

СОДЕРЖАНИЕ

Проблема в фокусе: К 100-летию Первой всероссийской конференции по делам музеев 1919 г.	
<i>Сундиева А.А.</i> Интерпретация значения Всероссийской музейной конференции 1919 г. в современной литературе	5
<i>Гук Д.Ю.</i> Истоки отечественного музейного дела: Из архива Государственного Эрмитажа	12
<i>Эльц Е.Э.</i> Становление советской музейной системы и русско-французские связи	22
<i>Боровкова Н.В.</i> Горный музей в первые годы Советской власти (1917–1930-е гг.)	31
Музей	
<i>Соломахина Е.Ю.</i> Продажи картин из Эрмитажа на европейских аукционах в 1928–1935 гг.	42
<i>Коровина В.В., Долгова Е.М., Вершина В.С.</i> Восприятие использования интерактивных технологий в музеях	61
<i>Спиридонова Е.К.</i> Заметка о корпоративном музее АО «Ленгипротранс»	69
Памятник	
<i>Любезников О.А.</i> Архитектор А.Л. Ротач и его книга «Исаакиевский собор»: Издания 1962 и 2018 годов	76
<i>Андреева И.В.</i> Документирование как понятие музееведения и смежных наук	90
<i>Аброськина Е.В.</i> «Вместо этнографии приходится заниматься исключительно этим ...»: послевоенные экспедиции Государственного музея этнографии сквозь призму писем к А.Я. Дуйсбург	102
Наследие	
<i>Вахромеева О.Б.</i> К биографии личности. Малоизвестный доклад М.И. Щербачёвой 1940 г. по случаю 175-летнего юбилея Государственного Эрмитажа	115
<i>Попов В.А.</i> Архитектурное наследие в свете разного восприятия истории и прогресса	133
<i>Какуркина В.А.</i> Фестиваль «Дебаркадер» как форма популяризации современного искусства Южного Урала	147
Критика и библиография	
<i>Сапанжа О.С.</i> [Рец. на кн.:] <i>Бирюкова М.В.</i> Философия кураторства. СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2018. 336 с. ISBN: 978–5–86007–872–7	152

Редакционная коллегия:

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

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

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

Международный редакционный совет журнала:

Михаил Борисович Пиотровский, действительный член РАН, действительный член РАХ,
директор Государственного Эрмитажа, зав.кафедрой музейного дела и охраны памятников
Санкт-Петербургского государственного университета (Россия) (председатель);

Александр Михайлович Шолохов, президент Российского комитета
Международного совета музеев (ИКОМ России);

Барбара Киршенблат-Гимблет, Ph.D., почетный профессор Нью-Йоркского университета,
почетный доктор Университета Хайфы, главный куратор экспозиции и советник
директора Музея истории польских евреев (Польша);

Дарко Бабич, Ph.D., доцент, руководитель направления музеологии и наследия,
Университет Загреба, президент Международного комитета по подготовке персонала (ИКОП)
Международного совета музеев (ИКОМ) (Хорватия);

Кирилл Евгеньевич Рыбак, д-р культурологии, Советник Министра культуры РФ (Россия);

Кристина Крепс, Ph.D., ассоциированный профессор, руководитель программы
музейных исследований и исследований в области наследия,
директор Музея антропологии, Денверский университет (США);

Леонтина Мейер-ван Менш, программный директор Еврейского музея в Берлине,
член исполнительного совета Международного совета музеев (ИКОМ) (Германия);

Татьяна Павловна Калугина, д-р филос. н., зав.отделом переводов для изданий,
Государственный Русский музей (Россия);

Франсуа Мересс, Ph.D., профессор, университет Новая Сорбонна — Париж 3,
президент Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ)
Международного совета музеев (ИКОМ) (Франция).

Подписано в печать: 20.08.2019 г.

Формат: 70 × 100/16

Усл. печ. л.: 13,0

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

© Обложка, Волкова А., Войтекунас В., Tsilaga L., 2018

© Коллектив авторов, 2019

TABLE OF CONTENTS

A Problem in Focus: Towards Centenary of the All-Russian Museum Conference of 1919	
<i>Sundieva A.A.</i> The Interpretation of the All-Russian Museum Conference of 1919 in the Modern Literature	5
<i>Hookk D.Yu.</i> The Origins of Russian Museum Work: From the Archive of the State Hermitage	12
<i>Eltz E.E.</i> The Emergence of Soviet Museum System and Russian-French Links	22
<i>Borovkova N.V.</i> The Mining Museum in Petrograd–Leningrad in the Early Soviet Years (1917–1930 th)	31
Museum	
<i>Solomakha E.Yu.</i> The Sales of Paintings from the Collection of the State Hermitage on European Auctions in 1928–1931	42
<i>Korovina V.V., Dolgova E.M., Vershina V.S.</i> Visitors' Perception of the Application of Interactive Technologies in Museums	61
<i>Spiridonova E.K.</i> A Historical Note on the Corporate Museum of Leningrad JSC	69
Monument	
<i>Liubeznikov O.A.</i> Architect A.L. Rotach and his Book “St. Isaac's Cathedral”: Editions of 1962 and 2018	76
<i>Andreeva I.V.</i> Documentation as a Concept of Museology and Related Sciences	90
<i>Abroskina E.V.</i> “Instead of Ethnography, You Have to Do It Exclusively ...”: Post-war Expeditions of the State Museum of Ethnography through the Prism of Letters to A.Y. Duisburg	102
Heritage	
<i>Vakhromeeva O.B.</i> To the Biography of the Person: a Little-known Report of M.I. Shcherbacheva' in 1940 by the 175 th Anniversary of the State Hermitage Museum	115
<i>Popov V.A.</i> Architectural Heritage in the Light of Different Perceptions of History and Progress	133
<i>Kakurkina V.A.</i> The “Debarkader” Festival as a Form of Popularization of the South Ural Contemporary Art	147
Reviews	
<i>Sapanzha O.S.</i> [Review of:] Biryukova M.V. <i>Philosophia kuratorstva</i> [The Philosophy of Curatorship]. Saint-Petersburg: DMITRY BULANIN Press, 2018. 336 p. ISBN: 978–5–86007–872–7	152

Editorial Board:

Drikker Alexander Samoylovitch, Doctor of Cultural Studies, Professor (Chairman);
Nikonova Antonina Alexandrovna, Candidate of Science in Philosophy,
Associate Professor (Vice Chairman);
Ananiev Vitaly Gennadievitch, Doctor of Cultural Studies (Academic Secretary);
Gnedovsky Mikhail Borisovitch, Candidate of Science in History;
Makovetsky Evgeny Anantolievitch, Doctor of Philosophy, Associate Professor;
Biryukova Marina Valerievna, Doctor of Cultural Studies;
Liubeznikov Oleg Anatolievitch, Candidate of Science in History.

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

International Board of Journal:

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

ПРОБЛЕМА В ФОКУСЕ: К 100-ЛЕТИЮ ПЕРВОЙ ВСЕРОССИЙСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ПО ДЕЛАМ МУЗЕЕВ 1919 г.

Сундиева А.А.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗНАЧЕНИЯ ВСЕРОССИЙСКОЙ МУЗЕЙНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ 1919 г. В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Сундиева, Аннэта Альфредовна — кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, asundieva@yandex.ru.

В центре внимания статьи — Всероссийская музейная конференция 1919 г. и ее интерпретация в современной литературе. В статье перечислены основные издания, посвященные конференции. При этом отмечается отсутствие публикации материалов конференции. Неполнота информации оставляет возможность для поверхностных и предвзятых интерпретаций. Проникая в учебную литературу и на популярные Интернет-ресурсы, политизированные и эмоционально окрашенные оценки затрудняют формирование историзма мышления — важнейшей профессиональной компетенции музейного специалиста. Сохраняющиеся штампы, не раскрывающие сути события, принижают ее значение. Конференция — яркая страница музейной истории. Она стала попыткой единения власти и профессионального сообщества для решения новаторского плана музейного строительства в стране.

Ключевые слова: музеология, музейная конференция 1919 г., история музейного дела, принцип историзма, подготовка музейных специалистов.

THE INTERPRETATION OF THE ALL-RUSSIAN MUSEUM CONFERENCE OF 1919 IN THE MODERN LITERATURE

Sundieva, Anneta Alfredovna — Candidate of Science in History, Associate Professor, the Russian State University for the Humanities, Russia, Moscow, asundieva@yandex.ru.

The focus of the article is All-Russian Museum Conference of 1919 and its interpretation in modern literature. The article lists the main publications on the conference. It is noted that there is a lack of publication of conference materials. The information incompleteness leaves a room for superficial and biased interpretations. Penetrating into educational literature and popular Internet resources, politicized and emotionally colored assessments impede the formation of historicism of thinking, the most important professional competence of a museum specialist. Persisting stamps that do not reveal the essence of the event diminish its significance. The conference is a bright page of museum history. It was an attempt to unite the authorities and the professional community to solve an innovative plan for museum construction in the country.

Key words: museology, museum conference of 1919, history of museum studies, the principle of historicism, academic training of museum specialists.

Ровно век спустя мы возвращаемся к осмыслению события, определившего развитие музейного дела в России в новых исторических условиях, и анализу контекста, в котором оно состоялось. Это оказалось необходимым, т.к. современная литература, порожденная столетней годовщиной Октябрьской революции 1917 года, продемонстрировала, что взвешенная консолидированная позиция в научном сообществе историков и музейных специалистов по поводу наступления нового исторического этапа так и не выработана. Однако научные конференции, посвященные столетию революционных событий, ввели в научный оборот значительное количество новых архивных материалов, свидетельств очевидцев и участников революции, новых данных, установленных на базе неопровержимых источников, позволяющих уточнить, скорректировать оценки и выводы¹.

В данной статье я постараюсь аргументировать два вывода, которые напрашиваются при знакомстве с литературой, посвященной Первой Всероссийской музейной конференции 1919 г. Во-первых, конференция изучена недостаточно полно. Во-вторых, неполнота информации оставляет возможность для поверхностных, предвзятых или научно необоснованных оценок и интерпретаций.

История музейного дела России в целом, на мой взгляд, реконструирована дискретно. Ее интенсивное постижение началось в конце 1950-х гг. За несколько последующих десятилетий были обозначены и описаны важнейшие вехи, а пространства между ними осмыслены слабо, вскользь. Всероссийская музейная конференция 1919 г. также требует дальнейшего изучения.

Первые научные публикации, специально посвященные конференции, были подготовлены в конце 1970-х гг. А.Б. Закс². Самостоятельную и несколько отличную от позиции А.Б. Закс трактовку значения конференции предложила Г.А. Кузина в книге «Музей и власть» в 1991 г.³ Она же подготовила небольшую заметку о конференции для «Российской музейной энциклопедии», опубликованной еще через десять лет, в 2001 г. Затем появились две публикации А.А. Сундиевой⁴ и несколько статей В.Г. Ананьева⁵, в которых также важное место занимает конференция 1919 г.

Напомню, что сами материалы конференции не публиковались. Только фрагмент стенограммы и выдержки из нескольких докладов включены в хрестоматию «Музееведческая мысль в России XVIII—XX веков»⁶ в 2010 г. Существует также обзор коллекции материалов Государственного Исторического музея (далее—ГИМ) по истории музейного

¹ Музей и революция 1917 года в России: судьба людей, коллекций, зданий (из цикла «Музей и война»): сборник докладов всероссийской конференции, 15–17 ноября 2017 г. Екатеринбург, 2017 и др.

² Закс А.Б.: 1) Речь А.В. Луначарского на конференции по делам музеев // Археографический ежегодник за 1976 год. М., 1977. С. 210–216; 2) Первая Всероссийская конференция по делам музеев. Февраль 1919 г. По материалам ОПИ ГИМ // Труды Государственного исторического музея. М., 1982. Вып. 55. С. 149–157.

³ Кузина Г.А. Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. // Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.). М., 1991. Ч. 1. С. 96–172.

⁴ Сундиева А.А.: 1) История одной декларации // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 300 (1). С. 74–79; 2) П.П. Муратов—один из авторов «общемузейного плана» послереволюционной России по документам Государственного исторического музея // Отечественные архивы. 2007. № 5. С. 38–45.

⁵ Ананьев В.Г. «Идеальный археологический музей» В.А. Городцова: Из истории дискуссий 1920-х гг. // Археологические вести. СПб., 2013. Вып. 19. С. 272–277 и др.

⁶ Музееведческая мысль в России XVIII—XX веков. Сборник документов и материалов. М., 2010.

дела первых лет Советской власти (1917–1940-е гг.), опубликованный И.В. Белозеровой⁷. Значительная часть архивных фондов Наркомпроса РСФСР была передана в ГИМ, в Отдел теоретического музееведения, а оттуда — в Отдел письменных источников (далее — ОПИ) ГИМ, где составила фонд № 54. В основном, это документы Музейного отдела Наркомпроса, в том числе — материалы конференции 1919 г.

Фонд № 54 ОПИ ГИМ популярен у историков. Однако известно, что материалы конференции хранятся не только там, но и в ряде центральных архивов Москвы и Санкт-Петербурга, в фондах региональных архивов, в личных фондах участников конференции. Все это — никогда не публиковавшийся, слабо изученный материал, лишь частично введенный в широкий научный оборот.

Значительность музейной конференции 1919 г. для дальнейшего развития музейной практики сомнению не подвергалась. Поэтому конференция упоминается во всех публикациях, во всех учебниках и учебных пособиях по музейной истории России первой половины XX в. Однако упоминания эти лапидарны и, как правило, дублируют друг друга. Видимо, авторы не располагают иной информацией. Встречаются до сих пор и заявления на уровне первых перестроечных лет, когда оценки носили не столько объективно научный, сколько политизированный или эмоциональный характер. На мой взгляд, уже настало время спокойнее и объективнее оценить идеи и события давно минувших лет. Особенно, если речь идет о текстах в учебниках, требования к которым строги, предусматривают максимальную непредвзятость и беспристрастность высказываний.

В середине 1980-х гг., когда возобновилась подготовка музейных специалистов в высшей школе, учебников еще не было, курсы были авторскими и читались, как говорят педагоги, «с голоса». С 1991 г. книга «Музей и власть», которую можно рассматривать как коллективную монографию, использовалась в Москве в РГГУ как учебное пособие для курса по истории музейного дела. В 2003 г. появились два специальных учебных пособия, подготовленные сотрудниками Российского института культурологии (РИК)⁸. В Санкт-Петербурге опубликованы несколько изданий учебников Л.М. Шляхтиной⁹, а также учебник В.П. Грицкевича¹⁰. Названные издания стали базовыми для региональных вузов, а их материалы растиражированы на популярных у студентов интернет ресурсах. В 2000-е гг., когда в разных городах открылись несколько десятков музейных кафедр, там появляются свои авторские учебники. Это учебники Н.И. Рубана в Хабаровске, Е.А. Попправко во Владивостоке, А.Д. Телчарова в Москве, группы авторов во Владимире и пр.

Учебники и учебные пособия должны проходить строгое рецензирование и получать специальную рекомендацию для использования в учебном процессе. Так в начале и было. К сожалению, сегодня эти процедуры предельно упрощены. В результате мы рискуем вместо изложения основ знаний в определенной области на уровне современных достижений науки и культуры столкнуться с изложением личных позиций авторов, порой подверженных эмоциям или политической конъюнктуре.

Исторические дисциплины, которые изучают будущие музеологи, направлены на формирование историзма мышления — важнейшей профессиональной компетенции музейного

⁷ Белозерова И.В. Коллекция материалов ГИМ по истории музейного дела первых лет советской власти (1917–1940-е годы) // Труды Государственного Исторического музея. 2005. Вып. 149. С. 384–404.

⁸ Музейное дело России. М., 2003; Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре. М., 2003.

⁹ Шляхтина Л.М. Основы музейного дела: теория и практика: Учебное пособие. 5-е изд. СПб., 2018 и др.

¹⁰ Грицкевич В.П. История музейного дела в новейший период (1918–2000). СПб., 2009.

специалиста. Принцип историзма предполагает не только установление факта, но и понимание системы ценностей прошлого, системы культурных стереотипов того или иного времени, логику участников событий и жизненных ориентиров, типичных для их времени и социального положения, учет ограничений, связанных с материальными, техническими, культурными и иными возможностями.

Между тем большими тиражами продолжают выпускаться учебники, содержащие резко негативные, не соответствующие современной, оценки российской революции 1917 года (именуемой там, к слову сказать, Октябрьским переворотом)¹¹. В других публикациях утверждается, что «руководство правящей коммунистической партии» лишь формально объявило культурные ценности достоянием народа. Распродажа культурных ценностей в 1930-е гг. — печальная страница нашей истории. Но заявление о том, что уже с первых месяцев советской власти так и планировалось использовать культурные ценности «для решения сложных проблем», с которыми сталкивалась новая власть, голословно. Сомневаюсь, что эти высказывания — от незнания фактов. Возможно, на определенном этапе отечественной историографии обвинение большевиков во всех смертных грехах стало считаться хорошим тоном и даже не бросается в глаза.

На чем основано высказывание о том, что культурные ценности «формально объявлены достоянием народа»? В многочисленных исследованиях, написанных на серьезной источниковедческой базе, отмечены целенаправленные усилия по созданию сети музеев по всей стране, действительно приближавшей наследие к ее гражданам, привлечение широких кругов общественности к участию в работе музеев. При этом существовал свободный и бесплатный вход в музеи. Большого мы и сегодня достигнуть не смогли. Огромное число наших сегодняшних сограждан никогда не бывали в Эрмитаже!

После октября 1917 г. разве руководство компартии распоряжалось культурными ценностями? Мы знаем, что в 1917–1918 гг. председателем Комиссии по охране памятников искусства был Василий Андреевич Верещагин, действительный статский советник и камергер Двора Его Императорского Величества, гофмаршал, член Совета Академии художеств. В результате ряда преобразований в Петроградскую коллегию, возглавляемую Г.С. Ятмановым, входили С.Н. Тройницкий, А.А. Миллер, П.И. Нерадовский, К.К. Романов, граф В.П. Зубов. Г.С. Ятманов в Петрограде и Н.И. Троцкая в Москве — единственные коммунисты среди этих подвижников, а все остальные — специалисты, которые пошли на сотрудничество с новой властью.

Хочу особо остановиться на речи А.В. Луначарского, прозвучавшей на конференции. В ряде учебных пособий она лишь упоминается как событие ординарное. Между тем, сам факт участия А.В. Луначарского в конференции заслуживает внимания, а речь его, очень взвешенная и продуманная, полагаю, с большим вниманием была выслушана участниками совещания. Нарком просвещения определил ведущие направления деятельности в области сохранения наследия, попытался примирить позиции участников конференции, представлявших разные группы интеллигенции. При этом в его речи, как и еще в ряде докладов, прозвучала замечательная формулировка о взаимоотношениях власти и компетентной силы — яркий пример удивительного и более не повторявшегося в нашей истории взаимоотношения между властью и профессиональным сообществом. Идеи, выношенные еще до Октября, получили государственную поддержку. Профессионалов, готовых к сотрудничеству, не очень стесняли в тот момент административными

¹¹ См., напр.: История России. XX век: 1894–1939. / под ред. А.Б. Зубова. М., 2009. Т. 1.

рамками. Более того, они получили доступ к материалам, открывавшим новые возможности для научной работы.

Так, И.Э. Грабарь, работая над «Историей русского искусства» накануне революций, в 1909–1916 гг., невероятно страдал от невозможности познакомиться с памятниками, хранящимися в частных коллекциях. Мотивы его деятельности, цели предлагаемых планов музейного строительства после 1917 г. очевидны. Он впервые приобрел в полном объеме доступ к произведениям искусства, находящимся на территории России. И впервые получил, правда, на короткое время, большие полномочия и значительную свободу деятельности. Национализация обеспечивала сохранение наследия в условиях чрезвычайной ситуации и возможность доступа к памятникам. Перегруппировка коллекций, предложенная им на конференции, была необходима для систематизации наследия по научным основаниям. Создание в 1918 г. Комиссии по раскрытию и сохранению памятников древнерусской живописи было направлено на дальнейшее изучение памятников. В августе 1918 г. он писал брату: «Я перенес всю энергию на дело создания органа, который мог бы внести порядок в общемузейное дело России и наладить охрану памятников искусства и старины. И все это дело увлекло меня всецело»¹².

Почему весь этот материал, к слову сказать, опубликованный, выпадает из наших учебников, но продолжают сохраняться штампы, не раскрывающие сути событий, приносящие значение подвижников, сохранявших и сохранивших наследие, новаторов, инициировавших удивительно интересные проекты? Значение конференции трудно переоценить, особенно учитывая условия, в которых она созывалась.

Зима 1918–1919 гг. была тяжелейшим периодом в жизни Петрограда. Город практически блокирован враждебными Советской России силами со стороны финской границы, с моря — британским флотом. Поставки продовольствия в огромный город — минимальны. В январе — начале февраля 1919 г. возникла потенциальная опасность наступления белогвардейцев на Петроград, которое и начнется в мае.

И в это время собирается конференция по делам музеев, на которой рассматриваются вопросы о месте музея в культуре и обществе, об организации реставрационной службы, о проблемах частного коллекционирования. Речь идет о государственном регулировании музейным делом, способном решить вопрос бессистемности и хаоса в музейной практике, о создании профессионального союза музейных работников, об организации новых музеев, в том числе музеев принципиально нового типа, какими стали, например, музеи «живописной культуры» и пр.

Выработка плана музейного строительства шла в Москве с сентября по декабрь 1918 г., а параллельно происходило формирование органов управления музейным делом, которые могли бы этот план реализовать. Так называемая «Московская декларация», находившаяся в центре внимания участников конференции, была разработана П.П. Муратовым и утверждена на заседании в присутствии И.Э. Грабаря, Н.Г. Машковцева, Н.М. Щекотова, Т.Г. Трапезникова, Н.Б. Бакланова, еще нескольких специалистов. Фрагмент декларации о Национальном музейном фонде предложен И.Э. Грабарем. Он же оглашал текст декларации на конференции, подчеркивая, может быть, из тактических соображений, полное совпадение основных положений этого документа и речи наркома А.В. Луначарского.

Среди участников конференции 1919 г. были и те, кто работал на Предварительном съезде музейных деятелей 1912 г. — Н.И. Романов, В.А. Городцов, А.И. Анисимов.

¹² Цит. по: Кончин Е. Революция в мертвом переулке. См. по адресу: http://clow.ru/a-moscow/1/1/arbat6_1_1.html (ссылка последний раз проверялась 04.03.2019 г.).

Неслучайно в текстах докладов, прозвучавших на конференции, прослеживается определенная созвучность с идеями, высказанными в 1912 г., при этом заметен выросший теоретический уровень осмысления проблем. Благодаря компромиссу, достигнутому на короткий период между властью и профессиональным сообществом, удалось осуществить преемственность навыков и традиций, сложившихся в музейной практике, и направить усилия на решение важнейших проблем, выявленных еще «старыми» специалистами. Впрочем, на конференции было высказано немало совершенно новых и неординарных идей.

Историческая правда требует объективных и всесторонних исследований. В отношении Первой Всероссийской конференции по делам музеев 1919 г. они должны быть продолжены.

Список литературы

Ананьев В.Г. «Идеальный археологический музей» В.А. Городцова: Из истории дискуссий 1920-х гг. // Археологические вести. СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2013. Вып. 19. С. 272–277.

Белозерова И.В. Коллекция материалов ГИМ по истории музейного дела первых лет советской власти (1917–1940-е годы) // Труды Государственного Исторического музея. 2005. М.: ГИМ, Вып. 149. С. 384–404.

Грицкевич В.П. История музейного дела в новейший период (1918–2000). СПб: Изд-во СПбГУКИ, 2009. 152 с.

Закс А.Б. Первая Всероссийская конференция по делам музеев. Февраль 1919 г. По материалам ОПИ ГИМ // Труды Государственного исторического музея. М.: ГИМ, 1982. Вып. 55. С. 149–157.

Закс А.Б. Речь А.В. Луначарского на конференции по делам музеев // Археографический ежегодник за 1976 год. М.: Наука, 1977. С. 210–216.

Зубов А.Б. (ред.). История России. XX век: 1894–1939. М.: АСТ, 2009. Т. 1. 1024 с.

Кузина Г.А. Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. // Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.). М.: РИК, 1991. Ч. 1. С. 96–172.

Музееведческая мысль в России XVIII—XX веков. Сборник документов и материалов. М.: Этерна, 2010. 960 с.

Музей и революция 1917 года в России: судьба людей, коллекций, зданий (из цикла «Музей и война»): сборник докладов всероссийской конференции, 15–17 ноября 2017 г. Екатеринбург: [Б. и.], 2017. 204 с.

Музейное дело России. М: ВК, 2003. 615 с.

Сундиева А.А. История одной декларации // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 300 (1). С. 74–79.

Сундиева А.А. П.П. Муратов — один из авторов «общемузейного плана» послереволюционной России по документам Государственного исторического музея // Отечественные архивы. 2007. № 5. С. 38–45.

Шляхтина Л.М. Основы музейного дела: теория и практика: Учебное пособие. 5-е изд. СПб: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2018. 248 с.

Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре. М.: Русское слово — РС, 2003. 536 с

References

Ananiev, V.G. «Ideal'nyj arheologicheskij muzej» V.A. Gorodcova: Iz istorii diskussij 1920-h gg. [“Ideal archaeological Museum” of V.A. Gorodtsov: from the history of the debates

in 1920th], in *Archeologicheskie vesti*. Saint-Petersburg: DMITRY BULANIN Press, 2013. Vol. 19. P. 272–277. (in Rus.).

Belozerova, I.V. Kollekcija materialov GIM po istorii muzejnogo dela pervyh let sovetskoy vlasti (1917–1940-e gody) [The collection of materials on the museum history of the first Soviet years (1917–1940)], in *Trudy Gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeya*. Moscow: GIM Press, 2005. Vol. 149. P. 384–404. (in Rus.).

Gritskovich, V.P. *Istoriya muzejnogo dela v novejsij period (1918–2000)* [The history of museum field in the modern period (1918–2000)]. Saint-Petersburg: SPBGUKI Press, 2009. 152 p. (in Rus.).

Kuzina, G.A. Gosudarstvennaya politika v oblasti muzejnogo dela v 1917–1941 gg. [The state policy in the museum field in 1917–1941], in *Muzej i vlast'. Gosudarstvennaya politika v oblasti muzejnogo dela (XVIII–XX vv.)*. Moscow: RIK Press, 1991. Vol. 1. P. 96–172. (in Rus.).

Muzeevedcheskaya mysl' v Rossii XVIII–XX v. Sbornik dokumentov i materialov [A Museum Thought in Russia of 18th–20th centuries]. Moscow: Eterna Press, 2010. 942 p. (in Rus.).

Muzej i revolyuciya 1917 goda v Rossii: sud'ba lyudej, kolekcij, zdaniy (iz cikla «Muzej i vojna»): sbornik dokladov vsrossijskoj konferencii, 15–17 noyabrya 2017 g. [A museum and the revolution of 1917 in Russia: the fate of the people, collections, buildings (from the series “Museum and war”): a collection of papers of all-Russian conference, November 15–17, 2017]. Ekaterinburg: [Without name of Publisher], 2017. 204 p. (in Rus.).

Muzejnoe delo Rossii [A museum field of Russia]. Moscow: VK Press, 2003. 615 p. (in Rus.).

Shlyakhtina, L.M. *Osnovy muzejnogo dela: teoriya i praktika: Uchebnoe posobie. 5-e izd.* [The basics of museum work: theory and practice: textbook. 5th ed.]. Saint-Petersburg: Lan' Press, PLANETA MUSYKI Press, 2018. 248 p. (in Rus.).

Sundieva, A.A. Istoriya odnoj deklaracii [The history of the one declaration], in *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta*. 2007. № 300 (1). P. 74–78. (in Rus.).

Sundieva, A.A. P.P. Muratov — odin iz avtorov «obshchemuzejnogo plana» poslerevolucionnoj Rossii po dokumentam Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya [P.P. Muratov — one of the authors of the “General Museum plan” of post-revolutionary Russia: according to the documents of the State Historical Museum], *Otechestvennye arhivy*. 2007. Vol. 5. P. 38–45. (in Rus.).

Yureneva, T.Yu. *Muzey v mirovoy culture* [A museum in a world culture]. Moscow: Russkoe slovo—RS Press, 2003. 536 p. (in Rus.).

Zaks, A.B. Pervaja Vserossijskaja konferencija po delam muzeev. Fevral' 1919 g. Po materialam OPI GIM [The First All-Russian Conference on Museums. February 1919. According to the materials of OPI GIM], in *Trudy GIM*. Moscow: GIM Press, 1982. Is. 55. P. 149–157. (in Rus.).

Zaks, A.B. Rech' A.V. Lunacharskogo na konferencii po delam muzeev [The speech of A.V. Lunacharsky at the museum conference], in *Arheograficheskij ezhegodnik za 1976 god*. Moscow: Nauka, 1977. P. 210–216. (in Rus.).

Zubov, A.B. (eds.). *Istoriya Rossii. XX vek: 1894–1939* [History of Russia. XX century: 1894–1939]. Moscow: AST Press, 2009. Vol. 1. 1024 p. (in Rus.).

Гук Д.Ю.

ИСТОКИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЕЙНОГО ДЕЛА: ИЗ АРХИВА ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Гук, Дарья Юрьевна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, hookk@hermitage.ru.

В 2019 г. отмечают столетие состоявшейся в Петрограде Первой всероссийской конференции по делам музеев. Время и обстоятельства проведения профессионального форума давно превратились в абстракцию, поэтому стоит еще раз к ним обратиться. Источниковой базой данного исследования являются Журналы заседаний Совета Эрмитажа и газеты периода 1917–1919 гг. Собранные вместе сведения из разнородных источников дополняют известные факты и дают яркую иллюстрацию событий периода, не так подробно освещенного в литературе по музейному делу. В частности, само место проведения — Малахитовая гостиная во Дворце искусств (Зимнем дворце) — была выбрана неслучайно. Поскольку центральный вопрос заседаний — о путях развития музейного дела — касался всех музеев страны, то Эрмитаж прислал на конференцию своих представителей и даже подготовил специальную выставку. Концепция развития музейного дела возникла не внезапно, она имела в основе опыт предыдущих встреч специалистов по музейному делу и историко-культурному наследию, которое в тот период обобщенно именовалось «археологическим». Однако в 1918–1919 гг. в связи с новыми обстоятельствами особенно актуальным стало проведение тотального учета и инвентаризации коллекций, выработки единых форм и порядка ведения учетной документации. Возникшие тогда трудности сохраняются по сию пору и проявляются сегодня при введении компьютеризированных форм учета. В этом контексте комплексное изучение решений, которые были приняты Эрмитажем в то нелегкое время, всестороннее рассмотрение позиций и мотиваций, которыми руководствовались специалисты музея, необходимы так же, как и анализ принципов, заложенных в первые годы музейного строительства, выявление и детальное изучение тех из них, которые являются актуальными и обязательными (неотменимыми) и в настоящее время, поскольку основаны на профессионализме, опыте, знаниях и гражданском мужестве сотрудников музея.

Ключевые слова: Совет Эрмитажа, журналы заседаний, инвентаризация, музейное дело, профессионализм.

THE ORIGINS OF RUSSIAN MUSEUM WORK: FROM THE ARCHIVE OF THE STATE HERMITAGE

Hookk, Daria Yurievna — PhD in Philology, Senior Research Fellow, the State Hermitage, Russian Federation, Saint Petersburg, hookk@hermitage.ru.

The First conference on museum work took place in Petrograd 100 years ago. The time and real circumstances of the professional forum turned into abstraction, that's why renovation of them is so important. The information sources of the research are the journals of the Hermitage Council and newspapers of the period 1917–1919th. All data collected together give a vivid illustration of the events of the period, not so thoroughly covered in the literature on

museum work. The point of meeting—Malachite room at the Palace of Arts (the Winter Palace)—was not random choice. While the main discussion of the session concerned all the museums of the country, the Hermitage museum prepared a special exhibition for the opening sent its own delegate. The concept of museum work did not appear suddenly, it was based on experience of the previous professional meetings on museums and cultural heritage at that time named “archaeological”. However at the period 1918–1919th the new conditions resulted in a total registration of the collections, unified form and procedure for the museum documentation. The revealed difficulties still continue to appear again during the implementation of the computerized forms of registration. In this context the complex study of the decision taken at that difficult time, the various positions and reasons of the museum personal are necessary as well as analysis of the fundamental museum principles, which continue to be actual and obligatory now-a-day being the result of professional knowledge, skills and civic courage of the museum staff.

Key words: Hermitage Council, protocols of meetings, registration, museum work, professionalism.

Первая всероссийская конференция по делам музеев состоялась в Петрограде 10–12 февраля 1919 г. Время и обстоятельства проведения профессионального форума давно превратились в абстракцию. Источниковой базой данного исследования являются Журналы заседаний Совета Эрмитажа и газеты периода 1917–1919 гг. Собранные вместе сведения из разных источников дополняют известные факты и дают яркую иллюстрацию событий периода, не так подробно освещенного в литературе по музейному делу. Подробности весьма любопытны. Планировалось провести конференцию еще в конце 1918 г., но по ряду причин ее неоднократно переносили, что зафиксировано в Журналах заседаний Совета Эрмитажа¹. Первое упоминание о музейной конференции «о выработке общего плана нормальной системы русских музеев», планировавшейся в 20-х числах ноября, появляется в протоколе № 51 от 18 ноября 1918 г. Ее программу вкратце изложил С.Н. Тройницкий. Закрытой баллотировкой (тайным голосованием) профессор Петроградского университета С.А. Жебелев был избран «взять на себя представительство Эрмитажа». Затем конференция откладывается на месяц, но список намеченных докладов уже сформирован. В середине января 1919 г. выясняется, что конференцию опять отложили, теперь уже на конец января, о датах будет сообщено дополнительно, но участвовать в прениях смогут все музейные деятели². Кроме болезни главного идеолога проекта нового музейного строительства перенос даты начала конференции был частью тактики И.Э. Грабаря. Он считал необходимым начать перегруппировку музейных коллекций немедленно, чтобы поставить участников конференции в известность «перед свершившимся фактом» и избежать активного противодействия. Опубликованная 3 января 1919 г. в газете «Правда»³ заметка «О музеях» демонстрирует политический характер намеченной реорганизации. Сами идеи централизованного управления музеями и рационального научного использования и сохранения коллекций были сформулированы задолго до декабря 1918 г., еще на Первом всероссийском съезде деятелей музеев в 1912 г. и на археологических съездах⁴.

¹ Журналы заседаний Совета Эрмитажа. СПб., 2001. Ч. I. 1917–1919 гг. С. 297.

² Там же. С. 274.

³ В том же № 2 за 1919 г. была опубликована статья В.И. Ленина «О “демократии” и диктатуре».

⁴ Сундиева А.А. История одной декларации // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 300 (1). С. 76; Музееведческая мысль в России XVIII–XX вв. Сборник документов

А.В. Луначарский находился в это время в Москве, куда с марта 1918 г. переехало Советское правительство, из-за чего обязанность по утверждению списка вновь избранных Советом Эрмитажа членов ученого состава берет на себя комиссар музея Н.Н. Пунин⁵. Нужно отметить, что в январе на Государственном музейном совещании представители музеев указывали на «невозможность дальнейшей работы музеев при создавшихся условиях», и наркому пришлось заступиться за комиссара Г.С. Ятманова, который пошел на уступку, предложив вступить в музейную коллегию двум лицам: К.К. Романову и А.А. Миллеру, причем последнему поручил разработать положение о музейной конституции⁶. Были сформулированы два основных вопроса, которые предстояло обсудить на всероссийской конференции: в каком направлении развиваться музеям и как именно это делать. Наконец, была официально объявлена окончательная дата музейной конференции — 10 февраля 1919 г.⁷ С.А. Жебелев интересуется, приняты ли «меры к обеспечению членов конференции жильем и продовольствием», и получает краткие разъяснения⁸. Организационной комиссией руководил профессор Н.Я. Марр, а о «продовольствии делегатов и подыскании для них помещений»⁹ позаботиться должно было техническое бюро. Предполагалось, что в конференции примут участие от 60 до 100 человек. 6 февраля 1919 г. к годовщине Отдела изобразительных искусств Наркомпроса РСФСР в газете «Искусство коммуны» (№ 9) публикуется яростная дискуссия о том, каким должно быть новое искусство, и вот в № 10 от 9 февраля 1919 г. на второй странице появляется объявление «Открытие конференции по делам музеев состоится в понедельник 10 февраля в 1 ч. дня в Дворце искусств (б. Зимний дворец)». В воспоминаниях К.И. Чуковского описывается документ № 1501 от 12 июля 1918 г. с печатью «Российская республика. Рабочее и крестьянское правительство. Комиссариат по просвещению. Отдел искусства», на котором значится адрес Петербургского отделения (!) Народного комиссариата имущества республики: «ПЕТЕРБУРГ ЗИМНИЙ ДВОРЕЦ»¹⁰. Документ, если он существует, любопытен сам по себе, ибо в 1959 г., когда впервые очерк о Луначарском был опубликован в № 11 журнала «Новый мир», Корней Иванович выпустил из виду, что с 18 августа 1914 г. город был переименован в Петроград. В феврале 1919 г. «отдел изобразительных искусств нар. ком. по прос.», как уведомляет газетное объявление, размещался по адресу: «Исаакиевская, 9, уг. Почтамтской» (дом Мятлевых)¹¹.

Место проведения — Малахитовая гостиная во Дворце искусств — была выбрана не случайно. Заседания совета министров Временного правительства под председательством А.Ф. Керенского с начала июля 1917 г. также проводились в Малахитовой гостиной Зимнего дворца¹². Этажом ниже располагался кабинет Наркома А.В. Луначарского (современный зал № 14)¹³. К кабинету примыкали приемная и столовая, «куда в определенные

и материалов. М., 2010. С. 372–394; Юмашева Ю.Ю. Вещественные источники как «потенциальная источниковая база исторической науки» // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки / Отв. ред. Л.И. Бородин, А.Д. Яновский. М., 2015. С. 292.

⁵ Журналы заседаний Совета Эрмитажа. Ч. I. 1917–1919 гг. С. 270.

⁶ Музееведческая мысль в России XVIII–XX вв. С. 474–478, 465–468.

⁷ Искусство коммуны. 1919. № 10. 9 февраля. С. 2.

⁸ Журналы заседаний Совета Эрмитажа. Ч. I. 1917–1919 гг. С. 279.

⁹ Новый адрес // Искусство коммуны. 1919. № 9. 6 февраля. С. 4.

¹⁰ Чуковский К.И. Луначарский // Он же. Собрание сочинений: В 15 т. М., 2001. Т. 5. Современники. Портреты и этюды. С. 301.

¹¹ К созыву конференции // Искусство коммуны. 1919. № 9. 6 февраля. С. 4.

¹² Суслов А.В. Зимний Дворец (1754–1927). Исторический очерк. Л., 1928. С. 33.

¹³ Сивков А.В. Дворцы Эрмитажа в советский период. СПб., 2018. С. 84.

часы царские лакеи в перчатках подавали завтраки всем советским сотрудникам». Очевидцы отметили в своих воспоминаниях, что ели «за круглым столом обыкновенные вещи, но сервировка была прекрасная»¹⁴. Секретарей на службу в Отдел искусства Наркомпроса, в число которых входила до начала февраля 1919 г. и Лариса Рейснер, привозят к подъезду на набережной, вероятнее всего, к первому от угла Собственному, разобранному в послевоенное время¹⁵. Через тамбур можно было попасть на Собственную лестницу Их Императорских Величеств и подняться на первый и второй этажи¹⁶.

С июля 1917 г. во дворце размещаются различные учреждения Временного правительства, ряд частных лиц, и вводится воинская охрана, но последствия их пребывания «самые гибельные», в отличие от организованного в 1914–1917 гг. в парадных залах лаварета¹⁷. Разрушения в интерьерах во время штурма 25 октября были сфотографированы 7 ноября и засвидетельствованы различными комиссиями¹⁸. В рассуждении об отношении к предметам искусства, опубликованном Л.М. Рейснер в социал-демократической газете «Новая жизнь», выражено неподдельное изумление порядочности дворцовых служителей: «На первый взгляд очень странно отношение ко всему случившемуся придворных лакеев, сторожей и администрации. Никто из них не покинул дворца во время обстрела. Много ценного сохранено благодаря мужеству и порядочности этих людей»¹⁹. Как пишет в статье к 10-летию революции в Петрограде А.В. Луначарский, «завоевание Зимнего дворца еще не дало нам всей полноты власти»²⁰.

Комиссия по приемке движимого имущества Петроградского дворцового управления (б. Петербургского дворцового управления) работала во дворце в июле-октябре 1917 г.²¹, стараясь предотвратить хищения и бесчинства. Из майских протоколов заседаний Совета Эрмитажа за 1918 г. известно, что Коллегия по делам искусства и охране памятников, которая также размещается во Дворце Искусств²², «желает получить в не-продолжительном времени программный план дальнейшего развития и деятельности Эрмитажа». Члены Совета не принимают идею долгосрочного планирования, но постоянно возвращаются к обсуждению вопросов эвакуации отправленных в Москву предметов, а также опасности реституций по требованию иностранных держав²³. Постоянно поднимается вопрос о реструктуризации отделений, без которой невозможно составить окончательную смету²⁴. После доклада назначенной инвентарной комиссии²⁵, обследовавшей положение инвентарного дела в Эрмитаже, решено было пригласить в состав Совета представителя Государственного контроля, а равно, по предложению С.Н. Тройницкого,

¹⁴ Ивнев Р. Последний имажинист. (Маяковский и его время) // Арион. 1995. № 1. С. 70–96.

¹⁵ Сивков А.В. Дворцы Эрмитажа ... С. 68.

¹⁶ Луначарский А.В. Мы занимаем Министерство народного просвещения. С. 3.

¹⁷ См.: Маришкина В.Ф., Таллерчик Т.М. Госпиталь в Зимнем дворце 1915–1917. СПб., 2006; Сивков А.В. Дворцы Эрмитажа ... С. 53–57.

¹⁸ Суслов А.В. Зимний Дворец (1754–1927) ... С. 33–34.

¹⁹ Рейснер Л.М. В Зимнем дворце // Новая жизнь. 1917. № 11. С. 6.

²⁰ Луначарский А.В. Мы занимаем Министерство народного просвещения // Вечерняя Москва. 1927. 5 ноября. С. 3.

²¹ Суслов А.В. Зимний Дворец (1754–1927) ... С. 32–33; Сергеева Г.И. Художественно-историческая комиссия Зимнего дворца. Спасение сокровищ // 250 историй про Эрмитаж. «Собрание пестрых глав ...». СПб., 2014. Кн. 2. С. 182.

²² Журналы заседаний Совета Эрмитажа. Ч. I. 1917–1919 гг. С. 34.

²³ Там же. С. 17–18, 70, 72.

²⁴ Там же. С. 70, 80–81, 119.

²⁵ Там же. С. 119, 137.

Русского музея и академического Музея антропологии и этнографии, «как имевших опыт в составлении и пользовании инвентарем». Комиссар Н.Н. Пунин приказом отчисляет заведующего и хранителя за «небрежное отношение к ведению работ по инвентаризации коллекций Эрмитажа». Но приходится их оставить исполняющими обязанности до переизбрания. Сказывается острая нехватка кадров, из-за которой невозможно укомплектовать полностью штатное расписание. Нужно отметить, что хотя доступ в музей для посетителей был закрыт, и исключений не делалось ни для кого, по отношениям в хранилища постоянно допускались для научных занятий студенты и исследователи, что обосновывается следующим образом: «Все коллекции Эрмитажа находятся на ответственности и под охраной Совета Эрмитажа, к которому и надлежит обращаться за разрешением заниматься над научным собранием»²⁶. Совет обсудил проект и принял инструкцию, которая регулировала его функции, а в качестве отчета предлагает издавать сборник «с целью знакомить публику как с деятельностью музея, так и с приобретениями, делаемыми им»²⁷.

Высокий профессионализм и общий уровень подготовки тех, от кого зависело принятие стратегических решений, повлекли за собой сопротивление реформам всего уклада, заключавшегося в наличии независимого Совета с главной функцией — выборы на должность: «Выборы хранителей производить в Совете Эрмитажа с участием посторонних лиц и правом решающего голоса, без участия ассистентов»²⁸. Даже С.Н. Тройницкого исполняющим должность директора избрал Совет Эрмитажа²⁹. Право на научную экспертизу³⁰ и независимость в принятии стратегических решений были и остаются прерогативой самого музея³¹. Именно поэтому так современно, практически с позиции системного подхода, выглядят поставленные век назад вопросы: о восстановлении реставраторской школы, о создании коммуникационных сетей (электрификация, водопровод и телефонизация)³², о безопасности экспонатов музея³³. Причем «недопущение захвата какими-либо учреждениями части помещений Зимнего Дворца»³⁴, «закрепление права владения»³⁵ естественным образом вытекают из соображений пожарной безопасности³⁶, в разрез с которыми идет устройство в Зимнем дворце кинематографа, детского приюта и народной кухни³⁷. Даже соседство бок о бок с Музеем Революции причиняет значительное беспокойство³⁸.

Однако, можно отыскать две позиции, точка зрения по которым поменялась с годами на практически противоположную. Первая связана с неблагоприятной общеполитической ситуацией, когда из-за проблемы с эвакуированными в Москву вещами решили достаточно радикально «не выдавать впредь из Эрмитажа никаких вещей ни на какие

²⁶ Там же. С. 104.

²⁷ Там же. С. 106–107, 125.

²⁸ Там же. С. 104, 137.

²⁹ Там же. С. 91.

³⁰ Там же. С. 18.

³¹ См.: *Пиотровский М.Б.* Для музеев нет табу: 50 статей за 10 лет. СПб., 2016.

³² Журналы заседаний Совета Эрмитажа. Ч. I. 1917–1919 гг. С. 153.

³³ Там же. С. 195.

³⁴ Там же. С. 73.

³⁵ Там же. С. 125.

³⁶ Там же. С. 138.

³⁷ Там же. С. 147.

³⁸ *Конивец А.В.* Музей Революции в Зимнем дворце // 250 историй про Эрмитаж. «Собрание нестрых глав ...». СПб., 2014. Кн. 2. С. 257–259.

выставки»³⁹. Эта позиция трансформировалась в глобальную экспансию эрмитажных выставок, чему посвящено специальное издание⁴⁰. Вторая, менее масштабная метаморфоза произошла в отношениях с Русским музеем. От желания «сговориться в общности действий в связи с создавшейся конъюнктурой»⁴¹ и доброжелательности, сформулированной А.Н. Бенуа: «особенно ценно поддерживать дружеское общение с Русским музеем»⁴², перешли с 1935 г. к полному неприятию друг друга в связи с необходимостью вести социалистическое соревнование, в котором Русский музей лидировал «по основаниям, так сказать, бюрократического порядка»⁴³.

В культурную программу участников конференции бюро постановило включить осмотр выставки новых приобретений Эрмитажа, из-за чего музею пришлось скорректировать сроки ее подготовки⁴⁴. Для музейных служителей (смотрителей) разработали инструкцию, поскольку они успели отвыкнуть от постовой службы. 19 февраля 1919 г. Ю.С. Ляпунов оглашает вынесенные музейной конференцией постановления о Музейном фонде, Союзе музеев и едином органе, объединяющем деятельность музеев. Точка зрения на Музейный фонд требует разъяснения, которое дает С.Н. Тройницкий, она неоднозначна. Эрмитаж рассчитывал пополнить собрание за счет национализированных коллекций, а Коллегия имела другие виды на него. Музейный план подразумевал введение типологии музеев, то есть деление музеев на четыре типа: русский национальный, музей русского народного искусства и быта, музей западного искусства и музей восточного искусства. В связи с этим и требовалась реорганизация уже сложившихся музейных фондов. Созданная в Москве распределительная комиссия собиралась начать свою работу с Исторического музея, все остальные музеи рассматривались как Музейный фонд⁴⁵. Отношение секретаря Коллегии по делам музеев и охраны памятников за № 142 (вх. 331) от 14 марта 1919 г. предписывает директору Эрмитажа оборудование «показательного музея». Требуется решение задачи первостепенной важности: организация инвентарного учета всего собрания. Собственно претензии коллегии к работе Эрмитажа в 1918 г. состояли именно в низких темпах инвентаризации. Инвентаризация отвечала пунктам декрета Совнаркома от 5 октября 1918 г., постановившего провести первую Государственную регистрацию всех монументальных и вещевых памятников искусства и старины, как в виде целых собраний, так и отдельных предметов, в чьем бы обладании они ни находились. В соответствии с этим декретом⁴⁶ на составление полных списков и предоставление их в Комиссию по охране и регистрации памятников искусства и старины при Коллегии

³⁹ Журналы заседаний Совета Эрмитажа. Ч. I. 1917–1919 гг. С. 299.

