Нерадовский (председатель), Д.И. Митрохин, Альб.Н. Бенуа, Н.Е. Лансере, С.Л. Яремич,

⁶ Ведомственный архив Государственного Русского музея (далее — ВА ГРМ). Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 139. Л. 6, 30–31 об.

⁷ ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 181. Л. 1 об.

Р.П. Черепнин, В.В. Воинов, С.Ф. Платонов, А.П. Иванов, Д.В. Айналов, А.П. Смирнов. В этом же году была проведена выставка поморских икон. Кроме икон были выставлены миниатюры, шитье, предметы литья, рукописные книги, в том числе ноты и другие неизученные или мало изученные памятники древнерусской эпохи. Благодаря выставке можно было проследить эволюционный путь каждого из направлений искусства и длительность его бытования в различные эпохи. Составители выставки (В.Г. Дружинин, А.П. Смирнов и Г.С. Лобус) выступали ее консультантами. Планировались выставки памятников древнерусской деревянной резьбы и шитья.

Экспозиция П.И. Нерадовского

С 1922 г. начинается новая эпоха в истории Русского музея: начинает монтироваться экспозиция, задуманная хранителем П.И. Нерадовским еще в 1909–1914 гг., но получившая воплощение лишь после возвращения коллекций икон из Москвы, свезенных туда на время военных действий. Отдел христианских древностей определил в своем составе большое количество потиров XVI–XVIII вв., которые предлагались для обозрения публики. Инвентаризация предметов (из фондов Русского музея и возвращенных) остро выявила вопрос о реставрации. Вместе с тем хорошо сохранившиеся предметы было постановлено показывать зрителю. Акцент делали на предметы декоративного производства.

Идеологически новым явилась заявка на организацию выставки «Живопись Византии и круг ее влияний». Предполагалось выставить образцы эллинистической культуры как источника преемственности проблем цвета, фактуры, объема и композиционной конструкции. Эта выставка предлагала подняться на уровень осознания философско-культурологической взаимосвязи эпох, их стилевой эстафеты. Однако организация выставки оказалась сложной и не получила поддержки у руководства. На заседании Художественного отдела 14 февраля 1922 г. было постановлено нежелательным «отвлекать силы Музея и его работников от их прямых обязанностей»⁸, коими считались хранение и систематизация коллекции.

Выставка византийского искусства была организована силами хранителей и научных сотрудников Государственного Русского музея с привлечением консультантов из Государственного Эрмитажа в 1928 г., что послужило не только итогом длительного научного сотрудничества представителей академических сообществ Москвы и Ленинграда, но и своеобразным рубиконом, размежевавшим коллекции Русского музея и Эрмитажа. В 1930–1931 гг. осуществилась передача памятников византийского искусства. Как отмечалось в документах: «Византийское искусство представляет памятники XI–XII вв. как центральных, константинопольских школ, так и школ восточно-византийских провинций. Эпоха возрождения византийского искусства в XIV в. представлена рядом первоклассных памятников, обрисовывающих наиболее видные течения художественной жизни Византии в центре и провинциях, собственно византийских, а также на Балканском полуострове — в македонских и сербских художественных школах. Итало-греческие школы показаны во всех оттенках, из них главным в экспозиции отмечены: преобладание греческих манер, италянизирующих течений. Экспозиция залы включает и ряд памятников греческого барокко»⁹.

Во второй половине 1928 г. состоялась выставка памятников древнерусского шитья. Отмечено, что памятники древнерусского шитья, показанные на выставке рядом

⁸ ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 266. Л. 8.

⁹ ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. Доп.¹ Д. 532. Л. 3.

с техникой реставрации и производственными процессами создания ткани, выглядят по-особенному, такой подход помогает понять специфику создания произведений лицевого шитья — частично забытых, частично утраченных и наглядно выявляет ряд художественных течений в древнерусском искусстве. Выставки всегда расширяют взгляд на устоявшееся научное мнение.

1929–1932 гг. — усиление антирелигиозной пропаганды

В декабре 1929 г. состоялась Ленинградская производственная конференция музейных и экскурсионных работников. На ней была принята резолюция: нужна коренная реэкспозиция музеев по тематическому признаку ради показа исторического развития искусства. Постановили: залы с памятниками древнерусской эпохи должны начинать обзор по музею.