⁴⁰ Матвеев В.Ю.: 1) Эрмитаж «провинциальный» или Империя Эрмитаж: выставочная деятельность музея в регионах СССР и Российской Федерации. СПб., 2011; 2) Эрмитаж «Всемирный», или планета Эрмитаж. Выставочная деятельность музея за рубежом и произведения из зарубежных собраний на выставках в Государственном Эрмитаже. СПб., 2012; 3) Эрмитаж «Уединенный», или выставочная мозаика Эрмитажа. Материалы к истории выставочной деятельности музея: выставки в Эрмитаже и в центрах Государственного Эрмитажа: В 2 т. СПб., 2014.

⁴¹ Журналы заседаний Совета Эрмитажа. Ч. I. 1917–1919 гг. С. 10.

⁴² Там же. С. 308.

⁴³ Эрмитаж. Хроника военных лет. 1941–1945. Документы из архива Государственного Эрмитажа. СПб., 2005. С. 90.

⁴⁴ Журналы заседаний Совета Эрмитажа. Ч. I. 1917–1919 гг. С. 298; К открытию выставки в Эрмитаже // Искусство коммуны. 1919. № 10. 9 февраля. С. 4.

⁴⁵ Сундиева А.А. История одной декларации. С. 75.

⁴⁶ Декреты и инструкция об учете и охране памятников искусства, старины и природы. М., 1924. С. 23.

по делам музеев и охране памятников искусства и старины в Петрограде и Москве отводился месяц со дня опубликования декрета. Сказывалась нехватка квалифицированных специалистов, требующихся для такой работы, т.к. эрмитажные были уже задействованы в описи имущества национализированных дворцов. После доклада Комиссии по инвентарному делу⁴⁷ и разработки проекта инвентарной книги⁴⁸ большинством голосов Совета Эрмитажа 19 марта 1919 г. принимается решение вести один инвентарь для каждого отдела, а не ограничиваться книгой поступлений в канцелярии, как настаивал О.Ф. Вальдгауер. Чуть позже два отделения добиваются права вести инвентарь собственного образца: отделение археологии России (указывать обязательно место находки) и отделение Востока (продолжать ранее существовавший инвентарь). Лекция по инвентаризации была прочитана С.Н. Тройницким 30 апреля 1919 г. в Зимнем дворце. К инвентаризации подходят серьезно, даже расширяют фотографическую мастерскую⁴⁹. Окончательный порядок хранения в Государственном Эрмитаже будет описан ученым секретарем М.Д. Филосовым в докладной записке «о состоянии инвентаризации и учета музейных предметов 1917 года в связи с деятельностью Комитета по реализации Госфондов» в июне 1929 г.⁵⁰

Спустя годы исследователи обнаружили в Отделе письменных источников Государственного Исторического музея считавшуюся утраченной отпечатанную стенограмму конференции⁵¹, что дало возможность подробно изучить характер имевшей место дискуссии о принципах строительства нового музея⁵². Можно считать, что на ней большинство поддержало московскую декларацию, озвученную И.Э. Грабарем⁵³, а можно полагать, что со временем *de facto* возобладала точка зрения, которой придерживались тогда петроградские участники. Она изложена С.А. Жебелевым еще при подготовке к конференции в октябре 1918 г. в качестве очередных задач деятельности Эрмитажа: «а) окончание инвентаризации и составление подробных карточных каталогов с фотографическими снимками предметов и ссылкой на литературу, б) наглядное размещение хранящихся в отделениях памятников, в) доступ публики в музей и по вечерам, для чего необходимо устроить электрическое освещение, г) удаления из зал в особые помещения предметов второстепенного значения для возможности сосредоточить внимание на примечательных памятниках, д) более интенсивное пополнение Эрмитажа научно-художественными предметами и не только путем покупки, но и перенесением в Эрмитаж предметов, хранящихся в загородных дворцах и в Музее Академии художеств, е) устройство научных экспедиций и производство раскопок, ж) широкая постановка издательской деятельности, з) устройство в отделениях научных, учебных и просветительных курсов, и) постоянное пополнение отделений книгами и не только для нужд отделений, но и для лиц, интересующихся теми или другими научно-художественными вопросами, к) устройство Лектория, л) постоянное общение персонала Эрмитажа с заграничными и русскими музеями и их представителями, участие в археологических съездах. Широкое распространение фотографических снимков с памятников, хранящихся в Эрмитаже. Устройство

⁴⁷ Журналы заседаний Совета Эрмитажа. Ч. I. 1917–1919 гг. С. 152.

⁴⁸ Там же. С. 164.

⁴⁹ Там же. С. 77.

⁵⁰ Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. 1928–1929. Архивные документы. СПб., 2006. С. 309–324.

⁵¹ Сундиева А.А. История одной декларации. С. 74.

⁵² Луначарский А.В. Первая конференция отдела ИЗО по делам музеев (1919) // Искусство Коммуны. 1919. № 11. С. 6.

⁵³ Музееведческая мысль в России XVIII–XX вв. С. 469–470.

формовской мастерской»⁵⁴. Это не декларация, проводящая черту между тем, что является искусством, а что нет, и каким должен быть соответствующий музей, а продуманный план работы, как бы его теперь назвали, «дорожная карта». Благодаря ему Эрмитаж стал таким выдающимся и всемирно известным музеем, каким мы его знаем сегодня.

В решении по самой главной позиции, которое было занесено в протокол заседаний Совета Эрмитажа от 26 мая 1919 г., говорилось, что «Эрмитаж представляет собой живой музей мирового значения и никакое дробление его в интересах того или иного города не может быть допущено, явится актом величайшего вандализма, не оправдываемым никакими практическими, ни научными целями, и будет служить лишь личным интересам его инициаторов»⁵⁵. Дальнейшие исторические события лишь подтвердили справедливость этих слов, как и пророческого поздравления В.В. Маяковского к годовщине Отдела изобразительных искусств⁵⁶:

*Поздравители
не хлопают дверью?
Им
от страха
небо в овчину?
И не надо.
Сотую —
верно! —
встретим годовщину.*

Список литературы

Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. 1928–1929. Архивные документы. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. 540 с.

Журналы заседаний Совета Эрмитажа. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2001. Ч. I. 1917–1919 годы. 608 с.

Ивнев Р. Последний имажинист. (Маяковский и его время) // Арион. 1995. № 1. С. 70–96.

Кониец А.В. Музей Революции в Зимнем дворце // 250 историй про Эрмитаж. «Собрание пестрых глав ...». СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2014. Кн. 2. С. 257–259.

Маришкина В.Ф., Таллерчик Т.М. Госпиталь в Зимнем дворце 1915–1917. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. 84 с.

Матвеев В.Ю. Эрмитаж «провинциальный» или Империя Эрмитаж: выставочная деятельность музея в регионах СССР и Российской Федерации. СПб.: Славия, 2011. 333 с.

Матвеев В.Ю. Эрмитаж «Всемирный», или планета Эрмитаж. Выставочная деятельность музея за рубежом и произведения из зарубежных собраний на выставках в Государственном Эрмитаже. СПб.: Славия, 2012. 540 с.

Матвеев В.Ю. Эрмитаж «Уединенный», или выставочная мозаика Эрмитажа: материалы к истории выставочной деятельности музея: выставки в Эрмитаже и в центрах Государственного Эрмитажа: В 2 т. СПб.: Славия, 2014. Т. 1: 593 с.; Т. 2: 385 с.

Музееведческая мысль в России XVIII–XX вв. Сборник документов и материалов. М.: Этерна, 2010. 942 с.

⁵⁴ Журналы заседаний Совета Эрмитажа. Ч. I. 1917–1919 гг. С. 152–153.

⁵⁵ Там же. С. 385.

⁵⁶ С товарищеским приветом Маяковский // Искусство коммуны. 1919. № 10. 9 февраля. С. 1.

Пиотровский М.Б. Для музеев нет табу: 50 статей за 10 лет. СПб.: Арка, 2016. 304 с.

Сергеева Г.И. Художественно-историческая комиссия Зимнего дворца. Спасение сокровищ // 250 историй про Эрмитаж. «Собрание пестрых глав ...». СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2014. Кн. 2. С. 182–187.

Сивков А.В. Дворцы Эрмитажа в советский период. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2018. 550 с.

Сундиева А.А. История одной декларации // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 300 (1). С. 74–78.

Эрмитаж. Хроника военных лет. 1941–1945. Документы из архива Государственного Эрмитажа. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. 138 с.

Юмашева Ю.Ю. Вещественные источники как «потенциальная источниковая база исторической науки» // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки / Отв. ред. Л.И. Бородкин, А.Д. Яновский. М.: Этерна, 2015. С. 290–307.

References

Ermitazh. Khronika voennykh let. 1941–1945. Dokumenty iz arkhiva Gosudarstvennogo Ermitazha [The Hermitage. Chronicle of the years of the World War II. 1941–1945. Documents from the Archive of the State Hermitage]. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2005. 138 p. (in Rus.).

Gosudarstvennyy Ermitazh. Muzejnye rasprodazhi. 1928–1929. Arhivnye dokumenty [The State Hermitage. The sales of the museum. 1928–1929. The archival documents]. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2006. 540 p. (in Rus.).

Ivnev, R. Poslednij imazhinist. (Majakovskij i ego vremja) [The last imaginst. (Mayakovsky and his time)], in *Arion*. 1995. № 1. P. 70–96. (in Rus.).

Konivets, A.V. Muzej Revolutsii v Zimnem Dvortse [The Museum of the Revolution in the Winter Palace], in *250 istorij pro Ermitazh. "Sobran'e pestrykh glav ..."*. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2014. Vol. 2. P. 257–259. (in Rus.).

Marishkina, V.F., Talerchik, T.M. *Gospital' v Zimnem dvorce 1915–1917* [The hospital in the Winter Palace 1915–1917]. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2006. 84 p. (in Rus.).

Matveev, V.Yu. *Ermitazh «provincial'nyj» ili Imperiya Ermitazh: vystavochnaya deyatel'nost' muzeya v regionah SSSR i Rossijskoj Federacii* [The “provincial” Hermitage or Empire of the Hermitage: exhibition activities of the museum in the regions of the USSR and the Russian Federation]. Saint-Petersburg: Slavia Press, 2011. 333 p. (in Rus.).

Matveev, V.Yu. *Ermitazh «Vsemirnyj», ili planeta Ermitazh. Vystavochnaya deyatel'nost' muzeya za rubezhom i proizvedeniya iz zarubezhnykh sobranij na vystavkakh v Gosudarstvennom Ermitazhe* [Hermitage “Universal” or the Planet of the Hermitage. Exhibition activities of the museum abroad and works from foreign collections at exhibitions in the State Hermitage Museum]. Saint-Petersburg: Slavia Press, 2012. 540 p. (in Rus.).

Matveev, V.Yu. *Ermitazh «Uedinennyj», ili vystavochnaya mozaika Ehrmitazha: materialy k istorii vystavochnoj deyatel'nosti muzeya: vystavki v Ermitazhe i v centrakh Gosudarstvennogo Ehrmitazha: V 2 t.* [The Hermitage “Solitary”, or the Hermitage exhibition mosaic: materials on the history of the museum’s exhibition activities: exhibitions in the Hermitage and in the centers of the State Hermitage Museum: 2 vol.]. Saint-Petersburg: Slavia Press, 2014. Vol. 1. 593 p.; Vol. 2. 385 p. (in Rus.).

Muzeevedcheskaya mysl' v Rossii XVIII–XX v. Sbornik dokumentov i materialov. [A Museum Thought in Russia of 18th–20th centuries]. Moscow: Eterna Press, 2010. 942 p. (in Rus.).

Piotrovskij, M.B. *Dlya muzeev net tabu: 50 statej za 10 let* [There is no taboo for museums: 50 articles for 10 years]. Saint-Petersburg: Arka Publ., 2016. 304 p. (in Rus.).

Sergeeva, G.I. Khudojestvenno-istoricheskaya komissiya Zimnego dvortsa. Spasenie sokrovisch [The artistic and historical commission of the Winter Palace. The saving of treasures], in *250 istorij pro Ermitazh. "Sobran'e pestrykh glav ..."*. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2014. Vol. 2. P. 182–187. (in Rus.).

Sivkov, A.V. *Dvortsy Ermitaga v sovetskij period* [The palaces of the Hermitage during the Soviet period]. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2018. 550 p. (in Rus.).

Sundieva, A.A. Istoriya odnoj deklaracii [The history of the one declaration], in *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta*. 2007. № 300 (1). P. 74–78. (in Rus.).

Zhurnaly zasedaniy Soveta Ermitazha [The journals of the Hermitage Council]. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2001. Pt. 1. 1917–1919. 608 p. (in Rus.).

Yumasheva, Yu.Yu. Veshchestvennye istochniki kak "potencial'naya istochnikovaya baza istoricheskoy nauki" [Material sources as "potential source base of historical science"], in *Rol' muzeev v informacionnom obespechenii istoricheskoy nauki*. Moscow: Eterna Press, 2015. P. 290–307. (in Rus.).

Эльц Е.Э.

СТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТСКОЙ МУЗЕЙНОЙ СИСТЕМЫ И РУССКО-ФРАНЦУЗСКИЕ СВЯЗИ

Эльц, Елена Эдуардовна — кандидат исторических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, elenaelts@mail.ru.

В статье рассматриваются формы русско-французского взаимодействия, связанные со становлением советских государственных органов охраны историко-культурного наследия. Особое внимание уделяется контактам в художественной сфере, проблеме формирования представлений о советской музейной системе во французском обществе, ставится вопрос о возможном заимствовании лучших музейных практик Франции и СССР. Информирование зарубежной общественности о достижениях советского государства в деле охраны культурного наследия рассматривается как одна из задач, сформулированных ведущими деятелями отечественной культуры. В условиях разрыва дипломатических отношений, когда выполнение данной задачи было затруднено, апологетом музейной политики советского государства выступило французское коммунистическое издание «Юманите». Важнейшими источниками информации становились сообщения, выступления и мемуары эмигрировавших во Францию российских деятелей культуры, возглавлявших в первые революционные годы работу художественно-исторических комиссий и музеев. Несмотря на единство источников в первой половине 1920-х гг. во Франции формируется спектр представлений о судьбе культурного наследия императорской России. На страницах французской периодической печати разворачиваются дискуссии. В статье определяются составляющие формируемого образа советской музейной системы, анализируются получившие широкий резонанс материалы о советских музеях во французской прессе 1920-х — начала 1930-х гг.

Ключевые слова: русско-французские связи, культурное наследие, советские музеи, музейная политика, формирование образа.

THE EMERGENCE OF SOVIET MUSEUM SYSTEM AND RUSSIAN-FRENCH LINKS

Elts, Elena Eduardovna — Candidate of Science in History, Associate Professor, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, elenaelts@mail.ru.

The article deals with forms of Russian-French cooperation related to the emergence of Soviet agencies for the protection of historical and cultural monuments. Special emphasis has been placed on the contacts in the artistic field, problem of projecting an image of Soviet museum system in French society. Consideration is being given to the question of the possible learning from best museum practices of France and the USSR. Informing the foreign public of achievements of Soviet state in cultural heritage protection is considered as one of the objectives outlined by the Soviet cultural leaders. Under the break in diplomatic relations, that makes this task difficult, French communist edition “L’Humanité” became the promoter of the Soviet museum policy. The essential sources of information were reports, statements and memoirs of Russian cultural figures chaired the work of Artistic and Historical commissions,

who had emigrated to France. Despite the single source of information in the first half of the 1920s a range of views had been expressed concerning the fate of cultural heritage of Russian Empire. The article defines the components of projecting image; the reports on the Soviet museums in the French press which provoked a public outcry in the 1920s, are analyzed.

Key words: Russian-French links, cultural heritage, Soviet museums, museum policy, image building.

Период 1917–1920 гг. считается временем создания первых государственных органов охраны историко-культурного наследия, ее правовой основы. Новые цели и принципы формулировались, прежде всего, в Москве и Санкт-Петербурге, фактически, сразу после Февральской революции. Революции 1917 г. вызвали в художественном мире энтузиазм, связанный с надеждами на реорганизацию художественной жизни в России, способствовали активному участию художников Москвы и Петрограда в общественной жизни, в культурно-просветительской деятельности новой власти, в работе по сохранению культурно-художественного наследия и реорганизации художественного образования¹.

К началу XX в. художники сформировали особую группу русской интеллигенции, со своими профессиональными ассоциациями, выдвигавшими идеологические и эстетические программы; сами деятели искусства все шире включались в образовательную, музейную и издательскую деятельность. В книге «Художник и революция» (изданной в 1923 г. на русском языке в благоприятном для диалога между эмиграцией и советской интеллигенцией Берлине) искусствовед Г.К. Лукомский, возглавивший в 1917 г. Царско-сельскую художественно-историческую комиссию, пишет о том, что в России художник сделал очень много и в Февральской и Октябрьской революции, летом 1917 г. и после 1 ноября 1917 г. художники сыграли важную роль².

После Октябрьской революции немало деятелей искусства покинули Россию, большая часть русских художников-эмигрантов первой волны оказалась во Франции. В сообщениях французской прессы даже сформировалось понятие: художники, которые остались «во время революции большевиков и после»³, характеризующее советских художников.

Показателен опыт художественного объединения «Мир искусства», многие члены которого в дореволюционный период сотрудничали с журналом «Старые годы», участвовали в деятельности Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины и находились в авангарде движения, направленного на защиту и сохранение культурного наследия. После Февральской революции многие представители группы «Мир искусства» объединились вокруг Максима Горького, вошли в состав его знаменитой комиссии («Комиссия Горького»), в деятельности которой охрана памятников искусства и старины имела важнейшее значение⁴. Представители объединения «Мир искусства» были хорошо знакомы с западным искусством и с художественной жизнью на Западе, играли ключевую роль в развитии культурных связей с Францией. А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, Н.К. Рерих, Г.К. Лукомский — одни из самых известных русских художников во Франции, выдающиеся музейные деятели и защитники памятников истории и культуры. Примкнувший к группе И.Э. Грабарь возглавил первую специальную комиссию в Москве, объединившую мастеров изобразительного искусства в деле охраны

¹ Лапшин В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 г. М., 1983. С. 74.

² См.: Лукомский Г.К. Художник и революция. Берлин, 1923.

³ La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe. 1924. № 7. Р. 535.

⁴ Жуков Ю.Н. Становление и деятельность советских органов охраны памятников истории и культуры, 1917–1920. М., 1989. С. 38–41.

московских дворцов, соборов, царских апартаментов и хранившихся в них художественных произведений.

Тем не менее, движение «Мир искусства» имело важнейшее значение именно для Петрограда (Санкт-Петербурга, Ленинграда), его доминирующее влияние на художественную жизнь ощущалось и в середине 1920-х гг.⁵ С музеями Петрограда связывал Лукомский воздействие «революционных теорий», в то время как Москва оставалась «нейтральной» к экспериментам⁶. Сам художник, возглавивший работу по превращению Царскосельских дворцов в музеи, признавался, что использовал модель музея Мальмезон, воссоздавая первоначальный облик дворцовых помещений⁷.

Открывая Первую всероссийскую конференцию по делам музеев, состоявшуюся в Петрограде в 1919 г., Народный комиссар по просвещению А.В. Луначарский дал краткий исторический обзор происхождения музеев, подчеркнув, что они приняли народный характер только после Великой французской революции и музейные порядки, введенные во Франции, постепенно распространились по всей Европе. Проводя аналогию с событиями Великой французской революции, Нарком просвещения отметил повторяющиеся процессы: правительство вынуждено принимать меры для охраны дворцов; «дворцы в Петрограде, Москве, Царском и т.д. были превращены в музеи, доступные широким народным массам»⁸. Луначарский поставил задачу связать музеи с массами, заинтересовать их в сохранении музеев, сделать музей опорным пунктом в деле народного образования.

Аналогия с событиями французской революции проводится и на страницах французской прессы: взятое в 1921 г. у Лукомского интервью о первых шагах нового правительства в деле защиты культурного наследия и деятельности специальных комиссий по делам искусств вызвало у французского журналиста ассоциацию с участием художника Ж.-Л. Давида в Комиссии по делам искусств⁹ (задачей учрежденной декретом Конвента в 1793 г. Комиссии была инвентаризация предметов искусства и науки в домах и учреждениях, принадлежащих религиозным организациям, в бывших королевских резиденциях, ставших национальной собственностью, в домах эмигрантов).

В 1919 г. российский и советский искусствовед Ф.И. Шмит, один из основоположников советской музееведческой школы, в теоретическом труде по истории и текущим вопросам музейной деятельности¹⁰, в разделе, посвященном музейному законодательству, называет Францию (наряду с Италией) классической «музейной страной», на примерах которой «можно учиться нашей администрации»¹¹. Особенно автора воодушевляет пример Комиссии национальных памятников — музейного ведомства, состоящего из компетентных лиц, которое определяет и обосновывает внесение предметов и коллекций в открытые списки признанных государственной ценностью памятников. Однако, в дальнейших,

⁵ La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe. 1924. № 7. P. 535–547.

⁶ L'Art en Russie révolutionnaire // Le Bulletin de la vie artistique. 1921. № 1, 1 janvier. P. 12–16.

⁷ Loukouski G. Les musées d'Etat et l'Activité Artistique dans la Russie Nouvelle // Revue de l'art ancien et moderne. 1925. Janvier. P. 92–100.

⁸ Луначарский А.В. Об искусстве. М., 1982. Т. 2. (Русское советское искусство). С. 320–323.

⁹ L'Art en Russie révolutionnaire ...

¹⁰ Анянцев В.Г. Новые материалы о научной деятельности Ф.И. Шмита в архивохранилищах Санкт-Петербурга // История и историки. 2009–2010. Историографический вестник. М., 2012. С. 218, 221.

¹¹ Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела. Харьков, 1919.

известных за рубежом, работах Шмит уже не ставит практику французского музейного дела в качестве примера¹².

Таким образом, можно предположить, что успешный пример Франции мог выступать как определенная модель или ориентир в отдельных направлениях музейного строительства для части деятелей культуры в первые годы революции, когда формировалась советская музейная система и выдвигались «революционные теории».

Особенность художественной жизни Москвы связывалась с присутствием в городе богатейших коллекций современной французской живописи, собранных до революции И.А. Морозовым и С.И. Щукиным и составивших основу для 1-ого и 2-ого Музеев новой западной живописи, открытых в 1918 и 1919 гг.¹³ В 1923 г. эти музеи были объединены в единый Музей нового западного искусства (ГМНЗИ). Его директором стал участвовавший в работе Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР Б. Терновец, который, как сообщал Морозов в своем интервью французскому изданию в 1920 г., работал с коллекционером над составлением каталога его коллекции для учрежденного большевиками музея.

Имя директора ГМНЗИ французская пресса упоминала не раз. Когда отношения между СССР и Францией были восстановлены и на Парижской выставке современного декоративного и промышленного искусства в 1925 г. был представлен русский отдел, один из его организаторов, Терновец, выступил перед «Новым обществом русско-французской дружбы» и говорил о русско-французском сближении, о современном русском искусстве, о коллекции ГМНЗИ, благодаря которой изучить современную французскую живопись в Москве легче, чем в Париже¹⁴. На известные во французском обществе высказывания Терновца о популярности современных модернистских и авангардистских французских течений в России ссылались, когда говорили о необходимости обновления Люксембургского музея в Париже¹⁵.

Внимание французской общественности привлекала не только уникальная коллекция ГМНЗИ, но и сам факт экспонирования в музее современного французского искусства. СССР на страницах французских изданий приводился в пример в связи с появлением здесь практически первых в мире музеев современного искусства¹⁶.

Другом ГМНЗИ был тесно связанный с советской пропагандой С.М. Ромов — активный секретарь Ассоциации «Новое общество русско-французской дружбы», сложившейся во Франции в 1924 г. В условиях традиционного соперничества между Францией и Германией в распространении культурного влияния, сохранявшегося даже во время революции,

¹² В 1929 г. Шмит издает в Ленинграде книгу «Музейное дело», ставшую хорошо известной зарубежным современникам, и получает предложение принять участие в одном из первых проектов масштабного международного исследования феномена публичного музея. Инициатором проекта и сборника «Музеи: Международное исследование по вопросу реформы публичных галерей» (его значение для профессионального развития музейного сектора высоко оценивается исследователями) был Жорж Вильденштейн, и Шмит представил в сборнике статью «Музеи Союза Советских Социалистических республик». Об этом см.: *Ананьев В.Г.* Федор Иванович Шмит и сборник «Музеи: международное исследование по вопросу реформы публичных галерей» (1931): у истоков «музейной революции» // Вопросы музеологии. 2012. № 2 (6). С. 187–193.

¹³ *Карлова А.И.* Музей современного искусства в советской и российской культуре // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Политология. Международные отношения. 2009. Вып. 4. С. 131–134.

¹⁴ Les Soviets à l'Exposition // *Comoedia*. 1925. 25 janvier.

¹⁵ L'art français à Moscou // *Paris-midi*. 1927. 22 septembre.

¹⁶ La Russie intellectuelle // *Le Radical*. 1925. 24 janvier.

и с целью поддержания интереса в Советской России к Франции, Ассоциация учредила литературную и художественную комиссию для содействия сближению стран. Ромов — русский и советский художник и искусствовед, «человек-мост», сумевший передать советской публике много ценных сообщений о новых течениях во французской поэзии, способствовал передаче в СССР партии работ французских художников, принадлежащих преимущественно к левым течениям.

Способствовала укреплению русско-французских связей активная выставочная деятельность ГМНЗИ. Во французской периодической печати появлялись сообщения о выставке в 1924 г. французских художников конца XIX — начала XX вв.¹⁷ В 1926 г. в музее были проведены выставки Гогена, Ван Гога, Дерена и Пикассо, для которых издавались каталоги и посвященные художникам брошюры. После успешного участия России в Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности (1925 г.), получившего восторженные отклики во французской прессе, возникла идея проведения в ГМНЗИ выставки современного французского искусства в 1928 г. Этот уникальный художественный проект стал совместным мероприятием Министерства просвещения Франции и Наркомпроса РСФСР. В 1930 г. статья Терновца «Письма из СССР» была опубликована в журнале «Формы», в ней была представлена деятельность главных московских художественных музеев, перечислялись выставки современных французских и хорошо известных во Франции русских художников¹⁸.

В связи с распространяемыми за рубежом слухами о вандализме большевиков по отношению к музеям, дворцам, церквям, в условиях международной изоляции большевистского правительства важнейшей задачей становилось информирование зарубежной общественности об огромной работе в советском государстве, направленной на сохранение культурного наследия.

Интерес в различных кругах французского общества к интеллектуальной жизни Советской России стимулировал обращение к вопросам развития сферы искусства и музейного дела в СССР. С конца XIX в. во Франции развиваются славистические исследования, расширяются представления о русской культуре, все новые ее аспекты попадают в сферу внимания французских ученых. Созданный в 1919 г. Институт славистических исследований с 1921 г. начинает издавать журнал «Славянское обозрение» (*“Revue des etudes slaves”*), участвует в распространении трудов французского историка искусства Л. Рео, убежденного в доминирующем французском воздействии на русскую культуру, способствует развитию русско-французских научных связей, ведет учет публикациям, посвященным России. Традиционными для французской русистики были исследования вопросов языкознания, русской литературы, дореволюционной культуры и истории, с 1925 г. растет интерес к жизни молодого советского государства.

В условиях, когда французская славистика оставалась в рамках традиционных направлений, а научный и книжный обмен осложнялся отсутствием до 1924 г. дипломатических отношений между странами, особую важность в информировании французской общественности приобрели мемуары, воспоминания, сообщения русских эмигрантов и посетивших Россию французов во французской прессе.

Развернувшиеся на страницах французской периодической печати дискуссии о художественном наследии императорской России в 1920–1930-е гг. свидетельствуют об интересе французского общества к состоянию культурного наследия в СССР и масштабу

¹⁷ *L'art révolutionnaire en URSS // L'Humanité*. 1926. 11 septembre.

¹⁸ *Ternovietz B. Lettres de l'USSR // Formes: revue international des arts plastiques*. P. 21–22.

революционных разрушений, объединению художников «Мир искусства», возрожденному в условиях эмиграции и активно действовавшему в Париже в 1921–1927 гг., продаже за границу художественных ценностей из крупных российских музеев, часть которых составляли собрания французского искусства. Заметную роль в формировании представлений о художественном наследии России играли труды французских искусствоведов, описания российских художественных музеев, упоминания в печати фактов продажи за рубежом произведений искусства. Важнейшим источником информации стали опубликованные во Франции мемуары, интервью и статьи эмигрантов — российских деятелей искусства, возглавлявших работу художественно-исторических комиссий.

Известность приобрело опубликованное в 1920 г. в издании “Bulletin” интервью с московским коллекционером Морозовым, который рассказал о превращении его коллекции в музей и деятельности других музеев Москвы и Петрограда¹⁹. Изданная во Франции книга эмигранта А.А. Половцова (директора Музея Штиглица и первого директора Павловского дворца-музея) «Сокровища России в руках большевиков», его статья в “Gazette de Beaux Arts”, а также опубликованное в 1920 г. интервью с Г.К. Лукомским в журнале “Bulletin de la vie artistique” вошли в список основных источников информации о судьбе культурных ценностей Российской империи²⁰.

Особый интерес представляют сообщения коммунистической газеты «Юманите», которая в начале 1920-х гг. выступила апологетом советской музейной политики.

В 1920 г. французский писатель Жорж Шеневьер, ссылаясь на интервью с Морозовым, обратил внимание на наличие современной французской живописи в советских музеях и высоко оценил деятельность Луначарского в музейной сфере²¹. Сотрудник газеты, искусствовед Жак Мениль, изучавший богатства и организацию петроградских и московских музеев в 1921 г. в течение двух с половиной месяцев и посетивший третий конгресс Коминтерна в Москве, выступил в Париже с лекцией «Искусство в Советской России», опубликовал одноименные статьи в журнале «Свободное искусство» и в «Коммунистическом бюллетене» и отразил огромные усилия советской власти в организации художественной жизни и ее прогрессивный характер в статье «Музейная политика» в июльском выпуске «Юманите»²².

В книге «Художник и революция» Лукомский писал, что с первых дней революции началось возрождение искусства. В большей степени оно затронуло старое искусство. Он указывал на найденные во дворцах и частных коллекциях картины, скульптуры, фрески и другие произведения искусства, регистрацию, восстановление и реставрацию памятников культуры и искусства, а также растущую финансовую поддержку со стороны правительства для сохранения культурных ценностей. Искусствовед отмечал, что за рубежом сложился плохой образ художественной жизни в России, особенно среди русских эмигрантов и рекомендовал описывать работу по охране памятников культуры в периодической печати и книгах. Лукомский сыграл важную роль в информировании французской общественности о состоянии культурного наследия в СССР. В январе 1925 г. он выступил с опровержением многочисленных сообщений французской прессы о продаже на аукционах ценностей из Эрмитажа. В этом же году в Париже была издана его книга “L’art dans la Russie des Soviets”. В 1925 г. в январском и февральском выпуске журнала

¹⁹ Les grands collectionneurs // Le Bulletin. 1920. 15 mai.

²⁰ Marguillier A. Musées et collections // Mercure de France. 1922. 1 mars. P. 494–500.

²¹ Les musées en Russie // L’Humanité. 1920. 14 juin. P. 2.

²² La politique des musées // L’humanité, 1920. 27 juillet. P. 5.

об искусстве “*Revue d’art ancien et moderne*” появляются две части статьи искусствоведа с названием «Государственные музеи и художественная деятельность в новой России»²³. В ней автор рассказывает о судьбе пригородных и городских дворцов, о достижениях Музея старого Петербурга, изменениях Музеев Московского Кремля, Оружейной палаты, Исторического музея и Третьяковской галереи, отмечает появление в Москве музеев современного искусства, русского (1900–1920 гг.) и западного, в основном сосредоточившего коллекции французской школы. Лукомский перечисляет французских художников, вошедших в Щукинскую коллекцию, и отмечает, что вместе с коллекцией Морозова ГМНЗИ дает достаточное представление о живописи с 1890 по 1915 гг. В данной статье заметно характерное для апологетов музейного строительства СССР стремление не просто представить успехи советского государства, но и подчеркнуть в определенном смысле лидерство советских музеев, а также отметить интеллектуальную связь между русским и французским обществом²⁴.

В автобиографии И.Э. Грабарь подчеркивал необходимость информировать в том числе зарубежную общественность о достижениях советского государства в области исследования, выявления и изучения памятников искусства методами реставрационной теории и практики. Он писал о том, что отечественное реставрационное дело, «вознесенное на большую Научную высоту», достигло признания в западноевропейских музейных и научно-художественных кругах²⁵. Статьи директора Государственной Третьяковской галереи, руководителя Центральных реставрационных мастерских в Москве, посвященные вопросам реставрации, были опубликованы в ряде французских изданий, в том числе в “*La Renaissance de l’art français et des industries de luxe*” («Возрождение французского искусства и производства предметов роскоши»), издании часто публиковавшем сообщения о советских музеях²⁶ и в журнале первой международной музейной организации Международного бюро музеев “*Mouseion*”²⁷.

Опыт советского музейного строительства был представлен в статье «Новая ориентация и реорганизация музеев в Советской России», опубликованной в журнале «Музейон» в 1932 г. Подчеркивалась огромная работа по созданию музеев, перегруппировке коллекций наряду с трансформацией самой концепции музея, которая дает очень ценные уроки и свидетельствует о методической работе. Отмечалось, что в основе новой музеографической концепции, которую несет СССР в лице своих докладчиков, лежит непосредственная связь музеев с повседневной жизнью, их широкая доступность для широких масс, превращение музеев в гибкий и наиболее влиятельный инструмент образования.

Таким образом, в течение 1920-х гг. в ходе многочисленных культурных контактов, сложных дискуссий и теоретического осмысления процессов, происходящих в художественной жизни советского государства, в которые были вовлечены представители различных групп французского общества, противники и сторонники советской власти, русские эмигранты, выдающиеся отечественные деятели культуры, во Франции,

²³ Loukowski G. Les musées d’Etat et l’Activité Artistique dans la Russie Nouvelle ...

²⁴ Докучаева А. Советская художественная культура 1920–1930-х годов и русско-французские связи // Искусствознание. 2014. № 3–4. С. 477.

²⁵ См.: Грабарь И. Моя жизнь (автобиография). М.; Л., 1937.

²⁶ Grabar I. Restauration des Monuments d’Arts en Russie // *La Renaissance de l’art français et des industries de luxe*. 1926. Juin. P. 346–356; Bouyer R. L’art français au musée de l’Ermitage // *La Renaissance de l’art français et des industries de luxe*. 1924. Décembre. P. 623–634.

²⁷ Grabar I. Nouvelles méthodes appliquées à l’études des oeuvres d’art // *Mouseion*. 1930. № 2 (11). P. 117–127.

в Париже — центре международного музейного движения, формируются представления о деятельности советской власти в сфере охраны культурного наследия. В начале 1920-х гг. благодаря русским эмигрантам и посетившим Советскую Россию французам происходит накопление информации о становлении советского музейного дела, представленного, прежде всего, в рассказах и впечатлениях очевидцев; национализация культурных ценностей часто воспринимается как грабеж, французы только начинают узнавать о положительных последствиях музейного строительства в молодом государстве, о богатстве и многообразии советских музеев, фиксируют наличие в них произведений французских авторов. В условиях разрыва дипломатических отношений апологетом музейной политики советского государства выступили французские коммунистические издания «Юманите» и «Коммунистический бюллетень». Важным рубежом стало установление дипломатических отношений между СССР и Францией в 1924 г. Возможность официальных контактов, широкий доступ к информации, укрепление культурных связей позволили более отчетливо донести до французской общественности позицию отечественных деятелей культуры, осуществляющих колоссальную работу по формированию системы государственной охраны культурного наследия, дать научную оценку происходящим процессам, что способствовало международному признанию СССР и укрепило его роль в формирующемся международном музейном движении.

Список литературы

Ананьев В.Г. Новые материалы о научной деятельности Ф.И. Шмита в архивохранилищах Санкт-Петербурга // История и истории. 2009–2010. Историографический вестник. М.: Гриф и К., 2012. С. 218–228.

Ананьев В.Г. Федор Иванович Шмит и сборник «Музеи: международное исследование по вопросу реформы публичных галерей» (1931): у истоков «музейной революции» // Вопросы музеологии. 2012. № 2 (6). С. 187–193.

Докучаева А. Советская художественная культура 1920–1930-х годов и русско-французские связи // Искусствознание. 2014. № 3–4. С. 473–490.

Жуков Ю.Н. Становление и деятельность советских органов охраны памятников истории и культуры, 1917–1920. М.: Наука, 1989. 301 с.

Карлова А.И. Музей современного искусства в советской и российской культуре // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Политология. Международные отношения. 2009. Вып. 4. С. 131–137.

Лапшин В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 г. М.: Советский художник, 1983. 495 с.

References

Ananiev, V.G. Fedor Ivanovich Shmit i sbornik «Muzei: mezhdunarodnoe issledovanie po voprosu reformy publicnyh galerej» (1931): u istokov «muzejnoj revolucii» [Fyodor Ivanovich Shmit and the volume “Musées. Enquête Internationale sur la réforme des galeries publiques. Paris, 1931”: Near the cradle of “museum revolution”], in *Voprosy muzeologii*. 2012. № 2 (6). P. 187–193. (in Rus.).

Ananiev, V.G. Novye materialy o nauchnoj dejatel'nosti F.I. Shmita v arhivohranilishhah Sankt-Peterburga [New materials about scientific work of F.I. Shmit in the archives of Saint-Petersburg], in *Istorija i istoriki. 2009–2010. Istoriograficheskij vestnik*. Moscow: Grif i K. Press, 2012. P. 218–228. (in Rus.).

Dokuchaeva, A. Sovetskaja hudozhestvennaja kul'tura 1920–1930-h godov i rusko-francuzskie svjazi [Soviet artistic culture in the 1920th–1930th and Russian-French links], in *Iskusstvo*. 2014. № 3–4. P. 473–490. (in Rus.).

Zhukov, Ju.N. *Stanovlenie i dejatel'nost' sovetskih organov ohrany pamjatnikov istorii i kul'tury, 1917– 1920* [The origin and activities of Soviet agencies for the protection of historical and cultural monuments, 1917–1920]. Moscow: Nauka Press, 1989. 301 p. (in Rus.).

Karlova, A.I. Muzej sovremennogo iskusstva v sovetskoj i rossijskoj kul'ture [A Museums of Modern Art in Soviet and Russian culture], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Serija 6. Politologija. Mezhdunarodnye otnoshenija*. 2009. Vol. 4. P. 131–137. (in Rus.).

Lapshin, V.P. *Hudozhestvennaja zhizn' Moskvy i Petrograda v 1917 g.* [Artistic life of Moscow and Petrograd in 1917]. Moscow: Sovetskij hudozhnik Press, 1983. 495 p. (in Rus.).

Боровкова Н.В.

ГОРНЫЙ МУЗЕЙ В ПЕРВЫЕ ГОДЫ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ (1917–1930-е гг.)

Боровкова, Наталья Валерьевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Горный музей Санкт-Петербургского горного университета, Россия, Санкт-Петербург, borovkova_nv@pers.spmi.ru.

Статья посвящена изучению важных, трагических и малоизученных страниц недавней истории одного из старейших музеев Санкт-Петербурга — Горного музея Санкт-Петербургского горного университета. В статье, основанной на анализе неопубликованных архивных материалов, рассказывается о трудностях возврата и сохранения ценностей в годы Первой мировой и Гражданской войн, проблемах передачи национализированных частных коллекций, а также попытке сохранения церковных ценностей. Подробно рассмотрена история Горного музея от Первой музейной конференции 1919 г. в Петрограде до Первого музейного съезда 1930 г. За относительно короткое время экспозиции и фонды Горного музея значительно изменились. Особое внимание автор уделил событиям 1934–1937 гг., когда был подготовлен план глобальной реорганизации всей сети естественнонаучных музеев Ленинграда. Его реализация могла привести к полной потере уникальных музейных комплексов. Этого не случилось, но, тем не менее, Горный музей не смог избежать влияния времени. Из учебного центра постепенно он был превращен в центр пропаганды официальной линии партии и правительства советского государства.

Ключевые слова: Горный музей, Горный институт, национализация, эвакуация, музейное строительство.

THE MINING MUSEUM IN PETROGRAD–LENINGRAD IN THE EARLY SOVIET YEARS (1917–1930th)

Borovkova, Natalia Valerievna—Candidate of Science in Art History, Senior Research Fellow, the Mining Museum of the Saint-Petersburg Mining University, Saint-Petersburg, Russia, borovkova_nv@pers.spmi.ru.

The article is dedicated to the important, tragic and least-studied pages of the recent history of one of the oldest museums in St. Petersburg—the Mining Museum of the St. Petersburg Mining University. The unpublished archival materials are analyzed in this article. The difficulties of returning and preserving values during the First World War and the civil war are described. The problems of transferring nationalized private collections and preserving property from the church of the Mining Institute are an important part of the publication. The history of the Mining Museum from the First Museum Conference of 1919 in Petrograd to the First Museum Congress of 1930 is considered in detail. Exposure and funds of the Mining Museum have changed significantly in a short time. The author paid special attention to the events of 1934–1937. At this time, a plan was prepared for the global reorganization of the entire network of natural science museums in Leningrad. Its implementation could lead to the complete loss of unique museum complexes. Mining Museum could not escape the influence of time. He has been turned from training hub at the center of political promotion.

Key words: the Mining Museum, the St. Petersburg Mining University, evacuation, nationalization, museum work.

Горный музей сегодня—один из старейших естественнонаучных университетских музеев России. На протяжении 245 лет здесь хранятся не только естественнонаучные коллекции, но и предметы техники, связанные с историей и развитием горного дела, а также произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Развитие музея и формирование его коллекций неразрывно связаны с историческими событиями, происходившими в стране. Наиболее сложный и наименее изученный период в истории музея—первые десятилетия советской власти.

Музей был основан в 1773 г. в качестве собраний учебных натуральных кабинетов минералов, горных пород и ископаемых, а также моделей горной техники и технических продуктов российских заводов при Горном училище. Здесь хранились и хранятся образцы минералов, горных пород и ископаемые со всех концов мира. В первые десятилетия XX в. музей имел другое название—Музей Горного института имени императрицы Екатерины II¹, его собрание включало пять фондовых отделов: минералогии, горных пород, палеонтологии, моделей горной техники, технический. Кроме того, в состав музея входили портретная галерея и «примерный рудник». К 1917 г. минералы, палеонтологические образцы и горные породы насчитывали 88 264 экспоната, техническое собрание состояло из 7 533 экспонатов, в модельном собрании хранилось 669 моделей и 216 фотографий, чертежей и карт.

В начале XX в. большой вклад в развитие минералогического собрания музея внес А.Э. Купффер (1842–1918). Советом Горного института он был единогласно избран на должность помощника хранителя музея². Его главным делом стала систематизация коллекций отдела минералогии и составление каталога по новой минералогической системе. Каталог, опубликованный в 1911 г., является основой современной минералогической коллекции музея.

В 1914 г. был составлен проект расширения музея, который предусматривал коренные изменения экспозиции, однако реализовать его не успели из-за начавшейся Первой мировой войны. В это сложное и беспокойное время музей возглавлял минералог Н.П. Покровский (1865–1923), занимавший должность старшего ученого хранителя. Научный штат музея был не велик. В 1916 г. у Покровского было два постоянных помощника: хранитель палеонтологического собрания—Александр (Эльмар) Яковлевич Пэрна (1878–1916), скончавшийся осенью 1916 г. в возрасте 38 лет из-за болезни сердца, и хранитель минералогического собрания Купффер, человек уже весьма преклонного возраста. Все трудности сохранения коллекций, спасения их от расхищения и разрушения легли в первую очередь на плечи Покровского и Купффера. В 1916 г. музей пережил крупную кражу 262 дорогостоящих экспонатов. После этого весь научный и технический персонал музея обязали проводить круглосуточный осмотр музейных залов и фондохранилищ. Музей был открыт не только для студентов института, но и для сторонней публики каждый день кроме понедельников и четвергов с 10 до 15 часов, в воскресенье и праздничные дни музей работал с 12 до 15 часов.

События февраля 1917 г. и напряженная обстановка в городе заставили пересмотреть график работы экспозиций: в период с июня по сентябрь ее открывали для публики

¹ В 1896 г. в честь столетия со дня рождения императрицы Екатерины II Горному институту было присвоено ее имя, поэтому в период с 1896 по 1917 гг. институт носил официальное название «Горный институт императрицы Екатерины II».

² Приказ о назначении А.Э. Купффера вторым помощником хранителя музея см.: Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (далее—ЦГИА СПб). Ф. 963. Оп. 1. Д. 5792. Л. 6–6 об.

всего лишь два дня в неделю. Напряженная обстановка в городе не мешала повседневной работе по приему новых поступлений и их регистрации. В первые месяцы 1917 г. разными частными лицами в музей было передано 33 экспоната. Вплоть до 1917 г. все коллекции музея оставались в Петрограде на своих местах. Руководство музеем осуществлялось созданным при институте коллегиальным органом — Музейным комитетом, а впоследствии — Музейным советом. Возглавлял его директор института, членами были ученый хранитель, его помощники, а также профессора ведущих кафедр, соответствующих тематике коллекций. 1 сентября 1917 г. Временное Правительство опубликовало особое постановление «Об утверждении Временного положения о вывозе за счет казны по случаю разгрузки Петрограда и его окрестностей, государственного имущества, правительственных учреждений, служащих и их семейств». Во исполнении его 21 сентября 1917 г. в присутствии директора Горного института профессора В.В. Никитина, бывшего директора профессора Е.С. Федорова, хранителя музея Н.П. Покровского и помощника хранителя А.Э. Купффера большая часть музейных ценностей, упакованная в 47 ящиков, была погружена на баржу и отправлена в Петрозаводск³. Главные ценности музея — уникальные самородки драгоценных металлов, по распоряжению Временного правительства, были отправлены спецгрузом в Московскую ссудную кассу.

В эвакуацию отправили далеко не все, значительная часть осталась в городе и была доступна для осмотра студентам и преподавателям. Несмотря на отсутствие отопления, сложности с охраной и уборкой залов, музей продолжал работать и пользовался вниманием публики. Из-за царившего в помещениях холода посетителям разрешалось находиться в залах в верхней одежде. В городе остался помощник ученого хранителя Купффер, который не смог дожидаться возвращения эвакуированных ценностей, он скончался в 1918 г. Из Петрозаводска их вернули только к концу 1918 г., а вот возвращение драгоценных самородков затянулось на долгие годы. Таким образом, из-за смерти двух основных научных помощников хранителя руководство музея было вынуждено в 1918 г. фактически создавать заново научный коллектив.

В музее попытались сохранить реликвии из закрытого домового храма института. В ноябре 1918 г. на хранение в музей передали: 1) уникальную дарохранительницу из позолоченной бронзы в виде купольного круглого храма с 8-ю платиновыми колоннами, которые составляли «очень редкие, едва ли не единственные по величине куски платины»; 2) два старинных бронзовых напестольных канделябра; 3) напестольное евангелие в серебряном окладе; 4) напестольный серебряный позолоченный крест с литым распятием (1802 г.); 5) большой серебряный потир с прибором и 6) серебряную мирницу с прибором. Все предметы были сданы в музей настоятелем храма во имя преподобного Макария Египетского протоиереем П. Кирилловым⁴. В 1922 г. специальная Церковная комиссия осмотрела ценности храма, принятые в музей, и признала необходимость сохранения 23 ценных предметов. Из указанного списка разрешено было оставить только 13 предметов⁵.

³ Об этом см.: *Боровкова Н.В.* Три войны — три эвакуации. Трагические страницы истории Горного музея // Музей и война: судьба людей, коллекций, зданий. Сборник докладов всероссийской научно-практической конференции, приуроченной к 80-летию Екатеринбургского музея изобразительных искусств и 75-летию эвакуации коллекций Государственного Эрмитажа на Урал. 4–6 апреля 2016 г. Екатеринбург, 2016. С. 29.

⁴ Описание церковных ценностей, переданный в музей Горного института 15–29 ноября 1918 г. См.: Архив Горного музея (далее — АГМ). Ф. 1. Оп. 4. Д. 81. Л. 115.

⁵ Письмо Акцентра и Акт осмотра церкви Горного института. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 119. Л. 218, 220.

Окончательно вопрос о хранении церковных ценностей в музее был решен в январе 1923 г.⁶, большинство из них сохранить не удалось, поскольку они были изъяты в Государственный музейный фонд.

В 1919 г. по инициативе Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины, входившего в систему Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса) РСФСР, в Петрограде состоялась Первая Музейная конференция, на которой были определены основные принципы музейной политики молодого государства, и музейным учреждениям присвоены различные категории. В одном из отчетов музея Горного института сохранилось подробное описание этого важного события в музейной жизни⁷.

К началу ее работы в 1919 г. был издан буклет, содержащий тезисы докладов «по вопросам, касающимся организации и деятельности государственных музеев»⁸. Конференция проводилась по нескольким направлениям, в отдельную секцию, под председательством директора музея Горного института Д.И. Мушкетова, были выделены музеи геолого-минералогического направления⁹. С докладами выступили видные ученые и сотрудники музеев: П.И. Степанов прочитал доклад на тему «История возникновения и задачи геолого-минералогических Государственных музеев»; Н.Н. Яковлев посвятил свое выступление обзору палеонтологических музейных собраний; А.Е. Ферсман выступил с двумя докладами «Минералогические музеи и их роль» и «Минералогический музей Академии Наук»; обзору музеев высших учебных заведений было посвящено сообщение С.Ф. Глинки; А.А. Борисяк посвятил свой доклад обзору деятельности Геологического музея Академии Наук. О музее Прикладной геологии Геологического комитета рассказал П.И. Степанов. От музея Горного института было заслушано два доклада: профессор К.И. Богдановича «Значение Музея Петроградского Горного института для прикладной геологии» и В.В. Никитина «О минералогическом музее Горного института». На

⁶ Письмо директора Горного института в райисполком Василеостровского района. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 89. Л. 139.

⁷ «Переходя к общей характеристике жизни и деятельности Музеума за истекший 1918–1919 учебный г., нельзя не отметить в этом году замечательного события в жизни русских музеев вообще, а музеума Петроградского Горного Института в частности. В конце февраля и начале марта истекшего года в Петрограде состоялась музейная конференция, в которой принял участие и Музеум института. На конференции музеи делятся на категории; вводится особый орган, объединяющий их деятельность в видах плодотворности; в частности за музеумом Горного института признается большое государственное значение, как например, за музеем Академии Наук, а в видах его дальнейшего роста и развития и, вообще, плодотворной деятельности, Институту испрашивается площадь земли, без которой не возможно его расширение, включая сюда и помещение Музеума; испрашивается также увеличение ассигнований на Музеум и штата его служащих при чем исполнение всего этого обещается Комиссаром Народного Просвещения Луначарским.

В настоящее время таким органом в Петрограде является коллегия по делам музеев, в которой от института представляет его директор Д.И. Мушкетов. В резолюциях Музейной Конференции особенно важен для Музеума Петроградского Горного института пункт 5, раздел 2 Резолюции Геолого-минералогической секции, принятой в числе других и общим собранием Конференции. Этот раздел находит необходимым: “Расширить и обезопасить помещение Музеума Петроградского Горного института (единственного исполняющего уже широкопросветительные функции) путем удаления жилых помещений и технических лабораторий из его соседства, что возможно при условии расширения территории Горного института присоединением земли Северного Стекольно-Промышленного Общества”. Цит. по: Отчет по музеуму Петроградского Горного института с 1.07.1918 по 1.07.1919 г. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 84. Л. 92.

⁸ Тезисы докладов, выносимых на конференцию см.: АГМ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 84. Л. 108–120.

⁹ Выписка из журнала Совета, заседания 3-го марта 1919 г. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 82. Л. 64.

конференции выступали также представители Петроградского университета, Геологического музея Московского университета и др.

Конференция постановила организовать Ассоциацию музеев, распределить все музеи на разряды, в соответствии с их значимостью. Музей Горного института был приравнен к музеям I разряда, подобно Минералогическому музею Академии наук¹⁰. Итоги конференции 1919 г. стали важным этапом развития музея Горного института. Для расширения экспозиционных площадей институт передал лаборатории и квартиры сотрудников. Это стало возможным благодаря решению о возврате институту территории и хозяйственных построек вдоль 22 линии Васильевского острова, которая в 1871 г. была передана в пользование Брауеру. Основные направления, которые необходимо было развивать, определяли профессора ведущих кафедр института вместе с музейными хранителями. Впервые был поднят вопрос о введении, кроме хранителя, новой должности заведующего музеем (т.е. директора).

Особо следует отметить изменения, касающиеся модельного собрания. Во-первых, в музейные залы поступили модели, долгое время служившие практическими пособиями в аудиториях института. Кроме того, Совет института принял решение о необходимости полного обновления этого раздела музея. Провести коренную реорганизацию было поручено ученому хранителю Ф.А. Гусакову-Евплову. Так, в начале 1919 г. полностью поменялись экспозиция модельного собрания и сопутствующий ей иллюстративный материал. Началась работа над составлением общего каталога модельного собрания, которую в 1924 г. завершил инженер Н.П. Лифлянд¹¹, сменивший Гусакова-Евплова на посту ученого хранителя.

Постепенно музей активизировал свою деятельность по регистрации имевшихся коллекций, обновлению экспозиций и комплектованию новых отделов. На заседании Музейной комиссии 31 мая 1919 г. в присутствии Д.И. Мушкетова, К.И. Богдановича, Н.П. Покровского, П.П. Иванова и Д.В. Наливкина обсуждался вопрос о судьбе имущества известного в городе художника и ювелира А.К. Денисова-Уральского, выехавшего на дачу в Финляндию еще до событий 1917 г. В его магазине на Большой Морской улице д. 27 осталось оборудование, необходимое для шлифования камней, картины, а также витрины¹². Все это предполагалось к продаже, как имущество, оставшееся без владельца и переданное в т.н. «безхоз». 9 сентября 1920 г. в музей доставили витрины и 60 пудов минералов¹³. Позднее, 30 апреля 1920 г. Комитет музея обсуждал предложение вдовы К. Верфель по приобретению оборудования и сырья, оставшегося на фабрике и опечатанного печатями СНХ. Производство располагалось на наб. Обводного канала, д. 80, к этому времени оно бездействовало, но сохранилось оборудование для обработки камня и большое количество каменного материала, к их осмотру были привлечены А.А. Шильников, И.И. Горский и А.Ф. Вайполин. Станки планировали использовать для организации учебно-практической мастерской по обработке камня¹⁴.

¹⁰ Отчет по музею Петроградского Горного института с 1 июля 1918 г. по 1 июля 1919 г. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 84. Л. 100.

¹¹ См.: Лифлянд Н.П. Путеводитель по модельному собранию Горного музея. Л., 1924.

¹² Об этом см.: Боровкова Н.В. Произведения камнерезного искусства в собраниях музеев Ленинграда из Мраморного и Аничкова дворцов Санкт-Петербурга // Атрибуция, история и судьба предметов из императорских коллекций: сборник докладов научной конференции Кучумовские чтения. СПб., 2017. С. 39.

¹³ Письмо в хозчасть Института о заказе подвод для транспортировки имущества из магазина Денисова-Уральского. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 85. Л. 106.

¹⁴ Протокол заседания Комитета музея от 30 апреля 1920 г. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 9. Д. 4. Л. 13.

В 1920 г. музей принял участие в общегородской выставке, посвященной третьей годовщине Октябрьской революции, предоставив в распоряжение Наркомпроса РСФСР коллекцию минералов и горных пород, художественные отливки из чугуна¹⁵. Одновременно, руководство вступило в длительную переписку с ВЧК по вопросу передачи крупной частной минералогической коллекции Э.А. Купффера, сына помощника ученого хранителя А.Э. Купффера. С большим трудом удалось получить испрашиваемую коллекцию¹⁶. Со складов «безхоза» Василеостровского района была получена большая партия малахита, оставленная на складах Малахитовой фабрики Демидовых. Продолжалось и поступление новых экспонатов — в основном за счет возобновления экспедиционной работы. В 1921 г. с целью пополнения собрания музей организовал десять экспедиций по сбору минералов, образцов горных пород и окаменелостей.

К началу 1921 г. в собраниях минералов и горных пород насчитывалось 91 125 образцов, в палеонтологических коллекциях — 41 251 окаменелость, в модельном собрании — 693 модели и 553 единицы чертежей, карт и фотографий. В техническом собрании хранилось 7 643 предмета. В течение этого года музейные фондыполнились несколькими коллекциями, а в общей сложности за этот период поступило более 600 экспонатов¹⁷. К 1922 г. в штате музея общей численностью до 40 человек состояло 23 научных сотрудника. При музее имелись собственная канцелярия и препараторская. В 1922 г. директор музея Д.И. Мушкетов, который одновременно являлся и директором Горного института, разработал «Положение о Горном музее в Петрограде»¹⁸ и принял решение об отделении музея от института¹⁹. Так, вместо музея Горного института появился Горный музей, подчинявшийся непосредственно Петроградскому отделению Главмузея. Возглавил его все тот же Д.И. Мушкетов. По-прежнему располагаясь в здании Горного института, музей служил в первую очередь учебным целям, преподаватели и профессора принимали участие в создании и формировании его коллекций, при этом он оказался поставлен в сложные рамки самовывживания во всех финансовых и кадровых вопросах.

Это не помешало музею активно развиваться. Первые новшества коснулись технического собрания, фактически было принято решение о его ликвидации. Незначительное количество экспонатов (в основном, предметы из металлов) оставили при отделе горной и горно-заводской техники, остальные распределили между новыми отделениями: полезных ископаемых и прикладной минералогии — в отделе минералогии. При этом в музее было открыто три новых тематических отделения: прикладной минералогии, полезных ископаемых и петрографии. Художественные предметы из камня, образцы самоцветного сырья, ограненные драгоценные камни стали основой фонда прикладной минералогии.

¹⁵ Письмо о передаче на выставку в Бюро Музейно-выставочно-экскурсионной секции Наркомпроса экспонатов из Горного музея. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 85. Л. 186.

¹⁶ Об этом подробнее см: *Боровкова Н.В., Свирина Е.С.* Революция и строительство «нового» музейного центра: коллекции и люди в 1917–1920-х годах // Музей между Гражданской и Великой Отечественной войной: судьба людей, коллекций, зданий: сборник докладов всероссийской конференции. 10–12 октября 2018 г. Екатеринбург, 2018. С. 27.

¹⁷ Отчет по музею Петроградского горного института с 1 января по 1 июля 1921 г. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 86. Л. 417–417 об.

¹⁸ Положение о Горном музее в Петрограде от 12.12.1921 г. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 118. Л. 541–542.

¹⁹ Протокол общего собрания ученых хранителей и научных сотрудников Горного музея. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 87. Л. 197.

Высокий статус, однако, не помог музею сохранить все ценные экспонаты. Из коллекции музея изыали многочисленные произведения изобразительного искусства — живописные и скульптурные портреты членов императорской семьи, в том числе, знаменитый бюст Павла I работы скульптора Ф. Шубина, не вернувшийся с выставки в Русском музее. С большими трудностями и не в полном объеме удалось вернуть в музей некоторые драгоценные самородки, на время эвакуации переданные в Московскую ссудную кассу²⁰. Тем не менее, музей продолжал развиваться, и в 1924 г. его Совет обсуждал планы организации экспедиций на пять лет вперед по сбору материалов для пополнения коллекций музея. Предполагалось проведение ежегодно двух экспедиций — минералогическо-петрографической и палеонтолого-стратиграфической²¹.

Самостоятельно выживать Горному музею становилось все сложнее, тем более что фактически вся его деятельность продолжала быть самым тесным образом связанной с Горным институтом. К 1926 г. стало очевидным неудобство существования в одних стенах двух независимых учреждений, и было принято решение о воссоединении музея и института. В 1926 г. они отпраздновали 150-летний юбилей; торжественные мероприятия были перенесены с 1923 на 1926 г., поскольку непосредственно в год юбилея средства для проведения торжества отсутствовали.

Воспользовавшись в качестве предлога торжествами по случаю юбилея института, руководство музея приняло решение обратиться в различные государственные организации с просьбой о передаче необходимых для новых выставок экспонатов. Директор Д.И. Мушкетов приступил к активной переписке с Отделом по делам музеев. Он обратился к заведующему отделом Г.С. Ятманову с просьбой выделить коллекции драгоценных камней и произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства, хранящиеся на складах отдела, в других музеях и, по возможности, из собраний Гранильной фабрики для пополнения нового отдела прикладной минералогии²². Первым экспонатом, поступившим таким образом, стала выданная музеем в 1922 г. «чаша в виде круглого стола из американского оникса на бронзовых золоченых ножках, изображающих наяд»²³.

За десятилетие, прошедшее с 1920 по 1930 г., музей значительно пополнил свои фонды произведениями изобразительного и декоративно-прикладного искусства. В состав отделения прикладной минералогии вошло около трехсот экспонатов из отделения прикладного искусства Государственного музейного фонда, ранее находившихся во дворцах Петрограда (Аничковом²⁴, Мраморном²⁵, Ксении Александровны²⁶, Ново-Михайловском

²⁰ Протокол заседания музейного совета от 27 марта 1924 г. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 123. Л. 206–206 об.

²¹ Протокол № 2 заседания Совета Горного музея от 28 февраля 1924 г. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 123. Л. 132 об.

²² Письмо директора музея в Акцентр заведующему Отделом музеев Г.С. Ятманову. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 87. Л. 211.

²³ Рапорт Г.М. Еджубова о доставке экспонатов и мебели из Ново-Михайловского дворца. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 120. Л. 65.

²⁴ Об этом см.: Боровкова Н.В., Попова Е.Е., Полярная Ж.А. Проблемы изучения формирования музейных коллекций в 1918–1930 годы (на примере Горного музея) // Культурное наследие Российского государства. СПб., 2014. Вып. VI. Ч. 2. С. 217–230.

²⁵ Об этом см.: Боровкова Н.В. Произведения камнерезного искусства в собраниях музеев Ленинграда из Мраморного и Аничкова дворцов Санкт-Петербурга. С. 37–48.

²⁶ Об этом см.: Боровкова Н.В. «В художественном и архитектурном отношении дворец из себя ничего не представляет ...». Судьба художественных ценностей из дворца великой княгини

и др.), двести сорок восемь разнообразных предметов со складов Госфондов, пять произведений декоративно-прикладного искусства, приобретенных в «Антиквариате». Наряду с имевшимися в собрании музея камнерезными предметами, изготовленными мастерами российских гранильных фабрик, новые экспонаты составили основную часть современной коллекции поделочного и драгоценного камня

Для дальнейшей деятельности Горного музея большое значение имел прошедший в 1930 г. Первый Всероссийский музейный съезд, на котором были приняты важнейшие решения. Отныне изменились стратегия и тактика музейной деятельности: первоочередным делом стала не демонстрация предметов, а показ с их помощью всевозможных исторических процессов. На съезде призывали покончить «с вещевым фетишизмом» и отказаться «от музеев-кунсткамер». Так началось принижение значения музейного предмета как такового. По этой причине под запрет попали такие экспонаты, как декоративные предметы из природного декоративного камня — пасхальные каменные яйца.

В это время сложилось представление о музее как особом политическом и просветительском институте. Результатом стало требование усиления массово-идеологической работы. Сами по себе музейные экспонаты не могли в должной мере демонстрировать достижения социалистического строительства, поэтому они уходили на второй план, а экспозиции необходимо было наполнить лозунгами, диаграммами и разнообразными схемами.

В начале 1930-х гг. сотрудники музея старались продолжать активную работу по комплектованию фондов, регистрации старых коллекций и экспедиционной деятельности. Директор музея и его научный персонал участвовали в международных конгрессах, вели переписку с европейскими специалистами и минералогическими дилерами на предмет пополнения коллекций музея.

В 1937 г. Советский Союз готовился принять XVII Международный геологический конгресс. В рамках его подготовки в 1934 г. Государственному музейному совету ЦКП была подана докладная записка о состоянии естественно-научных музеев Ленинграда. Все экспозиции музея и его структура подверглись серьезной критике. В записке указывалось на чрезвычайную скученность экспонатов в витринах и шкафах, модельное собрание получило не лестный отзыв: «это почти просто “склад” экспонатуры с узким проходом в середине его»²⁷. Самой большой критике подверглась экспозиция отдела прикладной минералогии: «Нелепы в условиях сегодняшнего дня в экспозиции Горного музея каменные яички, граненые плиточки и прочие безделушки отдела поделочного и драгоценного камня»²⁸. В работе музея были выявлены следующие недостатки: «1. Целевая установка музея в корне не верна. Второй в мире по значению своему музей делать почти-что закрытой базой обучения одного института, просто-таки преступно /тем более, что обоснование к этому лишь то, что он в дореволюционное время был создан при Горном институте и в настоящее время оказался в ведомстве Наркомпрома, а не Наркомпроса/. 2. Охват рабочего посетителя, школьных групп, групп рабфака ничтожен. Массовая работа ведется слабо и организована неумело. 3. Экспозиция в своем тематическом плане, в своем структурном выявлении, в своей технике почти по всему музею — если

Ксении Александровны // Дворцы, особняки, усадьбы. Музейный формат: материалы XXIV Царскосельской научной конференции. СПб., 2018. С. 93–103.

²⁷ Докладная записка Государственному музейному совету ЦКП. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 9. Д. 4. Л. 60.

²⁸ Там же.

не просто возмутительна на сегодняшний день, то во всяком случае, не приемлема и не удовлетворяет полностью даже тех же студентов института. 4. Частичная экспозиция, предполагаемая музеем, при сохранении в том же виде двух основных — центральных по богатству материала и по тематическому их значению — отделов, при сохранении той же техники экспозиции и структурного выражения тематического замысла — такая реконструкция почти не изменит характеристики музея»²⁹.

В конце были сделаны неутешительные выводы: «Характерным для всех почти /за редкими исключениями/ естественно-научных музеев Ленинграда, итоговым положением является — академичность, застойность, оторванность от советской сегодняшней действительности в экспозиции этих музеев. Рядом с этим должно быть отмечено техническое несовершенство, устарелость методов экспонирования /это и не мудрено, <...> некоторые и достаточно крупные отделы ряда музеев сохраняют неизменной экспозицию 80-х годов/. Устарел частично и материал демонстрируемый музеями». Автор записки Г. Гутбир предложил «Ориентировочный проект слияния родственных естественно-научных музеев»³⁰. Горный музей согласно Проекта относился к группе Геологических музеев вместе с Центральным научно-исследовательским геологоразведочным музеем им. академика Ф.Н. Чернышева, Минералогическим, Геологическим и Палеозоологическим музеями АН СССР, и Почвенным музеем. Правда, в отношении последнего автор заметил, что он может быть «вообще изъят из группы естественно-научных и перенесен в группу сельскохозяйственных музеев»³¹.

Горный музей планировалось превратить в «Музей геологических наук», состоящий из шести отделов: «1. Минералогического, 2. Специального геохимического, 3. Петрографического, 4. Стратиграфического, 5. Полезных ископаемых и 6. палеонтологического»³². Автор проекта предусматривал передачу части фондов, не вошедших в указанные тематики, «другим музеям 1/ отдел космогонии и физической геологии — Геологическому музею Академии Наук, 2/ Модельно-технический и выставки — Ц. Геолого-Разведочному /для организации музея Георазведки и Горного дела. 3/ Часть палеонтологических материалов /или весь отдел, смотря по характеру окончательного разделения вопроса/ — музеям биологической группы. С другой стороны в музей должны быть переданы монографические палеонтологические коллекции музея Георазведки /как специально научные коллекции ...»³³. Реализация данного проекта могла привести к утрате уникальных музейных комплексов, которые формировались на протяжении нескольких столетий, но в 1934 г. Ленгорисполком оказался не готов к принятию столь радикальных мер.

Выявленные недостатки заставили руководство Горного музея предпринять ряд мер для их ликвидации. Экспозиции музея были дополнены новыми площадями, в результате реорганизации было создано 12 тематических отделов: космогония, геофизика, общая (динамическая) геология; эволюция земной коры; геохимическое введение в минералогию; физика минералов; химия минералов; петрография; генетическая геохимия; полезные ископаемые и прикладная минералогия; главнейшие месторождения СССР с экономикой; модельно-технический и эволюция жизни на Земле (с разделом о деятельности человека).

²⁹ Там же. Л. 62.

³⁰ Проект слияния родственных естественно-научных музеев. См.: АГМ. Ф. 1. Оп. 9. Д. 4. Л. 53–111.

³¹ Там же. Л. 54.

³² Там же. Л. 92.

³³ Там же. Л. 94.

В 1937 г. Горный музей принял активное участие в подготовке и проведении XVII Международного геологического конгресса, к открытию которого был издан музейный путеводитель и открыты новые тематические экспозиции, посвященные науке о минералах. Тем не менее, очевидно, организация деятельности Горного музея не получила положительной оценки партийного руководства. За небольшой отрезок времени он лишился ведущих сотрудников и руководства. Еще перед открытием конгресса был арестован по сфабрикованному обвинению директор музея Д.И. Мушкетов, а по его окончании — заведующий отделом минералогии В.В. Черных и заведующий палеонтологическим отделом И.О. Киселев. В начале 1937 г. от тяжелой болезни скончался старейший сотрудник и организатор отделения прикладной минералогии Г.М. Еджуков.

Музей, превращенный в политический пропагандистский центр, оказался включенным в общий процесс идеологического воспитания. В центре Колонного зала была установлена гипсовая статуя В.И. Ленина. Главную лестницу декорировали карты недр СССР, всюду были развешаны лозунги, соответствующие доктрине советского государства. Из образовательного и просветительного центра Горный музей был превращен в политический институт, пропагандирующий официальную идеологию государства.

Список литературы

Боровкова Н.В. «В художественном и архитектурном отношении дворец из себя ничего не представляет ...». Судьба художественных ценностей из дворца великой княгини Ксении Александровны // Дворцы, особняки, усадьбы. Музейный формат: материалы XXIV Царскосельской научной конференции. СПб.: Серебряный век, 2018. С. 93–103.

Боровкова Н.В. Произведения камнерезного искусства в собраниях музеев Ленинграда из Мраморного и Аничкова дворцов Санкт-Петербурга // Атрибуция, история и судьба предметов из императорских коллекций: сборник докладов научной конференции Кучумовские чтения. СПб: ГМЗ «Павловск», 2017. С. 37–48.

Боровкова Н.В. Три войны — три эвакуации. Трагические страницы истории Горного музея // Музей и война: судьба людей, коллекций, зданий. Сборник докладов всероссийской научно-практической конференции, приуроченной к 80-летию Екатеринбургского музея изобразительных искусств и 75-летию эвакуации коллекций Государственного Эрмитажа на Урал. 4–6 апреля 2016 г. Екатеринбург: [Б.и.], 2016. С. 29–31.

Боровкова Н.В., Попова Е.Е., Полярная Ж.А. Проблемы изучения формирования музейных коллекций в 1918–1930 годы (на примере Горного музея) // Культурное наследие Российского государства. СПб: ИПК «Вести», 2014. Вып. VI. Ч. 2. С. 217–230.

Боровкова Н.В., Свирина Е.С. Революция и строительство «нового» музейного центра: коллекции и люди в 1917–1920-х годах // Музей между Гражданской и Великой Отечественной войной: судьба людей, коллекций, зданий: сборник докладов всероссийской конференции. 10–12 октября 2018 г. Екатеринбург: [Б.и.], 2018. С. 26–28.

References

Borovkova, N.V. *Proizvedeniya kamnereznogo iskusstva v sobraniyah muzeev Leningrada iz Mramornogo i Anichkova dvorcov Sankt-Peterburga* [The works of stone-cutting art in the collections of museums of Leningrad from the Marble and Anichkov Palaces of St. Petersburg], in *Atribuciya, istoriya i sud'ba predmetov iz imperatorskih kolekcij: sbornik dokladov nauchnoj konferencii Kuchumovskie chteniya*. Saint-Petersburg: Press of "Pavlovsk-Museum", 2017. P. 37–48. (in Rus.).

Borovkova, N.V. Tri vojny — tri ehvakuacii. Tragicheskie stranicy istorii Gornogo muzeya [The three wars — three evacuations. The tragic pages of the history of the Mining Museum], in *Muzej i vojna: sud'ba lyudej, kolekcij, zdanij. Sbornik dokladov vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii, priurochennoj k 80-letiyu Ekaterinburgskogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv i 75-letiyu ehvakuacii kolekcij Gosudarstvennogo EHrmitazha na Ural. 4–6 aprelya 2016 g.* Ekaterinburg: [without Name of Publisher], 2016. P. 29–31 (in Rus.).

Borovkova, N.V. «V hudozhestvennom i arhitekturnom otnosheniyah dvorec iz sebya nichego ne predstavlyaet ...» Sud'ba hudozhestvennyh cennostej iz dvorca velikoj knyagini Ksenii Aleksandrovny [“In the artistic and architectural relations, the palace is nothing of itself ...” The fate of artistic treasures from the palace of Grand Duchess Xenia Alexandrovna], in *Dvorcy, osobnyaki, usad'by. Muzejnyj format: materialy XXIV Carskosel'skoj nauchnoj konferencii.* Saint-Petersburg: Serebranyj vek Press, 2018. P. 93–103. (in Rus.).

Borovkova, N.V., Popova, E.E., Polyarnaya, ZH.A. Problemy izucheniya formirovaniya muzejnyh kolekcij v 1918–1930 gody (na primere Gornogo muzeya) [A problems of research of the formation of museum collections in the years 1918–1930 (a case of the Mining Museum)], in *Kul'turnoe nasledie Rossijskogo gosudarstva.* Saint-Petersburg: IPK “Vesti” Press, 2014. Vol. VI. Pt. 2. P. 217–230. (in Rus.).

Borovkova, N.V., Svirina, E.S. Revolyuciya i stroitel'stvo «novogo» muzejnogo centra: kolekcii i lyudi v 1917–1920-h godah [The revolution and construction of the “new” museum center: collections and people in the 1917–1920th], in *Muzej mezhdru Grazhdanskoj i Velikoj Otechestvennoj vojnaj: sud'ba lyudej, kolekcij, zdanij: sbornik dokladov vserossijskoj konferencii. 10–12 oktyabrya 2018 g.* Ekaterinburg: [without Name of Publisher], 2018. P. 26–28. (in Rus.).

МУЗЕЙ

Соломаха Е.Ю.

ПРОДАЖИ КАРТИН ИЗ ЭРМИТАЖА НА ЕВРОПЕЙСКИХ АУКЦИОНАХ В 1928–1935 гг.

Соломаха, Елена Юрьевна — заместитель заведующего Отделом рукописей и документального фонда, Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, solomakha@hermitage.ru.

За время торговых операций «Антиквариата» 1928–1933 гг. по продажам предметов искусства из советских музейных собраний за границей из Эрмитажа ушло огромное количество произведений, в том числе живописи. Подавляющая часть из них была продана на аукционах Европы. Но до недавнего времени было известно только о единичных европейских аукционах с участием картин и других предметов искусства из Эрмитажа, т.к. за редким исключением происхождение выставленных на торги лотов в аукционных каталогах не указывалось. Ряд таких продаж удалось выявить благодаря тому, что в Научной библиотеке Государственного Эрмитажа сохранились каталоги европейских аукционов 1928–1935 гг., поступившие из «Антиквариата». В каждом из них отмечены все предметы искусства, переданные на торги «Антиквариатом» с инвентарными номерами. В каталогах имеются рукописные пометы о первоначальной оценке и вырученной сумме за каждый предмет, а также отметки о тех предметах, что не удалось продать. Кроме того, в некоторых каталогах сохранились машинописные отчеты сотрудника «Антиквариата» о ходе продаж. Сопоставив инвентарные номера с номерами в актах выдач предметов искусства из Государственного Эрмитажа в «Антиквариат», удалось не только выявить сами картины, составить список аукционов, на которых они выставлялись, но и сделать определенный анализ финансовой стороны продаж.

Ключевые слова: «Антиквариат», аукцион, музей, Эрмитаж.

THE SALES OF PAINTINGS FROM THE COLLECTION OF THE STATE HERMITAGE ON EUROPEAN AUCTIONS IN 1928–1931

Solomakha, Elena Yurievna — the Deputy Head of the Manuscripts and Documents Department, the State Hermitage, Russian Federation, Saint-Petersburg, solomakha@hermitage.ru.

During the sale of art objects from Soviet museum collections abroad by the “Antikvariat” office in 1928–1933, a huge number of works, including paintings, had left the Hermitage. Most of them were sold at auctions in Europe. Until recently, only rare European auctions involving paintings and other objects of art from the Hermitage were known, since the origin of the lots put up for auction was almost never indicated in auction catalogs. Some such sales were able to be identified because the Hermitage Library has kept the catalogs of European auctions from 1928 to 1935 from the “Antikvariat”. All art objects transferred to the auctions by “Antikvariat” are marked in each of them with inventory numbers. In those catalogs there

are handwritten notes about the initial assessment and the amount received for each item, as well as notes about those that could not be sold. In addition, in some catalogs, the typewritten reports of the “Antikvariat” employee on the sales process were kept. As a result, it was possible to compare inventory numbers with numbers in the acts of issuance of the art objects from the Hermitage to “Antikvariat”, identify paintings, draw up a list of auctions in which they exhibited, and make a certain analysis of the financial side of sales.

Key words: sale, painting, auction, “Antikvariat”, the State Hermitage museum.

За пять лет истории распродаж советских музейных собраний за границу ушло огромное количество произведений искусства. Цифра эта до сих пор не названа и масштаб культурных потерь до конца не оценен. В Эрмитаже были попытки сделать подсчеты потерь от экспортных операций «Антиквариата». По оценкам хранителей за период с 10 марта 1928 г. по 10 октября 1933 г. из музея было выдано 2 730 картин, 3 763 рисунков и гравюр, 16 489 предметов западноевропейского прикладного искусства (мебель, бронза, фарфор, хрусталь, ткани, изделия из серебра, золота и драгоценных камней), 415 золотых античных украшений, 613 миниатюр и т.д.¹, хотя по целому ряду причин цифры эти весьма условны².

Согласно данным Отдела статистики Главного таможенного управления Министерства внешней торговли СССР в Германию в этот период было вывезено «картин и других предметов искусства», в 1928—187 000 произведений на сумму 10 845 000 руб., в 1929 г.—219 000 на сумму 19 422 000 руб., в 1930 г.—577 000 на сумму 27 306 000 руб., в 1931 г.—36 000 на сумму 5 806 000 руб., в 1932 г.—46 000 на сумму 3 688 000 руб.³ В справочнике конечно нет уточнения, откуда были предметы искусства, но цифры свидетельствуют о размахе советского антикварного экспорта в период распродаж советских музейных собраний «Антиквариатом», тем более, что до 1928 г. они на порядок меньше, а после 1934 г. отсутствуют совсем⁴. Нам хорошо известна судьба отдельных проданных шедевров Эрмитажа и других музеев, но десятки тысяч картин и других произведений искусства были проданы через многочисленные аукционы на Западе и растворились в собраниях Европы и Америки. Первые аукционы с участием предметов искусства из Эрмитажа были проведены фирмой «Рудольф Лепке».

Эта берлинская фирма работала в Ленинграде с 1923 г., закупая предметы искусства у частных лиц и в антикварных магазинах, и Наркомвнешторг заключил с ней договор о проведении аукционов из музейных собраний и национализированных частных коллекций. Уже в феврале 1928 г. совладелец фирмы Ханс Карл Крюгер приехал в Эрмитаж, чтобы вместе с уполномоченным Госторга С.Я. Раппопортом начать подготовку

¹ Архив Государственного Эрмитажа (далее—АГЭ). Ф. 1. Оп. 17. Д. 234. Л. 9.

² Для окончательного подсчета потерь необходимо учесть: во-первых, в первые годы продаж в «Антиквариат» выдавали в основном собрания, поступившие из ликвидированного Государственного Музейного фонда, которые до 1930 г. было запрещено ставить на инвентарь Эрмитажа; во-вторых, возвраты непроданных экспонатов, а они начались с 1931 г., причем в Эрмитаж возвращали не только произведения из коллекций самого музея, но и выданные в «Антиквариат» из других музеев; в-третьих, из возвращенных предметов был сформирован музейный фонд Эрмитажа, из которого выдавали экспонаты для пополнения коллекций провинциальных музеев.

³ Внешняя торговля СССР за 1918–1940 гг. Статистический сборник. М., 1960. Т. II. С. 120, 527, 532.

⁴ Надо отметить, что в предыдущем статистическом сборнике «Внешняя торговля СССР за 20 лет. 1918–1937 гг.», изданном Всесоюзным объединением «Международная книга» в 1939 г., нет сведений о продаже антиквариата.

к первому аукциону в Берлине. Крюгеру был предоставлен доступ в фонды Эрмитажа и Ново-Михайловский дворец, где находились склады «Антиквариата», и он практически руководил подбором предметов. Сначала предполагалось, что можно будет использовать возможность закупок на частном рынке, но в основном выдавать переданные в музей национализированные коллекции из ликвидированного Музейного фонда. По этой причине вплоть до 1930 г. Эрмитажу запрещали включать их в инвентари коллекций.

Первый аукцион с участием произведений из Эрмитажа и музеев Ленинграда и юбилейный для фирмы Лепке 2000-ый аукцион состоялся 6–7 ноября 1928 г. в Берлине. Продажа произведений из советских музейных собраний вызвала в Германии ажиотаж. Аукцион проходил в специально нанятом для этой цели помещении, рассчитанном на 900 человек, на нем присутствовали представители почти всех ведущих антикварных фирм. Посетителей впускали по билетам, и в первый день аукциона все места были раскуплены, но далеко не все желающие смогли попасть внутрь⁵.

Об аукционе писали все европейские газеты, хотя оценка его была неоднозначна. Генеральный директор Берлинских музеев Вильгельм фон Боде в предисловии к каталогу писал: «... можно только приветствовать решение советского правительства продать в Берлине излишки произведений искусства разного рода из своих важнейших музеев и дворцов. Старые эрмитажные сокровища остались нетронутыми и настолько выросли, что даже с присоединением Зимнего дворца в Ленинграде их невозможно экспонировать одновременно. <...> Этот аукцион не просто позволит всем друзьям искусства увидеть ценные и важные художественные произведения, он одновременно может стать тем связующим звеном, которое было разорвано мировой войной. Он будет также содействовать совместной работе народов в культурной сфере, которая поможет навести новые мосты»⁶. В ответ на это мюнхенская газета «Muenchener Nachrichten» заметила, что не видит никакого единения народов в том, что «в Германии, где частная собственность защищена законом, будут выставлены на аукцион присвоенные из частных собраний художественные произведения»⁷. Действительно, т.к. из Эрмитажа на аукцион были отобраны в основном картины и предметы прикладного искусства, поступившие в музей в результате национализации, девять русских эмигрантов, узнав среди лотов свои вещи, подали в суд⁸. Князь Феликс Юсупов вспоминал: «А в Берлине, в галерее Лепке, Советы организовали продажу произведений искусства. В иллюстрированном каталоге я узнал некоторые наши вещи. Обратился я к адвокату мэтру Вангеманну и просил его предупредить судебные власти и приостановить продажу до разбирательства дела в суде. Другие русские эмигранты, оказавшиеся в подобном положении, приехали в Берлин и присоединились ко мне. Со мной случился буквально шок, когда увидел я мебель, картины

⁵ Из отчета С.П. Яремича об аукционе. См.: Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи 1928–1929. Архивные документы. СПб., 2006. С. 56.

⁶ Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. 1928–1929. Архивные документы. С. 334–335.

⁷ Там же. С. 70–71.

⁸ Князь Д. Оболенский, княгиня О. Палей, графиня Кочубей, графиня Шувалова, князь Юсупов, А. Половцов, графиня Строганова (Щербатова), князь А. Дабиша-Костроманич. В деле «Материалы о наложении ареста Германским судом на ценности СССР, назначенные к продаже» упоминается, что кн. Ф. Юсупов, в частности, претендовал на картину французской школы «Мария с младенцем и Анной», две картины Греза «Головка ребенка», две картины Гюбера Роббера «Прачики» и «Лестница в парке», гр. Мария Черничева-Безобразова — на два маленьких пейзажа Роббера «Фонтан» и «Обелиск», гр. Сологуб — на картину Массе «Титус». См.: Российский Государственный архив экономики. Ф. 5240. Оп. 19. Д. 210. Л. 2.

и редкостные вещицы из матушкиной гостиной нашего дома в Санкт-Петербурге. В день торгов полиция вошла в зал и конфисковала все указанные нами предметы, что вызвало некоторую панику у покупателей, и у продавцов. Мы не сомневались, что собственность нашу нам возвратят»⁹. Германский суд наложил арест на общую сумму 863 700 марок на уже проданные предметы, Наркомвнешторг через свое представительство в Берлине, в свою очередь, заявил протест и по существующему контракту потребовал компенсацию, предъявив счет германскому правительству на 2 000 000 марок. Европейская пресса, за исключением некоторых правых газет, не поддержала эмигрантов. «Но кто заплатит эти два миллиона марок, если Советы выиграют суд? Конечно, не эмигранты, а немецкие налогоплательщики, которые волнуются и находят несвоевременным вмешательство берлинского правосудия, которое только создало себе в результате ненужные трудности», написала 8 ноября французская *“Paris midi”*¹⁰. В результате, германский суд отклонил иски эмигрантов, а скандал лишь подстегнул интерес к торгам.

Аукцион принес Советскому правительству 2 560 000 тысяч марок. Из Эрмитажа на аукционе было продано 122 предмета на сумму 847 155 марок¹¹. Однако, по мнению эрмитажных экспертов—хранителя картинной галереи В.Ф. Левинсона-Лессинга и хранителя отделения гравюр и рисунков С.П. Яремича,—которые присутствовали на торгах в качестве наблюдателей, аукцион, устроенный в расчете на привлечение богатых коллекционеров, ожиданий не оправдал: «Почти все значительные предметы перешли в руки посредников, то есть антикваров. Вследствие этого многие исключительные по своей редкости и качеству работы частично прошли значительно ниже обычной своей стоимости»¹². Были разочарованы и покупатели. Газета *“Paris midi”* писала: «Многие коллекционеры и торговцы не скрывали своего разочарования от качества выставленных на аукцион предметов. Безусловно, любители и профессионалы ожидали большего, даже много большего... Или Советы оставили все самое лучшее во дворцах Ленинграда, или вкус довоенной высшей русской знати был не столь безупречен, как принято было считать»¹³. Эти «разочарования» и «ожидания», несомненно, подогревались слухами о том, что в августе 1928 г., т.е. непосредственно перед аукционом, советское руководство предложило нефтяному магнату К. Гюльбенкяну продать ряд эрмитажных шедевров в обмен на возможность выхода СССР на мировой нефтяной рынок.

Следующий, 1929 г. начался с подготовки очередного аукциона. Еще в декабре 1928 г. Берлинское Торгпредство заключило с фирмой «Лепке» договор на сумму в 4 000 000 марок на продажу Строгановского дворца-музея. Фирма «Лепке» уже внесла в качестве аванса четверть этой суммы, но в это время во Франции началась подготовка к процессу между наследниками за состояние Строгановых, в том числе, и за художественные коллекции. Не желая повторения скандала и возможных осложнений с бывшими владельцами, продажу дворца было решено отложить. Чтобы не платить огромную неустойку за сорванный аукцион, Эрмитаж обязали в срочном порядке подобрать картины на сумму договора из Картинной галереи музея.

Тем временем финансовая ситуация на Западе все более ухудшалась и цены на антиквариат стремительно падали. Учитывая эти обстоятельства, Наркомвнешторг по согласованию

⁹ См.: Юсупов Ф.Ф. Мемуары в двух книгах. До изгнания. 1887–1919. В изгнании. М., 1998. С. 359.

¹⁰ Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. 1928–1929. Архивные документы. С. 77.

¹¹ Там же. С. 60–64.

¹² Там же. С. 134.

¹³ Там же. С. 77.

с Наркомпросом приняли решение о снижении оценок произведений искусства, в результате чего пришлось резко увеличить их количество¹⁴. На состоявшемся в музее совещании по этому вопросу присутствовали на этот раз представители ОГПУ.

Всего за два месяца было проведено полное обследование и перераспределение картин, находящихся в хранилищах музея, поступивших туда главным образом из Музейного фонда.

Отбор на экспорт велся в такой спешке (на просмотр одной картины давалось в среднем около 30 секунд), что некоторые произведения одновременно попали и в списки на экспорт, и в списки оставленных для Эрмитажа. Из-за спешки картины заносились в акты только под инвентарными номерами (без указания автора и названия). При этом предметы из национализированных собраний, которые запрещалось тогда вносить в основные инвентари музея, учитывались по регистрационным описям Музейного фонда. Сначала комиссия отобрала для экспорта 2 200 картин. Потом их количество было несколько сокращено. Но так или иначе в предельно короткий срок, с 1 марта по 17 апреля, был определен план экспорта картин на все последующие годы продаж.

В результате к выдаче на экспорт было отобрано больше трети картин, поступивших в Эрмитаж из Музейного фонда¹⁵.

Супруга академика С.Ф. Ольденбурга, сотрудница Отдела Востока Е.Г. Ольденбург написала дневнике: «В Эрмитаже работает теперь комиссия по изысканию вещей к продаже. Все предметы распределены на три категории: музейные, т.е. Эрмитажа, затем вещи, поступающие в Госфонд и вещи для Госторга. Что творится в Картинном отделении. Бедные наши картинщики! На них лица нет! Все картины из запаса — все в продажу!»¹⁶.

Второй аукцион фирмы «Лепке», прошедший 4–5 июня 1929 г., практически был сорван. Торги состоялись всего за четыре месяца до «черного четверга» — 24 октября 1929 г. Из-за того, что на рынок было выброшено огромное количество антиквариата из СССР, стартовые цены были чудовищно низкими и ряд вещей советское торговое представительство в Берлине во главе с М.Ф. Андреевой вынуждено было снять с торгов.

Если на предыдущем аукционе большой зал не мог вместить всех желающих, то на этот раз в основном присутствовали перекупщики средней руки. Публика отнеслась к советскому аукциону довольно прохладно, хотя выставленные в июне 1929 г. картины были гораздо лучшего качества, чем в ноябре 1928 г. «Это был аукцион с большими именами и — сравнительно — низкими ценами», написала 5 июня 1929 г. немецкая газета «Der Tag»¹⁷.

Большинство лотов проданы не были и благополучно вернулись в Эрмитаж. Прежде всего, лучший лот аукциона — «Портрет супругов» Лоренцо Лотто; вещь, по оценке эксперта фирмы Лепке по живописи, известного искусствоведа Германа Фосса, «не имеющая аналогов на рынке»¹⁸. Немецкие газеты написали, что картину приобрела за 310 000 марок парижская фирма «Попов», но, к счастью, эта информация оказалась ложной¹⁹.

¹⁴ Если в 1928 г. на экспорт было выдано 58 предметов, то в 1929 г. — 17 335. См. Там же: С. 326–327.

¹⁵ Так, например, из одной только коллекции О.Э. Бразы в «Антиквариат» ушло более 30 полотен. См.: Соломаха Е.Ю. Живопись из коллекции О.Э. Бразы // Сообщения Государственного Эрмитажа. СПб., 2007. Вып. 65. С. 77–90.

¹⁶ Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук. Ф. 208. Оп. 2. Д. 57. Л. 191.

¹⁷ Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. 1928–1929. Архивные документы. С. 303.

¹⁸ АГЭ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 523. Л. 5.

¹⁹ Пиотровский М.Б. Как Лоренцо Лотто вернулся в Эрмитаж // Эрмитажные чтения. Памяти Б.Б. Пиотровского. СПб., 1999. С. 80–86.

По сравнению с предыдущим годом журналисты уже осторожнее высказывались о продажах предметов из русских частных собраний. Газета “*Deutsche Allgemeine Zeitung*” от 7 мая 1929 г., в частности, писала: «Русское торговое представительство в Берлине поручило художественному аукциону Рудольфа Лепке организовать продажу определенного количества ценных художественных предметов, которые прежде, по-видимому, находились в частной собственности русских граждан, а затем стали достоянием Советского государства согласно Декрету от 19 ноября 1920 года о национализации всех художественных собраний в России. Фирма Лепке решила принять этот заказ, так как согласно решению Высшего немецкого суда, Апелляционного суда в Лондоне и Кассационной палаты в Риме национализированные русские художественные собрания были признаны и за пределами России неоспоримой собственностью русского государства»²⁰. Из бывших владельцев на этот раз подал в суд только граф Дабиша-Костроманич. Но его иск был отклонен и впоследствии подобные иски уже не рассматривались.

За провал июньского аукциона была снята с должности М.Ф. Андреева, с 1926 г. возглавлявшая Художественно-промышленный отдел советского Торгпредства в Германии. Покрыть полученный от фирмы аванс Советскому правительству не удалось. В результате, задолженность фирме Лепке составила 600 000 марок²¹.

Для Эрмитажа неудачные торги в июне 1929 г. означали, с одной стороны, возврат непроданных вещей, но с другой — значительное сокращение бюджета по спецсредствам и остановку работ по ремонту и капитальному строительству, которые велись на деньги, поступавшие в бюджет музея от продаж произведений искусства²². Но, это ни в коей мере не повлияло на сокращение количества выдаваемых в «Антиквариат» предметов. Напротив, в начале сентября 1929 г. для фирмы Лепке морским транспортом был отправлен 31 контейнер с 203 картинами, в основном немецких и австрийских художников XIX в. Чуть позже, также морем, отправились еще 45 ящиков с картинами и мебелью.

Грузы прибыли в Германию как раз перед началом мирового финансового кризиса, впоследствии названного Великой депрессией: 24 октября 1929 г., в «черный четверг», произошло обвальное падение цен акций, а 29 октября — биржевой крах фондового рынка США. Экономический кризис особенно тяжело ударил по экономикам Америки и Германии — последняя же являлась основным импортером советских музейных ценностей. На складах «Антиквариата» и в берлинском Торгпредстве скопились тысячи предметов искусства, которые сотрудники Госторга упорно старались реализовать. Поэтому, несмотря на кризис, в ноябре 1929 г. в Германию отправили еще одну партию картин старых мастеров. В итоге за три месяца в советское Торгпредство в Берлине было прислано произведений искусства на 2 500 000 марок²³.