Директор Государственного Русского музея (далее — ГРМ) С.К. Исаков, направляя 27 апреля 1930 г. обращение в Правление Государственного исторического музея, просил выделить иконы «Иоанн Лествичник со святыми», «Ангел Златые власы», «Никола» и другие для осуществления «плана реконструкции экспозиции Отделения древнерусского искусства на основе марксистской идеологии»¹⁰.

Экскурсионно-лекторская база Отдела народного образования в течение 1929–1930 учебного года провела антирелигиозные семинарии экскурсоводов под общим руководством доцента Ленинградского государственного университета Н.М. Маторина. Цель их формулировалась следующим образом: переработка в антирелигиозном направлении существующих экскурсионных тем этнографического и историко-культурного характера и темы «Православное язычество» для Художественного отдела ГРМ¹¹.

Залы древнерусского искусства постоянной экспозиции летом 1930 г. были закрыты в связи с переоборудованием. Вся экспозиция теперь строилась на демонстрации классово-идеологии эпох «раннего феодализма», «разложения основ феодального хозяйства под влиянием эволюции торгового капитала», «роста торгового капитала начальных форм московского абсолютизма», «крепостнически-бюрократического абсолютизма». Соответственно и представлять необходимо было не искусство, а историю. Заведующий Отделом древнерусского искусства ГРМ Н.П. Сычев предлагал разделить весь экспозиционный материал на 4 раздела, размещаемые в 4-х залах. Связь новых названий с прежним содержанием очевидна: «ранний феодализм» — XII–XIII вв., «начало торгового капитала» — Новгород, Псков XIV в., «рост московского абсолютизма» — искусство Москвы XV–XVI вв., «крепостнически-бюрократический абсолютизм» — региональные иконописные школы в XVI–XVII вв. Но в условиях нарастающей пропаганды антирелигиозных взглядов экспозицию музея в Отделе древнерусского искусства следовало показывать как доказательство смены историко-политических условий развития Руси-России и существования экономических соответствий определенному времени. Обращалось внимание на подъем грамотности и рост письменности, усиление роли книги в культуре славянских народов. Оговаривалась художественная миссия искусства. На этом фоне обязательным циркуляром значилось указание: «Через всю систему экспозиции красной нитью должна проходить антирелигиозная установка»¹². Подразумевая экспозицию древнерусского искусства как систему, советское правительство сознательно умаляло

¹⁰ ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 757. Л. 424.

¹¹ ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 630. Л. 3.

¹² ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 805. Л. 3.

важнейший компонент целостной структуры — ориентацию человека эпохи Средневековья на веру в Бога.

Научные сотрудники Отдела древнерусского искусства, выполняя научно-исследовательские задания, вытекающие из задач реконструкции экспозиции Отделения, получают темы, где формулировки и терминология модифицированы. Например, древнерусское шитье определяется как «русское художественное шитье и производство художественных тканей ранне-феодального периода» (Е.А. Лютер); иконописные школы заменены на «художественные живописные артели древней Руси» (Л.А. Дурново); символический смысл евангельских сюжетов древнерусской иконописи завуалирован в названии «Перенесение земных отношений на небо по памятникам феодального искусства» (Н.П. Сычев). Все сотрудники отдела обязательно должны были принимать участие в работе марксистско-ленинского кружка при ГРМ¹³.

Первый Всероссийский музейный съезд, состоявшийся в 1930 г., ознаменовал наступление нового этапа музейного строительства в стране и провозгласил курс на развитие «советского краеведения».

Циркуляр Наркомпроса оповещал: «3-я пятилетка предполагает в гигантском размахе социалистического строительства охватить всеобщим обучением 100 % неграмотных. В свете этих заданий до невероятных размеров возрастает роль науки в социалистическом и культурном строительстве. Научные учреждения поставлены на передовые позиции.