29 октября и 26 ноября 1929 г. фирма Лепке организовала два очередных аукциона с участием присланных «Антиквариатом» предметов из советских собраний. 26 ноября на торгах было выставлено 17 картин из Эрмитажа (точнее, из частных собраний, выданных через Эрмитаж). С этого времени в отличие от предыдущих торгов, в аукционных каталогах происхождение картин никак не обозначалось. Возможно, европейские аукционные дома не видели в этом преимущества и не хотели афишировать распродажу

²⁰ Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи 1928–1929. Архивные документы. С. 300.

²¹ АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1033. Л. 2.

²² Соломаха Е.Ю. О «спецсредствах» Эрмитажа. К истории распродаж в 1920–1930-х гг. // Сообщения Государственного Эрмитажа. СПб., 2004. Вып. 52. С. 173–178.

²³ Жуков Ю.Н. Сталин: операция «Эрмитаж». М., 2005. С. 197–198.

частных русских собраний, а возможно, что сами продавцы не хотели демонстрировать размах советского антикварного экспорта. Не считая аукциона фирмы Лепке «Собрание Строгановых в Ленинграде» (май 1931 г.), о котором речь пойдет ниже, происхождение картин из Эрмитажа в единичных случаях указывалось в аукционных каталогах фирмы «М. Лемпертц», и то лишь тогда, когда речь шла о картинах из собраний, поступивших в музей до революции (например, из собрания П.П. Семенова-Тян-Шанского или коллекциях, купленных Екатериной II), а также в некоторых каталогах аукционного дома «Интернационале Кунст Хаус». Происхождение книг и гравюр из эрмитажного собрания анонсировала лейпцигская фирма «Бернер», но, вероятно, потому что речь шла о продаже тиражных экземпляров.

Если о присутствии на торгах сотрудников Эрмитажа, как это было на предыдущих двух аукционах фирмы Лепке, никаких сведений не сохранилось²⁴, то наблюдатели от «Антиквариата» и сотрудники берлинского торгпредства определенно там находились и внимательно следили за ходом аукционов. Об этом свидетельствуют пометы в аукционных каталогах, поступивших из «Антиквариата» в библиотеку Эрмитажа в 1930-х гг.²⁵ Именно благодаря этим рукописным пометам стало возможно выявить принадлежащие Эрмитажу картины, выставленные на торги в различных аукционных домах Европы. Без этих помет, содержащих инвентарные номера по актам выдач в «Антиквариат», определить их, среди множества других, представленных на ноябрьском аукционе 1929 г. (как, впрочем, и на последующих аукционах 1930-х гг.), было бы практически невозможно. В каждом аукционном каталоге имеются отметки о первоначальных оценках «Антиквариата», о достигнутых на аукционе ценах, а также непроданных картинах.

Произведения, выданные в «Антиквариат» в 1929 г., оценивались экспертами из Эрмитажа в среднем от 200 до 800 руб., редко выше 1 000 руб., еще реже — более высокой суммой.

Для сравнения можно привести и месячные оклады рабочих, выполнявших капитальный ремонт зданий Эрмитажа в 1929 г., которые выплачивались из «экспортных» денег. Так, кровельщики получали от 78 до 144 руб. в месяц, плитотесы — от 73 до 102 руб., штукатуры — от 55 до 90 руб., плотники — от 16 до 54 руб.²⁶ Таким образом, цена одной картины на аукционе была равна месячной зарплате рабочего или служащего.

Чтобы лучше понять эти соотношения, можно сопоставить их с ценами на основные товары и продукты. Например, в закрытых распределителях для рабочих в Москве мясо стоило 1,46–2,23 руб. за килограмм, молоко — 40–50 коп. за литр, яйца — 8 руб. за десяток, сливочное масло — 3–7 руб. за килограмм. Но попасть в эти распределители могли только определенные категории граждан. Основной массе населения приходилось покупать продукты на рынке, где цены на те же продукты были в два-три раза выше:

²⁴ Хотя, возможно, там все-таки присутствовал В.Ф. Левинсон-Лессинг. В его личном деле есть запись о том, что с 4 ноября по 4 декабря он был «временно откомандирован в распоряжение «Антиквариата»». (АГЭ. Ф. 1. Оп. 13. Д. 466. Л. 79 об.).

²⁵ Каталоги поступили в 1935–1938 гг. из ВО «Антиквариата» и из ВО «Международная книга», которой после ликвидации «Антиквариата» была передана часть его функций. Любопытно, что из «Антиквариата» каталоги поступали безвозмездно по акту, а из «Международной книги» по счету, т.е. путем покупки.

²⁶ Соломаха Е.Ю. Распродажа запасов Картинной галереи Эрмитажа и мировой кризис // Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. 1929. Архивные документы. СПб., 2014. Ч. 2. С. 8–9.

6–10 руб. за килограмм мяса, 2 руб. за литр молока, 13–14 руб. за десяток яиц, 19–20 руб. за килограмм сливочного масла²⁷.

С.П. Яремич после июньского аукциона 1929 г. фирмы Лепке писал, что «главари антикварной торговли, охладев к среднему товару, <...> насторожившись в ожидании крупной добычи становятся все более требовательными»²⁸.

Действительно, Крюгер, совладелец фирмы Лепке, которая вплоть до 1930 г. оставалась единственным продавцом эрмитажных произведений искусства, требовал новых поставок более высокого качества и претендовал на роль посредника по продаже шедевров, при этом постоянно настаивая на снижении цен.

Поэтому начиная с 1930 г. «Антиквариат» начал искать другие европейские антикварные фирмы для проведения аукционов, чтобы реализовать товар, уже имеющийся и продолжающий поступать в советское Торгпредство в Берлине.

Планы по продаже антиквариата нужно было выполнять, поэтому единственным выходом было идти на уступки и увеличивать качество поставок. Об этом прямо говорится в письме спецотдела «Антиквариата» при Торговом представительстве СССР в Германии от 8 мая 1930 г., адресованном в Наркомвнешторг: «план может быть осуществлен только в том случае, если немедленно теперь же будут высланы нам первоклассные вещи <...> В настоящее время мы живем теперь только остатками от прежних аукционов и которые не были проданы из-за высоких лимитов <...> С нашей стороны в течение последнего времени предпринимались огромные усилия чтобы ликвидировать эти залежи. Однако большинство крупных фирм, которым мы предлагали эти вещи совершенно не хотели слышать о них, заявляя, что они им хорошо известны по прежним аукционам у фирмы Лепке. Питать надежду на реализацию этих остатков в провинциальных курортах нет основания, так как покупательная способность германской провинции очень слаба, а кроме того среди этих остатков имеются довольно крупные объекты, как например, картины от аукционов 2000 и 1913²⁹. Для провинциальных курортов могут быть использованы только мелкие и средние вещи из наших остатков, что мы сейчас и делаем, передавая примерно на сумму 200 000 марок таких вещей Интернационале Кунст-Аукцион-Хауз в Берлине для организации некоторых провинциальных и курортных аукционов»³⁰.

Картины продолжали продавать на аукционе фирмы Лепке. 20 картин из Эрмитажа было выставлено на аукционе 13 мая 1930 г., но их происхождение никак не было обозначено.

Помимо фирмы Лепке картины из Эрмитажа продавали на аукционах Интернационале Кунст-Аукционс-Хауз, Германа Бала и Поля Граупе, Георга Самтера и Рудольфа Элзаса в Берлине, у Матиаса Лемпертца в Кельне, у Хьюго Хельбинга в Мюнхене, у Отто Грейнера в Штутгарте.

Кроме этого, предметы искусства из Эрмитажа выставлялись на продажу в старейших аукционных домах Европы: в Швеции у Буковски в Стокгольме, в Швейцарии в галерее Фишера в Люцерне, в Австрии у Альберта Кенде в Вене.

Даже не проводя детальный анализ, можно утверждать, что в целом операции «Антиквариата» были крайне неудачны. Часто одна и та же картина оставалась непроданной

²⁷ Осокина Е.А. За фасадом «сталинского изобилия»: Распределение и рынок снабжения населения в годы индустриализации. 1927–1941. М., 1999. С. 255.

²⁸ Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. 1928–1929. Архивные документы. С. 294.

²⁹ Имеется в виду 2013-й аукцион фирмы Лепке из ленинградских музеев, состоявшийся 4–5 июня 1929 г.

³⁰ Ильин Н.Н., Семенова Н.Ю. Проданные сокровища России. М., 2000. С. 291–292.

и переходила из одного аукциона на другой. Цены тоже были весьма неоднородны и, преимущественно, ниже установленных советских лимитов, которые к тому же разрешалось снижать непосредственно на аукционах³¹. На обложке одного из аукционных каталогов кельнской фирмы Лемпертца имеется пометка одного из руководителей «Антиквариата» Э. Богнара: «К лимитам Торгпредства я еще разрешил свободу на 25 % скидку — из-за скверных конъюнктурных условий»³².

В 1931 г. ситуация на антикварном рынке не улучшилась. Об этом с тревогой писали многие немецкие газеты. На ежегодном собрании Союза немецких антикваров в Мюнхене тайный советник коммерции Зигфрид Дрей констатировал, что рост налогов и экономический кризис, угнетающий антикварную торговлю, «едва ли позволят увидеть процветание этой профессиональной деятельности в ближайшем будущем»³³. Об этом также писала берлинская газета «Berliner Tageblatt»: «В период экономического кризиса, который естественным образом затрагивает и художественный рынок, цены в большей степени, чем обычно, зависят от случайности. Картины, которые раньше стоили любителям больших денег, сейчас часто продаются намного ниже своей рыночной стоимости, так что многие владельцы довольны уже тем, что их вещи вообще «идут». В сегодняшних условиях все пытаются получить наличные деньги»³⁴.

Определенное представление о состоянии антикварного рынка и продажах произведений искусства из Эрмитажа и других советских музейных собраний дают сохранившиеся в некоторых аукционных каталогах 1930-х гг. отчеты референта-информатора ВО «Антиквариат» О.М. Ошаниной. Они сделаны всегда четко и со знанием дела. Это понятно, — Ольга Михайловна была настоящим профессионалом. Проработав во второй секции Музейного фонда 10 лет, она затем продолжила эту работу в Эрмитаже, занимаясь каталогизацией и изучением тех самых картин, отчеты о продаже которых она впоследствии составляла для «Антиквариата». Несомненно, что большинство из них она «знала в лицо».

Из отчетов Ошаниной известны подробные сведения о некоторых аукционах. Так на аукционе Лемпертца в Кельне 11 ноября 1931 г. цены на картины колебались от 70 до 1 500 марок, причем из 219 картин было продано меньше четверти³⁵.

Напротив, аукцион Хуго Хельбинга в Мюнхене 29 января 1932 г. был чуть ли не единственным удачным для «Антиквариата». Из выставленных 24 картин из советских собраний были проданы 22, при этом в основном с превышением лимитов³⁶.

³¹ Например, картина Шторма «Карл V в монастыре св. Юста», по акту от 12 июня 1929 г. оцененная в 400 руб., затем была продана на торгах Международного аукционного дома 24 июня 1930 г. за 330 марок, т.е. приблизительно за 152 руб., иными словами, меньше чем в два с половиной раза первоначальной оценки. А две парные картины Дицлера «Вид Рейна», по акту 14 июня 1929 г. оцененные в 200 руб., на аукционе Международного аукционного дома 10–13 октября 1930 г. были вообще проданы за 130 марок, т.е. за 59 руб., что было меньше первоначальной оценки уже более чем в три раза.

³² Каталог Math. Lempertz. Köln. Gemälde des XIX. und XX. Jahrhunderts aus Ausländischem und Rheinischem Bezits. Katalog 305. 4 November 1930. См.: Государственный Эрмитаж (Далее — ГЭ). Научная библиотека. ОЗЕИ. № 116551.

³³ Berliner Tageblatt. 16.07.1931 г.

³⁴ Berliner Tageblatt. 01.01.1931 г.

³⁵ Вложение в каталог «Gemälde neuzeitlicher Meister aus verschiedenem rheinischen Sammlerbesitz; Versteigerung [...] 11. November 1931: Katalog 328; Köln, 1930» аукционного дома «Math. Lempertz, Buchhdlg. und Antiquariat». См.: ГЭ. Инв. № НБ–116571.

³⁶ Вложение в каталог «Ölgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen des 19. und 20. Jahrhunderts aus ausländischem mitteldeutschem und Münchener Besitz; Auktion [...] 29. Januar 1932: [Katalog].

На аукционе этой же фирмы 1–2 марта 1932 г. «Антиквариат» выставил 17 картин, из которых было продано 13, а одна снята с аукциона. При этом суммы, вырученные за два лучших лота, а именно «Вид с полем ржи» Я. Рейсдаля и «Пастуха со стадом» Д. Тенирса, которые вроде бы были проданы значительно выше установленных лимитов, на самом деле оказались заниженными в 3–4 раза по сравнению с оценками 1930 г. (соответственно, Рейсдаль — 10 000 руб., Теннис — 12 500 руб.)³⁷. «Обе картины очень хорошие, с отличными паспортами и могли бы, может быть, дать лучшие результаты», пишет Ошанина в своем отчете³⁸.

Аукцион Хуго Хельбинга 28 апреля 1932 г. был фактически провален: из 102 предметов, выставленных «Антиквариатом», было продано всего 25, в том числе, только одна из восьми картин³⁹. Аукцион 20 мая 1932 г. прошел относительно средне: некоторые картины превысили лимит, некоторые наоборот были проданы ниже заявленной стоимости⁴⁰.

На аукционе Интернационале Кунст-Аукционс-Хауз в октябре 1932 г. были выставлены 214 предметов: прикладное искусство и живопись. 30 картин остались непроданными, 16 прошли по очень низким ценам.

На аукционе Баля и Граупе 26–27 февраля 1932 г. из 40 выставленных на торги картин остались непроданными из-за низких цен и отсутствия спроса 22, т.е. больше половины⁴¹.

Совершенно убыточно прошел и аукцион 11 ноября 1932 г. у Альберта Кенде в Вене: из 187 выставленных «Антиквариатом» предметов вернулись непроданными 139 номеров. Картин было продано всего 3. И это несмотря на то, что по распоряжению председателя ВО «Антиквариат» Н.Н. Ильина стартовые цены были уменьшены на 25 %, а фирма сбросила 10 % с причитающейся ей комиссии⁴².

München, 1932» аукционного дома «Hugo Helbing Kunstantiquariat». См.: ГЭ. Библиотека ОЗЕИ. Инв. № 116379.

³⁷ 2 000 марок ≈ 925 руб.; 2 500 марок ≈ 1 157 руб.

³⁸ Вложение в каталог «Altes Kunstgewerbe. Silber, Möbel, Plastik. Alte Gemälde aus dem Besitz Sr. Excellenz Botschafter Graf Johann Heinrich von Bernstorff Starnberg, deutschem Museums-, hochadeligem u. a. Besitz; Versteigerung [...] 1.–2. März 1932: [Katalog]. München, 1932» аукционного дома «Hugo Helbing Kunstantiquariat». См.: ГЭ. Библиотека ОЗЕИ. Инв. № 116381. Кроме вложенного в аукционный каталог отчета, в нем сохранился черновик записки или письма Ошаниной вероятно кому-то из ответственных лиц «Антиквариата» с более резким текстом: «В марте 1932 г. вы сочли возможным передать в самый рядовой аукцион Гельбинга один из шедевров Я. Рейсдаля из каталога Эрмитажа № 1901 собрания Брюля с паспортом Х. де Грот № 122 и Розенберга № 82».

³⁹ Вложение в каталог «Antike Kunst: Vasen, Goldschmuck, Plastik aus deutschen Adels- und ausländischem Besitz. Gemälde alter Meister. Alte Möbel und Kunstgewerbe aus Berliner Privatbesitz u. a. B.; Versteigerung [...] 28. April 1932: [Katalog]. München, 1932» аукционного дома «Hugo Helbing Kunstantiquariat». См.: ГЭ. Библиотека ОЗЕИ. Инв. № 160862.

⁴⁰ Вложение в каталог «Ölgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen des XIX. und XX. Jahrhunderts aus ausländischem, nord- und süddeutschem Besitz; Auktion [...] 20. Mai 1932: [Katalog]. München, 1932» аукционного дома «Hugo Helbing Kunstantiquariat». См.: ГЭ. Библиотека ОЗЕИ. Инв. № 116384.

⁴¹ Вложение в каталог «Die Sammlung Dr. E. W. (Berlin) mit Beiträgen aus anderem Besitz darunter die Frankenthaler Porzellansammlung Alex Leister (Berlin); Versteigerung [...] 26.–27. Februar [4.–5. März] 1932: Katalog XV. Berlin, 1932» аукционного дома «Hermann Ball & Paul Graupe Auktionshaus». См.: ГЭ. Библиотека ОЗЕИ. Инв. № 160866.

⁴² Вложение в каталог «Wiener Privatbesitz und steirischer Adelsbesitz. Gemälde erstklassiger alter und neuerer Meister, Aquarelle, Handzeichnungen, Miniaturen, Antiquitäten, Porzellan, Gläser, antikes und neueres Silber, Bronzen, Elfenbein, italienische Majoliken, Dosen [...] 116. Kunstauktion [...] 9.–11. November 1932: [Katalog]. Wien, 1932» аукционного дома «Auktionshaus Albert Kende». См.: ГЭ. Библиотека ОЗЕИ. Инв. № 116513.

На аукционе Интернационале Кунст-Аукционс-Хауз 19 ноября 1932 г. «Антиквариат» выставил 172 произведения искусства (фарфор, мебель, живопись). Из них не прошло только 25 предметов, т.е. около 14 %. Из шести картин пять было продано. Надо отметить, что на этот раз в аукционном каталоге, в отличие от большинства предыдущих, указывалось происхождение картин из советских собраний. Здесь опять, казалось бы, аукцион прошел сравнительно удачно, т.к. общая сумма, вырученная за проданные предметы, превысила стартовые цены и составила 30 207 марок⁴³. Но если перевести ее в рубли, это составит около 14 000 рублей, т.е. в среднем получится, что удалось выручить менее чем 100 рублей за один лот.

Относительно успешно 18–20 августа 1931 г. прошел аукцион галереи Фишера в Люцерне⁴⁴. На этот аукцион «Антиквариатом» были отобраны первоклассные вещи. Оценки по тем временам были достаточно высокими, но кажутся теперь смехотворными с учетом класса представленных картин. Из Эрмитажа происходили «Фламандский праздник» Тенирса, «Трактир» и «Пастухи» Берхема, «Дама» Верколи, «Мальчики с мыльными пузырями» Я. де Витта, «Дама у окна» и «Юноша у окна» Луи де Мони, «Пейзаж с рыбаком» Ван Гойена, два парных портрета немецкой школы XVI в., «Портрет мадам де Ментенон» Миньяра, пейзаж Я. Бота, «Бал» Дирка Хальса, «Веселое общество» С. Мириса, «Итальянский пейзаж» Веникса, «Фортуна» Смиты из собрания Семенова-Тян-Шанского и «Скрипач» Бобюрена⁴⁵ из собрания Зурова. Выше всех в 8 000 марок (или 3 700 руб.) было оценено полотно Тенирса. О том, что на аукционе были выставлены картины из Эрмитажа, писала немецкая газета «Berliner Tageblatt». В газете сообщалось, что «Фламандский праздник» Тенирса ушел за 9 600 франков, картина Мириса за 4 200 франков, пейзаж Ван Гойена за 3 200 франков. Отметив высокие цены, автор статьи выразил всеобщую надежду на то, «что художественный рынок оживает и что коллекционеры, как и торговцы, несмотря на далеко все еще не радужную ситуацию, стремятся комплектовать свои собрания <...> и, что сегодня “идут” не только вещи первого сорта, но снова стали продаваться хорошие “средние товары”, на которые уже давно не было спроса»⁴⁶.

Тем временем «Антиквариат» продолжал поиск покупателей для продажи собрания Строгановского дворца, который с 1925 г. стал филиалом Эрмитажа. Сначала предполагалось продать дворец целиком по примеру дворца Палей. В 1930 г. через посредство фирмы «Матиссен» переговоры о его продаже велись с известной берлинской фирмой «Кассирер». Представители фирмы признали материал интересным, но в связи с падением цен предпочли не фиксировать сроков проведения аукциона. Так как это не устраивало руководство «Антиквариата», то осенью 1930 г. снова был заключен договор о проведении аукциона фирмой Лепке. 21 сентября 1929 г. постановлением Совнаркома РСФСР здание Строгановского дома было передано Всесоюзной академии сельскохозяйственных наук имени В.И. Ленина, а выделенные для продажи предметы искусства перевезены в «Антиквариат».

Аукцион «Собрание Строгановых» был проведен 12–13 мая 1931 г. в Берлине. Название его, впрочем, не совсем соответствовало содержанию: из 120 картин, представленных

⁴³ В частности, 3 из 6 представленных картин происходили из собрания Семенова-Тян-Шанского. Вложение в каталог «Internationales Kunst- u. Auktionshaus G.M.B.H. Berlin. Gemälde Alter Meister. Möbel und Kunstgewerbe. 19». Приложение к аукционному каталогу «Internationales Kunst- u. Auktionshaus G.M.B.H. Berlin. Gemälde Alter Meister. Möbel und Kunstgewerbe. 19 November 1932». См.: ГЭ. Библиотека ОЗЕИ. № 149382.

⁴⁴ Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. 1930–1931. Архивные документы. СПб., 2016. С. 428–432.

⁴⁵ Сейчас — Бийлерт.

⁴⁶ Berliner Tageblatt. 20.08.1931 г.

в каталоге, строгановскому собранию принадлежало чуть больше половины⁴⁷. Это были такие жемчужины, как «Портрет бургомистра Николаса Рококка» и «Портрет молодой женщины с ребенком» А. ван Дейка, «Вахханалия» и «Бегство в Египет» Н. Пуссена, два пейзажа Адриана ван дер Вельде, «Большой бивак» Питера Воувермана. Из собрания Павла Сергеевича Строганова на аукцион попали «Портрет молодого человека» А. ван Дейка, марина А. Кейпа, «Портрет кардинала» Ш. Пульцоне и единственный в СССР пейзаж Рембрандта. Аукцион дополнили полотна из коллекций Эрмитажа и других музеев СССР.

Известие о продаже знаменитого собрания привлекло многих коллекционеров, галереи и музеи. Хранители Лувра хотели купить «Портрет графини А.М. Строгановой с сыном» М.Э.Л. Виже-Лебрен⁴⁸. Франция с самого начала отнеслась к советским художественным аукционам отрицательно, но такого рода приобретения иногда совершались через третьих лиц. В протоколе совещания хранителей Лувра от 30 апреля 1931 г. сохранилась небольшая запись: «Если будет получен положительный ответ из Министерства иностранных дел, мы можем приобрести Лебрен через посредника»⁴⁹. Но сделка не состоялась из-за отрицательной реакции директора Лувра.

Есть сведения, что на аукционе присутствовал видный голландский историк искусства Корнелис Хофстеде де Гроот⁵⁰. Известный голландский антиквар Жак Гудстикер⁵¹ купил «Адама» и «Еву», поступивших на аукцион из Киевского художественного музея, а также бюсты Вольтера и Дидро работы Гудона, два женских портрета Пьетро Ротари, «Мадонну» Петруса Кристуса из собрания Строгановых. «Вид белилен близ Гарлема» Я. ван Рейсдаля за 60 000 марок купил профессор Кохер из Швейцарии. Но несмотря на высокий уровень представленных произведений и низкие цены, 53 картины (среди которых полотна Гюбера Робера, Пуссена, Бароччи, Буше, Воувермана, Роде, Рембрандта, Шампеня и два главных лота аукциона — портреты кисти ван Дейка) в декабре того же года, не получив даже первоначальных цен, были сняты с аукциона и вернулись в Эрмитаж⁵².

⁴⁷ Соломаха Е.Ю. Картины, представленные на аукционе фирмы Лепке 12–13 мая 1931 // Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. Строгановский дворец. Архивные документы. СПб., 2015. С. 258–292; Кузнецов С.О. Коллекция П.С. Строганова среди других живописных собраний рода // Труды Государственного Эрмитажа. СПб., 2018. Т. XCVI. С. 235–237.

⁴⁸ «Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus», Berlin. Sammlung Stroganoff (Leningrad); Versteigerung im Auftrag der Handelsvertretung der Union des Sozialistischen Sowjet-Republiken [...] 12.–13. Mai 1931: Katalog 2043. Berlin, 1931.

⁴⁹ Liechtenhan F.-D. Verdeckte Geschäfte mit Frankreich // Verkaufte Kultur. Die sowjetischen Kunst- und Antiquitätenexporte 1919–1938. Hrsg. von W. Bayer. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien, 2001. S. 142.

⁵⁰ Ж. Ягер в одном из аукционных каталогов этой продажи нашла пометки Хофстеде де Гроота. Она считает, что он присутствовал на аукционе, но не ясно, был ли он привлечен в качестве эксперта или являлся покупателем. См.: Jager J. Reger Handel mit den Niederlanden // Verkaufte Kultur. Die sowjetischen Kunst- und Antiquitätenexporte 1919–1938. Hrsg. von W. Bayer. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien, 2001. S. 163–166.

⁵¹ Жак Гудстикер (1897–1940), крупнейший голландский антиквар еврейского происхождения. Первый среди голландских антикваров начал покупать картины художников итальянского Возрождения, немецких и фламандских живописцев, публиковать каталоги своей коллекции во Франции. Поддерживал тесные связи с ведущими искусствоведами и коллекционерами. В мае 1940 г., спасаясь от нацистов, бежал на корабле, во время путешествия упал в трюм и сломал шею.

⁵² По акту от 14 декабря 1931 г. картины, поступившие из Германии, были переданы на хранение в Эрмитаж, и актом от 29 сентября 1932 г. «Антиквариат» закрепил их за музеем. См.: Музейные распродажи. 1928–1929. Архивные документы. С. 425–429, 437–440.

Всего Строгановский аукцион 1931 г. принес советскому правительству 2 290 000 марок, примерно столько же было получено за аукцион Р. Лепке в ноябре 1928 г. Но, судя по пометам в экземпляре аукционного каталога, стартовая цена только за живопись должна была составить более 2 260 000 марок⁵³.

Сохранились также отчеты О.М. Ошаниной с анализом результатов художественных аукционов в Италии, в которых СССР не принимал участия. Они свидетельствуют о том, что, несмотря на постоянные неудачи, «Антиквариат» пытался изучать конъюнктуру антикварного итальянского рынка, с перспективой начать там торговлю. Анализируя результаты аукциона галереи Гери в Милане 23 ноября 1931 г., Ошанина писала, что особенность итальянского рынка подчеркнута на этом аукционе почти полным отсутствием других школ, кроме итальянской⁵⁴.

О продаже в галерее Скопинич в Милане 18–20 ноября 1931 г. она сообщала, что «средний уровень цен можно считать очень приличным, тем более что большинство прошедших на аукционе мастеров в других странах Европы значения не имеют и мало известны»⁵⁵.

Изучалась возможность проведения аукционов в Голландии и Франции. Москва активно поддерживала западноевропейское отделение Коминтерна в Амстердаме, передавая для него значительные партии русских алмазов⁵⁶. Но после судебных процессов с русскими эмигрантами в Германии голландские торговцы не хотели открыто сотрудничать с советскими торговыми органами, хотя в Голландии и не было сколько-нибудь значительной русской общины.

Еще в 1928 г. обсуждалась возможность проведения советских аукционов в Париже. В СССР для предварительных переговоров приезжал известный парижский антиквар Жермен Зелигман. Но т.к. во Франции проживало большинство русских эмигрантов, во избежание осложнений французское правительство категорически запретило покупку художественных ценностей из СССР. Тем не менее, французские и голландские антиквары охотно покупали произведения искусства из советских музейных собраний на немецких аукционах.

Так в Нидерланды попали картины, выставленные на аукционе Лепке в ноябре 1928 г. — «Портрет Титуса в детстве» Николаса Мааса и «Голова старика» Питера Пауля Рубенса.

На аукционе фирмы Бернер 11–13 ноября 1930 г. голландские коллекционеры купили гравюры из Эрмитажа и других советских музеев. В 1938 г. Музей Бойманс ван Бейнинген организовал выставку «Шедевры четырех веков 1400–1800», на которой были представлены живопись и графика из частных голландских коллекций. Среди других, на выставке были четыре картины, ранее принадлежавшие Эрмитажу: «Веселье на льду» Хендрика Аверкампа, «Вид на церковь Святого Северина в Кельне» Яна ван дер Хейдена, «Три дуба в лесу» Якоба Рейсдаля и «Девушка, пьющая вино» Герарда Терборха. Среди картин антиквара Ж. Гудстикера были полотна Франсуа Жерара из коллекции

⁵³ «Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus», Berlin. Sammlung Stroganoff (Leningrad); Versteigerung im Auftrag der Handelsvertretung der Union des Sozialistischen Sowjet-Republiken [...] 12.–13. Mai 1931; Katalog 2043. Berlin, 1931. См.: ГЭ. Инв. № НБ–251377.

⁵⁴ Вложение в каталог «Galleria Geri». 23 Novembre 1931. См.: ГЭ. Библиотека ОЗЕИ. № 116621.

⁵⁵ Вложение «Galleria Scopinich. Collezione Gallina». 18–19–20 Novembre 1931. См.: ГЭ. Библиотека ОЗЕИ. № 116207.

⁵⁶ В 1920-х гг. в Голландии проходили аукционы из коллекций Демидова, Блудова, Аргутинского-Долгорукого, но, возможно, что эти коллекции покинули Россию вместе с их владельцами.

Зубалова, «Портрет молодой дамы» Хейнриха Фюгера из Эрмитажа и «Вид церкви» Эмманюэля де Витте (1654 г.) из коллекции Семенова-Тян-Шанского⁵⁷.

Известно также, что представители Лувра в Берлине и Лейпциге покупали картины и скульптуры и переправляли их во Францию. Там их перекупали антиквары, затем дарившие предметы Лувру⁵⁸.

В 1933 г. продажи через аукционы Германии, главного партнера СССР по торговле антиквариатом, были прекращены. 30 января 1933 г. президент Германии Гинденбург назначил Адольфа Гитлера канцлером страны. 22 июня 1933 г. полиция-президиум Берлина запретил иностранным представительствам выставлять что-либо на продажу с аукционов Германии. Это стало одной из главных причин прекращения советского экспорта из музейных собраний. Но история проданных на аукционах произведений искусства из Эрмитажа и других собраний на этом не закончилась.

В результате прихода к власти нацистов многие антиквары еврейского происхождения, такие как Лепке, Матиссен, ван Димен, Гудстиккер, пали жертвами расовой политики. Они были вынуждены продать свои коллекции по заниженным ценам в обмен на прекращение преследований. В немецких архивах сохранилось много сведений о принудительных продажах еврейских коллекций и о дальнейшей судьбе произведений, проданных советским правительством. В 1935 г. в Берлине состоялось несколько аукционов, на которых было продано почти 2 000 произведений искусства, в том числе из советских собраний. Многие из них, в конечном итоге, попали в коллекции нацистской элиты, включая собрания Геринга и Гитлера. После присоединения Австрии в 1938 г. Гитлер решил создать в Линце, на своей родине в Верхней Австрии, музей. Для этого были отобраны лучшие предметы из захваченных в Австрии еврейских коллекций. Многочисленные еврейские коллекции были конфискованы и на оккупированных территориях и самые ценные предметы переданы в собрания Гитлера и Геринга. Музей в Линце приобрел произведения прикладного искусства из СССР из коллекций ван Димена и Манхаймера⁵⁹. В сохранившихся в Федеральном архиве в Кобленце документах Музея Фюрера в Линце есть сведения, что в 1941 г. директор музея Ганс Поссе приобрел ряд картин голландских художников из собрания Манхаймера, в том числе, «Пейзаж с парусной лодкой» Яна ван дер Каппели, «Голландский канал» ван дер Хейдена, «Девочку с попугаем» Миревельта, «Паром» С. Рейсдаля и «Гонку за кошкой» Воувермана, происходивших из собрания Эрмитажа⁶⁰. Гитлер знал о советском происхождении коллекции Манхаймера. Он

⁵⁷ Jager J. Reger Handel mit den Niederlanden. S. 165.

⁵⁸ Lichtenhan F.-D. Verdeckte Geschäfte mit Frankreich. S. 146.

⁵⁹ Фриц Манхаймер, еврейский банкир немецкого происхождения, длительное время работал в Банке Мендельсона в Берлине, который вел дела с царской Россией и позже с СССР; после 1933 г. он возглавлял Амстердамское отделение. Там, помимо других активов, он контролировал финансы последнего немецкого кайзера, который после отречения отправился в изгнание в Голландию. Во время конфискации в коллекцию, которую он начал собирать в 1920-х гг., входило около 3 000 предметов искусства. Когда в 1939 г. он покончил жизнь самоубийством, коллекция попала в руки его голландских кредиторов, которые попытались как-то компенсировать его долги продажей произведений искусства из его коллекции, частично завещанной его жене. По этой причине кредиторы вели переговоры с банкиром Алоисом Мидлом, финансовым советником Геринга, и с Гансом Поссе, директором Музея Фюрера. В начале 1941 г. они заключили сделку с Поссе.

⁶⁰ Кроме этого Поссе позже приобрел большую коллекцию прикладного искусства, в которой, в том числе, были произведения декоративно-прикладного искусства работы немецких мастеров XIII в., XVI–XVII вв. из Эрмитажа и Музея Штиглица. В частности, туда попала скульптура Фальконе, первоначально принадлежавшая мадам Помпадур, а затем пополнившая коллекцию Шувалова.

постоянно говорил о том, что евреи торговали произведениями искусства из Эрмитажа и гордился этим⁶¹.

Что касается галереи ван Димена, то часть ее собственности была распродана на аукционах у Пауля Граупе в Берлине в 1935 г.⁶² На аукционе 25–26 января 1935 г., среди прочих, были выставлены картины, происходящие из Эрмитажа: «Кухарка и охотник» Якоба Охтервелта, «Поясной портрет пожилого мужчины с черными кудрявыми волосами и бородой» Рембрандта, «Оленья охота» Филиппа Воувермана из коллекции Брюля, «Аллегория на историю папы» Рубенса (№ 51) и «Сборы на соколиную охоту» Яна Хаккерта⁶³. На аукционе 3–4 мая 1935 г. был выставлен «Натюрморт» Абрахама ван Бейерена из собрания П.П. Семенова-Тян-Шанского⁶⁴.

Также во время оккупации в Германию попал «Пейзаж» Рембрандта. Он был выставлен на аукционе Лепке «Строгановского собрания» в 1931 г. В 1932 г. пейзаж купил известный парижский антиквар Ж. Вильденштейн, который перепродал картину Этьену Николя в 1933 г.⁶⁵ В 1942 г. Николя через Карла Хэберстока продал пейзаж Рембрандта вместе с портретом Титуса для Музея Фюрера в Линце за 60 миллионов французских франков. На обороте холста до сих пор сохранилась этикетка “Führermuseum” с номером 2 291. После окончания Второй мировой войны картина была передана Николя через специальную организацию, созданную для возвращения прежним владельцам произведений из нацистских собраний. Опасаясь серьезных последствий в связи с обвинением в коллаборационизме, Николя в 1948 г. подарил пейзаж Лувру.

Некоторые произведения из советских собраний, в том числе и Эрмитажа, находились в коллекции рейхсмаршала Геринга. Геринг начал собирать свою коллекцию в начале 1930-х гг. и значительно пополнил ее после оккупации Франции, Бельгии и Голландии. Произведения советского происхождения, скорее всего, попали к нему из голландской коллекции Ж. Гудстикера, в которой в 1940 г. было свыше 1 100 картин⁶⁶. Вдову Ж. Гудстикера вынудили продать коллекцию по очень низкой цене банкиру Алоису Мидлу, в обмен на защиту семьи от антисемитского преследования. Мидл же, в свою очередь, перепродал ее Герингу.

После окончания войны в 1945 г. часть коллекции была возвращена в Голландию, объявлена государственной собственностью и передана различным голландским музеям⁶⁷. Вдова Ж. Гудстикера в течение семи лет вела судебный процесс за возвращение коллекции, но безуспешно. Ей было предложено вернуть деньги от принудительной продажи коллекции, которые она получила, и в результате она отказалась от иска. В 1997 г., после смерти сына Ж. Гудстикера — Эдо, его вдова Марей фон Захер продолжила борьбу

См.: Heiß A. Russisches Kulturgut in (westeuropäischen) jüdischen Sammlungen: Von den Berliner “Russenauktionen” bis zur “Arisierung” // Verkaufte Kultur. Die sowjetischen Kunst- und Antiquitätenexporte 1919–1938. Hrsg. von W. Bayer. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien, 2001. S. 205–206.

⁶¹ Ibid. S. 204.

⁶² Ibid. S. 208.

⁶³ Аукцион Paul Graupe. Versteigerung 137. Berlin. Versteigerung 137. Berlin. Die Bestände der Berliner Firmen. Galerie Van Dimen & Co. GMBH. Altkunst. Antiquitäten. GMBH. Dr. Otto Burchard & Co. GMBH. 25–26 Januar 1935. № 26, 43, 47, 51, 67.

⁶⁴ Аукцион Paul Graupe. Versteigerung 142. Berlin. Versteigerung 137. Berlin. Die Bestände der Berliner Firmen. Galerie Van Dimen & Co. GMBH. Altkunst. Antiquitäten. GMBH. 3–4 Mai 1935. № 3.

⁶⁵ См.: Rembrandt's Landscapes. Ed. by Ch. Vogelaar, G. Weber. Zwolle; Leiden; Kassel, 2006.

⁶⁶ Jager J. Reger Handel mit den Niederlanden. S. 163–165.

⁶⁷ Ibid.

за художественное наследство. Процесс продолжался в течение нескольких лет, и, в конце концов, голландское правительство в 2006 г. вернуло фон Захер 200 картин, среди которых находились и две «женских головки» П. Ротари, проданные на аукционе «Собрание Строгановых».

То, что происхождение части картин не было отмечено в каталоге продажи 1931 г., породило еще ряд судебных разбирательств. Так, именно из-за этого правительство Нидерландов вернуло в 1966 г. Г.А. Щербатову по соглашению о реституции в качестве материальной компенсации картины Кранаха «Адам» и «Ева», попавшие на аукцион из Художественного музея в Киеве⁶⁸. В 1971 г. Щербатов продал их Нортону Саймону для музея в Пасадене (Калифорния). Но на Кранаха претендовала также Марей фон Захер. В 2007 г. она предъявила музею Нортон Саймона иск, который был отклонен.

В свою очередь, в 1974 г. Г.А. Щербатов подал в суд на Чарльза и Джейн Райтсменов, претендуя на возвращение картины ван Дейка «Портрет Антуана Триеста» и на Генри Уэлдона из-за бюста Дидро работы Гудона. Оба иска были отклонены. «Портрет Антуана Триеста» ван Дейка попал на аукцион непосредственно из собрания Эрмитажа и не имел отношения к коллекции Строгановых. Что касается претензии Щербатова на скульптурный портрет Дидро работы Гудона, который происходил из Строгановского собрания, то она была отклонена на основании американского закона о государственной доктрине⁶⁹. После процесса, в том же 1974 г. Райтсмен пожертвовал бюст Музею Метрополитен в Нью-Йорке. История этой бесконечной судебной тяжбы вошла в анналы судебного дела США в качестве примера необычайно сложного процесса по реституции художественных ценностей, который сих пор не закончился, т.к. Марей фон Захер в 2014 г. вновь подала иск на картины Кранаха⁷⁰.

В июне 1954 г. проданная на Строгановском аукционе картина «Вид белилен близ Гарлема» Я. ван Рейсдаля вновь была выставлена на аукционе фирмы «Нодлер». Она была приобретена Эни и Эмми Путнам и передана ими в Художественный музей Тимкен в Сан-Диего.

Проданные на многочисленных аукционах Европы произведения искусства из Эрмитажа и других собраний СССР пополнили музейные и частные собрания Европы и Америки. Они до сих пор появляются на мировом антикварном рынке. Из последних примеров можно назвать картину Яна ван Бийлерта «Молодой человек со скрипкой», приобретенную господином Вольфом Дитцем Грегором на аукционе в Швеции. На аукционе Сотбис 26 января 2012 г. в Нью-Йорке были выставлены сразу две картины из Эрмитажа: «Портрет мальчика» Ж.-Б. Греза с предварительной оценкой 60 000–80 000 долларов США⁷¹, который не был продан, а также «Натюрморт с цветами» Амброзиуса

⁶⁸ Соломаха Е.Ю. Мир хижинам, война дворцам // Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. Строгановский дворец. Архивные документы. СПб., 2015. С. 33.

⁶⁹ Согласно закону о государственной доктрине США, государство является суверенным в пределах своих границ, и его внутренние действия не могут быть оспорены судом другой нации. Однако в отношении коллекции Строгановых все было не так просто. Аукцион проходил в 1931 г. в Германии — эта страна признала СССР, следовательно, и все его декреты, поэтому продажа считалась законной. Но США признали СССР только в 1933 г., поэтому, подавая иск в Соединенных Штатах, Строганов (Щербатов) рассчитывал выиграть дело.

⁷⁰ Соломаха Е.Ю. Мир хижинам, война дворцам. С. 37–40.

⁷¹ Sotheby's. New York. Important Old Master Paintings and Sculpture (№ 08825) 26.01.2012: Lot 220 «Портрет мальчика» Ж.Б. Греза. Происходит из коллекции князя Ф. Юсупова, был выдан из Эрмитажа в «Антиквариат» 31.07.1928 г., продан на аукционе Рудольф Лепке 6–7 ноября 1928 г.

Босхарта Старшего⁷², проданный за 2 882 500 долларов. В 2013 г. на аукцион Кристи в Нью-Йорке был выставлен «Дуэт» Г. Хонтхорста⁷³, проданный на аукционе фирмы Лепке «Собрание Строгановых». В 1931 г. он ушел за 3 000 марок, значительно ниже первоначальной оценки, а в 2013 г. на аукционе Кристи в Нью-Йорке был куплен за 3 371 750 долларов. Его изображение поместили на обложку аукционного каталога⁷⁴.

Тема продажи произведений искусства из советских собраний на европейских аукционах далеко не исчерпана. На данный момент удалось выявить более 50 европейских аукционов, на которых с 1928 по 1935 гг. продавали картины из Эрмитажа⁷⁵. Но это, возможно, лишь их небольшая часть и работа эта требует продолжения.

Список литературы

Внешняя торговля СССР за 1918–1940 гг. Статистический сборник. М.: Внешторгиздат, 1960. 1135 с.

Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. 1928–1929. Архивные документы. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2006. 532 с.

Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи 1929. Архивные документы. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2014. Ч. 1. 272 с.

Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи 1929. Архивные документы. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2014. Ч. 2. 335 с.

Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. Строгановский дворец. Архивные документы. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. 303 с.

Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. 1930–1931. Архивные документы. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2016. 659 с.

Жуков Ю.Н. Сталин: операция «Эрмитаж». М.: Вагриус, 2005. 336 с.

Ильин Н.Н., Семенова Н.Ю. Проданные сокровища России. М.: Трилистник, 2000. 296 с.

Кузнецов С.О. Коллекция П.С. Строганова среди других живописных собраний рода // Труды Государственного Эрмитажа. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2018. Т. ХСХVI. С. 235–237.

Осокина Е.А. За фасадом «сталинского изобилия»: Распределение и рынок снабжения населения в годы индустриализации. 1927–1941. М.: РОССПЭН, 1999. 351 с.

Пиотровский М.Б. Как Лоренцо Лотто вернулся в Эрмитаж // Эрмитажные чтения. Памяти Б.Б. Пиотровского. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1999. С. 80–86.

за 13 500 марок. Далее, 1 февраля 2006 г. картина была выставлена Donnington Priory Sale, Newbury, Dreweatt's, лот 156, продана за 900 000 фунтов стерлингов.

⁷² Sotheby's. New York. Important Old Master Paintings and Sculpture (№ 08825) 26.01.2012: Lot 25. «Натюрморт с цветами» Босхарта Старшего был оценен в 250 000–350 000 долларов США. До момента продажи на аукционе находилась в Берлине.

⁷³ «Дуэт» Г. Хонтхорста из собрания А.С. Строганова был куплен на аукционе фирмы Лепке «Собрание Строгановых» 1931 г. четой Спиро, в 1933 г. картину реквизируют пришедшие к власти нацисты, а в 1934 г. она опять была продана на аукционе фирмы Лепке. Поменяв многих владельцев, картина попала в Музей изобразительных искусств Монреаля. В 2013 г. картина была передана музеем по реституции наследникам Спиро, которые тут же выставили ее на аукцион Кристи.

⁷⁴ Christie's. «Old Master Paintings». Sale 2710. New York. 5 June 2013. Lot 108.

⁷⁵ Сведения опубликованы: Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. 1929. Архивные документы. СПб., 2014. Ч. 2. С. 311–316; Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. 1930–1931. Архивные документы. С. 631–636.

Соколова И.А. Картинная галерея П.П. Семенова-Тян-Шанского и голландская живопись на антикварном рынке Петербурга. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2009. 463 с.

Соломаха Е.Ю. Живопись из коллекции О.Э. Бразз // Сообщения Государственного Эрмитажа. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. Вып. 65. С. 77–90.

Соломаха Е.Ю. О «спецсредствах» Эрмитажа. К истории распродаж в 1920–1930-х гг. // Сообщения Государственного Эрмитажа. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2004. Вып. 52. С. 173–178.

Heiß A. Russisches Kulturgut in (westeuropäischen) jüdischen Sammlungen: Von den Berliner “Russenauktionen” bis zur “Arisierung” // Verkaufte Kultur. Die sowjetischen Kunst- und Antiquitätenexporte 1919–1938. Hrsg. von W. Bayer. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang Verlag, 2001. S. 204–208.

Jager J. Reger Handel mit den Niederlanden // Verkaufte Kultur. Die sowjetischen Kunst- und Antiquitätenexporte 1919–1938. Hrsg. von W. Bayer. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang Verlag, 2001. S. 163–165.

Liechtenhan F.-D. Verdeckte Geschäfte mit Frankreich // Verkaufte Kultur. Die sowjetischen Kunst- und Antiquitätenexporte 1919–1938. Hrsg. von W. Bayer. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang Verlag, 2001. S. 146–148.

Rembrandt's Landscapes. Ed. by Ch. Vogelaar, G. Weber. Zwolle: Waanders; Leiden: Stedelijk Museum De Lakenhal; Kassel, 2006. 237 p.

References

Vneshnyaya trgovlya SSSR za 1918–1940 gg. Statisticheskiy sbornik [Foreign trade of the USSR in 1918–1940. A statistical digest]. Moscow: Vneshtorgizdat Press, 1960. 1135 p. (in Rus.).

Gosudarstvennyy Ermitazh. Muzeynyye rasprodazhi. 1928–1929. Arkhivnyye dokumenty [The State Hermitage. The Museum's sale. 1928–1929. Archival documents]. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2006. 532 p. (in Rus.).

Gosudarstvennyy Ermitazh. Muzeynyye rasprodazhi. 1929. Arkhivnyye dokumenty [The State Hermitage. The Museum's sale. 1929. Archival documents]. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2014. Pt. 1. 272 p. (in Rus.).

Gosudarstvennyy Ermitazh. Muzeynyye rasprodazhi. 1929. Arkhivnyye dokumenty [The State Hermitage. The Museum's sale. 1929. Archival documents]. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2014. Pt. 2. 335 p. (in Rus.).

Gosudarstvennyy Ermitazh. Muzeynyye rasprodazhi. Stroganovsky dvorets. Arkhivnyye dokumenty [The State Hermitage. The Museum's sales. The Stroganov palace. Archival documents]. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2014. 303 p. (in Rus.).

Gosudarstvennyy Ermitazh. Muzeynyye rasprodazhi. 1930–1931. Arkhivnyye dokumenty [The State Hermitage. The Museum's sale. 1930–1931. Archival document]. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2017. 659 p. (in Rus.).

Zhukov, Yu.N. *Stalin: operatsiya «Ermitazh»* [Stalin: The Operation “Hermitage”]. Moscow: Vagrius Press, 2005. 336 p. (in Rus.).

Ilin, N.N., Semenova, N.Yu. *Prodannyye sokrovishcha Rossii* [Selling Russia's Treasures]. Moscow: Trilistnik Press, 2000. 296 p. (in Rus.).

Kuznetsov, S.O. Kolleksiya P.S. Stroganova sredi drugikh zhivopisnykh sobraniy roda [The Collection of P.S. Stroganov among other art collections of Stroganov family], in *Trudy*

Gosudarstvennogo Ermitazha. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2018. Vol. XCVI. P. 235–237. (in Rus.).

Osokina, E.A. *Za fasadom «stalinskogo izobiliya»: Raspredeleniye i rynek snabzheniya naseleniya v gody industrializatsii 1927–1941* [Behind the facade of “Stalin’s abundance”: Distribution and supply market of the population in the years of industrialization 1927–1941]. Moscow: ROSSPEN Press, 1999. 351 p. (in Rus.).

Piotrovskiy, M.B. *Kak Lorentso Lotto vernulsya v Ermitazh* [How Lorenzo Lotto returned to the Hermitage], in *Ermitazhnye chteniya. Pamyati B.B. Piotrovskogo*. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 1999. P. 80–86. (in Rus.).

Sokolova, I.A. *Kartinnaya galereya P.P. Semenova-Tyan-Shanskogo i gollandskaya zhivopis na antikvarnom rynke Peterburga* [The Picture Gallery of Pyotr Semyonov-Tyan-Shansky and Dutch Paintings on the St. Petersburg Antiquarian Market]. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2009. 463 p. (in Rus.).

Solomakha, E.Yu. *O «spets sredstvakh» Ermitazha. K istorii rasprodazh v 1920–1930-kh gg.* [“Spets sredstva” of the Hermitage. The history of sales in the 1920–1930th], in *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Ermitazha*. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2004. Vol. 52. P. 173–178. (in Rus.).

Solomakha, E.Yu. *Zhivopis iz kolektsii O.E. Braza* [The paintings from the collection of O.E. Braz], in *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Ermitazha*. Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 2007. Vol. 65. P. 77–90. (in Rus.).

Heiß, A. *Russisches Kulturgut in (westeuropäischen) jüdischen Sammlungen: Von den Berliner “Russenauktionen” bis zur “Arisierung”*, in *Verkaufte Kultur. Die sowjetischen Kunst- und Antiquitätenexporte 1919–1938*. Hrsg. von W. Bayer. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang Verlag, 2001. S. 204–208. (in Germ.).

Jager, J. *Reger Handel mit den Niederlanden*, in *Verkaufte Kultur. Die sowjetischen Kunst- und Antiquitätenexporte 1919–1938*. Hrsg. von W. Bayer. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang Verlag, 2001. S. 163–165. (in Germ.).

Liechtenhan, F.-D. *Verdeckte Geschäfte mit Frankreich*, in *Verkaufte Kultur. Die sowjetischen Kunst- und Antiquitätenexporte 1919–1938*. Hrsg. von W. Bayer. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang Verlag, 2001. S. 146–148. (in Germ.).

Vogelaar Ch., Weber G. (Eds.). *Rembrandt’s Landscapes*. Zwolle: Waanders; Leiden: Stedelijk Museum De Lakenhal; Kassel, 2006. 237 p.

Коровина В.В., Долгова Е.М., Вершина В.С.

ВОСПРИЯТИЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИНТЕРАКТИВНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В МУЗЕЯХ

Коровина, Валерия Вячеславовна — студентка, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия, Москва, vvkorovina@edu.hse.ru;

Долгова, Екатерина Михайловна — студентка, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия, Москва, katerindooo@mail.ru;

Вершина, Виктория Сергеевна — студентка, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия, Москва, vikavershina12@mail.ru.

В статье представлены результаты социологического исследования, цель которого заключалась в выявлении восприятия посетителями использования интерактивных технологий в музеях на примере жителей Москвы и Московской области, которые посещают музеи хотя бы раз в год. На основании данных, полученных в результате проведенного социологического опроса, с помощью программы SPSS было проанализировано влияние на восприятие использования интерактивных технологий в музеях таких концептов, как социально-демографические характеристики посетителей музеев, факторы использования интерактивных технологий в музеях (фактор полезности, фактор удобства и развлекательный фактор использования интерактивных технологий в музеях), опыт взаимодействия посетителей с различными видами интерактивных технологий (интерактивные сенсорные киоски; мультипроекции; мобильные приложения, основанные на QR-кодах; интерактивные книги; интерактивные стены; очки виртуальной реальности; мультимедийные макеты с дополненной реальностью и интерактивные роботы). Также была рассмотрена зависимость восприятия интерактивных технологий от способа взаимодействия с интерактивными технологиями в музее (визуальной, аудиальной, коммуникационной, кинестетической формы взаимодействия с интерактивными объектами). Сделаны выводы о взаимосвязи представленных концептов с восприятием использования интерактивных технологий в музеях, т.е. представлены наиболее интересные тенденции восприятия посетителями использования интерактивных технологий в музеях. Данная информация может оказаться полезной как для музейных социологов, так и для работников музеев, создающих новые музейные экспозиции.

Ключевые слова: интерактивные технологии, музей, интерактивный музей, посетитель, взаимодействие, интерактивность, мультимедийные технологии, интерактивные мультимедиа.

VISITORS' PERCEPTION OF THE APPLICATION OF INTERACTIVE TECHNOLOGIES IN MUSEUMS

Korovina, Valeriia Vyacheslavovna — Undergraduate Student, the National Research University “Higher school of Economics”, Russian Federation, Moscow, vvkorovina@edu.hse.ru;

Dolgova, Ekaterina Mikhailovna — Undergraduate Student, the National Research University “Higher school of Economics”, Russian Federation, Moscow, katerindooo@mail.ru;

Vershina Viktoriia Sergeevna — Undergraduate Student, the National Research University “Higher school of Economics”, Russian Federation, Moscow, vikavershina12@mail.ru.

The article presents the results of the sociological research, the purpose of which was to identify visitors' perception of interactive technologies in museums in case of Moscow and Moscow region residents, who visit museums at least once a year. The data collected by means of the internet survey was analyzed in SPSS program. Namely, there was observed the impact on visitors' perception of interactive technologies in museums of such concepts as socio-demographic characteristics of museum visitors, the factors of the application of interactive technologies in museums (the utility factor, the convenience factor and the entertainment factor of the use of interactive technologies in museums), the experience of visitors' interaction with various types of interactive technologies (for instance, interactive touch kiosks; multi-projections; mobile applications based on QR codes; interactive books; interactive walls; virtual reality glasses; multimedia layouts with augmented reality and interactive robots). Also, there has been considered how the visitors' perception of interactive technologies in museums depends on the way of engagement with interactive technologies in the museum (visual, auditory, communicative, kinesthetic forms of interaction with interactive objects). The article draws attention to the most interesting relationships between the concepts presented above and visitors' perception of the interactive technologies' application in museums. This information can be useful both for museum sociologists and for museum workers who create new museum exhibitions.

Key words: interactive technologies, museum, interactive museum, visitor, interaction, interactivity, multimedia.

Вообразить современный мир без достижений научно-технической революции и их внедрения в различные сферы жизни действительно трудно, ведь именно благодаря им стираются границы времени и пространства. Новый век становится для человечества информационным, и музеи вынуждены адаптироваться к новым условиям. Сегодня одним из главных упреков традиционному музею является его неспособность максимально приблизить посетителя к экспонату, делая тем самым посетителя пассивным участником процесса. Поэтому в музейных практиках все чаще начинают использоваться интерактивные технологии, подразумевающие активное взаимодействие посетителя с предметом, «диалог» с экспонатами¹. Очевидно, что данная тенденция имеет ряд плюсов. Так, распространение интерактивных технологий в музеях обеспечивает более глубокое погружение посетителя в экспозицию, позволяет некоторым объектам «заговорить» — предоставляет новые инструменты для рассказывания историй, а также помогает сделать посещение музея более индивидуальным². Однако стоит отметить, что часто новые технологии не выполняют поставленные задачи. В некоторых случаях посетители считают их использование неуместным или же такие технологии не вызывают у них интерес. Одной из причин этому может служить «технологическая усталость»² аудитории — люди уже устали от постоянного взаимодействия с различного рода гаджетами, поэтому цифровые объекты не привлекают их. Кроме того, иногда посетители просто не понимают, как пользоваться теми или иными интерактивными объектами. Также стоит учитывать, что музеи различаются по темам и содержанию работ и поэтому, возможно, использование

¹ См., напр.: *Комаленкова Н.А.* Специфика построения коммуникационной стратегии музея в эпоху цифровых технологий. См. по адресу: http://www.academia.edu/19814828/Специфика_построения_ком (ссылка последний раз проверялась 23.07.2019 г.).

² *Максимова А.С.* Аудитория в цифровом мире: как изучать взаимодействие с искусством, опосредованное технологиями? // «Что-то новое и необычное»: аудитория современного искусства в крупных городах России. Екатеринбург, 2018. С. 290–303.

интерактивных технологий воспринимается положительно в одних типах музеев и считается неприемлемым в других.

Как бы то ни было, достоверной информации об отношении музейных посетителей в России к происходящим изменениям не так много: большинство работ об интерактивных мультимедиа в музеях были проведены за рубежом, в России же крайне мало подобных исследований. Несмотря на то что музеи проводят внутренние опросы посетителей, которые позволяют узнать социально-демографические характеристики аудитории музеев, образ посетителя конкретного музея или его мотивацию, работ, отдельно выделяющих интерактивные мультимедиа как объект музейной экспозиции и сравнивающие восприятие их использования в разных музеях, проведено не было.

Таким образом, для ответа на вопрос о том, как посетители музеев воспринимают использование интерактивных технологий в музейных экспозициях, было проведено специальное социологическое исследование, результаты которого представлены ниже.

Программа исследования

Целью данного исследования являлось выявление восприятия посетителями музеев использования интерактивных технологий в музейных экспозициях.

Для достижения этой цели было необходимо решить ряд следующих *исследовательских задач*:

1. Определить установку посетителей музеев к использованию интерактивных технологий в музейных экспозициях.
2. Установить, различается ли восприятие использования интерактивных технологий в музеях посетителями в зависимости от их опыта взаимодействия с разными видами интерактивных технологий.
3. Определить факторы восприятия использования интерактивных технологий в музеях посетителями.
4. Определить, существует ли связь между восприятием использования интерактивных технологий в музеях и факторами, полученными в задаче 3.
5. Классифицировать посетителей по способу взаимодействия с интерактивными технологиями в музее.
6. Выяснить, различается ли восприятие использования интерактивных технологий в музеях посетителями в зависимости от социально-демографических характеристик.

Теоретическим объектом данной исследовательской работы являлось восприятие использования интерактивных технологий в музеях, которое изучалось на примере взрослых посетителей музеев, проживающих в Москве и Московской области (эмпирический объект исследования). Если говорить точнее — *предметом исследования* являлись факторы, влияющие на восприятие использования интерактивных технологий в музеях.

Уточнение и интерпретация основных понятий

Однако, прежде чем описывать результаты проведенной работы, следует уточнить некоторые понятия. В первую очередь, необходимо внести ясность в понимание того, что такое интерактивные технологии, т.к. многими это понятие трактуется как замена «традиционной» музейной экспозиции³, тогда как это далеко не всегда так.

В этой работе под **интерактивными технологиями** подразумеваются именно **самостоятельные объекты** музейной экспозиции, сочетающие в себе два важных аспекта. Во-первых, это объекты современные и по большей части мультимедийные, **основанные**

³ См.: Инновации в российских музеях // Интернет-ресурс «Addreality». 2017

на компьютерных технологиях. А во-вторых, интерактивные, то есть **взаимодействующие с аудиторией**. Стоит отметить, что принципиальное отличие «категорий “просто” интерактивных и основанных на компьютерных технологиях заключается в том, что устройство вторых предполагает наличие интерфейса — пространства взаимодействия с пользователем, не связанного и не репрезентирующего внутренние функции машины»⁴.

На сегодняшний день существует уже достаточно много различных видов интерактивных технологий. В проведенном исследовании восприятие посетителями использования интерактивных технологий в музеях мы рассматривали на примере таких наиболее распространенных их видов, как интерактивные сенсорные киоски, мультипроекции, мобильные приложения, основанные на QR-кодах, интерактивные книги, интерактивные стены, очки виртуальной реальности, мультимедийные макеты с дополненной реальностью и интерактивные роботы.

Описание дизайна выборки и результатов сбора данных

Итак, чтобы разобраться в том, как посетители музеев воспринимают использование интерактивных технологий в музейных экспозициях и от чего это зависит, был проведен онлайн-опрос взрослых жителей Москвы и Московской области, посещающих музеи хотя бы раз в год.

В результате сбора данных общее число собранных ответов респондентов оказалось равным 600. Среди них было 166 неполных ответов, которые были впоследствии удалены. Помимо этого, была отфильтрована та часть респондентов, возраст которых был меньше 16 лет, а также респонденты, которые не проживают в Москве и Московской области и не ходят в музеи.

В итоге, в фактическую выборку вошли 253 человека от 16 до 84 лет, проживающие в Москве и Московской области, посещающие музеи хотя бы раз в год. Далее анализ полученных данных проводился с помощью различных методов в программе SPSS.

Анализ и интерпретация полученных данных

В первую очередь, было необходимо определить установку посетителей к использованию интерактивных технологий в музеях, и мы предполагали, что она положительная. Для этого была составлена и проанализирована шкала Лайкерта. Анкетный опрос с суждениями для данной шкалы представлен ниже:

Как вы относитесь к использованию интерактивных технологий в музеях?

Пожалуйста, укажите насколько вы согласны или не согласны с приведенными ниже суждениями (1 — полностью не согласен, 5 — полностью согласен):

Суждения	Полностью не согласен	Скорее не согласен	Затрудняюсь ответить	Скорее согласен	Полностью согласен
1. Если интересующая выставка проходит в двух музеях — интерактивном и традиционном — я выберу интерактивный	1	2	3	4	5

⁴ Максимова А.С. Музей как школа новых технологий: современные интерактивные объекты и практики их пользователей // Интерактивный город: городская жизнь в эпоху новых медиа М., 2019 (в печати).

Суждения	Полностью не согласен	Скорее не согласен	Затрудняюсь ответить	Скорее согласен	Полностью согласен
2. Интерактивные технологии в музеях нужны только для того, чтобы завлечь посетителей	1	2	3	4	5
3. Я думаю, что интерактивные технологии в целом мешают восприятию искусства в чистом виде	1	2	3	4	5
4. Я всегда получаю удовольствие от взаимодействия с интерактивными цифровыми объектами в музее	1	2	3	4	5
5. Я обычно предпочитаю посещать музеи с интерактивными цифровыми объектами, нежели традиционные музеи без интерактивной составляющей	1	2	3	4	5
6. Посещение музея с использованием интерактивных технологий — хороший вариант проведения досуга	1	2	3	4	5
7. Я считаю интерактивные цифровые объекты в музеях лишними	1	2	3	4	5
8. Наличие интерактивных цифровых объектов в экспозиции отталкивает при выборе данного музея	1	2	3	4	5
9. Мне нравится тенденция, что в музеях появляется все больше интерактивных объектов	1	2	3	4	5

На основе этой шкалы был создан суммарный индекс. Перед созданием индекса 4 суждения подлежали перекодировке (выделены полужирным). Так, максимальное количество баллов, которое мог набрать респондент, равно 45, а при нейтральной оценке всех суждений, сумма баллов была бы равна 27. В итоге оказалось, что половина всех посетителей музеев в выборке оценивает использование интерактивных технологий в музеях положительно — более чем на 35 баллов. При этом на уровне доверительной вероятности 95 %⁵ истинное значение среднего находится в пределах от 33,34 до 34,94 баллов, причем данные обладают высокой однородностью. Из этого можно сделать вывод о том, что в целом посетители музеев воспринимают использование интерактивных технологий положительно.

Также выяснилось, что большинство людей регулярно взаимодействуют с интерактивными сенсорными киосками и несколько раз взаимодействовали с мультипроекциями, тогда как с другими видами интерактивных технологий, такими как мобильные приложения, интерактивные стены, очки виртуальной реальности, мультимедийные макеты, интерактивные книги и роботы, они либо взаимодействуют редко, либо вообще никогда их не видели. При этом наблюдается прямая зависимость между частотой взаимодействия с интерактивными сенсорными киосками и восприятием использования интерактивных технологий: чем чаще посетители взаимодействуют с киосками, тем лучше они воспринимают использование интерактивных технологий в музеях в целом. В то же время взаимосвязи между восприятием использования интерактивных технологий в музеях среди посетителей и такими видами интерактивных технологий, как мультипроекции,

⁵ Здесь и далее уровень доверительной вероятности — 95 %.

мобильные приложения, интерактивные книги и стены, очки виртуальной реальности, мультимедийные макеты и интерактивные роботы, не наблюдается. Возможно, это связано как раз с тем, что большинство опрошенных респондентов имеют небольшой опыт взаимодействия с этими интерактивными объектами.

Помимо этого, одной из основных задач исследования было выявление факторов использования интерактивных технологий в музеях, влияющих на восприятие посетителями использования интерактивных технологий в музеях.

В ходе факторного анализа было выделено 3 фактора:

- 1 фактор — **полезность** использования интерактивных технологий в музеях. Выраженность данного фактора означает, что респондент считает, что интерактивные технологии способствуют лучшему усвоению информации и более глубокому погружению в экспозицию.
- 2 фактор — **удобство** использования интерактивных технологий в музеях. При выраженности данного фактора респондент согласен с тем, что ему понятно, как взаимодействовать с интерактивными технологиями, никаких технических трудностей обычно не возникает.
- 3 фактор — **развлекательный фактор** использования интерактивных технологий в музеях. Выраженность данного фактора говорит об убежденности респондента в том, что интерактивные технологии выполняют в музее развлекательную функцию.

Проведенный далее множественный линейный регрессионный анализ показал, что на восприятие интерактивных технологий в музеях у их посетителей влияют все рассматриваемые независимые переменные, а именно: полезность использования интерактивных технологий в музеях (связь прямая и самая сильная по сравнению с двумя другими факторами), развлекательный фактор использования интерактивных технологий в музеях (связь обратная и умеренная по сравнению с двумя другими факторами) и удобство использования интерактивных технологий в музеях (связь прямая и самая слабая по сравнению с двумя другими факторами). Чем больше посетитель считает использование интерактивных технологий полезным, тем лучше он относится к их внедрению в музеи. Однако, чем больше посетитель полагает, что использование интерактивных технологий в музеях выполняет развлекательную функцию, тем хуже он относится к их использованию в музеях. В то же время его отношение к использованию интерактивных технологий в музеях улучшается в наименьшей степени по сравнению с фактором полезности и развлекательным фактором с увеличением оценки удобства использования интерактивных технологий в музеях.

В ходе исследования также была проведена классификация посетителей по способу взаимодействия с интерактивными технологиями, т.е. в зависимости от визуальной, аудиальной, коммуникационной, кинестетической форм взаимодействия с интерактивными объектами и присутствия или отсутствия рядом других людей, в результате чего посетители были разделены на 3 группы — активные, стеснительные и пассивные:

«Активные посетители» — посетители музеев, которые активно и самостоятельно взаимодействуют со всеми видами интерактивных технологий, подразумевающими визуальные, аудиальные, коммуникационные, кинестетические формы взаимодействия. Так, наиболее явно у данной группы посетителей по сравнению с остальными группами визуальный контакт выражается в активном использовании очков виртуальной реальности; коммуникационный контакт выражается в охотном взаимодействии с роботами; а кинестетический

контакт выражается в активном взаимодействии с сенсорными экранами интерактивных объектов. Также такие посетители принимают решение о взаимодействии с интерактивными технологиями в музеях без посторонней помощи вне зависимости от того, присутствуют рядом другие люди или нет.

«Стеснительные посетители» — посетители музеев, которые выборочно и «аккуратно» взаимодействуют с интерактивными технологиями. По сравнению с двумя другими группами, эти посетители близки к первому кластеру по предпочитаемым формам взаимодействия. Однако их решение о взаимодействии с интерактивными технологиями зависит от того, какова степень их близости с присутствующими при этом людьми. То есть такие посетители стремятся к взаимодействию со всеми видами интерактивных технологий, если с ними находятся знакомые и близкие люди или рядом никого нет. Как правило, такие люди стесняются взаимодействовать с интерактивными технологиями в присутствии посторонних. Например, это может влиять на их решение о взаимодействии с интерактивным объектом, инструкция к которому требует издавать громкие звуки или активно двигаться, т.к. данное взаимодействие подразумевает внимание со стороны других посетителей. Это заметно по их степени согласия с суждениями о данных видах технологий, поскольку ее значение у такой группы посетителей ниже, чем у первой группы.

«Пассивные посетители» — посетители музеев, которые нейтрально относятся к взаимодействию с разными видами интерактивных технологий, однако скорее игнорируют взаимодействие с интерактивными роботами, стесняются издавать громкие звуки, если этого требует инструкция, т.е. коммуникационную форму взаимодействия. Также они игнорируют интерактивные объекты, которые подразумевают активные телодвижения (кинестетическую форму взаимодействия). Тем не менее, они скорее будут взаимодействовать с сенсорными экранами (кинестетическая форма взаимодействия), но при следующих условиях: они не готовы взаимодействовать с интерактивными технологиями, если это подразумевает контакт с другими посетителями. При этом на их решение о взаимодействии не влияет присутствие посторонних — они самостоятельны, могут вступать во взаимодействие без знакомых рядом.

Кроме того, удалось выяснить, что восприятие использования интерактивных технологий в музеях не зависит от таких социально-демографических характеристик, как пол, возраст, уровень дохода, уровень образования, семейное положение и количество детей. Однако зависимость в восприятии использования интерактивных технологий в музеях наблюдается среди респондентов с разным профилем образования. Так, посетители музеев, имеющие образование в сфере наук об обществе, а также респонденты с образованием в сфере математических наук воспринимают использование интерактивных технологий в музеях лучше, чем те посетители, профиль образования которых — искусство и культура.

Таким образом, в данной исследовательской работе были выявлены наиболее общие характеристики и тенденции восприятия использования интерактивных технологий в музеях. Данная работа может быть полезной для проектирования новых музейных пространств, а также проведения дальнейших исследований, связанных с использованием интерактивных технологий в музеях. Кроме того, полученный массив данных может быть использован для выявления других факторов, влияющих на восприятие использования интерактивных технологий в музеях, которые не были затронуты в данной работе.

Список литературы

Комаленкова Н.А. Специфика построения коммуникационной стратегии музея в эпоху цифровых технологий См. по адресу: http://www.academia.edu/19814828/Специфика_построения_ком (Ссылка последний раз проверялась 23.07.2019 г.).

Максимова А.С. Аудитория в цифровом мире: как изучать взаимодействие с искусством, опосредованное технологиями? // «Что-то новое и необычное»: аудитория современного искусства в крупных городах России. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. С. 290–303.

Максимова А.С. Музей как школа новых технологий: современные интерактивные объекты и практики их пользователей // Интерактивный город: городская жизнь в эпоху новых медиа. М.: Новое литературное обозрение, 2019 (в печати).

References

Komalenkova, N.A. *Specifika postroenija kommunikacionnoj strategii muzeja v jepohu cifrovyh tehnologij* [The specifics of building the museum's communication strategy in the digital age], in URL: http://www.academia.edu/19814828/Специфика_построения_ком (last visit—23.07.2019) (in Rus.).

Maksimova, A.S. Auditorija v cifrovom mire: kak izuchat' vzaimodejstvie s iskusstvom, oposredovannoe tehnologijami? [Audience in the digital world: how to study interaction with art mediated by technology?], in «*Chto-to novoe i neobychnoe*»: auditorija sovremennogo iskusstva v krupnyh gorodah Rossii. Yekaterinburg: Kabinetnyi uchjonyi Press, 2018. P. 290–303. (in Rus.).

Maksimova, A.S. Muzej kak shkola novyh tehnologij: sovremennye interaktivnye obekty i praktiki ih pol'zovatelej [Museum as a school of new technologies: modern interactive objects and practices of their users], in *Interaktivnyj gorod: gorodskaja zhizn' v jepohu novyh media*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. (in Rus.). (in press).

Спиридонова Е.К.

ЗАМЕТКА О КОРПОРАТИВНОМ МУЗЕЕ АО «ЛЕНГИПРОТРАНС»

Спиридонова, Екатерина Константиновна — кандидат исторических наук, Акционерное общество по изысканиям и проектированию объектов транспортного строительства «Ленгипротранс» (АО «Ленгипротранс»), Россия, Санкт-Петербург, kateguide@gmail.com.

В заметке рассматривается история корпоративного музея Акционерного общества по изысканиям и проектированию объектов транспортного строительства «Ленгипротранс», отчет которой ведется с 1972 г. Коллекция музея формировалась благодаря инициативе сотрудников предприятия, выступавших в роли дарителей. Фонд музея постоянно пополняется. При этом в нем хранятся важные для истории «Ленгипротранса» архивные документы, отражающие различные периоды деятельности института. Некоторые сведения из этих источников публикуются впервые. К примеру, приводятся цитаты из материалов стенгазеты «Вперед», выпускавшейся «Ленгипротрансом». К настоящему моменту назрела необходимость обновления музейной экспозиции, что связано как с современными тенденциями в сфере развития корпоративных музеев, так и с празднованием 85-летия института в 2020 г. Сейчас музей сохраняет тот облик, который он получил в 2005 г., и по-прежнему основной функцией музейного помещения является проведение в нем на высоком организационном уровне встреч с иностранными делегациями, а также совещаний. Для создания многофункционального пространства с целью проведения разнообразных просветительских мероприятий, тематических экскурсий предлагается идея по установке проекционных экранов. Более широкий вариант развития обновленного музея в будущем — осуществление масштабного и амбициозного проекта по созданию нового в Санкт-Петербурге и России Музея изысканий и проектирования объектов транспортного строительства (МИПТО). Приводится краткий анонс о возможностях МИПТО.

Ключевые слова: корпоративные музеи, «Ленгипротранс», проектирование, железные дороги, транспортные объекты, транспорт, инженерное дело, экскурсии, квесты, профориентация, корпоративная культура, корпоративная история, музейная деятельность, имидж компании.

A HISTORICAL NOTE ON THE CORPORATE MUSEUM OF LENGIPROTRANS JSC

Spiridonova, Ekaterina Konstantinovna—Candidate of Science in History, Joint-stock company for survey and design of transport construction objects Lengiprotrans (Lengiprotrans JSC), Russia, Saint-Petersburg, kateguide@gmail.com.

This scientific note examines the history of the corporate museum of joint-stock company for survey and design of transport construction objects Lengiprotrans (Lengiprotrans JSC). The museum was founded in 1972. Its collections were formed thanks to the participation of Lengiprotrans employees who were the main donators of various exhibits. The museum fund is constantly extended. Besides many archival documents on the history of Lengiprotrans JSC and the history of Russian railways design are kept there. Some details are published for the first

time. For example, these are the quotes from the wall newspaper *Vper'od* (Forward) which was produced in Leningiprotrans. To date, there is now a need to update museum exposition, which is associated both with modern trends in the development of corporate museums and with the celebration of 85th anniversary of the institute in 2020. By now, the museum retains the same design and concept like the ones were introduced in 2005, and its main function is a place for meetings. To create a multifunctional space for the purpose of conducting various educational events, thematic excursions, the idea of installing projection screens is proposed in the note. A broader version of the development of the renovated museum in future is the implementation of a large-scale and ambitious project to create a new museum in St. Petersburg and Russia for the study and design of transport construction facilities (MIPTO). This note contains a brief announcement of the possibilities of MIPTO. The published material is addressed to both specialists in the field of museum work and a wide circle of readers.

Key words: corporate museums, Leningiprotrans, railway design, railways, transport infrastructure, transport, engineering, excursions, quests, career guidance, corporate culture, corporate history, museum activities, company image.

Корпоративный музей Акционерного общества по изысканиям и проектированию транспортных объектов «Ленгипротранс» (входит в «Группу компаний 1520»)¹ формировался на протяжении нескольких десятилетий. При этом история самого «Ленгипротранса» берет начало в 1935 г., когда на базе контор «Ленпроектпуть», «Ленждиз», «Изстром» и «Ленизыскпуть» приказом Наркома путей сообщения² был создан институт «Лентранспроект» (в 1951 г. переименованный в «Ленгипротранс»), где проектировались железные дороги и другие объекты транспортной инфраструктуры СССР³. Что касается музея, то датой его основания можно считать 1972 г. В соответствии с официальным решением начальника института Л.Н. Данильчика и в связи с празднованием 50-летия образования СССР сотрудники предприятия приступили к сбору предметов для первой коллекции. Встречается, к примеру, следующее упоминание: «Без опыта прошлого — нет будущего. Этот афоризм символизирует идею создания комнаты-музея "Ленгипротранса"»⁴.

Первые экспозиции были оформлены по проекту главного архитектора «Ленгипротранса» В.И. Кузнецова и при участии инженеров И.Н. Диц, В.Р. Минкина, В.А. Энгельке и других⁵. Открытие комнаты-музея положило начало систематическому отражению истории института⁶. Экспонатами стали, прежде всего, фотоальбомы. В 1972 г. была поставлена задача сосредоточить их в приемной руководства, где часто проводились

¹ Автор заметки придерживается точки зрения, распространенной в современных публикациях и изданиях ИКОМ, о том, что ведомственные и корпоративные музеи — это разные понятия, поскольку ведомственные музеи юридически подчиняются министерствам либо ведомствам, а корпоративные музеи относятся к структуре коммерческих организаций и предприятий. Юридический статус, безусловно, влияет и на стратегию развития музеев, и на их финансирование.

² Российский государственный архив экономики. Ф. 1844. Оп. 40. Д. 539. Л. 64–68.

³ Подробнее об истории «Лентранспроекта» — «Ленгипротранса» см.: Данильчик Л.Н. 75 лет творчества [ОАО «Ленгипротранс» — 75 лет] // Деловая Россия. 2010. Апр. С. 150–151; История «Ленгипротранса» / Под ред. Л.Н. Данильчика и др. СПб., 2005 Т. I: 1935–2005; Мамзев А.П. Ленгипротранс: проектирование новых железных дорог // Полвека на благо Отечества. 1954–2004 / Под общ. ред. В.А. Брежнева. М., 2004. Т. I. С. 244–249.

⁴ Сборник материалов к истории «Ленгипротранса». Л., 1972. Кн. I. Общий обзор деятельности «Ленгипротранса» за период 1935–1970 гг. [Машинописный текст]. С. 2.

⁵ [Б. а.] Посетите музей нашего института // Вперед [Материалы стенгазеты. Машинописный текст]. 1989. Л. 15.

⁶ Там же.

совещания⁷. Также в экспозицию вошли почетные знамена. Одно из них было присуждено предприятию в 1974 г. за победу во Всесоюзном социалистическом соревновании. В коллекцию поступали подарки и официальные поздравительные адреса, направленные коллегами из дружественных организаций в годы празднования «Ленгипротрансом» юбилейных дат. В 1989 г. отмечалось, что в экспозиции были представлены материалы, рассказывающие о его истории с момента основания, о деятельности сотрудников в период Великой Отечественной войны и о развитии «Ленгипротранса» вплоть до 1970 г.⁸ Кроме них, в музее находились стенды, посвященные работе производственных отделов, и сборник о социально-экономическом развитии института в IX пятилетке, изданный в четырех книгах⁹. Примечательно, что тогда же сообщалось: «Музей ютится <...> в комнате для совещаний <...>, которая практически всегда закрыта»¹⁰. По этой причине было выдвинуто предложение о дежурстве в музее партийного, профсоюзного и комсомольского актива — «для сохранения живой связи поколений изыскателей и проектировщиков института»¹¹. В период подготовки к 70-летию предприятия в 2003 г. его глава В.М. Чернаков издал приказ о введении штатной должности директора музея. На нее назначили Л.Н. Данильчика.

В 2005 г. музей, получив статус отдельного подразделения в составе аппарата директора института, переехал в новое, более просторное помещение.

Под руководством директора музея Л.Н. Данильчика (2005–2011) помещение было оборудовано для размещения значительно расширившейся коллекции – многочисленных фотографий, альбомов, наград и книг института, и для проведения в зале музея совещаний. Следует отметить, что в материалах институтской стенгазеты «Вперед» еще в 1991 г. также говорилось о музейном помещении как о зале совещаний, так что этот вариант его применения изначально закрепился в «Ленгипротрансе» как традиционный. К примеру, сообщалось: «Да, в комнате 217, в нашем музее, стол не круглый. Но мы, тем не менее, довольны результатом дебатов, которые мы за ним провели»¹².

У входа в музей установили Стену Памяти с именами сотрудников, ушедших на фронт и защищавших Ленинград в годы Великой Отечественной войны.

Большая часть находящихся сегодня в музее предметов — это фотоальбомы советского периода. Проводится их сканирование для применения цифровых копий при проведении тематических экскурсий, создании временных выставок и инсталляций. Особый интерес среди экспонатов представляют блокноты Л.Н. Данильчика, которые он вел на БАМе в 1970-е гг., транспортир главного инженера проектов А.Я. Хралова, коллекция почтовых фотокарточек 1905 г., посвященных Великому Сибирскому пути (Транссибирской магистрали) и Кругобайкальской железной дороге. В целом, фонд музея к настоящему моменту состоит из более 800 единиц хранения. При этом музей продолжает принимать в дар редкие альбомы, исторические документы о транспортных объектах, фотопленки и фотографии, ценные аудио- и видеозаписи, редкие книги, марки, различные карты и схемы, награды, связанные с проектной деятельностью и с созданием

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² [Редколлегия газеты] Хотя стол и не круглый... // Вперед [Материалы стенгазеты. Машинописный текст]. 1991. Л. 2.

железных дорог, инженерные приборы и прочие предметы. В наши дни музей, как и ранее, выполняет просветительскую функцию и служит представлению истории «Ленгипротранса». Гости компании, включая участников зарубежных делегаций, и поступающие на работу в институт новые сотрудники посещают обзорные экскурсии в музее.

Кроме того, ежегодно накануне празднования Дня Победы в Великой Отечественной войне в «Ленгипротрансе» ветераны посещают тематические лекции нынешнего заведующего музеем А.Я. Мазо, детство которого неразрывно связано с блокадным Ленинградом. Была подготовлена и распечатана на правах рукописи брошюра с его воспоминаниями¹³.

Помимо работников «Ленгипротранса» и контрагентов, с 2018 г. частыми экскурсантами стали и школьники Санкт-Петербурга. Специально для учеников младших классов Е.К. Спиридоновой был разработан квест, благодаря которому дети в игровой форме знакомятся с историей института и с фактами из истории проектирования транспортных объектов. Для учеников 7–9-х классов подготовлен квест, связанный с коллекцией музея и историей предприятия и состоящий из дополнительных вопросов на смекалку. Учащиеся 10-х и 11-х классов приглашаются к посещению профориентационных встреч с сотрудниками «Ленгипротранса». Эти встречи позволяют подробно узнать об особенностях работы инженеров и о различных инженерных специальностях от практикующих экспертов.

Для привлечения внимания широкой публики к проектному делу перед сотрудниками музея стоит важная задача по его популяризации. В ходе обновления музея планируется заменить стенды по истории «Ленгипротранса», наполнить их новыми сведениями по истории предприятия, что особенно важно в связи с тем, что в 2020 г. будет отмечаться 85-летие института.

Дополнительная идея — установка в музее нескольких проекционных экранов, позволяющих демонстрировать видеоролики, оцифрованные исторические документы, имиджевые и образовательные фильмы и презентации, рассказывающие о транспортных объектах страны. Темы, которые можно раскрыть подобным образом, это, к примеру: «История Трансполярной магистрали», «Байкало-Амурская магистраль», «Проектирование портов Финского залива», «Развитие скоростных магистралей», «Развитие технологий проектирования», «История развития изысканий» и другие. Такой подход, безусловно, позволит повысить информативность экспозиции¹⁴.

После реконструкции музей АО «Ленгипротранс» в партнерстве с музеями железнодорожной и инженерной тематики, в сотрудничестве с заинтересованными дарителями, благотворительными фондами, просветительскими и административными организациями способен стать не только одним из привлекательных корпоративных музеев Санкт-Петербурга, но и сформировать в дальнейшем основу для нового в Северной столице и России научно-технического музея. При его создании планируется задействовать принципы широко распространенных за рубежом сайнс-центров¹⁵. Для полного погружения

¹³ С брошюрой можно ознакомиться в корпоративном музее АО «Ленгипротранс». См.: Мазо А.Я. «Уж много лет, как кончилась война, но в памяти моей живет она». Воспоминания о блокадном детстве [на правах рукописи]. СПб., 2018.

¹⁴ Сергеев С.В. Корпоративные музеи: от выставки продукции до интерактивной историко-технической экспозиции // История науки и техники в свидетельствах и памятниках: Материалы научной конференции, Москва, 24 апр. 2014 г. / Сост. Е.В. Минина. М., 2014. С. 74.

¹⁵ См.: Озерова Д.Е., Личак Н.А. Музеи науки и техники: от образовательного центра до «научного аттракциона». Ярославль, 2011. С. 39.

в историю проектирования транспортных объектов посетителям разрешено будет активно взаимодействовать с интерактивным музейным пространством, что обеспечит современное оборудование¹⁶.

Данный проект уже получил рабочее название — Музей изысканий и проектирования транспортных объектов (далее — МИПТО). Безусловно, в технических музеях встречаются тематико-экспозиционные разделы и проводятся выставки, напрямую и косвенно связанные с проектированием объектов транспортного строительства¹⁷. В Санкт-Петербурге это прежде всего Центральный музей железнодорожного транспорта РФ, его филиал — Музей мостов, Музей железных дорог России, Музей Петербургского государственного университета путей сообщения Императора Александра I (Музей ПГУПС). За рубежом открываются выставки и галереи, посвященные инженерному делу в транспортной отрасли: в 2018 г. две такие галереи открылись в Музее транспорта в Лондоне¹⁸. Они в первую очередь предназначены для посещения детьми и молодежью. В Кракове в Музее общественного транспорта в 2018 г. действовала временная образовательная экспозиция “It’s so simple”, где можно было попрактиковать свои инженерные навыки¹⁹. Кроме того, известны и постоянные галереи, посвященные вопросам развития транспорта и транспортного строительства. К примеру, они представлены в Немецком музее в Мюнхене (Германия)²⁰ и в Музее науки и промышленности в Манчестере (Англия)²¹.

Несмотря на приведенные примеры, комплексный интерактивный музей, показывающий разнообразие направлений именно проектирования транспортной инфраструктуры, объясняющий взрослым и детям всю сущность инженерного дела в транспортной отрасли, пока что не был открыт. Ввиду особой стратегической и социальной значимости железных и автодорог в нашей стране создание такого национального либо как минимум регионального музея представляется особенно актуальным.

Музей возможно создать в несколько этапов: после проведения ремонтных работ с учетом разработанных специально для МИПТО инженерных коммуникаций начнутся установка оборудования и монтаж экспозиции. При этом предварительно будут отобраны экспонаты для коллекции и разработан текстовый и мультимедийный контент музея.

МИПТО ориентирован на целевую аудиторию, состоящую из взрослых и детей — жителей и гостей Санкт-Петербурга, включая иностранных посетителей. Научная концепция музея, его дизайнерское оформление и экскурсионные программы позволят создать

¹⁶ См., напр.: Кубарева О.И. Мультимедийные технологии в корпоративном музее как инструмент работы с посетителями // Сборник докладов. Третья Международная конференция «Корпоративные музеи сегодня». 15–17 декабря 2016 года, Музей Мирового океана. Калининград, 2016. С. 45.

¹⁷ Закревская Г.П. Музеи сети железных дорог России // Материалы IX научно-практической конференции «Российский научно-технический музей: проблемы и перспективы». М.; СПб., 2008. С. 10, 11.

¹⁸ [N. a.] London Transport Museum. См. по адресу: www.ltmuseum.co.uk (Ссылка последний раз проверялась 11.11.2018 г.); McLaughlin. London Transport Museum to open two engineering-themed galleries in Design Week. См. по адресу: www.designweek.co.uk/issues/15-21-january-2018/london-transport-museum-open-two-engineering-themed-galleries (Ссылка последний раз проверялась 11.11.2018 г.).

¹⁹ [N. a.] Museum of Municipal Engineering (Muzeum Inżynierii Miejskiej). См. по адресу: www.mim.krakow.pl/temporary-exhibitions/it-s-so-simple (Ссылка последний раз проверялась 11.11.2018 г.).

²⁰ [N. a.] Deutsches Museum Verkehrszentrum. См. по адресу: www.deutsches-museum.de/verkehrszentrum (Ссылка последний раз проверялась 11.11.2018 г.).

²¹ [N. a.] Revolutionary Railroad in Science and Industry Museum. См. по адресу: www.scienceand-industrymuseum.org.uk/whats-on/revolutionary-railroad (Ссылка последний раз проверялась 11.11.2018 г.).

новый привлекательный туристский объект в Северной столице. Акцент в музее будет сделан на важности роли инженеров в активном развитии национальной и международной транспортной инфраструктуры. С концепцией экспозиции можно ознакомиться, направив официальный запрос в АО «Ленгипротранс».

В общем и целом, действующий музей «Ленгипротранса», как показывает сказанное выше, обладает существенным потенциалом для развития в различных ипостасях — как в качестве корпоративного музея (площадки для взаимодействия с контрагентами и профориентации школьников и студентов), так и в роли основы для более крупного и современного научно-технического музея. Проекты по обновлению музея основаны на общероссийской тенденции. Действительно, нам импонирует точка зрения, что за последние годы заметно повысилось внимание в нашей стране к корпоративным музеям, поскольку в них можно с легкостью привлекать передовиков производства и благодаря деятельности таких музеев влиять на стремление молодежи участвовать в развитии российской экономики и науки²². В связи с этим возросло и стремление к более эффективному использованию богатого научного и просветительского потенциала таких музеев, ранее оставшихся в тени.

Список литературы

Витвицкий В.М. Просветительская деятельность в железнодорожном музее: направления работы, перспективы работы // IX Международная научно-практическая конференция «История техники и музейное дело». Москва, 1–3 декабря 2015 года (материалы) / Отв. ред.-сост. Р.В. Артеменко. М.: ИИЕТ РАН, 2015. С. 65.

Данильчик Л.Н. 75 лет творчества [ОАО «Ленгипротранс» — 75 лет] // Деловая Россия. 2010. Апр. С. 150–151.

Закревская Г.П. Музеи сети железных дорог России // Материалы IX научно-практической конференции «Российский научно-технический музей: проблемы и перспективы»: проблемы сохранения культурного наследия в области техники и технических знаний в Российской Федерации на современном этапе, Санкт-Петербург, 5–8 декабря 2005 года. М.; СПб.: Политехнический музей, Центральный музей связи, 2008. С. 10–11.

История «Ленгипротранса» / Под ред. Л.Н. Данильчика и др. СПб.: Изд-во «АГАТ», 2005. Т. I: 1935–2005. 376 с.

Кубарева О.И. Мультимедийные технологии в корпоративном музее как инструмент работы с посетителями // Сборник докладов. Третья Международная конференция «Корпоративные музеи сегодня». 15–17 декабря 2016 года, Музей Мирового океана. [Электронное издание.] [М.]: ИКОМ России, [2017]. С. 42–45.

Мамзев А.П. Ленгипротранс: проектирование новых железных дорог // Полвека на благо Отечества. 1954–2004 / Под общ. ред. В.А. Брежнева. М.: ООО «Трансстройиздат», 2004. Т. I. С. 244–249.

Озерова Д.Е., Личак Н.А. Музеи науки и техники: от образовательного центра до «научного аттракциона». Ярославль: Изд-во ЯГТУ, 2011. 76 с.

Пудовина В.А., Чигрина А.И. Корпоративный музей: и мода и целесообразность // Проблемы экономики и управления нефтегазовым комплексом. 2014. № 5. С. 28–33.

²² *Витвицкий В.М.* Просветительская деятельность в железнодорожном музее: направления работы, перспективы работы // IX Международная научно-практическая конференция «История техники и музейное дело». Москва, 1–3 декабря 2015 года (материалы) / Отв. ред.-сост. Р.В. Артеменко. М., 2015. С. 65; *Пудовина В.А., Чигрина А.И.* Корпоративный музей: и мода и целесообразность // Проблемы экономики и управления нефтегазовым комплексом. 2014. № 5. С. 28.

Сергеев С.В. Корпоративные музеи: от выставки продукции до интерактивной историко-технической экспозиции // История науки и техники в свидетельствах и памятниках: Материалы научной конференции, Москва, 24 апр. 2014 г. / Сост. Е.В. Минина, отв. ред. Ю.М. Батулин. М.: ИИЕТ, 2014. С. 73–75.

References

Danil'chik, L.N. 75 let tvorchestva [OAO "Lengiprotrans"—75 let] [75 years of creative work [Lengiprotrans Ltd. is 75 years old], in *Delovaya Rossiya*. Apr. 2010. P. 150–151. (in Rus.).

Danil'chik, L.N. et al (eds.). *Istoriya "Lengiprotransa"* [The history of Lengiprotrans / Pod red. L.N. Danil'chika i dr.]. Saint-Petersburg: AGAT Press, 2005. Vol. I: 1935–2005. 376 p. (in Rus.).

Kubareva, O.I. Mul'timediinye tekhnologii v korporativnom muzee kak instrument raboty s posetiteliymi [Multimedia technologies in the corporate museum as a tool for working with visitors] in *Sbornik dokladov. Tret'ya Mezhdunarodnaya konferentsiya «Korporativnye muzei segodnya». 15–17 dekabrya 2016 goda, Muzei Mirovogo okeana. [Elektronnoe izdanie.]*. [Moscow]: ICOM of Russia, [2017]. P. 42–45. (in Rus.).

Mamzelev, A.P. Lengiprotrans: proektirovanie novykh zheleznykh dorog [Lengiprotrans: designing the new railways], in *Polveka na blago Otechestva. 1954–2004 / Pod obshch. red. V.A. Brezhneva*. Moscow: OOO "Transstroizdat" Publ., 2004. Vol. I. P. 244–249. (in Rus.).

Ozerova, D.E., Lichak, N.A. *Muzei nauki i tekhniki: ot obrazovatel'nogo tsentra do "nauchnogo attraktsiona"* [Museums of science and technology: from educational center to "scientific attraction"]. Yaroslavl': YaGTU Press, 2011. 76 p. (in Rus.).

Pudovina, V.A., Chigrina, A.I. Korporativnyi muzei: i moda i tselesoobraznost' [Corporate Museum: both fashion and expediency], in *Problemy ekonomiki i upravleniya neftegazovym kompleksom*. 2014. № 5. P. 28–33. (in Rus.).

Sergeev, S.V. Korporativnye muzei: ot vystavki produktsii do interaktivnoi istoriko-tekhnicheskoi ekspozitsii [Corporate museums: from the exhibition of products to the interactive historical and technical exposition], in *Istoriya nauki i tekhniki v svidetel'stvakh i pamyatnikakh: Materialy nauchnoi konferentsii, Moskva, 24 apr. 2014 g. / Sost. E.V. Minina, отв. ред. Yu.M. Baturin*. Moscow: IIET Press, 2014. P. 73–75. (in Rus.).

Vitvitskii, V.M. Prosvetitel'skaya deyatelnost' v zheleznodorozhnom muzee: napravleniya raboty, perspektivy raboty [Educational activities in the railway museum: directions of work, perspectives of work], in *IX Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya "Istoriya tekhniki i muzeinoe delo". Moskva, 1–3 dekabrya 2015 goda (materialy) / Otv. red.-sost. R.V. Artemenko*. Moscow: IIET RAN Press, 2015. P. 65. (in Rus.).