В связи с этим одним из пунктов переориентирования работы является: <...> Музеям устроить выставки, характеризующие достижения и прорывы на отдельных участках хозяйства с динамикой причин и средств преодоления. 15.05.1930 — Уполномоченный Наркомпроса т. Сааков и старший инспектор по музеям рассылают во все музеи «Циркуляр о введении книги отзывов» («Антирелигиозная выставка», ГЭ)¹⁴: начинается исследование зрительское восприятие и получение обратной связи от посетителей.

Протокол заседания Школьной комиссии Государственного Эрмитажа от 22 марта 1931 г., куда были приглашены члены Школьной комиссии и кружка «Юный этнограф» ГРМ, хранит сведения, что в Эрмитаже запланирован приуроченный к пасхальным дням вечер, на котором будет произведен показ «антирелигиозного фильма о вскрытии эрмитажной мумии»¹⁵.

В 1932 г. единым художественным методом литературы и искусства был провозглашен социалистический реализм, который на многие годы предопределил путь развития советского искусства и формирование художественных коллекций в музеях. Русский музей также встал на службу социалистического строительства. Переработка экспозиции в условиях ориентации на марксистскую общественно-историческую установку изложения материала должна была строиться на принципах диалектического материализма. В таком виде следовало переоборудовать постоянную экспозицию живописи Древней Руси, ибо «иконный отдел — это какое-то подобие церкви и его созерцать в высшей степени нетерпимо»¹⁶.

¹³ Планы Художественного Отдела I-го Отделения (ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 794. 1931 г. Л. 3.)

¹⁴ ГРМ. Циркуляры и постановления Народного комиссариата просвещения (ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 774. 09.1930–12.1930. Л. 3–9).

¹⁵ Проект заседаний ударной бригады (ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 854. 22.01.–18.08.1931. Л. 14).

¹⁶ ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 888. Л. 8–8 об.

Семиотика музейного предмета

Музей представляет собой двустороннюю сущность, соединяя материальные предметы с познающими их субъектами. Если эта связь нарушается, то музей как социально-культурное явление перестает существовать. Кроме того, эта связь музейного предмета и посетителя должна иметь семиотическую основу, предполагающую, что музейные предметы осознаются как знаки, со специфическими свойствами, чертами, функциями, а познающий субъект выступает интерпретатором этих знаков¹⁷.

Используя положения теории Ч.С. Пирса, можно утверждать, что в художественном музее как пространстве аккумуляции объектов культуры обязательным условием является взаимодействие денотата, десигната и интерпретанта¹⁸. Спроецировав триаду на экспозицию древнерусского искусства, получаем совершенно определенный статус денотата—это предмет-знак. На второй план отошла не только историко-бытовая, археологическая и культовая значимость предметов христианского богослужения, но размыслся и выпал из контекста десигнат. Вместе с этим совершенно неоднозначно понимаются усилия интерпретанта, ибо в сложившихся условиях консервации предметов в музейной обстановке нивелируется их смысловой посыл. Интерпретант (научный сотрудник, экскурсовод) сначала сам должен постичь взаимосвязь объективной программы предмета и его условного образа, а затем высказать свои размышления для аудитории. Сложность ситуации заключена в том, что при потере своей знаковой коннотации сакральный предмет уже невосполнимо теряет большую часть функции десигната. Она никогда уже не восстановится. В этом и есть разочарование бытия музейной экспозиции древнерусского искусства в отличие от похожего в составе храмового древлехранилища или ризницы (в этих локациях вышедшие из употребления предметы могут иногда вводиться в действенный процесс службы или храниться как реликвии, составляющие ценность для определенной группы пользователей). Сотрудники музея не обладают ни соответствующей квалификацией, ни правами возобновления действия большей части предметов культовой практики. В этой ситуации в более выгодном положении находятся предметы мелкой пластики или археологических раскопок. Например, можно продемонстрировать на манекене как человек прежних времен носил на себе крест-тельник или браслет-оберег. Также можно представить чтение молитвы у придорожного креста или несение в составе крестного хода выносной иконы, хоругви или плащаницы. Менее непонятными для публики остаются предметы литургического цикла—потир, кадуцей, епитрахиль, фелонь, поручи, палица и другие предметы священнического облачения, а также сама организации храмового действа. Словом, экспозиция древнерусского искусства строилась без опоры на главный присущий церковному предмету денотат. И в этом нет вины ни коллекционеров, ни устроителей музейного променада.

Археологический акцент древнерусских выставок позволил научным сотрудникам музея определить историко-бытовую сущность большего числа предметов, составляющих их тематическую направленность. Иконы располагались вместе со светильниками, киотоми, надгробными фигурами и другими предметами пластики. Главное внимание публики обращалось на иконы, т.к. их количество всегда превышало численность других предметов выставки и обладало несомненным преимуществом в художественно-образном

¹⁷ Мишурковская О.С. Музей как предмет семиотического исследования [Электронный ресурс] См. по адресу: https://revolution.allbest.ru/culture/01022593_0.html (ссылка последний раз проверялась 22.04.2020).

¹⁸ Пирс Ч.С. Семиотика и теория. М., 2000. С. 37–39.

исполнении. Изначально все экспозиции древнерусской иконы строились примерно по одному принципу, определенному еще в 1840-е гг. — по хронологическому и региональному делению предметов живописи, наделяя икону в большей степени телесностью иконописного ремесла, чем примером святоотеческого текста. Следует указать основной принцип деления, назовем его — регионально-хронологический, связанный с местом происхождения памятника и временем его создания. И.П. Сахаров в «Исследованиях о русском иконописании» предложил деление на следующие школы: 1) Византийскую, 2) Киевскую, 3) Новгородскую, 4) Московскую, 5) Устюжскую, 6) Строгановскую, 7) Фряжскую и 8) Суздальскую¹⁹.

Основное внимание обращено на цвет, композицию, стилистику произведения (структурное единство образной системы и приемов художественного выражения), взаимодействие темы и сюжета, сохранность. Размещение предметов культа в музейных залах подчинялось общей логике организации музейного пространства. Лишь однажды устроители экспозиции настояли на создании экспозиции, условно напоминающей храмовый интерьер — при открытии Новгородской палаты Древлехрамнища в 1914 г. Именно этот зал стал нарицательным как в истории предъявления предметов культовой тематики, так и в истории Русского музея.

Известно, что икона «Святые Борис и Глеб» (142,5×94,5) входила в интерьер рабочего кабинета Н.П. Лихачева (ул. Петрозаводская, д. 7а), а с 1914 г. составляла экспозицию XVIII зала Древлехрамнища и концентрировала на себе внимание в бывшем XIX зале на выставке «Искусство феодального Новгорода».



Рис. 2. Новгородская палата. Зал XVIII. После 1914 г.
Сектор архива изображений ГРМ

¹⁹ Сахаров И.П. Исследования о русском иконописании. В 2-х кн. СПб., 1849. Кн. 2-я. С. 100.

Н.П. Лихачев обращался к образам Бориса и Глеба на протяжении своей научной жизни, исследовав лицевое сказание святых благоверных князей с целью проведения параллелей образной характеристики первых русских страстотерпцев. Ученый задавался вопросом: «не пользовался ли иллюстратор старой иконой святых князей “в житии” (“в деяниях”) или, наоборот, не пользовались ли иконописцы лицевым житием этой редакции для иконного письма»²⁰, — словом, искал первоисточник изображения. Н.П. Сычев при описании XVIII зала Древлехранилища в 1916 г. указывал на размещенную в нем «известную икону святых князей Бориса и Глеба» и затрагивал проблему соотношения предмета (денотата) и образа (десигната): «У зрителя получается впечатление, что он вступил в громадную лабораторию народного искусства в период его начального развития, когда оно, получив необходимые материалы для творчества, еще не успело целиком переработать их в горниле собственного мирозерцания»²¹, т.е. определял взаимосвязь ранней русской иконописи с византийской, отмечал собственную творческую инициативу, идущую от народных масс, указывал на определенные технические приемы в написании иконописного изображения. В Путеводителе 1928 г. посетителям предоставлена краткая информация: «Обзор выставки Художественного Отдела следует начинать с I зала Отделения древнерусского искусства (в нижнем этаже), где выставлены вводящие в понимание древнерусского искусства подсобные коллекции памятников византийских, балканских, греко-итальянских и иных разветвлений византийской культуры X–XVII вв.»²². Следовательно, с течением времени и в условиях идеологической атеистической нагрузки на восприятие зрителями памятников христианского круга внимание к исследованию содержания иконописных произведений снижается, роль транслятора нивелируется. Триада денотат–десигнат–интерпретант меняет свою конструктивную устойчивость: денотат существует, десигнат определяется односторонне, интерпретант не имеет возможности раскрыть заинтересованному посетителю концептуальную идею восприятия древнерусской живописи в ее гармоничной целостности.