Zakrevskaya, G.P. Muzei seti zheleznykh dorog Rossii [Museums of the Russian Railways], in *Materialy IX nauchno-prakticheskoi konferentsii «Rossiiskii nauchno-tekhnicheskii muzei: problemy i perspektivy»: problemy sokhraneniya kul'turnogo naslediya v oblasti tekhniki i tekhnicheskikh znaniy v Rossiiskoi Federatsii na sovremennom etape, Sankt-Peterburg, 5–8 dekabrya 2005 goda*. Moscow; Saint-Petersburg: Politekhnikeskii muzei, Tsentral'nyi muzei svyazi Press, 2008. P. 10–11. (in Rus.).

ПАМЯТНИК

Любезников О.А.

АРХИТЕКТОР А.Л. РОТАЧ И ЕГО КНИГА «ИСААКИЕВСКИЙ СОБОР»:
ИЗДАНИЯ 1962 и 2018 годов

Любезников, Олег Анатольевич — кандидат исторических наук, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, o.lyubeznikov@spbu.ru.

Статья посвящена истории публикации в 1962 г. труда архитектора-реставратора А.Л. Ротача об Исаакиевском соборе. Автор анализирует также последовавшее в 2018 г. переиздание работы, которое, к сожалению, не содержит научного комментария. На основании впервые вводимых в научный оборот документов шести фондов четырех петербургских архивохранилищ автору удалось восстановить неизвестные страницы биографии А.Л. Ротача, реконструировать его взгляды на историю проектирования и строительства Исаакиевского собора, отметить принципиальные отличия позиции архитектора от оценок и концепций его предшественников — хранителей памятника первой половины XX в. В сложных условиях послевоенной реставрации здания, когда всерьез обсуждался вопрос о перестройке несущих конструкций его башенной части, А.Л. Ротач выступил как категорический противник столь агрессивного вмешательства в памятник. Он стремился опровергнуть сделанные еще в 1920-е гг. архитектором, одним из создателей музея в соборе Н.П. Никитиным выводы о продолжавшейся до той поры неравномерной осадке здания, которая и виделась основной причиной деформации несущих конструкций. Этот историографический контекст публикации 1962 г., оставленный без внимания при переиздании книги в 2018 г., воссоздан в статье.

Ключевые слова: Исаакиевский собор, А.Л. Ротач, Н.П. Никитин, М.Т. Преображенский, В.И. Пилявский, Общество «Знание», реставрация, музей.

ARCHITECT A.L. ROTACH AND HIS BOOK “ST. ISAAC’S CATHEDRAL”:
EDITIONS OF 1962 AND 2018

Liubeznikov, Oleg Anatolievich — Candidate of Science in History, Senior Lecturer, Saint Petersburg State University, Russia, Saint-Petersburg, o.lyubeznikov@spbu.ru.

The article is dedicated to the history of publishing of the book about St Isaac’s cathedral by the architect-restorer A.L. Rotach in 1962. Moreover, the author analyzes the reissue of this book of 2018, which, unfortunately, does not have any scientific commentary. Based on unpublished documents which were introduced in the historical science for the first time from 6 funds of four Petersburg’s archives, the author could reconstruct unknown pages of life of A.L. Rotach and describe A.L. Rotach’s scientific views on the history of the building of St Isaac’s cathedral. In the 1950s during the restoration of the cathedral there was serious discussion about potential dismantling of the dome and it’s bearing structures. A.L. Rotach

supposed that the deformations in the structures were not connecting with the uneven sinking of the cathedral. He wanted to disprove that concept and well-known concept about Montferand's mistakes which had been formulated in 1939 in the scientific monograph of architect N.P. Nikitin. To this end A.L. Rotach wrote his book.

Key words: St Isaac's cathedral, A.L. Rotach, N.P. Nikitin, M.T. Preobrazhensky, V.I. Pilyavsky, Association "Knowledge", restoration, museum.

В 2018 г. исполнилось 125 лет со дня рождения известного ленинградского архитектора-реставратора Александра Лукича Ротача (1893–1990)¹. Юбилейная дата, по замечанию главного хранителя фондов Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» М.Ш. Доминова, явилась поводом для переиздания музеем книги архитектора, посвященной зданию и опубликованной впервые в Ленинграде еще в 1962 г.² Получившееся издание 2018 г., естественно, превосходит по объему первоначальную публикацию, поскольку включает помимо прежнего текста биографическую справку об архитекторе, современные примечания и комментарии. Несмотря на обилие дополнительных материалов, сама история появления публикации 1962 г. остается для читателя нераскрытой, в специальном разделе «О книге А.Л. Ротача "Исаакиевский собор"» «научный сотрудник, кандидат искусствоведческих наук» Н.Ю. Толмачева пишет не столько об исследовании архитектора, сколько о строительстве собора. Между тем, с момента первой публикации труда А.Л. Ротача минуло более полувека, книга заняла место в ряду классических работ о соборе, причины, обстоятельства и историографический контекст ее выхода в 1962 г. оказались давно забыты. Создававшаяся в сложнейший период послевоенной реставрации работа А.Л. Ротача отражала характерные для того времени оценки состояния Исаакиевского собора, свойственные ее автору представления. Сегодня ее републикация должна носить характер научного издания историко-литературного памятника. В какой степени этой задаче удовлетворяет издание 2018 г., можно попытаться оценить, проанализировав весь корпус включенных в него текстов. Шагом к решению задачи могла бы стать реконструкция основных этапов истории публикации 1962 г.

В своем комментарии Н.Ю. Толмачева указывает, что работа А.Л. Ротача переиздается «от первой буквы до последней точки»³. Однако, очевидно, перед читателем не репринтное издание. Уже надзаголовочные данные на титульном листе сообщают, что работа издана Государственным музеем-памятником «Исаакиевский собор», в то время как публикация 1962 г. была подготовлена Ленинградским отделением Общества по распространению политических и научных знаний РСФСР. Информация о переиздании в подзаголовочных данных носит несколько экстравагантный характер. В соответствии с ГОСТом о выходных сведениях изданий (ГОСТ 7.0.4–2006) при переиздании следует арабскими цифрами указывать порядковый номер переиздания⁴. В подготовленной музеем книге вместо указания на то, что перед читателем «издание 2-е, дополненное», напечатано: «Издание *новое*, дополненное» (курсив наш — О. Л.). Работа А.Л. Ротача и предваряющее

¹ Сам А.Л. Ротач предпочитал не склонять свою фамилию. См.: Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (Далее — ЦГАЛИ СПб). Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 525. Письма в учреждения и организации. Л. 1.

² Ротач А.Л. Исаакиевский собор — выдающийся памятник русской архитектуры. СПб., 2018. С. 117.

³ Там же. С. 116.

⁴ ГОСТ Р 7.0.4–2006. Издания. Выходные сведения. Общие требования и правила оформления. М., 2006. С. 5.

ее вступление, написанное доктором архитектуры, профессором В.И. Пилявским⁵, воспроизведены в издании 2018 г. полностью. Эти тексты оказались снабжены примечаниями, которые, однако, относятся не к содержательной стороне работы, а, главным образом, сообщают о переименованиях упомянутых А.Л. Ротачом и В.И. Пилявским учреждений и населенных пунктов (вплоть до указания на то, что Ленинград с 1991 г. получил «историческое название Санкт-Петербург»⁶).

Вероятно, стремясь сохранить «дух» публикации 1962 г., составители нового издания попытались воспроизвести обложку книги. Использовать тот же шрифт не удалось, но силуэт собора, украшавший издание 1962 г., в несколько увеличенном масштабе оказался на обложке и новой книги. Жаль, что при новой публикации нигде не обозначено имя художника, автора оригинальной обложки — Эдуарда Исааковича Копеляна.

Современные технологии позволили составителям нового издания сопроводить текст А.Л. Ротача многочисленными иллюстрациями не в черно-белом варианте, а в цвете. Хотя иллюстрации в обоих изданиях по запечатленным на них объектам в целом совпадают, следует отметить ряд расхождений. Фотографы, запечатлевшие скульптурное убранство Исаакиевского собора для издания 1962 г., стремились на снимках отразить реалистические тенденции в искусстве ваяния, характерные для середины XIX в. Как правило, это крупные изображения, которые дают возможность буквально рассмотреть лица показанных на рельефах людей, увидеть их «эмоции», переданные скульпторами (например, фото фрагмента горельефа восточного фронтона с изображением императора Валента). Авторы новых цветных фотографий такой цели перед собой не ставили. Это заметно, к примеру, при сличении изображений рельефа «Св. Нонна» — современное фото дает погрудное изображение святой в мелком масштабе, в орнаментальном обрамлении, это один из фрагментов скульптурного декора дверей здания; крупное черно-белое фото — настоящий портрет. Количественно иллюстраций в издании 2018 г. меньше, составители исключили из их числа план центра города с обозначением местоположений всех, сменявших одна другую Исаакиевских церквей и, почему-то, литографию по рисунку О. Монферрана «Добывание монолитных гранитных блоков». В незначительно обновленном виде приводится в издании 2018 г. аксонометрический разрез собора, впервые опубликованный в 1962 г., но в отличие от того издания, в новом автор разреза архитектор И.А. Шерешевский не упомянут.

Большой интерес представляют опубликованные в издании 2018 г. фотографии А.Л. Ротача, семь снимков, переданных для публикации внучкой архитектора. Досадно, что составители издания, приводя подписи к каждому из фото, перепутали их последовательность (подписи к фотографиям 6 и 7 поменяны местами) и не сообщили каких-либо дополнительных сведений о жизни и деятельности запечатленных вместе с архитектором лиц.

Биографические сведения о самом архитекторе, приведенные в новом издании, противоречивы. Так, в разделе «Биография» годом окончания А.Л. Ротачом Варшавского Политехнического института назван 1916-й, а в т.н. «послесловии» за подписью М.Ш. Доминова обозначен 1915 г.⁷ Архивист Е.С. Ребриева, подготовившая специальную статью

⁵ Н.Ю. Толмачева ошибочно называет В.И. Пилявского «академиком архитектуры» и не объясняет, почему он стал автором предисловия к изданию 1962 г. См.: *Ротач А.Л. Исаакиевский собор*. С. 116.

⁶ *Ротач А.Л. Исаакиевский собор*. С. 100.

⁷ Там же. С. 111, 117.

об архитекторе⁸, которая была напечатана несколько ранее в том же 2018 г. в сборнике материалов музейной конференции, однозначно указывает 1915 г. как год выпуска А.Л. Ротача из института. Сам архитектор в автобиографии указал тот же 1915 г.⁹

Места работы и должности А.Л. Ротача после окончания им института практически не нашли своего отражения на страницах издания 2018 г. Между тем, обращение к многочисленным документам личного фонда архитектора позволило бы составителям книги представить перед читателями портрет весьма неординарного человека. А.Л. Ротач явно сочувствовал революционным событиям 1917 года и, более того, тем политическим силам, которые в итоге оказались у власти, но в то же время осознавал непреходящую ценность и значимость культурного наследия минувшей эпохи (в 1920-е гг. он был членом Общества «Старый Петербург»). Остававшегося всю жизнь беспартийным архитектора, по крайней мере, в первые годы советской власти можно, используя термин 1920-х гг., отнести к «попутчикам»¹⁰.

С июля 1915 г. А.Л. Ротач работал в Техническом отделе Петроградской Уездной Земской Управы¹¹, а «во время революции 1917 года перешел на работу в Исполнительный Комитет Совета крестьянских, рабочих и солдатских депутатов Петроградского уезда на должность нач[альника] строительного отдела, одновременно совмещая с должностью начальника отделения Дорожного отдела при Ленинградском Губернском Исполкоме»¹². В период Гражданской войны А.Л. Ротач оказался направлен на Карельский перешеек, где познакомился с И.А. Рахья. По ходатайству революционера архитектору «пришлось обслуживать по строительной части» финский отряд, который «вел борьбу с белофиннами». О своей службе в начале 1920-х гг. А.Л. Ротач вспоминал так: «По поручению Ревтроя [Петроградского Уездного Совета депутатов] мною велись работы строительного характера для Особого отдела Карельского сектора по борьбе со шпионажем и контрреволюцией при Петроградской губернской Ч.К.»¹³. Неоднократно вспоминал А.Л. Ротач и о факте своего участия в составе делегации от Уездного Совета депутатов в торжественной

⁸ С момента кончины А.Л. Ротача о нем было опубликовано несколько работ: Сафронов Ю.И. Александр Лукич Ротач. Петербургский художник, архитектор, писатель // История Петербурга. 2003. № 5 (15). С. 43–47; Кетова К.С. «Хранитель памятников архитектуры». К 120-летию со дня рождения архитектора А.Л. Ротача. См. по адресу: <https://spbarchives.ru/-/hranitel-pamatnikov-arhitektury-k-120-letiu-so-dna-rozdenia-arhitektora-a-l-rotacha-> (Ссылка последний раз проверялась 11.11.2018 г.); Ребриева Е.С. Архитектор А.Л. Ротач — руководитель реставрации здания Исаакиевского собора в 1950–1962 гг. // Кафедра. Выпуск XXI. 200 лет начала строительства Исаакиевского собора. Сборник научных статей международной научно-практической конференции: В 2 т. СПб., 2018. Т. 2. С. 69–88. Эти публикации не упомянуты в рассматриваемом нами издании 2018 г.

⁹ Ребриева Е.С. Архитектор А.Л. Ротач. С. 71; ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 547. Автобиография и анкеты. Л. 1.

¹⁰ В исследовании о культурной элите революционного Петрограда Катерина Кларк особо подчеркивает, что «у большевиков и многих интеллектуалов были общие интересы, и именно потому после революции им было по пути, хотя такой союз и казался иногда странным». К. Кларк отмечает: «Нельзя говорить, интеллектуалы “противостояли” режиму или “сотрудничали” с ним. Они скорее маневрировали в рамках того спектра возможностей, которые им оставляли собственные революционные идеалы». См.: Кларк К. Петербург, горнило культурной революции. М., 2018. С. 9–10, 37.

¹¹ Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (Далее — ЦГА СПб). Ф. 3178 (Отдел коммунального хозяйства Ленгубисполкома). Оп. 17. Д. 2004. Ротач Александр Лукич. Л. 2 об.

¹² ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 547. Автобиография и анкеты. Л. 1.

¹³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 548. Личные документы. Т. 1. (Аттестат, справки, удостоверения). Л. 11, 12; ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 551. Сведения о деятельности А.Л. Ротача. Л. 21.

встрече В.И. Ленина на Финляндском вокзале: «Мне довелось быть делегатом (от своей работы) встречи В.И. Ленина, прибывшего 3 апреля 1917 г. из эмиграции»¹⁴. Замыслы большевиков в области искусства и монументальной пропаганды в революционном Петрограде находили поддержку А.Л. Ротача. Архитектор писал: «В 1918 и 1919 годы в первые годовщины Октябрьской революции мне было поручено организовать и выполнить всю художественную часть празднеств знаменательных дат». А.Л. Ротач, по его собственному признанию, занимался оформлением Дворцовой площади «к 1-му майскому празднику после Октября», «в 1918 году сделал много зарисовок территории, где был построен Шалаш Ленина на Разливе», при срочной установке многочисленных памятников деятелям революционно-освободительного движения в Петрограде в 1918 г. (А.Н. Радищеву, Дж. Гарибальди, Т.Г. Шевченко, А.И. Герцену, Н.А. Добролюбову, С.Л. Перовской) наряду с архитектором А.В. Сивковым¹⁵ был послан «в помощь скульпторам для консультации при устройстве прочных внутренних каркасов». В благодарность за активность в революционное время А.Л. Ротач в 1920 г. «был представлен к награждению золотыми часами "за безукоризненное выполнение всех заданий Исполкома"»¹⁶.

Эта общественно-политическая грань профессиональной карьеры архитектора фактически проигнорирована составителями издания 2018 г. Как бы вскользь отмечено только, что в 1920-е гг. А.Л. Ротач «принимал непосредственное участие в качестве руководителя работ по благоустройству и созданию монументов жертвам революции на Марсовом поле и "Шалаш" в Разливе»¹⁷. К сожалению, в издании не даны ссылки на какие-либо исследования или архивные данные, которые подтверждали бы факт руководства А.Л. Ротача работами на Марсовом поле. Сам архитектор в воспоминаниях отразил историю принятия решения о погребении жертв февральских событий 1917 года на Марсовом поле, подчеркивая роль архитекторов И.А. Фомина, Л.А. Ильина, Е.Ф. Шретера и Л.В. Руднева¹⁸. Двое последних совместно с архитекторами С.В. Домбровским и А.Л. Шиловским и осуществляли в марте 1917 г. надзор за ходом работ по подготовке церемонии погребения¹⁹. Проект памятника также выполнен Л.В. Рудневым. Именно Л.В. Руднев уже летом 1917 г. руководил работами по созданию монумента, а в качестве представителей от Общества архитекторов-художников в составе комиссии для постройки памятника выступали С.С. Серафимов и А.Л. Лишневский. Когда в 1919 г. начались работы по созданию вокруг монумента партерного сада по проекту И.А. Фомина и Р.Ф. Катцера, «ответственным производителем всех работ на Марсовом поле был архитектор К.К. Бикше»²⁰.

¹⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 349. Воспоминания о минувших событиях. Автограф. Л. 12 об.; ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 551. Сведения о деятельности А.Л. Ротача. Л. 21.

¹⁵ О нем подробнее см.: *Янченко С.Ф.* Жизненный и творческий путь архитектора А.В. Сивкова // Сивков А.В. Дворцы Эрмитажа в советский период. СПб., 2018. С. 9–30.

¹⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 551. Сведения о деятельности А.Л. Ротача. Л. 21; ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 349. Воспоминания о минувших событиях. Автограф. Л. 10–13.

¹⁷ *Ротач А.Л.* Исаакиевский собор. С. 111.

¹⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 349. Воспоминания о минувших событиях. Автограф. Л. 15.

¹⁹ *Матвеев Б.М.* Жертвы. Борцы. Герои. Метаморфозы памятника на Марсовом поле // Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга: Исследования и материалы. СПб., 2002. Вып. 6. С. 266.

²⁰ *Измозик В.С.* Поле // Измозик В.С., Лебина Н.Б. Петербург советский: «новый человек» в старом пространстве: 1920–1930-е годы: Социально-архитектурное микроисторическое исследование. СПб., 2016. С. 96–97.

Таким образом, роль А.Л. Ротача в создании монумента на Марсовом поле не ясна. Его участие в качестве руководителя работ при возведении монумента «Шалаш» в литературе отмечено (автором проекта памятника был А.И. Гегелло)²¹.

Тесная связь А.Л. Ротача с новой революционной властью на всем протяжении 1920-х гг. остается в издании 2018 г. «в тени», составители конструируют некую «правильную» биографию архитектора, который как будто вынужденно «мирился» с установившимся политическим режимом и даже при публикации собственной книги в 1962 г. должен был вплетать в текст «вставки <...> из-за требований идеологии того времени»²². В какой степени А.Л. Ротач был искренним приверженцем советского строя, какова была мера его конформизма—еще предстоит выяснить. Эта сложная проблематика заретуширована в издании 2018 г. Об аресте архитектора сказано очень скупо: «В 1928 году А.Л. Ротач был осужден и выслан. В месте заключения руководил проектированием гражданских сооружений и строительством железной дороги Пинюг—Усть-Сысольск»²³. О причине ареста архитектора не сообщается, но несколько ранее А.Л. Ротач прямо назван «репрессированным в конце 1920-х годов»²⁴. Формируемый образ пострадавшего по политическим мотивам человека не может не вызывать сочувствия, однако подлинная история преследования архитектора пока еще не написана. По какой статье был осужден А.Л. Ротач? Составители издания 2018 г. об этом умалчивают. Сам архитектор позднее в анкетах на вопрос о привлечении «к судебной ответственности (кем, когда, за что)» указывал: «ОГПУ, 1928 г. по ст. 118 сроком на 5 лет, досрочно освобожден с возвращением всех прав»²⁵. В Уголовном кодексе РСФСР 1926 г. статья 118—«Дача взятки и посредничество во взяточничестве», в качестве наказания статья предусматривала «лишение свободы на срок до пяти лет»²⁶. Не ясно, можно ли причислить архитектора, работавшего к моменту ареста в Отделе коммунального хозяйства Ленгубисполкома на должности заведующего Ленинградским Уездным Дорожным Отделением²⁷ и осужденного

²¹ Сафронов Ю.И. Александр Лукич Ротач. С. 47. К работе Ю.И. Сафронова нельзя относиться без известной доли скепсиса. Рассказывая об обучении А.Л. Ротача в Академии художеств на рубеже 1910–1920-х гг., он весьма своеобразно комментирует, что тот, «конечно, не мог прельститься методом рисования крючками, квадратиками и кружочками, объявленными позже мировыми шедеврами. Поскольку он умел рисовать, то и занялся настоящим искусством ...». См.: Сафронов Ю.И. Александр Лукич Ротач. С. 45. Хотя и Ю.А. Сафронов, и составители издания 2018 г. упоминают об обучении А.Л. Ротача в Академии художеств, которую он окончил «без защиты дипломного проекта», в фундаментальном справочнике о выпускниках Академии, включающем свыше 13,5 тысяч персоналий, в том числе тех, кто не защищал дипломных работ, имя архитектора не упоминается. См.: Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Российской Академии художеств, 1915–2005 / Авт.-сост. С.Б. Алексеева. СПб., 2007.

²² Ротач А.Л. Исаакиевский собор. С. 115. Н.Ю. Толмачева, указывая на неискренность А.Л. Ротача в отдельных фрагментах текста, никак не доказывает этот тезис: рукописные черновики или корректура книги ей не проанализированы.

²³ Там же. С. 111.

²⁴ Там же. С. 5.

²⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 547. Автобиография и анкеты. Л. 9, 10 об.

²⁶ Уголовный кодекс РСФСР 1926 г. См. по адресу: https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A3%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BA%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BA%D1%81_%D0%A0%D0%A1%D0%A4%D0%A1%D0%A0_1926_%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%B0%D0%A0%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%8F_05.03.1926 (Ссылка последний раз проверялась 11.11.2018 г.).

²⁷ ЦГА СПб. Ф. 3178 (Отдел коммунального хозяйства Ленгубисполкома). Оп. 17. Д. 2004. Ротач Александр Лукич. Л. 23.

по 118 статье, к жертвам политических репрессий, но его собственное указание на возвращение всех прав дает основание предполагать последовавшую реабилитацию²⁸.

Согласно приводимой в издании 2018 г. биографической справке, в 1930-е гг. «деятельность А.Л. Ротача была направлена на проектирование, исследование и научную работу, связанную с реставрацией и охраной памятников архитектуры и истории Ленинграда»²⁹. Согласно заполненной самим А.Л. Ротачом анкете, в 1932–1941 гг. он являлся старшим архитектором по проектированию зданий общественного питания в тресте Ленгоснарпит, проектировал столовые, а в 1937–1939 гг. — свинофермы на Поклонной горе и на Торфяной дороге³⁰. Очевидно, научная реконструкция биографии А.Л. Ротача еще впереди.

Раздел издания 2018 г., написанный Н.Ю. Толмачевой, содержит досадные опечатки, неточности, не вполне удачные формулировки. Так, автор сообщает, что со дня публикации труда Ротача (в 1962 г.) «прошло более шестидесяти лет»; или, комментируя текст архитектора о работе скульпторов, утверждает: «Строки Ротача о фронте портика, выполненного французским ваятелем, животрепещущ (так! — О.Л.) для сегодняшнего искусствоведческого анализа этих деталей экстерьера ...»³¹.

К сожалению, целый ряд замечаний Н.Ю. Толмачевой, касающихся истории и историографии строительства Исаакиевского собора, вызывает сомнения в ее профессиональной компетентности. Упомянув изданные до публикации работы А.Л. Ротача книги, посвященные истории создания собора, Н.Ю. Толмачева утверждает, что именно книга архитектора «содержит наиболее полную информацию о здании»³². Это не так. Более полные публикации выходили в дореволюционный период — в первую очередь, это «Описание Исаакиевского собора в С.-Петербурге, составленное по официальным документам» В.И. Серафимова и М.И. Фомина 1865 г. Наиболее полное исследование истории проектирования и возведения здания в советское время написано ленинградским архитектором-реставратором, хранителем и архитектором Исаакиевского собора в 1926–1931 гг. Николаем Петровичем Никитиным³³. Даже элементарное сличение количества страниц в работах Н.П. Никитина и А.Л. Ротача (204³⁴ против 46) опровергает слова Н.Ю. Толмачевой. Если же обратиться к словам В.И. Пилявского, автора предисловия к изданию 1962 г., то разница между работами Н.П. Никитина и А.Л. Ротача станет очевидной. В.И. Пилявский пишет о «капитальном труде» Н.П. Никитина и «книжке для

²⁸ Обстоятельства и причины досрочного освобождения А.Л. Ротача не выяснены. Историк архитектуры А.Ф. Крашенинников, знакомый с А.Л. Ротачом с 1950-х гг. по Ленинградскому отделению Союза советских архитекторов, прямо называл его сексотом Октябрьского районного отделения Комитета государственной безопасности. См.: *Крашенинников А.Ф.* Раскопки в пропасти забвения. Воспоминания о XX веке. М., 2008. С. 193.

²⁹ *Ротач А.Л.* Исаакиевский собор. С. 111.

³⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 547. Автобиография и анкеты. Л. 3, 5 об.

³¹ *Ротач А.Л.* Исаакиевский собор. С. 115.

³² Там же. С. 113.

³³ О нем подробнее см.: *Любезников О.А.*: 1) «Труд большей части моей жизни ...»: Исаакиевский собор в судьбе архитектора Н.П. Никитина (к истории музеефикации памятника) // Музей—Памятник—Наследие. 2017. № 1. С. 68–79; 2) Исаакиевский собор в 1917–1920-е гг. Архитекторы М.Т. Преображенский, Н.П. Никитин, А.П. Удаленков и проблема музеефикации памятника. СПб., 2017.

³⁴ Поскольку Н.Ю. Толмачева оговаривает, что Н.П. Никитин изучил не только историю собора, но и других построек О. Монферрана, мы вынуждены для сличения с работой А.Л. Ротача взять те страницы монографии Н.П. Никитина, которые посвящены исключительно Исаакиевскому собору. Общий объем издания Н.П. Никитина — 348 страниц. См.: *Никитин Н.П.* Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. Л., 1939.

широкого читателя» А.Л. Ротача. Остается сожалеть, что Н.Ю. Толмачева не обратила внимания на перепечатанное в новом издании предисловие В.И. Пилявского.

Анализируя литературу, посвященную памятнику, Н.Ю. Толмачева замечает: «В пятидесятые годы публикаций об Исаакиевском соборе не выходило». Ей вторит М.Ш. Доминов, утверждая, что небольшая книга А.Л. Ротача «пробила брешь в стене многолетнего молчания вокруг Исаакиевского собора»³⁵. Хотя монографические исследования о соборе в 1950-е гг. не издавались, публикации, безусловно, были. К примеру, в 1953 г. в 18 томе второго издания Большой советской энциклопедии была напечатана специальная статья об Исаакиевском соборе (вероятно, автором ее был Н.П. Никитин), снабженная на специальном листе-вставке тремя фотографиями южного и западного фасадов, а также интерьера в юго-западной части здания³⁶. В 1956 г. в справочнике «Экскурсии по городу, пригородам и музеям Ленинграда» Исаакиевский собор упомянут в числе городских музеев, текст дополнен фотографией северного фасада постройки³⁷. В обоих текстах собор назван «выдающимся памятником». Тезис о «стене молчания вокруг собора» ошибочен.

При разборе «неточностей» текста А.Л. Ротача Н.Ю. Толмачева известные из литературы XIX—первой половины XX вв. сведения по истории Исаакиевского собора выдает за «новые данные» (вероятно, пытаясь таким образом объяснить пробелы в тексте архитектора). К числу якобы «новых данных», представившихся «в свете последних изысканий», она относит передачу художественных заказов без конкурса (хотя об этом писал Н.П. Никитин еще в 1930-е гг.), а также участие в составе первой группы русских мозаичистов Е.Г. Солнцева (хотя о его персоне писали и В.И. Серафимов и М.И. Фомин, и Н.П. Никитин)³⁸. Используемый Н.Ю. Толмачевой прием объявлять сведения, выявленные авторами далекого прошлого, новыми, «последними научными данными», противоречит нормам научной этики.

Считая отдельные фрагменты текста А.Л. Ротача «написанными из-за требований идеологии», Н.Ю. Толмачева полагает «сомнительным» утверждение архитектора о поддержке рабочими, возводившими здание, восстания декабристов, поскольку «ни один “угнетенный рабочий” со стройки Исаакиевского собора не оставил свое занятие и не вышел из-за забора на площадь поддержать восставших»³⁹. Но А.Л. Ротач и не утверждал, что кто-либо физически присоединился к восставшим, он упоминал только о брошенных со строительных лесов в подавлявшие выступление войска поленьях и устной брани. О том же вспоминал Николай I (его слова приведены и Н.П. Никитиным): «Рабочие Исаакиевского собора из-за заборов начали кидать в нас поленьями»⁴⁰. Видимо, и свидетельство императора Н.Ю. Толмачева считает сомнительным.

³⁵ Ротач А.Л. Исаакиевский собор. С. 113, 117.

³⁶ Большая советская энциклопедия: В 51 т. М., 1953. Т. 18. Индекс—Истон. С. 470–471.

³⁷ Экскурсии по городу, пригородам и музеям Ленинграда: Справочник / Сост. А.С. Гальперин, Б.К. Пукинский, Л.М. Лейбошиц. Л., 1956. С. 146–148.

³⁸ Ротач А.Л. Исаакиевский собор. С. 114; Никитин Н.П. Огюст Монферран. С. 155, 174; Серафимов В.И., Фомин М.И. Описание Исаакиевского собора в С.-Петербурге, составленное по официальным документам. СПб., 1865. С. 75 (второй пагинации).

³⁹ Ротач А.Л. Исаакиевский собор. 115. Немногим ранее в своем тексте Н.Ю. Толмачева объявляет, что рабочие трудились на стройке собора только «с апреля по ноябрь», остается гадать, о каких в таком случае рабочих на строительстве собора 14 декабря 1825 г. она пишет.

⁴⁰ Николай I. Записки о вступлении на престол // Николай I: Молодые годы (воспоминания, дневники, письма). СПб., 2008. С. 142.

К «идеологическим вставкам» Н.Ю. Толмачева относит приводимое А.Л. Ротачом «описание бедственного положения рабочих» и, не ссылаясь на документы, дает следующий своеобразный комментарий: «Не хочется спорить с автором, но на строительство стекались вольноотпущенные, возможно, безземельные, то есть самые бедные крестьяне, и им за работу платили, при этом заработок был выше, чем человек мог получить у себя в родном селе, а на заработанные деньги они потом могли месяцами кормить своих родных»⁴¹. На самом деле, положение рабочих не было таким безоблачным. «Ненормированный» рабочий день, регулярные задержки выплат положенного жалования, конфликты с подрядчиками, трудности с оказанием медицинской помощи, тяжелые жилищные условия (теснота и духота в казармах, эпидемии), — все эти особенности жизни рабочих на строительстве собора отразились в сохранившихся делопроизводственных документах. Вопрос о положении рабочих неоднократно освещался в научной литературе. Н.П. Никитин посвятил условиям труда на стройке главу в своей монографии, особо подчеркивая, что проблема заслуживает еще «более глубокого, специального исследования»⁴². А.Л. Ротач строил свой рассказ (на трех страницах), опираясь, главным образом, на книгу Н.П. Никитина. Более того, отдельные абзацы в тексте А.Л. Ротача буквально дословно совпадают с текстом Н.П. Никитина. Так, к примеру, описан порядок найма. У А.Л. Ротача: «Наем рабочей силы на постройку Исаакиевского собора производился через подрядчиков, по договорам, в которых указывалось нужное количество рабочих по отдельным специальностям, месячная плата, рабочее время и другие условия труда. Подрядчики, со своей стороны, вступали в соглашение с артелями, реже — с отдельными мастерами. Таким образом, рабочие числились на службе у подрядчика». В оригинале у Н.П. Никитина: «Наем рабочей силы на постройку Исаакиевского собора производился через подрядчиков, по договорам, в которых указывались количество рабочих по отдельным специальностям, месячная плата, рабочее время и другие условия труда. Подрядчики, со своей стороны, вступали в соглашение с артелями, реже — с отдельными лицами. Таким образом, рабочие строительства числились на службе у подрядчиков»⁴³. Подробный анализ и сопоставление работ Н.П. Никитина и А.Л. Ротача — дело будущего. Составители издания 2018 г. не задавались вопросом о соотношении этих книг, о взаимоотношениях их авторов, которые оба участвовали в послевоенной реставрации Исаакиевского собора. Само появление книги А.Л. Ротача было вызвано именно реставрационными работами 1950-х гг., в частности, стремлением архитектора отстоять свою правоту в вопросе об устойчивости здания. Справедливости ради, нельзя не оценить емкий рассказ об остро стоявшей в 1950-е гг. проблеме устойчивости собора, приводимый М.Ш. Доминовым, который верно заметил: «Выстраивая реставрационный процесс, А.Л. Ротач опирался на опыт и мастерство специалистов XIX века»⁴⁴. Но содержащееся в книге противопоставление оценок А.Л. Ротача взглядам Н.П. Никитина от составителей издания 2018 г. ускользнуло.

Хотя трудоемкий процесс организации и проведения послевоенной реставрации Исаакиевского собора требует специального исследования, необходимо отметить те его аспекты, которые побудили А.Л. Ротача подготовить издание 1962 г. Серьезную озабоченность архитектора вызвала рекомендация обследовавшей здание комиссии Ленинградского

⁴¹ Ротач А.Л. Исаакиевский собор. С. 115.

⁴² Никитин Н.П. Огюст Монферран. С. 177.

⁴³ Ротач А.Л. Исаакиевский собор. С. 27; Никитин Н.П. Огюст Монферран. С. 177–178.

⁴⁴ Ротач А.Л. Исаакиевский собор. С. 118.

Политехнического института снять напряжение с изъеденных трещинами подкупольных пилонов путем «реконструкции башенной части» собора⁴⁵. Оценка состояния пилонов как аварийного оспаривалась руководившим реставрацией А.Л. Ротачом, который истоки ее появления связывал с деятельностью архитектора М.Т. Преображенского в 1910-е гг. и монографией 1939 г. его ученика и преемника Н.П. Никитина. В 1958 г. А.Л. Ротач писал: «Сомнения о прочности несущей способности пилонов начались с 1910 года. Если до 1910 года внимание специалистов приковывалось к трещинам, имевшимся в различных конструкциях, то с 1910 года большую тревогу вызвали обнаруженные трещины в пилонах <...>. По заявлению академика Преображенского, сделанному им в 1910 году, напряжение в вертикальной части пилона составляло 40 кг/см², что, по его мнению, превышает допускаемые в 3 раза». А.Л. Ротач утверждал, что подобные напряжения «вполне естественные», что сама «конструкция пилона <...> дает устойчивость пилоны», что «прокладные ряды из тесовой гранитной кладки различной конфигурации могут быть признаны идеальной опорной конструкцией». Выводы членов комиссии Политехнического института получились столь мрачными, потому что они, по словам А.Л. Ротача, «прежде всего обратились к литературному труду по строительству Исаакиевского собора, составленному в 1939 г. доктором технических наук и архитектуры Н.П. Никитиным, а не к первоисточникам»⁴⁶.

А.Л. Ротач писал: «К сожалению, большинству специалистов книга оказала медвежью услугу: с легкой руки Н.П. Никитина <...> архитектор Монферран воспринимается многими читателями как невежда в строительстве собора. Начиная с 1939 г. эта “концепция” стала общепринятой среди преподавателей художественных и строительных вузов, которые преподносят учащимся как сооружение, так и автора его в неприглядном виде»⁴⁷. А.Л. Ротач, выстраивая (даже для себя самого — в черновых заметках) рассказ о соборе по материалам книги Н.П. Никитина, категорически отвергал любые его доводы относительно ошибок и просчетов О. Монферрана. «Где же эти конкретные ошибки, о которых так много говорят?» — вопрошал он⁴⁸. (Н.П. Никитиным были определены 15 «основных недочетов, допущенных Монферраном при проектировании и постройке здания»: «неудачный выбор конструкции фундамента в виде сплошной плиты на общем свайном основании под частями здания с разными нагрузками», «нерациональность применения сплошного свайного основания только в пределах контура здания, без укрепления грунтов в радиусе действия радиальных напряжений», «употребление в буттовую кладку мелкого гранита вместо крупного», «недостаточная освещенность собора», «неправильно запроектированный барабан с куполом, не вмещающийся на подкупольных арках» и т.п.)⁴⁹. Отстаиваемый на основании комплекса архивных делопроизводственных документов и чертежей М.Т. Преображенским, а вслед за ним и Н.П. Никитиным тезис о «коллективном» авторстве собора, об огромной роли в возведении здания

⁴⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 67. Ротач А.Л. Исаакиевский собор. К 100-летию со дня освящения. Л. 34.

⁴⁶ Там же. Л. 23, 31, 39.

⁴⁷ Там же. Л. 1.

⁴⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 93. Отзыв на статью Л. Арсеньева «Исаакиевская страда». Л. 4.

⁴⁹ Научный архив Российской Академии искусств (Далее — НА РАХ). Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 40. Тезисы к защите кандидатской диссертации. Л. 6–6 об., 11; ЦГА СПб. Ф. 2881 (ПГУПС). Оп. 15. Д. 337. О присвоении ученой степени кандидата технических наук Никитину Н.П. Л. 5.

зодчих-представителей Академии художеств⁵⁰ А.Л. Ротач не принимает. Он упрощает и даже вульгаризирует трактовки Н.П. Никитина, почти прямо называя его «поверхностным специалистом»⁵¹, всячески подчеркивая правильность всех шагов О. Монферрана. То, что в творчестве французского зодчего подвергалось осуждению Н.П. Никитина, А.Л. Ротач, наоборот, превозносил. Так, Н.П. Никитин отмечал: «Монферран по своему художественному мировоззрению является эклектиком. <...> У Монферрана нет подлинного архитектурного творчества и отсутствует достаточная эрудиция в области архитектурной композиции, несмотря на наличие блестящей графики талантливого рисовальщика школы Персье и Фонтэна. <...> Исаакиевский собор является произведением не столько индивидуального, сколько коллективного творчества». А.Л. Ротач о том же высказался (несколько косноязычно) противоположным образом: «Монферран брал крупницы самого лучшего у всех для своего искусства. Созданное Монферраном здание является примером, в котором он с чрезвычайной гибкостью умел вбирать в себя чужой художественный облик»⁵².

Наиболее болезненную реакцию А.Л. Ротача вызывали замечания о неравномерной осадке собора. Н.П. Никитин посвятил этому вопросу кандидатскую диссертацию и главу в монографии. Но в издании 1962 г. А.Л. Ротач предпочел не называть его имя: «Некоторые специалисты рассматривают осадку Исаакиевского собора как следствие ошибки строителей. Это мнение подогревалось историческими сведениями о просчетах Монферрана»⁵³. В своем неприятии этого взгляда, разделявшегося архитекторами-хранителями здания первой половины XX в., А.Л. Ротач доходил до абсурда, утверждая, что собор с 1846 г. давал только равномерную осадку. Он писал: «Надо полагать, что за прошедшие 107 лет (1846–1953) осадки были, но равномерные»⁵⁴.

С известной долей осторожности можно допустить, что столь категоричное отрицание А.Л. Ротачом совершенных при строительстве собора ошибок должно было предохранить здание от какой-либо реконструкции. Стремясь утвердить новый подход к памятнику, якобы безупречно созданному гением О. Монферрана, архитектор взялся за написание собственной специальной работы.

Книга А.Л. Ротача была подготовлена в архитектурной секции Ленинградского отделения Общества по распространению политических и научных знаний РСФСР (с 1963 г. — Общество «Знание») и априори должна была носить научно-популярный характер. Впервые вопрос о печати книги был поставлен на заседании бюро архитектурной секции во главе с В.И. Пилявским 17 апреля 1959 г. Тогда при обсуждении издательского плана на 1960 г. были определены тема («Исаакиевский собор как крупнейшее инженерное и архитектурное сооружение XIX века») и автор — А.Л. Ротач. В конце сентября 1959 г. избран научный редактор брошюры — В.И. Пилявский. Подробный план брошюры, представленный

⁵⁰ НА РАХ. Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 40. Тезисы к защите кандидатской диссертации. Л. 4 об., 30; Российский государственный исторический архив. Ф. 502 (Кабинет архитектора Монферрана). Оп. 4. Д. 11. О техническо-художественных совещаниях по делам Исаакиевского собора. Л. 38.

⁵¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 93. Отзыв на статью Л. Арсеньева «Исаакиевская страда». Л. 4.

⁵² НА РАХ. Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 40. Тезисы к защите кандидатской диссертации. Л. 4–4 об.; ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 67. Ротач А.Л. Исаакиевский собор. К 100-летию со дня освящения. Л. 22.

⁵³ Ротач А.Л. Исаакиевский собор. С. 47.

⁵⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 67. Ротач А.Л. Исаакиевский собор. К 100-летию со дня освящения. Л. 28.

А.Л. Ротачом, обсуждался на заседании бюро секции 3 декабря 1959 г. Было решено «ходатайствовать перед Издательским отделом об увеличении объема брошюры до 3-х листов (2 листа текста и 1 лист иллюстраций)» и, кроме того, признано желательным «привлечь соавторов для написания брошюры из числа научных работников музея "Исаакиевский собор"»⁵⁵. Очевидно, потребность в таком издании ощущалась именно в музее (В.И. Пилявский писал об этом и в предисловии к книге). На заседании 3 декабря В.И. Пилявский сообщил имена планировавшихся рецензентов книги — Л.А. Медерского и Н.П. Никитина и заметил: «Тов. Никитин Н.П. отказался по состоянию здоровья»⁵⁶. По-видимому, за отказом Н.П. Никитина стояло не плохое самочувствие, а принципиальное расхождение с А.Л. Ротачом в оценках технического состояния Исаакиевского собора и предпринятых шагов при его проектировании и строительстве. Н.П. Никитин еще в начале 1950-х гг. пытался переиздать собственную книгу⁵⁷, а в 1960 г., уже зная о готовившейся работе А.Л. Ротача и желая отстоять свое видение памятника, обратился в Государственное издательство по строительству и архитектуре с соответствующей просьбой, но получил отказ⁵⁸.

Для А.Л. Ротача публикация 1962 г. не стала единственной. В конце 1970-х гг. архитектор в соавторстве с О.А. Чекановой подготовил новую биографию О. Монферрана (дополненное издание вышло в 1990 г.). Специальную монографию А.Л. Ротач планировал посвятить реставрации собора. В 1980 г. им был составлен подробный план рукописи «Строительство и реконструкция Исаакиевского собора», включавшей четыре главы («Особенности строительных приемов и конструкций сооружения», «Исследование несущих конструкций здания», «Новые методы реставрации фасадов и внутренней отделки» и «Творчество О. Монферрана»)⁵⁹. Хотя этот замысел остался невоплощенным, основные идеи архитектор сумел донести еще в работе 1962 г.

Мотивы и этапы появления труда А.Л. Ротача в настоящей статье изложены пунктирно. За стройным повествованием небольшой книжки скрываются неоднозначные вопросы сложной истории Исаакиевского собора XIX — первой половины XX вв. Переиздание такого рода письменных памятников должно носить строго научный характер, каковым публикация 2018 г. не обладает.

Список литературы

Измозик В.С. Поле // Измозик В.С., Лебина Н.Б. Петербург советский: «новый человек» в старом пространстве: 1920–1930-е годы: Социально-архитектурное микроисторическое исследование. СПб.: Крига, 2016. С. 67–100.

Кетова К.С. «Хранитель памятников архитектуры». К 120-летию со дня рождения архитектора А.Л. Ротача. См. по адресу: <https://spbarchives.ru/-/hranitel-pamatnikov-arhitektury-k-120-letiu-so-dna-rozdenia-arhitektora-a-l-rotaca> (Ссылка последний раз проверялась 11.11.2018 г.).

Кларк К. Петербург, горнило культурной революции. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 484 с.

⁵⁵ ЦГА СПб. Ф. 9736 (Общество «Знание»). Оп. 1. Д. 1019. Протоколы заседаний бюро секции. Л. 10, 14, 23.

⁵⁶ Там же. Л. 23.

⁵⁷ НА РАХ. Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 53. Письма друзей и знакомых. Л. 5.

⁵⁸ НА РАХ. Ф. 42 (Никитин Н.П.). Оп. 1. Д. 41. Письмо Н.П. Никитина Е.А. Фурцевой, И.К. Степанченко и Б.Н. Сапожникову с просьбой помочь с переизданием книги «О. Монферран». Л. 1–8.

⁵⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 598 (Ротач А.Л.). Оп. 1. Д. 525. Письма в учреждения и организации. Л. 12–14.

Любезников О.А. Исаакиевский собор в 1917–1920-е гг. Архитекторы М.Т. Преображенский, Н.П. Никитин, А.П. Удаленков и проблема музеефикации памятника. СПб.: Изд-во «ЛЕМА», 2017. 68 с.

Любезников О.А. «Труд большей части моей жизни ...»: Исаакиевский собор в судьбе архитектора Н.П. Никитина (к истории музеефикации памятника) // Музей — Памятник — Наследие. 2017. № 1. С. 68–79.

Матвеев Б.М. Жертвы. Борцы. Герои. Метаморфозы памятника на Марсовом поле // Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга: Исследования и материалы. СПб.: Белое и Черное, 2002. Вып. 6. С. 260–275.

Ребриева Е.С. Архитектор А.Л. Ротач — руководитель реставрации здания Исаакиевского собора в 1950–1962 гг. // Кафедра. Выпуск XXI. 200 лет начала строительства Исаакиевского собора. Сборник научных статей международной научно-практической конференции: В 2 т. СПб.: Политехника-принт, 2018. Т. 2. С. 69–88.

Ротач А.Л. Исаакиевский собор — выдающийся памятник русской архитектуры. СПб.: Тип. «Политехника сервис», 2018. 120 с.

Сафронов Ю.И. Александр Лукич Ротач. Петербургский художник, архитектор, писатель // История Петербурга. 2003. № 5 (15). С. 43–47.

Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Российской Академии художеств, 1915–2005 / Авт.-сост. С.Б. Алексеева. СПб.: [Б.и.], 2007. 790 с.

Янченко С.Ф. Жизненный и творческий путь архитектора А.В. Сивкова // Сивков А.В. Дворцы Эрмитажа в советский период. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. С. 9–30.

References

Alekseev, S.B. (eds.). *Jubilejnyj spravocnik vypusnikov Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo akademicheskogo instituta zhivopisi, skul'ptury i arhitektury imeni I.E. Repina Rossijskoj Akademii hudozhestv, 1915–2005* [The anniversary reference book of graduates of the St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin of the Russian Academy of Arts, 1915–2005]. Saint-Petersburg: [without Name of Publisher], 2007. 790 p. (in Rus.).

Clark, K. *Peterburg, gornilo kul'turnoj revoljucii* [Petersburg, crucible of cultural revolution]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Press, 2018. 484 p. (in Rus.).

Izmozik, V.S. *Pole* [The Field], in *Izmozik V.S., Lebina N.B. Peterburg sovetskij: «novyj chelovek» v starom prostranstve: 1920–1930-e gody: Social'no-arhitekturnoe mikroistoricheskoe issledovanie*. Saint-Petersburg: Kriga Press, 2016. P. 67–100. (in Rus.).

Janchenko, S.F. *Zhiznennyj i tvorcheskij put' arhitektora A.V. Sivkova* [The life and career of the architect A.V. Sivkov], in *Sivkov A.V. Dvorcy Jermitazha v sovetskij period*. Saint-Petersburg: The State Hermitage Press, 2018. P. 9–30. (in Rus.).