Интерпретаторы советского времени, не обладая знанием евангельского текста и не имея возможности принимать участие в соборном церковном действии, в основном сравнивали икону с картиной и вели рассказ о композиции, цвете и эпохе. Авторство памятника, равно как и сюжетно-тематическая линия иконописного произведения не осваивалась в рассказах пропагандистов первых десятилетий советской власти. Именно этот участок музейного собрания был наиболее уязвим для адекватного рассказа зрителям. При созерцании иконы в музее до сих пор основным остается трансляция преимущественно знаний о технологии иконы и впечатлений от ее композиционно-цветовой составляющей, а не восприятие ее религиозно-художественного единства. Древнерусское искусство представало в авангарде тоталитарной антирелигиозной пропаганды, проводимой культурной политикой Советского государства в 1920–1930-х гг. Перестройка смыслов основного значения иконы на те, которые были необходимы власти, привела к созданию «бумажных экспозиций» и антирелигиозных выставок «эпохи феодализма» и «начала торгового капитала».

Показательна в этом отношении экспозиция «Искусство феодального Новгорода», открывшаяся 8 июля 1931 г. Иконы располагались на вертикальных щитах или были

²⁰ Лихачев Н.П. Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба. По рукописи XV столетия. СПб., 1907. С. 13, прим. 2.

²¹ Сычев Н.П. Древлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины имени императора Николая II при Русском музее императора Александра III. Пг., 1916. С. 11.

²² Государственный Русский музей. Краткий путеводитель. Л., 1928. С. 1.

разложены в горизонтальных витринах-ящиках. У окон выполнены щитовые конструкции, на которых были развешены большого размера фотографии архитектурных объектов Новгорода, интерьеров церквей или отдельных археологических памятников. Подлинники дополнялись копиями фресок, фотографиями, макетами, а также плакатами с явным антирелигиозным текстом. Плакат «Святыня православия тем дорога эксплуататорам, что она учит безропотно переносить гнет» был расположен над витриной, где находились выносная икона «Богоматерь с младенцем», святые «Параскева и Анастасия», «Спас оглавный», «Распятие», «Снятие с креста» (XX зал). Над большемерными иконами «Святые Борис и Глеб», монументальными копиями фресок Спаса на Нередице нависал агитационный транспарант: «Никогда идея Бога не связывала личность с обществом, а всегда связывала угнетенные классы верой в божественность учителей. В.И. Ленин» (XIX зал). Здесь же на подрамниках были развешены ювелирные украшения древних славян.



Рис. 3. Новгородская палата. Зал XIX. После 1914 г.
Сектор архива изображений ГРМ

В XVIII зале (б. Новгородской палате) восточная стена позиционировала не прототип иконостаса, как было прежде, а монументальную копию лепного декора церкви святого Георгия в Юрьеве Польском.

В тематическом плане ГРМ на 1935 г. сказано, что существовавшая экспозиция признана устарелой и требует немедленной переделки. В течение 1934 — начала 1935 г. шли подготовительные работы, а весной 1935 г. — окончательная сдача экспозиции, которая обосновалась на первом этаже западного крыла Михайловского дворца. Авторами этой экспозиции были Я.П. Гамза и М.К. Каргер²³. Тогда же констатировалось, что следует вести большую просветительскую работу в массах для объяснения правильности понимания

²³ ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 1045. Л. 44.

древнерусского искусства (культпоходы и работа с одиночным посетителем, консультации, листовки-брошюры, ведение кружка «Друзья Музея»). Экспозиция древнерусской живописи была выстроена в соответствии с доклассовым развитием общества, показана роль искусства как орудия классовой борьбы. Искусство древнерусского времени как религиозное в выставке отсутствует.

Октябрьская сессия Пленума Научно-Методического совета Музейного отдела НКП РСФСР по работе музеев со школой 23 октября 1935 г. отметила, что ленинградские музеи имели недочеты в работе со школой. К 1 января 1936 г. необходимым было пополнить экспозицию материалами, характеризующими социалистическое строительство²⁴. В бывшей экспозиции было показано не более 200 экспонатов, в новую экспозицию планировалось ввести около 1 000 из 17 437 имеющихся в фонде Отдела древнерусского искусства за счет показа произведений резьбы, литья, шитья²⁵, — считал научный сотрудник Отдела Н.В. Малицкий.

Основная интрига вокруг оформления залов древнерусской экспозиции развернулась с привлечением общественности. «Заинтересованный» зритель стал некой теневой фигурой, которая вела руководство музея к принятию «правильных решений» по поводу экспонирования предметов христианской культуры. В экспозиции «существующая изолированность» древнерусского искусства создавала и сейчас создает (1931–1933 гг.) впечатление какой-то обособленности его, самобытности, представления как искусства религиозного. Это впечатление усугубилось наличием старого оформления витринами, в свое время приспособленными для использования в помещении в целях «богослужения». В главном зале одна стена (восточная) была отдана под иконостас. В зале этом служили всенощные. Остатки этой установки дают себя знать и на новой экспозиции. Ученый секретарь музея т. Сахаров был обеспокоен: «Оставлять так, как некое инородное тело, древнерусское искусство никак нельзя. В залах, занятых сейчас древнерусским искусством, по плану следует развернуть представителей идейного реализма. Массовый посетитель этого настойчиво требует»²⁶. И вслед за начальством предлагал перенести экспозицию раннефеодального периода на второй этаж музея.

Отступая от непосредственного восприятия предметов древнерусской эпохи, обратимся к русской реалистической живописи на евангельскую тему. Известно, что выпускники Императорской Академии художеств выполняли дипломные работы на темы из библейской истории или жизни Христа весь XIX в. В составе Художественного отдела Русского музея хранилось достаточно большое количество произведений, изображающих события библейской и евангельской истории. Не всегда у экскурсовода была возможность рассказать о картине на христологическую тему. Ярким примером в этом отношении можно считать эпизод трудовой биографии научного сотрудника ГРМ М.А. Рудницкой, которая объясняла группе зрителей сюжет картины В.Д. Поленова «Блудная жена» («Христос и грешница»). Приводим выдержки из заседания Экскурсионной комиссии, указавшей М.А. Рудницкой на «крупные политические ошибки» в связи с тем, что в ее экскурсии был ряд «тематико-идеологических ошибок, а именно: употребление ею выражений и фраз, воспринимаемых слушателями, как утверждение реального существования Христа, во-первых, и во-вторых, как утверждение существования в Христе божественного и человеческого начала»²⁷.

²⁴ ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 1055. Л. 292–295.

²⁵ ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 974. Л. 2.

²⁶ ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 912. Л. 87–87 об.

²⁷ ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Д. 1102. Л. 49–49 об.

В завершении подчеркнем, что древнерусская экспозиция в составе Русского музея существовала изначально и, меняя свой объем хранения и экспозиции, количественный состав памятников, местоположение, была и остается неотъемлемой частью его культурного пространства. Растущий интерес масс к изучению культуры прошлого потребовал от музея создание штата консультантов (интерпретаторов), которые бы могли предъявить публике смысловую взаимосвязь денотата и десигната. Антирелигиозная пропаганда стала частью истории пропаганды и экспозиции музея. В рассматриваемый в статье период выставка христианских древностей скорее явилась инициатором повестки обсуждения острых вопросов и формирования общественного мнения, нежели исполнителем желаний публики. Термин «политика памяти», упоминаемый в современной музеологии (А.Н. Балаш, З.А. Бонами), может быть применен для объяснения заявленной темы как демонстрации регулятора растущих запросов публики и профессионального комментирования от лица музея.