Ketova, K.S. «*Hranitel' pamjatnikov arhitektury*». *K 120-letiju so dnja rozhdenija arhitektora A.L. Rotacha* [“The curator of architectural monuments”. To the 120th anniversary of birthday of architect A.L. Rotach]. URL: <https://spbarchives.ru/-/hranitel-pamatnikov-arhitektury-k-120-letiu-so-dna-rozdenia-arhitektora-a-l-rotaca> (Last visit — 11.11.2018). (in Rus.).

Ljubeznikov, O.A. *Isaakievskij sobor v 1917–1920-e gg. Arhitektory M.T. Preobrazhenskij, N.P. Nikitin, A.P. Uдаленков i problema muzeifikacii pamjatnika* [St Isaac's cathedral in 1917–1920s. Architects M.T. Preobrazhensky, N.P. Nikitin, A.P. Uдаленков and the problem of museumification the monument] Saint-Petersburg: Publ. “LEMA”, 2017. 68 p. (in Rus.).

Ljubeznikov, O.A. «Trud bol'shej chasti moej zhizni ...»: Isaakievskij sobor v sud'be arhitekтора N.P. Nikitina (k istorii muzeifikacii pamjatnika) [“The work of the most part of my life ...”: St. Isaac's cathedral in the fate of the architect N.P. Nikitin (To the history of museumification of an architectural monument)], in *Muzej—Pamjatnik—Nasledie*. 2017. № 1. P. 68–79. (in Rus.).

Matveev, B.M. Zhertvy. Borcy. Geroi. Metamorfozy pamjatnika na Marsovom pole [Victims. Fighters. Heroes. Metamorphosis of the monument on the Mars field], in *Pamjatniki istorii i kul'tury Sankt-Peterburga: Issledovanija i materialy*. Saint-Petersburg: Beloe i Chernoe Press, 2002. Vol. 6. P. 260–275. (in Rus.).

Rebrieva, E.S. Arhitektor A.L. Rotach—rukovoditel' restavracii zdanija Isaakievskogo sobora v 1950–1962 gg. [Architect A.L. Rotach—head of the restoration of the building of St. Isaac's Cathedral in 1950–1962], in *Kafedra. Vypusk XXI. 200 let nachala stroitel'stva Isaakievskogo sobora. Sbornik nauchnyh statej mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii: V 2 t.* Saint-Petersburg: Politehnika-print Press, 2018. Pt. 2. P. 69–88. (in Rus.).

Rotach, A.L. *Isaakievskij sobor—vydajushhij pamjatnik russkoj arhitektury* [St. Isaac's cathedral—the outstanding monument of Russian architecture]. Saint-Petersburg: “Politehnika servis” Press, 2018. 120 p. (in Rus.).

Safronov, Ju.I. Aleksandr Lukich Rotach. Peterburgskij hudozhnik, arhitektor, pisatel' [Alexander Lukich Rotach. Petersburg artist, architect, writer], in *Istorija Peterburga*. 2003. № 5 (15). P. 43–47. (in Rus.).

Андреева И.В.

ДОКУМЕНТИРОВАНИЕ КАК ПОНЯТИЕ МУЗЕЕВЕДЕНИЯ И СМЕЖНЫХ НАУК

Андреева, Ирина Валерьевна — кандидат педагогических наук, доцент, Челябинский государственный институт культуры, Россия, Челябинск, andreevairina7@gmail.com.

Понятием «документирование» в музееведении традиционно обозначается одна из ведущих функций музейного института — функция отражения широкого круга явлений природы и общества. Начало формирования теории документирования относится к последней четверти XX в., но до настоящего времени она так и не получила академического оформления. Несмотря на частое употребление, термин «документирование» в отечественном музееведении по-прежнему используется в статусе неспецифического общенаучного понятия. Аспекты музееведческого дискурса теории документирования рассматриваются в двух уровнях. Первый уровень — система отношений «реальность — документ» характеризует модельные отношения «музеалии» и действительности. Второй уровень — система отношений «реальность — субъект» фокусируется, с одной стороны, на проблематике отражения реальности в вещи, с другой — на позиции субъекта, воспринимающего это отражение в категориях ценности. Абрис теории документирования содержит ряд необходимых компонентов в виде системы научных оснований, аксиоматических утверждений, формулировки закономерности, принципа, следствий. Но в нем по-прежнему отсутствуют обоснование объекта и предмета, формулировки и схематизации теоретических конструктов, логика развертывания теории; слабо отражены аспекты сенсорной специфики музейного документирования. Дальнейшая разработка теории документирования невозможна без обращения к опыту современной философии и использования достижений смежных наук, в частности, обращенных к документу как предмету познания. Параллельные процессы становления теории документирования имеют место в смежных науках, в частности, в документоведении, где в качестве главного критерия отграничения документирования от родственных явлений отражения действительности выступает критерий достоверности, а центр тяжести исследований переносится с результата на процесс, то есть метод отображения реальности.

Ключевые слова: музееведение, музей, функции музея, документирование, музео-логический документ, теория музейного документирования.

DOCUMENTATION AS A CONCEPT OF MUSEOLOGY AND RELATED SCIENCES

Andreeva, Irina Valerievna — Candidate of Science in Pedagogy, Associate Professor, Chelyabinsk State Institute of Culture, Russia, Chelyabinsk, andreevairina7@gmail.com.

The notion of “documentation” in museology denotes one of the leading functions of the museum institute — the function of reflecting a wide range of phenomena of nature and society. The theory of documentation began to form in the last quarter of the 20th century, but to date has not received academic design. The term “documentation” is used in the status of a nonspecific general scientific concept.

Aspects of the museological discourse of the theory of documentation are considered in two levels. The first level—the system of relations «reality—document» characterizes the model relations of the “musealia” and reality. The second level—the system of relations “reality—the subject” focuses, on the one hand, on the problem of reflecting reality in things, on the other—on the position of the subject who perceives this reflection in the categories of value. The outline of the theory of documentation contains some necessary components—a system of scientific bases, axiomatic statements, the formulation of the law, the principle, the consequences. But the substantiation of the object and the subject, the formulation and schematization of theoretical constructs, the logic of the deployment of the theory are not present, the aspects of the sensory specificity of museum documentation are poorly reflected. Parallel processes of the formation of the theory of documentation take place in related sciences, in particular, in document management, where the main criterion for distinguishing documentation from related phenomena of reality reflection is the criterion of reliability, and the center of gravity of research is transferred from the result to the process, that is, the method of mapping reality. Further development of the theory of documentation requires the use of the experience of modern philosophy and the use of the achievements of related sciences, in particular, addressed to the document as an object of knowledge.

Key words: museology, museum, museum functions, documentation, museological document, theory of museum documentation.

Понятие «документирование» относится к категории базовых понятий музееведения, через него определяется одна из ведущих социальных функций музея—функция документирования развития общества и природы. Круг сложившихся представлений о документировании в музейной сфере характеризуется известным дуализмом, термин употребляется в двух основных значениях:

1. Отражение «самого широкого круга явлений, которые относятся к жизни природы и общества»¹.
2. Процедуры музейной обработки предметов, отобранных в качестве документов реальности, процессы создания внутримuseumной научной и управленческой документации.

Первый комплекс значений характеризует содержательный отбор предметов из окружающей среды для их музейного сохранения и использования—«преобразование вещи в предмет»² и создание специфического музееведческого документа³. Второй—вторичен и инструментален по отношению к первому, это «документирование документа»—фиксация

¹ Основы музееведения: учебное пособие / отв. ред. Э.А. Шулепова. М., 2005. С. 28.

² Ключевые понятия музееведения / сост.: А. Desvallées, F. Mairesse. [М.], 2012. С. 70–74. См. по адресу: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/key_concepts_ru.pdf (Ссылка последний раз проверялась 11.11.2018 г.).

³ Понятие музейный/музееведческий документ имеет распространение во франко- и немецкоязычной литературе как более широкое по значению в сравнении с «музейным предметом». Состав понятия вмещает в себя разные состояния объекта музеезации—от музейалии или предмета музейного значения до «музейного предмета» и «экспоната». С точки зрения автора данной статьи термин «музееведческий документ» уместно использовать в области теоретических построений музееведения в качестве единицы абстрактного языка науки. См. об этом: Андреева И.В.: 1) Документальная сущность музейного предмета: культурологический подход // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15. № 1. С. 39–47; 2) Музееведческий документ: «за» и «против» введения нового термина // Культура—искусство—образование: материалы XXXIX науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та. Челябинск, 2018. С. 16–18.

нового статуса предмета в системе документации музейного института. Широко распространенный в смежных дисциплинах подход к определению данного направления деятельности склонен относить его к области отраслевого документоведения — по аналогии с документоведением управленческим, библиотечно-библиографическим, бухгалтерским, судебно-следственным и др. Весьма значимая роль процессов и результатов документирования, которая формирует конституирующие признаки музея, побуждает к пристальному рассмотрению понятия, которое, несмотря на частое употребление, не анализируется в системе основных понятий музееведения и отсутствует в современных отечественных отраслевых справочных изданиях.

Начало широкого употребления термина в музееведческих исследованиях в первом, основном значении, относится к 1980-м гг. — времени бурного становления информационного подхода, в том числе, и в системе социально-гуманитарных наук. Термин образован от глагола «документировать», а он, в свою очередь — от существительного — с помощью суффикса -ирова(ть), значение которого определяется словарями как «действовать с помощью того, что названо образующим именем существительным»⁴, то есть, с помощью документа.

В 1986 г. понятие «документирование» входит в состав словаря «Музейные термины». Его определение как «целенаправленного отражения в музейном собрании с помощью музейных предметов тех исторических, социальных или природных процессов и явлений, которые изучает музей в соответствии со своим профилем и местом в музейной сети»⁵ становится основным для теории и практики последующих десятилетий. В вышедшем в 1988 г. учебном пособии «Музееведение. Музеи исторического профиля»⁶ документированию посвящена в среднем каждая седьмая страница⁷, но самому термину придан статус неспецифического общенаучного понятия, семантического термина метаязыка, характеризующего деятельность, направленную на создание документа. Своеобразие этого документа также остается за скобками музееведческого изучения, его статус автоматически приравнивается к музейному предмету.

Частотность упоминания термина на страницах последующих учебных изданий снижается, отсутствует он (а, точнее, поглощается термином «музеефикация») в «Словаре актуальных музейных терминов»⁸ и Российской музейной энциклопедии⁹. Но актуальность проблемы отражения действительности музейными средствами не снимается, синонимичные термины не возникают, а проблематика документирования рассматривается в еще более широком, в сравнении с 1980-ми гг., проблемном поле — в связи с определением объекта музееведения¹⁰, изучением сущности «музейной потребности», анализом основных социальных функций музея, методологией музейного источниковедения. Опубликованный в 2012 г. *avant premiere* международного Dictionary of Museology

⁴ Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М., 2000. См. по адресу: <https://dic.academic.ru> (Ссылка последний раз проверялась 11.11.2018 г.).

⁵ Музейные термины // Терминологические проблемы музееведения. М., 1986. С. 52.

⁶ См.: Музееведение. Музеи исторического профиля: учеб. пособие для вузов по спец. «История» / под ред. К.Г. Левыкина, В. Хербста. М., 1988.

⁷ При подсчете частоты упоминания термина не учитывались разделы пособия, посвященные технологиям регистрации и учета музейных предметов, создания систем внутримузейной документации.

⁸ Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 55.

⁹ См.: Российская музейная энциклопедия. М., 2005.

¹⁰ Например, одно из устойчивых представлений об объекте исторического музееведения — «музейные объекты, документирующие процесс развития человеческого общества». Курсив наш. См.: Музееведение. Музеи исторического профиля... С. 20.

[«Музеологического словаря»]¹¹ рассматривает проблематику документирования в статьях, посвященных музеологическим терминам «музеефикация», «музеология», «предмет», «хранение». Серьезным достоинством словаря и заслугой авторов его фундаментальных очерков (А. Девалье и Ф. Мересса) является опыт анализа основных музеологических феноменов вне эмпирического подхода.

Классические познавательные практики предполагают познание объекта в системе различных областей взаимодействия. Рассмотренные авторами отечественных и зарубежных публикаций аспекты музейной теории документирования образуют двухуровневую систему. Первый уровень — система отношений «реальность — документ», второй уровень — система отношений «реальность — субъект». Под *документом*, согласно определению Международной организации по стандартизации (ISO), понимается любой материальный объект, который может расцениваться как единица документационного процесса¹². В 2013 г. ведущий отечественный документолог Ю.Н. Столяров предложил следующее определение документа, которое не противоречит сущности музейного документационного процесса: «это профильный для данного семантического процесса полноценный квант информации, способной быть извлеченной из данного объекта (способной быть полученной от данного объекта)»¹³. Под *субъектом* имеется в виду музеолог-документист, осуществляющий документирование реальности в формах музеефикации объекта действительности.

В основе любой формы документирования всегда лежит «замещение» фрагмента реальности моделью — текстом, запечатленным на носителе»¹⁴. Исследования в области семиологии позволяют применить понятие текста к любому объекту, в структуре которого тем или иным способом закодирована информация¹⁵. Музейное документирование — кодирование информации в стабильной форме материального объекта, изъятого из действительности либо сохраненного *in situ* и помещенного в новый — музеологический — контекст, контекст общекультурных ценностей. Этап отбора, как пишет А.Н. Балаш, «кажется менее однозначным и наиболее уязвимым», тогда как сохранение в качестве музейного предмета и использование в качестве музейного экспоната «обладают безусловным статусом: в качестве музейного предмета и экспоната вещь, даже самая простая, обретает авторитет уникального исторического свидетельства, неоспоримой ценности»¹⁶.

¹¹ См.: Ключевые понятия музеологии.

¹² *Столяров Ю.Н.* Теория относительности документа // Научные и технические библиотеки. 2006. № 7. С. 75. Данное определение вошло в состав стандарта ISO 5127–2001 «Информация и документация. Словарь», который в 2017 г. был заменен новой редакцией — ISO 5127:2017 «Информация и документация — Основные положения и словарь». См.: ISO 5127:2017 Information and documentation — Foundation and vocabulary. См. по адресу: <https://www.iso.org/standard/59743.html> (Ссылка последний раз проверялась 11.11.2018 г.).

¹³ *Столяров Ю.Н.* Документология: учеб. пособие. Орел, 2013. С. 129.

¹⁴ *Зиновьева Н.Б.* Теория документирования: учеб.-методич. пособ. М., 2011. С. 19. ГОСТ Р 7.0.8–2013. «Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Дело-производство и архивное дело. Термины и определения» трактует документирование как «запись информации на различных носителях по установленным правилам». См.: ГОСТ Р 7.0.8–2013. Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Дело-производство и архивное дело. Термины и определения. См. по адресу: <http://base.garant.ru/70650732/> (Ссылка последний раз проверялась 11.11.2018 г.).

¹⁵ В источниковедении (в том числе музейном) под текстом понимается «не письменный (вербальный) текст, а информация, заложенная в источнике любого типа», «семантическая нагрузка, которую несет музейный предмет». См.: Основы музееведения. С. 87, 75.

¹⁶ *Балаш А.Н.* Вещь в музее: размышления о судьбе «предмета музейного значения» // Вопросы музеологии. 2013. № 1 (7). С. 20.

В статьях зарубежных авторов система отношений реальности и документа анализируется на основе концепта «музеальность» [museality], т.е. «специфической ценности, которая документирует действительность» и является «социально воспринимаемой ценностью»¹⁷. Документирование рассматривается как важнейший этап и компонент структуры «институционализации социально принятой ценности»¹⁸. Деконтекстуализированный предмет «передает аутентичное свидетельство действительности», является ее заместителем, моделью, «начальной формой замещения/воспроизведения» [substitution] реальности, из которой предмет был исключен»¹⁹. Неизбежная при этом процессе селекции потеря информации предмета восполняется деятельностью по сохранению, исследованию и коммуникации (в том числе средствами вторичной документации), целью которой является «исследование действительности с помощью чувственного восприятия»²⁰. «Свидетельства, которые он (музей — И.А.) предлагает, являются, прежде всего, сенсорными, воспринимаемыми зрительно»²¹, поэтому «рассматривать что-либо с музеальной точки зрения <...> означает спрашивать себя возможно ли это сохранить для экспонирования публике»²². Следовательно, музейное документирование в отличие от любого другого вида документирования характеризуется сенсорной спецификой и это отличает музей от других документивных институтов, прежде всего, архива и библиотеки.

Таким образом, «музеалиа» [musealia] в терминологии З. Странского (или «предмет музейного значения» в понятиях отечественного музееведения) находится в оппозиции к действительности — документируя действительность, она ею уже не является. Тогда как пребывая в естественной среде бытования, «домузеальная» вещь представляет собой фрагмент действительности, но не является ее документом. Или, изъятая для целей специального лабораторного исследования, она становится документом для той или иной профильной науки, но не для музея. Вещь сама по себе не обладает внутренней реальностью и не имеет «врожденной» ценности²³, но и не является однозначным свидетельством, т.к. объективирует субъективную сторону истории — связь с лицами, событиями, фактами. Только включение в специфический музейный документационный процесс делает ее музееологическим документом, позволяет приобрести культурную реальность в системе музееологического документирования, ориентированного на сенсорное познание. Отсюда и определения музея как «постоянного музееологического института, который хранит коллекции “физических свидетельств” [“physical documents”] и порождает знания о них» или как «одного из главнейших специалистов по производству предметов»²⁴. Множественные измерения (категории) ценности документа могут быть сведены «к двум фундаментальным аспектам: предмет как источник и предмет как медиум»²⁵.

Система отношений «реальность — субъект» фокусируется, с одной стороны, на проблематике отражения реальности в вещи, с другой — на позиции субъекта, воспринимающего это отражение в категориях ценности. В фундаментальном смысле она представляет

¹⁷ Ключевые понятия музееологии. С. 47.

¹⁸ Мени П. ван. К методологии музееологии. СПб., 2014. С. 179.

¹⁹ Ключевые понятия музееологии. С. 46.

²⁰ Там же. С. 47.

²¹ Там же. С. 44.

²² Там же. С. 43.

²³ Мени П. ван. К методологии музееологии. С. 177.

²⁴ Ключевые понятия музееологии. С. 50, 70.

²⁵ Мени П. ван. К методологии музееологии. С. 183.

собой гносеологическую проблему познаваемости исторической действительности, т.к. вещь сама по себе ничего не отражает, свойствами «отражения» наделяет ее сознание субъекта. Процесс документирования как познание музеальности «всегда проходит как чувственно-конкретное знакомство с определенной вещью или предметом»²⁶ и начинается в мышлении субъекта. Сам акт выделения субъектом вещи, надления ее культурным статусом и дистанцирования от нее (разрыв значений) является результатом мыслительной деятельности, отражательной функции головного мозга субъекта. «Мы видим вещи не такими, какие они есть, а такими, какие есть мы»²⁷. «Предмет задуманный» и «предмет воспринимаемый» связаны с разными уровнями идентичностей — фактической (смыслами, которые были у создателя) и актуальной (смыслами, которые связаны с природой контекста). Процессы отражения структурируются многоуровневой идентичностью предмета с позиций морфологии, структуры, функциональности, контекстов и опосредуются теоретико-мировоззренческими предпосылками, которыми руководствуется субъект. Иерархия смыслов предопределяется категорией предмета — его отнесением либо к артефактам, созданным для утилитарного использования (практические смыслы), либо к артефактам коммуникационной природы — «семиофорам», призванным транслировать эстетические, символические, метафизические аспекты смыслов²⁸. Н.Б. Зинovieва отмечает, что документирование характеризуется переходом «от внутренней мыследеятельности к внешней», «из идеальной формы материализуется в предметную форму» через перекодирование информации с языка свернутых понятий о каком-либо фрагменте реальности в ту или иную знаковую систему²⁹ — лексические единицы и предметную форму.

Подобная рационализация документирования, характерная для музееведческого дискурса последней четверти XX в., не учитывает в полной мере сенсорного ракурса процесса — «осмысленного, близкого отношения, складывающегося между вещью-музейным предметом и специалистом-музейщиком»³⁰. А.Н. Балаш, проанализировав сложившиеся в гуманитаристике философско-культурологические концепции вещи, пишет о необходимости анализа «диалога вещи и музейного работника, усилиями которого она превращается в “музейный предмет”»³¹.

Многочитованная выше диссертация П. ван Менша до настоящего времени остается основным трудом, в котором в начале 1990-х гг. на основе фундаментального обзора работ зарубежных музееологов были теоретически абстрагированы эмпирические обобщения основных музееологических проблем. Основные позиции теории документирования в работе П. ван Менша сводятся к следующему.

Эмансипация объекта как документа — его «секуляризация» или «отчуждение»³² — в классическом публичном музее проходит через «два критических этапа процесса музеализации — “отделение” и “пространство синтеза”»³³. Этапность (или уровни) процесса нашли отражение в предложенном В. Шубертовой различении актуальной и потенциальной музеальности. Потенциальную музеальность (ценностные свойства) она определила как «возможность, обнаруженную в объективных свойствах предметов»; актуальную — как

²⁶ Там же. С. 186–187.

²⁷ Там же. С. 177.

²⁸ Там же. С. 177–178.

²⁹ Зинovieва Н.Б. Теория документирования. С. 22.

³⁰ Балаш А.Н. Вещь в музее: размышления о судьбе «предмета музейного значения». С. 24.

³¹ Там же. С. 22.

³² Менш П. ван. К методологии музееологии. С. 180.

³³ Там же. С. 182.

«музеальность, реализованную в форме музеалий». Познание потенциальной музеальности характеризует содержание мыслительного процесса на этапе «отделения», актуальная музеальность реализуется в «пространстве синтеза» (специфическом пространстве музея) посредством двух внутримузеевских режимов — «режима символизации, трактующего вещи как репрезентанты ценностей» и «режима коммуникации (способствующего передаче этих ценностей)»³⁴. На всех этапах документирования музеальность воплощает ценностное отношение к действительности конкретного субъекта или субъектов, поэтому острота проблемы «объективности оценки документационной ценности предмета» и «правил объективной документации реальности»³⁵ остается краеугольным камнем теории.

Абрис теории формируется на основе сформулированной З. Странским **закономерности** документирования, которая гласит: «документальность» вещи находится в прямо пропорциональной зависимости от «степени информационного согласия» между документируемым феноменом и предметом как документом³⁶. Из данной закономерности вытекает *«принцип гносеологического согласия»* (курсив автора)³⁷. В трех выделенных З. Странским параметрах этого принципа в качестве следствий формулируются признаки подобия предмета реальности, или, говоря словами философа В.А. Штоффа, структура ее «гносеологического образа»³⁸. К этим признакам относятся:

- «— согласие между структурой документа и структурой феномена;
- согласие между модальностью элементов документа и элементов феномена;
- корреляция между структурой документа и структурой феномена»³⁹.

Дальнейшая детализация следствий данного принципа связана с разработкой классификаций параметров «гносеологического согласия» относительно феномена, который надо задокументировать, а, по сути, с определением критериев отбора предметов. Одна из таких классификаций включает, например: «критерий частотности — самые распространенные предметы; критерий “стремянки” — первые в своем роде, инновации; критерий репрезентативности <...>, апеллирования <...>, домена <...>, формы ...»⁴⁰. Из подобных классификаций критериев вытекают ответы на вопросы: «Какие предметы следует сохранить?, Какую часть или какой аспект предмета следует сохранить? Как следует сохранить предмет?»⁴¹. Этот уровень анализа проблемы характеризует аспекты **методики** музейного документирования, т.е. практического применения теории в научно-фондовой работе.

Таким образом, теория музейного документирования, не получившая до настоящего времени академического оформления, содержит некоторые необходимые компоненты теории в виде системы научных оснований (когнитивного, гносеологического, информационно-коммуникационного, аксиологического, семиотического подходов), формулировки закономерности, принципа, следствий. Однако в структуре теоретического знания по-прежнему отсутствуют обоснование объекта и предмета исследования теории документирования, формулировки и схематизации теоретических конструктов — абстрактных моделей изучаемых теорий объектов, прежде всего — музейного / музеологического документирования

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 184.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ См.: Штофф В.А. Моделирование и философия. М.; Л., 1966.

³⁹ Цит. по: Мени П. ван. К методологии музеологии. С. 184.

⁴⁰ Там же С. 206.

⁴¹ Там же. С. 205.

и музейного / музеологического документа, отсутствует необходимая «точка сборки» — логика развертывания теории. Выводы музеологов прошлого столетия нуждаются в дальнейшей разработке философских оснований, в особенности когнитивного, ценностного и сенсорного аспектов. Кроме того, обращает на себя внимание сходство и пересечение предметов теории музейного документирования и музейного источниковедения⁴², а также нового исследовательского направления, заявленного А.А. Никоновой как «эвристика музейного предмета»⁴³, что ставит вопрос конвенциональной договоренности в профессиональном музейном сообществе.

Решению теоретических проблем нередко помогает обращение к опыту других наук, имеющих аналогичный предмет исследования. В связи с этим имеет смысл проанализировать теоретическую концепцию документирования, формирующуюся в документоведении под эгидой научного лидерства ученого-документоведа Н.Б. Зиновьевой, изложившей сущность теории документирования в одноименном труде, изданном в 2011 г.⁴⁴

Перспективы развития теории документирования ее автор видит в «родстве по объекту» обширного комплекса наук. Их общим объектом в метасистеме социальных коммуникаций являются «процессы информационного взаимодействия субъектов и социальных групп»⁴⁵. Теория документирования в данной метасистеме имеет свой предмет — «выявление сущности и определение наиболее общих закономерностей документирования как процесса развития, смены форм документа и научного знания о нем». Теория документирования в транскрипции Н.Б. Зиновьевой основана на деятельностном подходе, что позволяет переставить акценты с результата на процесс, то есть, «собственно документирование — основной базовый термин как метод отображения реальности, а второстепенным, производным от него выступает документ»⁴⁶. Представляется, что теория документирования связана «родством по объекту» и с музееведением, и это, возможно, открывает перспективу построения целостной теории музейного документирования, переносит акцент с исследований музейного предмета как документа на процесс его создания, т.е. метод отображения реальности.

Н.Б. Зиновьева, обозначив сущность документирования через отображение реальности, а объект документирования через фрагмент отображаемой реальности, обращает внимание на то, что отображение реальности является также функцией других видов деятельности — литературного и художественно-изобразительного творчества, научно-исследовательской и публицистической деятельности, деятельности СМИ. В качестве принципа отграничения и критерия размежевания документирования и родственных направлений документоведение рассматривает *достоверность* отображения. В том случае, когда метод документирования трансформируется под решение художественно-выразительных

⁴² Н.Г. Самарина формулирует предмет музейного источниковедения как «процесс комплектования музейных коллекций и собраний, формирование их состава, а также <...> методику научного комплектования, учета, хранения и экспонирования музейных источников». См.: Основы музееведения. С. 77.

⁴³ Никонова А.А.: 1) Музейная эвристика: pro et contra // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 3. См. по адресу: <http://culturalresearch.ru/ru> (Ссылка последний раз проверялась 21.04.2018 г.); 2) Музейный предмет и/или экспонат: к проблеме музейной эвристики // Трансформации музеев-библиотек-архивов и информационное обеспечение исторической науки в информационном обществе. М., 2017. С. 111–121.

⁴⁴ См. Зиновьева Н.Б. Теория документирования.

⁴⁵ Там же. С. 160.

⁴⁶ Там же. С. 157.

или иных задач и доминирует собственный метод отображения реальности, результаты деятельности документами реальности не являются, а рассматриваются как произведения художественного, публицистического или научного творчества. Автор пишет: «Для теории документирования *достоверность* выступает центральным понятием, критерием отграничения метода документирования от других методов отображения реальности. <...> *Достоверность* <...> означает, что семиотическими средствами верно, адекватно отражен фрагмент реальности (курсив автора)»⁴⁷. Достоверность может быть подтвержденной и неподтвержденной, она может подразумеваться, браться на веру. Достоверность характеризуется свойствами историчности, зависимости от интерпретации, субъективизма и социального заказа⁴⁸. Достоверность в качестве основного критерия документационной ценности источника рассматривается в источниковедении, данный критерий дополняется критериями полноты и точности.

Документоведческая теория документирования, претендующая на междисциплинарный дискурс, и разработки собственно музеологии в данном направлении позволяют утвердиться в ряде положений и озадачиться перспективами дальнейших исследований. Перечислим их в качестве резюме к данной статье. Положение первое: родовым основанием музеологического документа является вся материальная реальность окружающего мира, представляющая совокупность потенциальных документов. Второе: отдельные объекты реальности могут реализовать потенциальную музеальность и стать документами, если получают подтверждение достоверности отраженной в них действительности. Третье: понятие достоверности в музеологии выражено «принципом гносеологического согласия», актуализация и дальнейшая разработка которого позволила бы сделать следующие шаги в формировании теории музейного документирования. В современных музеологических исследованиях достоверность связана, главным образом, с исследованием ценности аутентичности, не сводимой к прагматике атрибуции и экспертного анализа памятников⁴⁹. Аутентичность как источник не только информации, но и эмоций — принципиальное связующее звено между «предметом-источником» и «предметом-медиумом». Четвертое: только лишь «гносеологического согласия» для преобразования вещи в музейный предмет недостаточно. Широкая трактовка «модальности» документа в наследии З. Странского включает когнитивные, семантические и эстетические аспекты, но для специфики музеологического документа принципиальны не только свойства отражения, но и «энергетическая аура, харизма»⁵⁰ — сенсорные, коммуникативные характеристики, а также способность предмета сохранять физическую форму и структуру в течение длительного времени. Следовательно, данные аспекты также входят в состав проблематики документирования, равно как и проблема документационной ценности воспроизведений, которые, документируя оригинал, также становятся музеологическими документами, поддерживая, прежде всего, его источниковую⁵¹ и частично медийную модальность. Пятое: любая теория должна опираться на понятийный аппарат, образующий стройную логическую систему. Уместно предположить, что терминосистема теории документирования будет формироваться

⁴⁷ Там же. С. 34–35.

⁴⁸ Там же. С. 35–36.

⁴⁹ Балаш А.Н. Подлинники и воспроизведения в музее: теоретическое осмысление проблемы аутентичности музейного предмета в музеологическом дискурсе последней четверти XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 3 (53): в 3-х ч. Ч. I. С. 42–45.

⁵⁰ Метафора З. Странского.

⁵¹ Основы музееведения. С. 72–74.

за счет неологизмов, заимствованных из смежных наук. Таким образом язык науки может обогатиться, например, терминами «музеологический документ» и «документные ресурсы музея / музейной сферы», которые войдут в его структуру в статусе абстрактных конструктов.

Первые два положения данного резюме аксиоматичны. Остальные — перспективны для дальнейшей разработки теории документирования, что невозможно, с одной стороны, без разработки философских основ, а значит, без обращения к опыту современной философии; с другой стороны, без использования достижений смежных наук, в частности, обращенных к документу как предмету познания.

Список литературы

Андреева И.В. Документная сущность музейного предмета: культурологический подход // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15. № 1. С. 39–47.

Андреева И.В. Музеологический документ: «за» и «против» введения нового термина // Культура — искусство — образование: материалы XXXIX науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та. Челябинск: ЧГИК, 2018. С. 16–18.

Балаш А.Н. Вещь в музее: размышления о судьбе «предмета музейного значения» // Вопросы музеологии. 2013. № 1(7). С. 19–24.

Балаш А.Н. Подлинники и воспроизведения в музее: теоретическое осмысление проблемы аутентичности музейного предмета в музеологическом дискурсе последней четверти XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 3 (53): в 3-х ч. Ч. I. С. 42–45.

Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. См. по адресу: <https://dic.academic.ru> (Ссылка последний раз проверялась 21.04.2018 г.).

Зиновьева Н.Б. Теория документирования: учеб.-методич. пособ. М.: Литера, 2011. 176 с.

Ключевые понятия музеологии / сост.: A. Desvallées, F. Mairesse. [М.: Б.и.], 2012. 101 с. См. по адресу: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/key_concepts_ru.pdf (Ссылка последний раз проверялась 21.04.2018 г.).

Левыкин К.Г., Хербст В. (ред.). Музееведение. Музеи исторического профиля: учеб. пособие для вузов по спец. «История». М.: Высшая школа, 1988. 431 с.

Мени П. ван. К методологии музеологии. СПб.: [Б. и.], 2014. 291 с.

Музейные термины // Терминологические проблемы музееведения. М.: [Б. и.], 1986. С. 35–135.

Никонова А.А. Музейная эвристика: pro et contra // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 3. См. по адресу: <http://culturalresearch.ru/ru> (Ссылка последний раз проверялась 21.04.2018 г.).

Никонова А.А. Музейный предмет и/или экспонат: к проблеме музейной эвристики // Трансформации музеев-библиотек-архивов и информационное обеспечение исторической науки в информационном обществе: сборник статей по материалам научно-практического семинара. ИНИОН РАН, 21 февраля 2017 г. М.: ИНИОН РАН, 2017. С. 111–121.

Российская музейная энциклопедия. М.: Прогресс, РИПОЛ классик, 2005. 848 с.

Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 47–68.

Столяров Ю.Н. Документология: учеб. пособие. Орел: Горизонт, 2013. 370 с.

Столяров Ю.Н. Теория относительности документа // Научные и технические библиотеки. 2006. № 7. С. 73–78.

Штофф В.А. Моделирование и философия. М.; Л.: Наука, 1966. 302 с.

Шулепова Э.А. (отв. ред.). Основы музееведения: учебное пособие. М.: Едиториал УРСС, 2005. 504 с.

References

Andreeva, I.V. Dokumentnaya sushchnost' muzejnogo predmeta: kul'turologicheskij podhod [A documentary essence of museum object: culturological approach], in *Observatoriya kul'tury*. 2018. Vol. 15. Pt. 1. P. 39–47. (in Rus.).

Andreeva, I.V. Muzeologicheskij dokument: «za» i «protiv» vvedeniya novogo termina [Museological document: pro et contra for the introduction of a new term], in *Kul'tura — iskusstvo — obrazovanie*. Chelyabinsk: CHGIK Press., 2018. P. 16–18. (In Rus.).

Balash, A.N. Veshch' v muzee: razmyshleniya o sud'be «predmeta muzejnogo znacheniya» [A Thing in museum: Reflections on the fate of “an object of museum value”], in *Voprosy muzeologii*. 2013. № 1 (7). P. 19–24. (In Rus.).

Balash, A.N. Podlinniki i vosпроизvedeniya v muzee: teoreticheskoe osmyslenie problemy autentichnosti muzejnogo predmeta v muzeologicheskom diskurse poslednej chetverti XX veka [Originals and reproductions at museum: theoretical understanding of problem of authenticity of museum object in museological discourse of the last quarter of the 20th century], in *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. 2015. № 3 (53). Pt. I. P. 42–45. (in Rus.).

Efremova, T.F. *Novyj slovar' russkogo yazyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyj* [New Dictionary of Russian Language. Interpretative and word-building one]. Moscow: Russkiy jazyk Press, 2000. URL: <https://dic.academic.ru> (last visit 21.04.2018). (in Rus.).

Zinovieva, N.B. *Teoriya dokumentirovaniya* [Theory of documentation]. Moscow: Litera Press, 2011. 176 p. (in Rus.).

Desvallées, A., Mairesse, F. *Kljuchevye ponjatija muzeologii* [Key concepts of museology]. [Moscow: without Name of Publisher], 2012. 101 p. URL: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/key_concepts_ru.pdf (last visit 21.04.2018). (in Rus.).

Mensh, P. van. *K metodologii muzeologii* [Towards a methodology of museology]. Saint-Petersburg: [without Name of Publisher], 2014. 291 p. (in Rus.).

Levykin, K.G., Herbst, V. (eds.) *Muzeevedenie. Muzei istoricheskogo profilya* [Museum Studies. Museums of historical profile]. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 1988. 431 p. (in Rus.).

Muzejnye terminy [Museum terms], in *Terminologicheskie problemy muzevedeniya*. Moscow: [without Name of Publisher], 1986. P. 35–135. (in Rus.).

Nikonova, A.A. Muzejnaya ehvristika: pro et contra [The Museum Heuristics: Pro et Contra] in *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury*. 2016. Vol. 3. URL: <http://culturalresearch.ru/> (last visit 21.04.2018). (in Rus.).

Nikonova, A.A. Muzejnyj predmet i/ili ehksponat: k probleme muzejnoj ehvristiki [Museum object and/or the Exhibit: to the Problem of Museum Heuristics] in *Transformacii muzeev-bibliotek-arhivov i informacionnoe obespechenie istoricheskoy nauki v informacionnom obshchestve*. Moscow: INION RAS Press, 2017. P. 111–121. (in Rus.).

Rossiyskaya muzejnaya ehnciklopediya [Russian Museum Encyclopedia]. Moscow: Progress Press; RIPOL klassik Press, 2005. 848 p. (in Rus.).

Shulepova, E.A. (eds.). *Osnovy muzevedeniya* [The basics of museology]. Moscow: Editorial URSS Press, 504 p. (in Rus.).

Slovar' aktual'nykh muzeinykh terminov [The dictionary of relevant museum terms], in *Muzei*. 2009. Vol. 5. P. 47–68. (in Rus.).

Stoljarov, Yu.N. *Dokumentologija* [A Documentology]. Orel: Gorizont Press, 2013. 370 p. (in Rus.).

Stolyarov, Yu.N. Teoriya otnositel'nosti dokumenta [The relativity theory of the document], in *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki*. 2006. Vol. 7. P. 73–78. (in Rus.).

Shtoff, V.A. *Modelirovanie i filosofiya* [Modeling and Philosophy]. Moscow; Leningrad: Nauka Press, 1966. 302 p. (in Rus.).

Аброськина Е.В.

«ВМЕСТО ЭТНОГРАФИИ ПРИХОДИТСЯ ЗАНИМАТЬСЯ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО ЭТИМ ...»: ПОСЛЕВОЕННЫЕ ЭКСПЕДИЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ЭТНОГРАФИИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПИСЕМ К А.Я. ДУЙСБУРГ*

Аброськина, Евгения Вячеславовна — магистр музеологии, научный сотрудник, Институт всеобщей истории РАН, Россия, Москва, evgeniia.abroskina@gmail.com.

Статья посвящена изучению послевоенных экспедиционных писем этнографов и собирателей Государственного музея этнографии. В центре исследования находится дело из архива Российского этнографического музея «Письма к А.Я. Дуйсбург от частных лиц и научных сотрудников музеев по вопросу собрания этнографических материалов и устройства экспедиций». Письма представляют собой описания экспедиционной повседневности: трудности, с которыми сталкивались собиратели во время работы, эмоциональные переживания, на которые влияли самые разные факторы (гендерный, экономический и т.д.). Автор ставит своей задачей выявить эти факторы и ответить на вопрос: для чего существовали эти письма, отличающиеся по форме и содержанию от полевого дневника и отчета? Проанализировав архивные материалы, автор помещает данный феномен в контекст изучения советской субъективности и делает предположение о том, что советские этнографы использовали данные нарративы в качестве «техники себя» для преодоления эмоциональной нестабильности экспедиционной ситуации.

Ключевые слова: Российский этнографический музей, письма, экспедиции, этнография, советская субъективность, М. Фуко.

“INSTEAD OF ETHNOGRAPHY, YOU HAVE TO DO IT EXCLUSIVELY ...”:
POST-WAR EXPEDITIONS OF THE STATE MUSEUM OF ETHNOGRAPHY
THROUGH THE PRISM OF LETTERS TO A.Y. DUISBURG

Abroskina, Evgenia Vyacheslavovna — Master of Museology, Researcher, Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, Moscow, evgeniia.abroskina@gmail.com.

The article is dedicated to the study of the post-war expedition letters of ethnographers and collectors of the State Museum of Ethnography. The focus of the research is the case from the archive of the Russian museum of Ethnography “Letters to A.Y. Duisburg from individuals and museum researchers on the issue of the collection of ethnographic materials and expedition devices”. Letters are descriptions of expeditionary everyday life: difficulties encountered by collectors during work, emotional experiences that were affected by a variety of factors (gender, economic, etc.). The author sets himself the task of identifying these factors and answering the question: why did these letters exist, differing in form and content from the field diary and report? After analyzing the archive materials, the author places this phenomenon in the context of the study of Soviet subjectivity and makes an assumption that Soviet ethnographers used these narratives as a “technique of themselves” to overcome the emotional instability of the expeditionary situation.

* Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда (проект № 18–18–00367 «Всеобщая история в системе советской науки, культуры и образования в 1917–1947 гг.»).

Key words: Russian Museum of Ethnography, letters, expeditions, ethnography, Soviet subjectivity, M. Foucault.

«Прежде чем читать между строк,
мы должны прочитать сами
строки автобиографических источников»¹

Йохан Хелльбек

В октябре 1947 г. в Государственный музей этнографии² на имя заведующей отделом Украины, Белоруссии и зарубежных славян А.Я. Дуйсбург пришло письмо из Минска от этнографа Л.Ф. Виноградовой, которая на тот момент находилась в экспедиции в Белорусской ССР. Помимо описания собранных и отправленных в Ленинград посылок с приобретенными предметами, Виноградова пишет: «Ездила я и на пригородных поездах — преимущественно с ночными посадками, в вагонах без стекол и света, где воры работают, как хотят, на грузовиках и пешком. Напр. дорогу от Слонима до Дятлова 53 км я ехала на двух попутных грузовиках и километр 12 прошла пешком. Дорогой встречала и говорили — это было самое интересное — но Гринблат³ говорит, что так нельзя было — это опасно»⁴. Приведенный отрывок позволяет поставить вопрос о повседневности экспедиционной жизни исследователя, которая по большей части остается за рамками официального научного дискурса. Этот вопрос включает в себя причины, почему в рамках российской этнографической традиции говорить о трудностях, с которыми сталкивается этнограф во время экспедиции, не принято. Как мне кажется, во многом это связано с позитивистскими установками академической науки: автор (собиратель, исследователь и пр.) не говорит о своих переживаниях по той причине, что в позитивистской парадигме его просто нет, он намеренно (само)устраняется, поскольку считается, что его присутствие никак не влияет на процесс сбора, опроса и т.п.

Таким образом, формируется ложное представление о том, что путь предмета в музей не заслуживает отдельного внимания, а экспедиционная действительность — описания.

Между тем, за скобками выхолощенного от эмоций академического текста остаются личные истории, полные подробностей, которые позволили бы по-другому взглянуть на процесс экспедиции, сбора предметов и само производство этнографических фактов⁵, а также послужили бы толчком для дискуссий, касающихся эмоциональных переживаний исследователя. Что заставляет советского музейного этнографа в поле чувствовать тревогу, волноваться, нервничать? Какие факторы (институциональные, личностные, культурные) определяли эмоциональные трудности, ощущение неустойчивости его положения? Какие этические дилеммы ему приходилось решать во время экспедиции? Постараться найти ответы на эти вопросы — цель данного исследования.

Мы не ставим себе задачу оценивать научный потенциал экспедиционной работы или судить об идеологическом воздействии на программу сбора, а постараемся восстановить

¹ Хелльбек Й. «Советская субъективность» — клише? // *Ab Imperio: Исследования по новой имперской истории и национализму в постсоветском пространстве*. 2002. № 3. С. 400.

² Ныне — Российский этнографический музей (далее по тексту — Музей).

³ Речь идет о белорусском историке, этнографе Моисее Яковлевиче Гринблате. На момент экспедиции Виноградовой он являлся сотрудником Института истории АН БССР.

⁴ Письма к А.Я. Дуйсбург от частных лиц и научных сотрудников музеев по вопросу собрания этнографических материалов и устройства экспедиций. См.: Архив РЭМ (далее — АРЭМ). Ф. 2. Оп. 1. Д. 383. Л. 18 об.

⁵ См.: *Скорин-Чайков Н.В.* От изобретения традиции к этнографии государства: Подкаменная Тунгуска, 1920-е годы // *Журнал исследований социальной политики*. 2011. № 1. С. 7–44.

контекст экспедиционных процессов и добавить этим процессам эффект «человеческого присутствия»⁶.

В качестве основного источника нами было выбрано дело из архива Российского этнографического музея «Письма к А.Я. Дуйсбург от частных лиц и научных сотрудников музеев по вопросу собрания этнографических материалов и устройства экспедиций»⁷. Письма довольно разнородные, мы остановились только на тех, которые были написаны сотрудниками Музея во время экспедиций. Также нужно отметить, что ряд писем был адресован Ефиму Анатольевичу Мильштейну—директору музея, а также одно письмо—директору Марии Васильевне Сазоновой. Между тем, преобладающее число писем адресовано Анне Яковлевне Дуйсбург. Письма написаны в период с 1931 по 1956 гг. Данный источник заинтересовал нас тем, что он отличается от экспедиционного отчета или полевого дневника. В нем практически полностью отсутствуют этнографические описания. Скорее всего, это связано с тем, что письма выполняли совершенно другую задачу—они играли роль неразрывной связи между руководителем (в лице Дуйсбург) и собирателем, начальником и исполнителем. В этих письмах реконструируются бытовые трудности экспедиции, в них описывается послевоенное разрушение, в них жалуются, хвастаются, радуются, спрашивают, передают привет, говорят о том, как скучают, извиняются, вспоминают, горюют. И благодаря этому, мы имеем уникальный источник для реконструкции и экспедиционного контекста, и взаимоотношений между начальствующим и подчиненным, и отношений к вещам и с вещами, и к финансовым вопросам. Таким образом, опираясь на эти письма, наш разговор о послевоенном музейном сборе может послужить приглашением к обсуждению тех вопросов, которые считались и считаются слишком чувствительными и незначительными для академической науки.

Гендер

Авторами интересующих нас текстов являются по большей части женщины (даже можно сказать, что все они, за исключением одного, написаны женщинами) и адресованы в массе своей—женщине. Этот факт сказывается и на форме написания текстов, и на содержании. Сеем предположить, что в письмах начальнице (но тоже женщине и отчасти ровеснице) больше личного, интимного, нежели могло быть написано директору—Ефиму Анатольевичу Мильштейну, об этом пойдет речь ниже.

Послевоенные экспедиции характеризуются трудностями, с которыми приходилось сталкиваться исследовательницам в силу гендерной принадлежности: «30го часов в 11, с двумя ночными пересадками и переживаниями по поводу воров, я добралась в Минск. Гостиница здесь только одна и в ней живут постоянно жильцы, а для приезжающих мужчин (подчеркивание автора—Е.А.) есть одна комната, мне устроится туда, конечно, не удалось. Через Гринблата, к которому я отправилась немедленно, после целого дня хождения я нашла кров в частном доме за 15 руб. в сутки»⁸. «В городах как правило для женщин нет мест в гостиницах»⁹, «... собираются в р-ны на месяц. А нам было бы желательно съездить с ними, т.к. они молдаване, знают язык, знают республику. Народ подбирается кажется хороший, но только одни мужчины. Что для меня, конечно, очень неудобно»¹⁰.

⁶ См. также: *Лебедев В.В., Симченко Ю.Б.* Ачайваямская Весна. М., 1983.

⁷ АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 383.

⁸ АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 383. Л. 11.

⁹ Там же. Л. 18 об.

¹⁰ Там же. Л. 108.

Несмотря на то, что большинство этнографов и собирателей в послевоенный период (и по сегодняшний день) являлись женщинами, обсуждать специфику экспедиционной повседневности в контексте гендерной проблематике в отечественной науке не принято¹¹.

Власть

Изучение власти является одним из центральных направлений в области антропологии¹², поскольку власть, по мнению Мишеля Фуко¹³, охватывает и пронизывает все сферы человеческих отношений¹⁴.