Как пишет Т.П. Калугина: «Нельзя не отметить, что при всей грубой прямолинейности содержательной стороны экспозиций того периода они демонстрируют интереснейшие достижения мысли экспонируемых шедевров. Впервые был использован экспозиционный язык: проблемный принцип размещения экспонатов»²⁸, признание содержательной стороны экспозиции как драмы, рассказа, истории, эволюции и т.д. Стало важно, как именно конкретные произведения соотнесены друг с другом, сделан акцент на эволюцию формы. Экспозиционеры довоенного времени использовали яркие конструктивистские образы, которые, обладая мощным визуальным ресурсом, оказали существенное влияние на развитие экспозиционно-выставочной культуры в дальнейшем.

Список литературы

Аброськина Е.В. «Рука помощи братским народам»: история «славянского вопроса» в экспозициях Государственного музея этнографии в 1930-е—1950-е гг. // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2020. Т. 11. Вып. 1 (87) [Электронный ресурс]. URL: <https://history.jes.su/s207987840008154-8-1> (ссылка последний раз проверялась 22.04.2020). DOI: 10.18254/S207987840008154-8.

Калугина Т.П. Из истории экспозиции. 1922–1952 // Государственный Русский музей. Из истории музея / сост. Е.Н. Петрова, И.Н. Карасик. Сб. ст. и публ. СПб.: Советский художник, 1995. С. 42–54.

Климов П.Ю. Александр Третий и русские художники // Конференция, посвященная итогам научно-исследовательской работы за 1998 г. История коллекций и дворцов Русского музея. СПб.: Palace Editions, 1999. С. 32–33.

Мишурковская О.С. Музей как предмет семиотического исследования [Электронный ресурс]. URL: https://revolution.allbest.ru/culture/01022593_0.html (ссылка последний раз проверялась 22.04.2020).

Никишин Н.А. «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности // Музееведение: проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М.: [Б. и.], 1988. С. 7–15.

Пирс Ч.С. Семиотика и теория. М.: Логос, 2000. 448 с.

References

Abroskina, E.V. «Ruka pomoshchi bratskim narodam»: istoriya «slavyanskogo voprosa» v ekspozitsiyakh Gosudarstvennogo muzeya etnografii v 1930-e—1950-e gg. [“A Helping

²⁸ *Калугина Т.П.* Из истории экспозиции. 1922–1952 // Государственный Русский музей. Из истории музея / сост. Е.Н. Петрова, И.Н. Карасик. Сб. ст. и публ. СПб., 1995. С. 48.

Hand to Fraternal Peoples”: the History of the “Slavic Issue” in the Expositions of the State Museum of Ethnography in the 1930s—1950s], in *ISTORIYA*. 2020. Vol. 11. Is. 1 (87). URL: <https://history.jes.su/s207987840008154-8-1> (last visit 22.04.2020). DOI: 10.18254/S207987840008154-8. (In Rus.).

Kalugina, T.P. Iz istorii ekspozitsii. 1922–1952 [From the history of the exhibition. 1922–1952], in *Gosudarstvennyy Russkiy muzey. Iz istorii muzeya /sost. E.N. Petrova. I.N. Karasik. Sb. st. i publ.* Saint-Petersburg: Sovetskiy khudozhnik Press, 1995. P. 42–54. (In Rus.).

Klimov, P.Yu. Aleksandr Tretiy i russkiye khudozhniki [Alexander the Third and Russian artists], in *Konferenciya, posvyashchennaya itogam nauchno-issledovatel'skoj raboty za 1998 g. Istoriya kollektiy i dvortsov Russkogo muzeya*. Saint-Petersburg: Palace Editions, 1999. P. 32–33. (In Rus.).

Mishurkovskaya, O.S. *Muzey kak predmet semioticheskogo issledovaniya* [Museum as a subject of semiotic research]. URL: https://revolution.allbest.ru/culture/01022593_0.html (last visit 22.04.2020). (In Rus.).

Nikishin, N.A. «Yazyk muzeya» kak universalnaya modeliruyushchaya sistema muzeynoy deyatel'nosti [“Museum language” as a universal modeling system of museum activity], in *Muzeyevedeniye: problemy kulturnoy kommunikatsii v muzeynoy deyatel'nosti*. Moscow: [without name of publisher], 1988. P. 7–15. (In Rus.).

Peirce, Ch.S. *Semiotika i teoriya* [Semiotics and theory]. Moscow: Logos Press, 2000. 448 p. (In Rus.).