На протяжении всей экспедиции исследователь участвует во взаимодействии с самыми разными представителями власти. С одной стороны — это руководители из Музея, директор и заведующая отделом. Отношения эти достаточно близкие, даже дружественные. Особенно это касается писем к самой А.Я. Дуйсбург. Так, ее постоянно называют «дорогой» и «милой Анной Яковлевной». Отношения с Е.А. Мильштейном более формальные, поскольку он занимал пост директора музея. Ему чаще всего отправлялись официальные отчеты, а Анне Яковлевне — эмоциональные письма: «Анна Яковлевна. Ведь я ничего официально не пишу Ефим Абрамовичу, чего то я стесняюсь, поэтому прошу Вас держать его в курсе моей работы, спросите его совета насчет фигуры из моржовой кости и статуи для концовки»¹⁵, «Дорогая Анна Яковлевна! Официальную часть сейчас отправила на имя Ефим Абрамовича а неофициальную напишу Вам»¹⁶. Доверительный тон писем позволяет утверждать, что между исследователями достаточно близкие отношения: «Прошу написать мне Стеллу, а не Вас, Анна Яковлевна, т.к. боюсь Вы перегрузились и Вас это затруднит»¹⁷, «Желаю Вам не переутомляться и остаток по выходным догулять»¹⁸, «Ведь я виновата перед вами дорогая Анна Яковлевна, ведь где то засунула записочку с координатами того человека из Москвы и ничего узнать не смогла. Написать побоялась, (неразб.) — может быть на мое счастье, (неразб.) будете. Поругайте меня, пока меня нет, в мое отсутствие, т.к. (неразб.) мне и так неудобно»¹⁹. При этом, судя по письмам, сама адресат отвечала тем же, интересуясь здоровьем и состоянием собирателей: «Что касается моего сердца и погоды — то одно гармонирует другому: жарко не было, следовательно дышется легко»²⁰.

¹¹ В отличие от зарубежной антропологии. См., напр.: Expeditionary Anthropology. Teamwork, Travel and the "Science of Man". Ed. by M. Thomas, A. Harris. New York, 2018.

¹² См., напр.: Символы и атрибуты власти. Генезис, семантика, функции. Под ред. В.А. Попова. СПб., 1996; Grant B. Empire and Savagery: The Politics of Primitivism in Late Imperial Russia // Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700–1917. Ed. by D.R. Brower, E.J. Lazzerini. Bloomington, 1997; Скорин-Чайков Н.В. От изобретения традиции к этнографии государства: Подкаменная Тунгуска, 1920-е годы.

¹³ Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996; Кобылин И.И. Исток и сингулярность: Дж. Агамбен и М. Фуко о рождении биовласти // Философия и общество. 2011. № 3. С. 171–183.

¹⁴ Стоит отметить, что дискуссия вокруг понятия власти в гуманитарных науках невероятно широка, и у нас нет возможности подробно остановиться на ней даже в рамках антропологии.

¹⁵ АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 383. Л. 8 об.

¹⁶ Там же. Л. 40.

¹⁷ Там же. Л. 34.

¹⁸ Там же. Л. 34 об.

¹⁹ Там же. Л. 35 об.

²⁰ АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 383. Л. 34 об.

Что интересно — данные письма совсем не вписываются в уже описанный исследователями феномен «писем к власти»²¹. Так, Ш. Фицпатрик отмечает, что советские люди активно использовали этот канал коммуникации для разных целей²². Однако, здесь в качестве Власти выступает знакомый человек, благодаря чему привычная логика взаимодействия с начальством ломается и переходит в сферу более интимную, даже дружескую. Эти письма не направлены на требования восстановления справедливости (ведь от Анны Яковлевны не зависит экспедиционный быт), но в то же время они фиксируют недовольство происходящим. Именно благодаря этим текстам у нас появляется возможность воссоздать при помощи текстуального анализа эмоции и чувства автора, иной возможности сделать это у нас нет²³.

С другой стороны, существовала местная власть, с которой необходимо было налаживать отношения по прибытии на место. Здесь можно выделить власть «академическую» — в лице работников филиала Академии наук или местного краеведческого музея, а также власть партийную: «Покидая Орел, хочу дать Вам мой первый отчет. Работа идет по плану. В Орле была: в облисполкоме (у зам. пред.), в обкоме партии (у второго секретаря), в краеведческом музее (он сейчас находится в свернутом состоянии), в управлении (неразб.); у представителя совета по делам колхозов, в управлении и облпромкооперации и финансовых организациях. Из-за того, что доверенность мне дана на срок более 2-х мес. мне пришлось в хлопотах потерять один день. Встречали везде хорошо»²⁴. При этом отношения с коллегами складываются почти везде очень хорошие: «Затем по возвращении в Горький полтора, исключительно дождливых дня, рылась в фондах Горьк. Музея. Кое что зарисовала. Люди вообще исключительно хорошие, как в Московском, так и в Горьковском. Настолько симпатичные, что я с ними подружилась на всю жизнь»²⁵.

Что касается партийной власти, то здесь исследователям стараются идти навстречу, чем последние делятся в письме: «Может быть это ребячество, но мне хочется Вам похвастаться в том, что вчера в Кострому меня доставил Депутат Верховного Совета (неразб.) Области. Дело было так. Два дня лил дождь. Дороги в низких местах кошмарны. Сообщение с Костромой на “такси” по местному, это грузовик на котором почта прикрыта брезентом а прочие мокры, а когда машина буксует — вылезает в грязь по колено и толкают. Мои дела вчера в Красном с полдня закончились и я глядела на дождь то делать: промокнуть я не боюсь, но где сохнуть? (Неразб.) вдруг узнала что в Красном депутат Верховного Совета от области. Живенько собралась и представилась ему. Он прекрасно учел ситуацию, посадил в свою машину и доставил до самой гостиницы в Кострому. Даже ноги сухие. Так хорошо»²⁶.

Помимо этих субъектов власти, исследователь также находится в зависимости от тех людей, у которых он живет, с которыми он коммуницирует, а также от тех, кто оказывает ему помощь во время экспедиции: «Помогает мне художница, художеств. руковод.

²¹ Tazhidinova I.G. Letters to the Power: the Potential for the Study of the History of Emotions During the Stalin Era // Journal of International Network Center for Fundamental and Applied Research. 2016. Vol. 8. Is. 2. P. 104–111.

²² Фицпатрик Ш. Счастье и тоска: исторический очерк о выражении эмоций в предвоенной России // Политическая лингвистика. 2014. № 1 (47). С. 284.

²³ Публичная лекция Андрея Зорина «История эмоций». См. по адресу: <https://polit.ru/article/2004/06/18/zorin/> (Ссылка последний раз проверялась 15.06.2019 г.)

²⁴ АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 383. Л. 68.

²⁵ Там же. Л. 32–32 об.

²⁶ Там же. Л. 40.

производства. Дело в том, что у нее несчастная любовь, и я терпеливо все слушаю, поэтому она мне сочувствует и советует, помогает. А я ей, взамен, даю в делах любви “советы маркизы”»²⁷. Необходимо выстраивать отношения и с художниками, и с мастерами, у которых приобретаются коллекции по современному быту: «Ювелиры не очень хотят делать т.к. мелочь им выгоднее, и они здесь несколько чванные, что им приказать никто не может»²⁸. Помощь может потребоваться самая разная: от советов и контактов до упаковочного материала, транспорта, крыши над головой и т.д.

В процессе выстраивания взаимоотношений с властью, этнографам нередко приходилось пускать в дело личные качества, даже, порой, испытывая к такой стратегии неприязнь: «Во время пребывания в Курске, где мне пришлось очень много походить, выехала в Н с инженером по производству <...> где выделяют ковры. <...> сначала мне отказали в продаже и потому я проявила большую дипломатию (не люблю), завоевывая на свою сторону текстильщиков Облтекстильшвейсоюза, а они уже <...> на председателя и тогда они <...> Мне сделают стан, на нем наполовину сделанный ковер и специальную скамью и даже моталку»²⁹.

В то же время этнограф и сам обладает определенной властью, поскольку проконтролировать его действия достаточно трудно, постоянная переписка и отчеты о проделанной работе и о перемещениях становятся верификацией проделанной исследователем работы.

Вещи

Занимаясь прочтением и анализом писем, несложно отметить, что в центре этнографической экспедиции находится сбор предметов материальной культуры. Традиционно наибольшую ценность представляют этнографические предметы ранних датировок изготовления или бытования, однако, при наличии определенного запроса проводятся сборы современных предметов (например, для иллюстрации быта рабочих и колхозников), а также сувенирной продукции. Основным критерием отбора является наличие «этнической специфики»: вариации на тему традиционной техники изготовления или декорирования, наличие архаических элементов в дизайне и т.д. Также является важным факт «бытования» вещи в культуре, т.е. непосредственное использование предмета в повседневной или ритуальной жизни сообщества.

Озадаченные сложной миссией, этнографы совершают массу усилий по поиску тех или иных, нужных музею вещей. Буквально каждое письмо содержит всевозможные маршруты по инстанциям и учреждениям, которые в короткие сроки способны предоставить те или иные артефакты: «Видела глину фигурную медведи и (неразб.)—сосуды—и вазу с орденом победы—все очень средне, даже хуже (артель в г. Борисове)—туда я думаю съездить сама все же, и Гринблат советует. Тут же видела картину и бытовые вещи вышитые, картина вышита на (неразб.) парад Победы—ничего народного даже в бордюре. Бытовые вещи—вышивка крестьян—рубашки (неразб.) блузки, платья, пока ничего интересного»³⁰, «Обшарила их музей—хорошие вещи; оглядела их магазин—хорошие вещи на стене и не продаются а то что продается нам не подходит: можно взять десяток хохломы, да и то мелочь, и все»³¹, «Сегодня же обошла все

²⁷ Там же. Л. 49.

²⁸ Там же. Л. 48–48 об.

²⁹ Там же. Л. 64.

³⁰ Там же. Л. 11 об.

³¹ Там же. Л. 8.

магазины и (неразб.) всех художников. Ничего хорошего нет. Зашла в “Музей народов востока”. Нашла интересные вещи»³², «Увидела здесь на фотографиях и совершенно новые для меня вещи — постилки типа камышовые с цветочным орнаментом из Краснослободского р-на (ок. Слуцкой) Гринблат сказал, что это производст. старое продолжающееся и теперь. — В эксперимент. маст. мне их покажут, и если не теперь, то после выставки продадут. Ничего подобного в наших белорусск. коллекциях я не знаю. В этот район 35 км от Слуцка я хотела бы выехать сама и Гринблат советует — говорит, что там золотое дно»³³.

Во многом такой поиск предметов напоминает работу археолога или даже золотоискателя, которая требует «рыть», «обшаривать» в поисках «золотого дна». Предметы могут быть уникальными: «Такая вышивка замечательная, что я уже больше не жалею что поехала через Крестицы»³⁴, а могут обозначаться «десятком хохломы». Описание предметов и их поиска сочетается с подробным описанием собственных чувств, сомнений, переживаний, расстройств и радостей. Бытовые зарисовки перемежаются формальными отчетами, цифрами. Этнографы ориентируются на музейное руководство, на их мнение, «благословение» на покупку того или иного артефакта: «телеграфирую с просьбой подтвердить разрешение приобрести»³⁵.

«Меркантильные дела»

Экспедиция как одна из форм музейной работы сопровождалась определенными ассигнованиями из музейного бюджета, что помещало исследователей в еще один дискурс — экономический. В отличие от описанной выше ситуации отношений с властью, экономика этнографического факта ранее не описывалась. Во многом это связано с тем, что данная тема является закрытой для широкого обсуждения.

В советское послевоенное время экспедиционный бюджет был крайне ограничен. Во многом это было связано также с тем, что разрушенное войной здание музея требовало ремонта, а городские власти — скорейшего открытия музея. В то же время в 1948 г. в музей поступают коллекции расформированного московского Центрального музея народоведения, работа с которыми требовала сил и средств.

Экспедиционные сборы находились в тесной связи с построением экспозиций по современности: для показа требовались новые предметы. «В 1955 г. [необходимо — Е.А.] составить планы (тематический и тематико-экспозиционный), провести сбор экспонатов и открыть выставку молдаван»³⁶, пишет А.С. Бежкович.

Директор Е.А. Мильштейн составил ориентировочную смету на экспедиции и приобретения Музея в период с 1951 по 1955 гг.: «Русская [экспедиция — Е.А.] 18 участников, 12 выездов, стоимость экспедиц. 210 тыс. р., стоимость приобретен. 720 тыс. руб.»³⁷. Таким образом, можно приблизительно посчитать, что на каждую экспедицию выделялось примерно 18 000 руб., а на приобретение — 60 000 руб. При этом русские экспедиции были наиболее частыми: сибирская экспедиция содержала 4 выезда за 4 года, на

³² Там же.

³³ Там же. Л. 12.

³⁴ Там же. Л. 21.

³⁵ Там же. Л. 8.

³⁶ АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1038. Проект размещения отделов и народов в музее, и распределение экспозиционной площади между ними в связи с перспективным планом. 28 сентября 1950 г.

³⁷ АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1046. Об экспозиционной направленности Гос. Музея этнографии народов СССР (тезисы докл. Е.А. Мильштейна). 1950.

приобретение предметов выделено 600 000 руб., а грузинская и азербайджанская — по 1 выезду и 100 и 40 000 руб. соответственно.

Выделенных средств никогда не хватало сполна, так, чтобы о них не думать. Деньги были одним из наиболее ощутимых факторов стресса для собирателей — об этом на разные голоса свидетельствуют письма. При этом существовало устойчивое беспокойство на тему того, как разумно потратить выделенные деньги. Как оценить вещь? Как убедить местных жителей в подходящей цене? Как не упустить вещь? Каким образом сохранить ее в пути, отправить так, чтобы дошла до Ленинграда? Помимо этого, существовал целый список нужд, на которые в экспедиции требовались деньги: проживание, транспорт, упаковочный материал, покупка фотографий в редакции местных газет и проч.

Музейные работники, которых отправляли в экспедицию за предметами, имели преимущественно гуманитарное образование, которое не включало в себя обучение навыкам оценки стоимости музейных предметов. Более того, не существовало (и не может существовать) упорядоченного «прайс-листа» на покупку этнографических предметов. Постоянное прикидывание «на глаз», сопряженное с мысленным сопоставлением того, что имеется в фондах музея, попытки датировки и соотнесение с возможной, гипотетической ценой — все это вводило исследователя в состояние непрекращающегося стресса. Навыки, которые требовались (и требуются) от исследователя в экспедиции, не коррелировали с его непосредственным образованием и опытом, а также подобные навыки (например, торговаться) могли противоречить личным установкам исследователя. Все это формировало состояние неизвестности и тревоги, которое для этнографа продолжалось вплоть до того момента, как он выносил свои предметы на суд закупочной комиссии.

Так этнограф З.Б. Предтеченская пишет из Молдавской ССР: «Что особенно интересно в селах? Ковры. Ковры старые и новые. Старые ковры и дорожки очень хороши, но люди прекрасно знают им цену и нам к ним буквально не подступиться. Сегодня видела небольшую ковровую дорожку, которую непременно купила бы, если бы не цена. Хозяйка просила за нее 2.000 р. А я все время держу в кармане деньги, но ничего не покупаю, т.к. берегу их на новый ковер и прочие новые вещи»³⁸. В этом отрывке также просматривается феномен властных отношений: между местными, которые «знают цену», и собирателем, который финансово ограничен и зависит от местных жителей, их уступчивости, благосклонности. В то же время прекрасно чувствуется и послевоенный контекст, когда происходит массовый товарообмен, средств у всех не хватает, а у людей из крупных городов деньги заведомо есть. Возможно, что существовали и предпосылки такого отношения: довоенные экспедиции на эти территории, быть может, обладали большей финансовой свободой, тем самым у местных жителей складывалось представление о том, что у этнографов деньги есть.

Необходимость покупать новые вещи — потребность экспозиций, отражающих советскую действительность, однако, старые вещи кажутся куда более привлекательными и ценными: «Современные ковры у них есть, но... во-первых, это такая дрянь, что я никогда не решусь на покупку такого ковра, а во-вторых, ужасно дорогие (11 тыс.)»³⁹. Завершая свое письмо, этнограф пишет: «С деньгами (своими) у нас уже давно плохо. Еле стягиваем концы с концами»⁴⁰.

³⁸ АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 383. Л. 111.

³⁹ Там же. Л. 106 об.

⁴⁰ Там же. Л. 111 об.

Ряд предметов для экспозиций по современности заказывается у местных мастеров, что далеко недешево: «Нашли мастера народного творчества—резчика по дереву и камню. Были у него. Вещи хорошие, но опять таки очень дорогие. <...> Баклажки будут стоить от 500 до 750 руб. Кружка тоже 600–700 р.»⁴¹, «Заказали этому мастеру большую вазу (разм. прим. 80 см). Молдавской формы и с молд. орнаментом! Ваза будет стоить 500 руб. +отправка. К концу нашего пребывания здесь она будет готова»⁴².

Постоянное выгадывание средств и переживания, связанные с этим, находят отражение в эмоциональных письмах. Так делится своим расстройством, возмущением, негодованием Л.В. Тазикина: «В Москве встретила богородца Стулова, была у него в мастерской, видела фигуру Сталина <...> Лицо и голова фигуры замечательны. <...> И с удовольствием взялся за работу для нас, но цена около 3 тыс. о чем я подробно написала Ефиму Абрамовичу⁴³. Но по дороге в Кострому до меня дошло, что ведь это из тех 9 тысяч, что дано на русских. Вот тут то я и расстроилась: что остается на приобретения?—мало. Вот тут то я и поняла, что Стулов зарвался, переоценил себя. Работа его хороша, бесспорно, но сумма, кот. он заломил—возмутила. Уж самое большее 2 тыс., больше никак, ни за что! Ну зарвался. Пожалуй и это много, тем более, что наценок то ведь у него не будет. Ну в Москве еще поговорим, больше он меня эскизами, да творчеством не удивит»⁴⁴.

Покупка предметов из драгоценных металлов накладывала особую ответственность на собирателя: «Есть вещи не серебряные—металлические позолоченные, но они через ½ года потемнеют. Значит, надо только серебро. Пошла в техникум, они сделают без наценок, <...> но у них нет серебра. Они могут достать серебро частным образом <...> но я на это не пойду. Побежала опять в артель на склад есть кубок «победителям» серебряный, но филигрань грубая и металлическая—потемнеет. Побежала к художнице, она показала эскиз филигрانی на вазу (старую филигрань снять и одеть серебряную) и еще кое какие изменения—в результате, судя по рисунку будет не плохо. Кубок стоит 2.000, предположим доделка наценки 1.000—тогда можно взять. Это фундаментальная вещь. От орденской шкатулки конечно надо отказаться. Ювелиры не очень хотят делать т.к. мелочь им выгоднее, и они здесь несколько чванные, что им приказать никто не может. Есть на складе еще шкатулка но медная, художница говорит что двойной слой позолоты держится десятилетиями»⁴⁵.

Во всех этих финансовых операциях исследователь должен был сохранять бдительность, проверять и догадываться—не обманывают ли его. Так, Л.В. Тазикина пишет: «Наценкам, процентам и таким высоким [ценам—Е.А.] я не очень поверила и в бухгалтерии попросила доказательств, что они мне показали папку дел и счетов с индивидуальными заказчиками и мне пришлось убедиться, что они правы. Вообще наценки и налоги очень сложная часть работы, а тем более здесь говорят: “драгмет”—драгоценный металл»⁴⁶.

Отдельной сложностью становится отправка уже купленного: «Сейчас в Минске и должны отправить 3 посылки. Упаков. артели нет, поэтому добыть упак. мат. — проблема»⁴⁷,

⁴¹ Там же. Л. 106 об.

⁴² Там же. Л. 110 об.

⁴³ Речь идет о директоре музея—Ефиме Абрамовиче Мильштейне.

⁴⁴ АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 383. Л. 47–47 об.

⁴⁵ Там же. Л. 48–48 об.

⁴⁶ Там же. Л. 49 об.

⁴⁷ Там же. Л. 18 об.–19.

«Возможность застрять из-за дождя где-нибудь далеко от райцентра, и перевозка и отправка каменной вазы. Вл. Алекс. уверяет что это дело трудное»⁴⁸.

Послевоенное

«Свою работу по этнографическому изучению Вел. Лукской области я, в основном [sic!], заканчиваю», пишет в августе 1949 г. из п/о Гаево собиратель Д.Н. Марковский. «Старался возможно полнее осветить современный послевоенный быт колхозной деревни, отыскивал всевозможных мастеров народного прикладного искусства, с целью возможного пополнения нашей выставки новыми экспонатами, записывал различные пережитки прошлого, заговоры, обряды. Вообще стремился придерживаться тех указаний, которые я получил от Вас и от своих товарищей по отделу. Однако, все же, считаю, что место научной командировки—(Вел. Лукская область) мною было выбрано не совсем удачно. Вся территория области совершенно опустошена войной. Большинство деревень сожжено. Колхозное хозяйство было разрушено немцами до основания. Коренное население области сейчас сильно перемешено с пришлым элементом (беженцы, переселенцы и т.д.)»⁴⁹.

Послевоенная реальность врывается в экспедиционные планы музея: для новых экспозиций и выставок нужны предметы, с этой целью формируются экспедиции (по большей части одиночные), разрабатываются маршруты и программы, однако некоторые деревни оказываются сожженными, а хозяйство—разрушенным. Так, отвечая на вопросы А.Я. Дуйсбург, Виноградова пишет из Белоруссии: «Музея (этнограф.) в Минске не существует. Он погиб, коллекции погибли все»⁵⁰, «хожу много пешком, город большой, очень разрушен»⁵¹. Все эти описания разрушенных деревень и городов перемежаются дисциплинированными отчетами о проделанной работе. Несмотря на утомительное хождение пешком или на отсутствие той или иной институциональной поддержки, этнографы много и напряженно работают: «Все нет время, я работаю с большим напряжением и стараюсь сделать все что могу»⁵².

Письма из экспедиции: исповедь

Как уже было отмечено выше жанр экспедиционных писем отличается от подобных ему других текстов—дневников и отчетов. Они имеют конкретного адресата, с которым у адресанта в обыденной жизни сложились определенные отношения. При этом, несмотря на то, что адресатом является представитель руководства музея, человек, облеченный властью, письма эти похожи на тексты, написанные дорогом, близкому человеку, а не начальнику. Помимо необходимой отчетной информации о проделанной работе, они изобилуют личными замечаниями о собственном состоянии, о своих тревогах, здоровье, впечатлениях, о новых людях, с которыми удалось встретиться, о предметах, которые удалось или не удалось собрать. В них просят прощения и даже каются в неделанном, несобранном, неосуществленном: «Если фото не подведет меня—то это будет хорошо. Но, т.к. я не очень то верю в свои фотоспособности, поэтому все зарисовываю и перечерчиваю»⁵³, «Полного удовлетворения у меня нет. Если бы, ни осень с ее

⁴⁸ Там же. Л. 112 об.

⁴⁹ Там же. Л. 29.

⁵⁰ Там же. Л. 13.

⁵¹ Там же. Л. 16 об.

⁵² Там же. Л. 18.

⁵³ Там же. Л. 35.

погодой, побольше наличных денег и время сделать можно было бы больше»⁵⁴, «Ведь я виновата перед вами дорогая Анна Яковлевна, ведь где то засунула записочку с координатами того человека из Москвы и ничего узнать не смогла. Написать побоялась, (неразб.)—может быть на мое счастье, (неразб.) будете. Поругайте меня, пока меня нет, в мое отсутствие, т.к. (неразб.) мне и так неудобно»⁵⁵. В них жалуются, горюют и скучают: «Сейчас я целыми днями бегаю по городу в поисках сведений для карты Мраморного зала. И пока еще совершенно нечем похвастаться. Куда бы я не обращалась—отсылают в другое место, или говорят, что таких сведений у них нет. Я просто в отчаянии. До чего я не люблю представлять в разных высочайших учреждениях! И вот вместо этнографии приходится заниматься исключительно этим»⁵⁶, «Я так долго не писала Вам, т.к. дела наши идут настолько туго, что писать было совсем нечего. С 10го сидим в Кишиневе»⁵⁷, «Откровенно говоря соскучилась по музейщикам»⁵⁸, «Что касается лично меня вид у меня обгоревший, не загорела, а обгорела; совсем не курю и немножко скучаю по Ленинграду и Музею в особенности последние дни, когда вечера стали темнее и холоднее. Привет от меня всем сотрудникам»⁵⁹. Самое удивительное, что пишут не только из экспедиций, а даже из санатория, в который отправили отдыхать после войны⁶⁰.

Зачем же этнографы пишут все эти письма своей начальнице? Зачем описывают факторы, являющиеся причиной неустанной экспедиционной тревоги—гендерное неравноправие, зависимость от обстоятельств и властей, поиск и покупку вещей?

Во многом подобные техники письма направлены на то, чтобы помочь авторам преодолеть эмоциональные и физические трудности. Для этого необходимо подробно описывать не только свои действия, но и мысли, и чувства, и замыслы, и промахи, и сожаления, и «грехи». Таким образом, проговаривая «истину о самом себе», отдавая себя на суд руководителям, исследователь желает получить «отпущение грехов»—свидетельствование того, что он все сделал правильно: потратил средства на нужные вещи, наладил хорошие контакты, выгодно сэкономил на жилье. Тем самым он утверждает в верности собственных шагов и, испытывая благодарность, продолжает собственный путь. Экспедиция—уникальное событие, во многом ни с чем несравнимое. Изоляция, когда ты находишься достаточно долго наедине с собой и собственными сомнениями, подталкивает к поиску возможности проверить свои идеи и поступки на правильность. Во многом, подобная герменевтика себя свойственна в целом для советского общества, где человек учился спрашивать с себя и искать в себе недостатки, требующие искоренения, каяться, быть может, на общих собраниях и постоянно сопоставлять свое внутреннее состояние с состоянием общества вокруг. Не менее интересным фактом является то, что письма адресуются начальнику: необходимо, чтобы он знал о происходящих трудностях,

⁵⁴ Там же. Л. 19.

⁵⁵ Там же. Л. 35 об.

⁵⁶ Там же. Л. 106.

⁵⁷ Там же. Л. 105.

⁵⁸ Там же. Л. 42 об.

⁵⁹ Там же. Л. 35 об.

⁶⁰ Письмо Вязовской Т.С. из санатория: «Отдыхаю у “самого синего моря”, ленюсь за год назад и год вперед. Погоды очень теплые, часто солнечные, редко ветренные. Вообще здоровье у меня оказалось плохим, (что я и предполагала). Слабое сердце и сильно расширена и истощена нервная система (функциональные расстройства нервной системы). Удивительно, живем и работаем как здоровые, а попадаем в санаторий и нам точно определяют много болезней». См.: Там же. Л. 43–43 об.

опасностях, тем самым автор проявляет «сознательность», ту самую, которая является структурообразующим элементом советской субъективности⁶¹.

На наш взгляд, подобные письма играют роль своеобразной исповеди, которая позволяет осуществлять нечто, что М. Фуко назвал «техникой самости»: «среди техник, относящихся к полю технологии себя, крайне важное место занимают техники, ориентированные на открытие и формулирование истины о себе. И если для правления людьми в наших обществах от каждого требуется не только подчиняться, но и производить, а также публично высказывать истину о самом себе, тогда к числу наиболее важных процедур такого рода относятся испытание совести и признание»⁶².

В то же время экспедиционные письма можно отнести к разряду «Я»-нарративов⁶³, которые, с одной стороны, обращены к адресату — начальнику, а с другой стороны, пишутся прежде всего для себя, чтобы выговориться, оставить на бумаге те переживания, которые сопровождают исследователя в поле. Таким образом, в письмах отражена двичность ситуации экспедиции: когда исследователь находится и на работе, и нет. Экспедиция, которая требует постоянной включенности, которая представляет собой работу, а не отпуск, в то же время имеет много общего с повседневной и даже выходной практикой. Поэтому и нарративы, которые создаются в поле, с одной стороны, напоминают рабочий отчет, а с другой стороны — дневник.

Таким образом, исследовательский интерес может быть сосредоточен как на форме нарратива, так и на его содержании. Содержание писем позволяет нам раскрыть множество кейсов, благодаря которым реконструируется советская экспедиционная повседневность: взаимодействие с информантами (скорее — продавцами), планирование бюджета, транспорта, места пребывания, сотрудничество с местными учеными. За этими кейсами стоят куда более сложные вопросы властных отношений, гендерного фактора, идеологии. В то же время форма нарратива позволяет нам выделить экспедиционные письма как особый тип источника для антропологии антропологии.

Список литературы

Кобылин И.И. Исток и сингулярность: Дж. Агамбен и М. Фуко о рождении биовласти // *Философия и общество*. 2011. № 3. С. 171–183.

Кустарев А. Об агентах советского хронотопа // *Ab Imperio: Исследования по новой имперской истории и национализму в постсоветском пространстве*. 2002. № 3. С. 261–272.

Лебедев В.В., Симченко Ю.Б. Ачайваямская Весна. М.: Мысль, 1983. 143 с.

Символы и атрибуты власти. Генезис, семантика, функции. Под ред. В.А. Попова. СПб.: МАЭ РАН, 1996. 320 с.

Скорин-Чайков Н.В. От изобретения традиции к этнографии государства: Подкаменная Тунгуска, 1920-е годы // *Журнал исследований социальной политики*. 2011. № 1. С. 7–44.

Фицпатрик Ш. Счастье и тоска: исторический очерк о выражении эмоций в предвоенной России // *Политическая лингвистика*. 2014. № 1 (47). С. 283–287.

Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Магистериум–Касталь, 1996. 448 с.

Фуко М. О начале герменевтики себя // *Логос*. 2008. № 2 (65). С. 65–95.

⁶¹ Кустарев А. Об агентах советского хронотопа // *Ab Imperio: Исследования по новой имперской истории и национализму в постсоветском пространстве*. 2002. № 3. С. 262.

⁶² Фуко М. О начале герменевтики себя // *Логос*. 2008. № 2 (65). С. 73.

⁶³ См. подробнее: Хелльбек Й. «Советская субъективность» — клише? С. 398.

Хелльбек Й. «Советская субъективность» — клише? // *Ab Imperio: Исследования по новой имперской истории и национализму в постсоветском пространстве*. 2002. № 3. С. 398–400.

Expeditionary Anthropology. Teamwork, Travel and the “Science of Man”. Ed. by M. Thomas, A. Harris. New York: Berghahn Books, 2018. 330 p.

Grant B. Empire and Savagery: The Politics of Primitivism in Late Imperial Russia // *Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700–1917*. Ed. by D.R. Brower, and E.J. Lazzerini. Bloomington: Indiana University Press, 1997. P. 292–310.

Tazhidinova I.G. Letters to the Power: the Potential for the Study of the History of Emotions During the Stalin Era // *Journal of International Network Center for Fundamental and Applied Research*. 2016. Vol. 8. Is. 2. P. 104–111.

References

Fitzpatrick, Sh. Schaste i toska: istoricheskii ocherk o virajenii emocii v predvoennoi Rossii [Happiness and Gloom: An Essay in the History of Emotions in Pre-war Soviet Russia], in *Politicheskaya lingvistika*. 2014. № 1 (47). P. 283–287. (in Rus.).

Foucault, M. O nachale germeneytiki sebya [About the Beginning of the Hermeneutics of the Self], in *Logos*. 2008. Vol. 2 (65). P. 65–95. (in Rus.).

Foucault, M. *Volya k istine. Po tu storonu znaniya, vlasti i seksualnosti* [The will to Truth. On the other side of Knowledge, Power and Sexuality]. Moscow: Magisterium–Castal Press, 1996. 448 p. (in Rus.).

Grant, B. Empire and Savagery: The Politics of Primitivism in Late Imperial Russia, in *Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700–1917*. Ed. by D.R. Brower, and E.J. Lazzerini. Bloomington: Indiana University Press, 1997. P. 292–310.

Hellbeck, I. “Sovetskaya subektivnost” — klishe? [“Soviet subjectivity” — a cliché?], in *Ab Imperio: Issledovaniya po novoi imperskoi istorii i nacionalizmu v postsovetском prostanstve*. 2002. Vol. 3. P. 398–400. (in Rus.).

Kobilen, I.I. Istok i singulyarnost: Dj. Agamben i M. Fuko o rojdenii biovlasti [Source and Singularity: J. Agamben and M. Foucault on the birth of biopower], in *Filosofiya i obschestvo*. 2001. Vol. 3. P. 171–183. (in Rus.).

Kustarev, A. Ob agentah sovetskogo hronotopa [About agents of the Soviet chronotope], in *Ab Imperio: Issledovaniya po novoi imperskoi istorii i nacionalizmu v postsovetском prostanstve*. 2002. № 3. P. 261–272. (in Rus.).

Lebedev, V.V., Simchenko, Y.B. *Achayvayamskaya Vesna* [Achayvayam Spring]. Moscow: Mysl Press, 1983. 143 p. (in Rus.).

Popov, V.A. (eds.). *Simvoli i atributi vlasti. Genezis, semantika, funkcii* [A Symbols and Attributes of Power. Genesis, Semantics, Functions]. Saint-Petersburg: MAE RAS Press, 1996. 320 p. (in Rus.).

Ssorin-Chaikov, N.V. Ot izobreteniya tradicii k etnografii gosudarstva: Podkamennaya Tunguska, 1920-e godi [From Invention of Tradition to Ethnography of State: Podkamennaya Tunguska, 1920's], in *Journal issledovaniy socialnoi politiki*. 2011. № 1. P. 7–44. (in Rus.).

Tazhidinova, I.G. Letters to the Power: the Potential for the Study of the History of Emotions During the Stalin Era, in *Journal of International Network Center for Fundamental and Applied Research*. 2016. Vol. 8. Is. 2. P. 104–111.

Thomas, M., Harris, A. (eds.). *Expeditionary Anthropology. Teamwork, Travel and the “Science of Man”*. New York: Berghahn Books, 2018. 330 p.

НАСЛЕДИЕ

Вахромеева О.Б.

К БИОГРАФИКЕ ЛИЧНОСТИ:
МАЛОИЗВЕСТНЫЙ ДОКЛАД М.И. ЩЕРБАЧЁВОЙ 1940 г.
ПО СЛУЧАЮ 175-ЛЕТНЕГО ЮБИЛЕЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Вахромеева, Оксана Борисовна — доктор исторических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, o.vahromeeva@spbu.ru.

В биографии творческого человека любая деталь имеет колоссальное значение, как с точки зрения направления личностного развития, так и с позиции его влияния на окружающее пространство. Психобиографический метод позволяет синтезировать подобные мелкие детали с основным биографическим, мемуарным, эпистолярным, исследовательским и иным наследием личности с целью уточнения ее жизненной истории. В статье речь идет о биографии и творческом наследии искусствоведа Марии Илларионовны Щербачёвой (1888–1968), сотруднице Эрмитажа, в 1941–1942 гг. исполнявшей обязанности хранителя музея. С 17 по 24 июля 1940 г. Государственный Эрмитаж отмечал свое 175-летие. Перед посетителями предстало уникальное хранилище ценностей и исторической памяти. Обладая шедеврами мирового значения, Эрмитаж предвоенного времени отличался сформировавшимся единым подходом в оценке памятников культурного наследия. В статье представлен малоизвестный доклад М.И. Щербачёвой, прочитанный по случаю юбилея музея.

Ключевые слова: биографика, М.И. Щербачёва, западноевропейское искусство, 175-летний юбилей Государственного Эрмитажа.

TO THE BIOGRAPHY OF THE PERSON:
A LITTLE-KNOWN REPORT OF M.I. SHCHERBACHEVA' IN 1940
BY THE 175th ANNIVERSARY OF THE STATE HERMITAGE MUSEUM

Vakhromeeva, Oksana Borisovna — Doctor of Science in History, Professor, Saint-Petersburg State University, Russian Federation, Saint-Petersburg, o.vahromeeva@spbu.ru.

In the biography of a creative person, any detail is of colossal importance, both in terms of the direction of personal development, and from the position of its influence on the surrounding space. The psychobiographical method makes it possible to synthesize such small details with the main biographical, memoir, epistolary, research, and other legacies of an individual in order to clarify its life history. The article deals with the biography and artistic heritage of art historian Maria Illarionovna Shcherbacheva (1888–1968), an employee of the Hermitage, in 1941–1942 acting as a conservator of the museum. From July 17 to July 24, 1940, the State Hermitage Museum celebrated its 175th anniversary. A unique repository of values and historical memory appeared before the visitors. Possessing masterpieces of world importance, the Hermitage of the prewar period was distinguished by a uniform approach to the evaluation of

cultural heritage sites. The article presents a little-known report of M.I. Shcherbacheva, read on the anniversary of the museum.

Key words: biographical studies, M.I. Shcherbacheva, Western European art, the 175th anniversary of the State Hermitage Museum.

Человеческая личность составляет предмет биографики, особой гуманитарной науки о создании биографий. Сам предмет отличается многообразием и влияет на вариативность индивидуальных авторских представлений о теории и методологии биографики (краеугольными считаются исследования Н.А. Рыбникова, Г.О. Винокура, Б.Г. Ананьева и других известных ученых). Невозможность создания универсальной теории биографического познания человеческого общества, направленной на помощь исследователям-практикам, приводит к обособленной систематизации биографий¹.

Крупный исследователь биографики И.Ф. Петровская (автор уникального издания «Биографика: Введение в науку и обозрение источников биографических сведений о деятелях России 1801–1917 годов». СПб., 2003) считала, что предмет науки не претендует на универсальность, поскольку согласуется с уникальностью «истории» любой человеческой личности. Биографика, подобно другим историческим наукам, изучает прошлое человечества; однако, объектом изучения является не результат деятельности людей и общественное сознание, а место личности в истории и всевозможные проявления человеческого существования: «Это наука о постижении жизни конкретных людей, причастных ко всем областям человеческой деятельности»².

Французский историк А. Про писал, что многие вопросы биографики как науки остаются нерешенными, т.к. для создания «теории жизненного пути человека» существуют ограниченные методические средства изучения жизни «как естественно-исторического процесса на уровне личности, взаимосвязи личностно-биографического и общественно-исторического времени»³.

На помощь исследователям приходит психобиографический метод, который был подробно разработан доктором психологических наук, профессором Санкт-Петербургского государственного университета, ученицей профессора Б.Г. Ананьева Н.А. Логиновой⁴.

Следует выделить 14 основных практик, позволяющих создать биографию личности: «Личное дело», «Биографическая анкета», «Автобиография», «Биографическое интервью», «Круг общения», «Событие», «Впечатления», «Ценности», «Периоды счастья», «Первые воспоминания», «Линия жизни», «Мнения», «Изобразительные и музыкальные источники»⁵. В результате исследователь «создает жизненную историю личности (ее целостную картину жизни)», в методологическом плане приходя к выводу, что «образ жизни человека выражает индивидуальность в самом способе его взаимодействия с обстоятельствами жизни так, что они сами по себе определяют развитие личности, а человек посредством сознательной организации и укрепления адекватного мышления — сущность образа жизни»⁶.

¹ Вахромеева О.Б. Биографика. Методика написания биографий / Под ред. академика РАН, доктора исторических наук, профессора Бориса Васильевича Ананьича. СПб., 2013. С. 10.

² Докторов Б.З. И.Ф. Петровская: «Эпоха — не исторический фон, а партнер человека в драме его жизни» // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований. 2008. № 4. С. 40.

³ Про А. Двенадцать уроков истории. М., 2000. С. 12.

⁴ Логинова Н.А. Психобиографический метод исследований коррекции личности. Алматы, 2001. С. 5.

⁵ Вахромеева О.Б. Биографика. Методика написания биографий. С. 51–57.

⁶ Там же. С. 58.

Героиня данной статьи, биография которой появилась на свет благодаря психобиографическому методу — Мария Илларионовна Щербачёва (ур. Изюмова), родилась в дворянской семье в Киеве 30 сентября (13 октября) 1887 г. Встречаются разные даты ее рождения (1887-й и 1888-й), которые она указывала в различных документах. В анкету бывших бестужевков от 17 октября 1959 г. она занесла вторую дату, которая перешла в картотеку выпускниц и биографические справки, создававшиеся членами объединенных организаций бывших бестужевков в Ленинграде и Москве⁷, а также большинство публикаций о ней; она же выгравирована на ее могильном памятнике на «Литераторских мостках» Волковского кладбища. Первая дата — из ее личного дела, находящегося в архивной коллекции «Петроградских Высших женских курсов» Центрального Государственного исторического архива Санкт-Петербурга, была опубликована в сборнике «Бестужевка в цифрах» в 2008 г.⁸

М.И. Щербачёва (ур. Изюмова) получила среднее образование в Киевской Фундуллеевской женской гимназии, которую окончила с золотой медалью. После гимназии девушка поступила на Историческое отделение Историко-филологического факультета Высших женских курсов в Киеве, но уже на следующий год была зачислена на первый курс Отделения всеобщей истории Историко-филологического факультета Санкт-Петербургских Высших женских (Бестужевских) курсов, которые окончила в 1912 г. М.И. Щербачёва была удостоена выпускного Свидетельства первого женского университета в России (№ 312/1013), но осталась на год в стенах *Alma mater* для продолжения научных занятий⁹.

В Санкт-Петербурге Мария Илларионовна Изюмова вышла замуж за Владимира Владимировича Щербачёва (1887–1952), который слушал лекции на Юридическом и Историко-филологическом факультетах столичного университета и был выпускником Петербургской консерватории, также он работал пианистом-концертмейстером в антрепризе у С.П. Дягилева. В годы Первой мировой войны служил в тылу, где рядом с супругом находилась и М.И. Щербачёва.

Люди искусства, супруги Щербачёвы приняли советскую власть. Владимир Владимирович в 1918–1920 гг. заведовал музыкальной частью Передвижного театра (1905–1928), который принес в пролетарскую культуру основные элементы спектаклей-композиций, после чего три года возглавлял Музыкальный отдел Наркомпроса РСФСР, но большую часть своей творческой биографии он состоял преподавателем Ленинградской консерватории (в 1923–1931 и 1944–1948 гг.), а львиную часть творческой жизни посвятил сочинительству музыки. Он работал в различных современных жанрах, был автором музыки к историческому кинофильму «Петр Первый», музыкальной комедии «Табачный капитан», сюиты «Гроза» к одноименному художественному фильму, пяти симфонических произведений и других сочинений.

Мария Илларионовна в 1918 г. поступила на работу библиографом в Петроградскую Книжную палату, где работали многие выпускницы Бестужевских курсов. Кроме того, она была сотрудником Бюро музейного фонда Отдела по охране памятников искусства

⁷ Вахромеева О.Б. Их дань Бестужевским курсам (объединенная деятельность бывших бестужевков в 50–70-е годы XX века). СПб., 2015. С. 346–347.

⁸ Бестужевка в цифрах: к 130-летию юбилею Санкт-Петербургских Высших женских курсов (1878–1918 гг.) / Сост. О.Б. Вахромеева / Вступительные статьи О.Б. Вахромеевой, Т.Н. Жуковской, А.Г. Румянцев, Н. Тихоновой-Сигрист. СПб., 2018. С. 199.

⁹ Там же.

и старины. Ее трудоустройству способствовала подруга по Бестужевским курсам, Жаннета Андреевна Мацулевич (ур. Вирениус) (1890–1973), ученица профессора Д.В. Айдалова, выпускница Отделения истории и теории искусств, а в будущем доктор искусствоведения, член правления Академии художеств, профессор Ленинградского государственного университета, Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухомой и Академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина.

В 1920 г. М.И. Щербачёва вместе с Ж.А. Мацулевич пришли на работу в Государственный Эрмитаж. Жаннета Андреевна занялась монументальным искусством, а Мария Илларионовна поступила в Отдел библиотеки и фототеки Картинной галереи и параллельно стала изучать западноевропейскую живопись, которая в дальнейшем явилась предметом ее научных изысканий¹⁰. М.И. Щербачёва связала с Эрмитажем свою судьбу, даже уйдя на пенсию в конце 1950-х гг., она продолжала публиковаться в «Сообщениях Государственного Эрмитажа» и консультировать молодых специалистов. Умерла Мария Илларионовна в Ленинграде 29 февраля 1968 г.

Биография М.И. Щербачёвой (ур. Изюмовой) подробно излагается в статье Ж.А. Мацулевич (наряду с 22 другими биографиями бестужевков, работавших в Эрмитаже в 1910–1960-х гг.); она была написана для сборника воспоминаний бывших бестужевков, но опубликована лишь в сокращении. Полный авторский экземпляр попал в руки Елизаветы Юлиановны Мельниковой (1889–1974), которая после окончания Бестужевских курсов более 50 лет работала учителем русского языка и литературы в школе, а в конце жизни принимала участие в работе объединений бывших бестужевков. В ее обязанности входило литературное редактирование воспоминаний выпускниц курсов. Большая часть мемуарного наследия осталась в личном архиве Е.Ю. Мельниковой. Ее дочь передала личный архив своей матери создателю и руководителю Музея истории школы К.И. Мая в Петербурге на 14-й линии Васильевского острова в доме № 39 Никите Владимировичу Благово (р. 1932), который является кропотливым, талантливым собирателем и хранителем «майского» наследия¹¹. С разрешения Н.В. Благово отдельные материалы из коллекции Е.Ю. Мельниковой представлены в статье.

В рукописной статье 1947 г. «Отдел истории западноевропейского искусства за 30 лет» М.И. Щербачёва писала о том, что «в 1917 г. прежние два собрания Эрмитажа влились в два отдела — Картинной галереи и Прикладного искусства; в 1930 г. они объединились в одном, получившим название Сектора западноевропейского искусства, в 1937 г. Отдела истории западноевропейского искусства»¹². В настоящее время прежний Отдел истории западноевропейского искусства разделен на два: Отдел западноевропейского изобразительного искусства и Отдел западноевропейского прикладного искусства¹³. После эвакуации собраний Эрмитажа в годы Первой мировой войны из Москвы в 1920 г., специалисты принялись восстанавливать прежде всего «основную часть — Картинную галерею».

¹⁰ Мацулевич Ж.А. В Эрмитаже // Бестужевки в рядах строителей социализма. М., 1969. С. 162.

¹¹ Вахромеева О.Б. Материалы личного архива Е.Ю. Мельниковой (1890–1974) по истории Высших женских (Бестужевских) курсов // XIII Чтения, посвященные памяти Р.Л. Яворского (1925–1995). Новокузнецк, 2018. С. 10, 14–15.

¹² Персональный архив Н.В. Благово (Санкт-Петербург). Ф. Материалы Е.Ю. Мельниковой. Д. Материалы для биографии бестужевков в Эрмитаже. Л. 9 об.

¹³ Отдел западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа. См. по адресу: http://www.heritagemuseum.org/wps/portal/hermitage/research/restoration/w_e_fine_art_department/?lng=ru (Ссылка последний раз проверялась 13.12.2018 г.).

«В Эрмитаж были переданы различные материалы из загородных дворцов — Детского села, Павловска, Гатчины, Петергофа, Ропши; из упраздненного музея Академии художеств, Музея бывшего барона Штиглица, Фонтанного дома Шереметевых и другие национализированные коллекции»¹⁴.

Мария Илларионовна в 1920–1927 гг. сосредоточилась на систематизации и научной инвентаризации собраний Картинной галереи Эрмитажа. В 1927–1928 гг. ей была предложена заграничная командировка для ознакомления с работой зарубежных музеев. По возвращении она сделала подробный доклад, который послужил основой для реорганизации хранения запасов Картинной галереи¹⁵.

Ж.А. Мацулевич вспоминала о музейном строительстве 1920-х гг.: «Помимо экспозиционной деятельности, культурно-массовой работы с “новыми” посетителями Эрмитажа, выездных экскурсий на предприятия и в школы, чтения лекций в Рабочем университете по культуре и искусству, созданном при музее (где на двух курсах ежегодно обучалось до 600 человек), научные сотрудники большую часть времени занимались разбором коллекций, изучением памятников культуры, составлением каталогов и подготовкой различных выставок»¹⁶.

В 1922–1925 гг. М.И. Щербачёва участвовала в работе первой группы экскурсоводов-научных сотрудников. Она читала лекции, вела занятия в «Семинаре экскурсоводов», «вообще широко участвовала в подготовке новых кадров», работала с аспирантами¹⁷.

Мария Илларионовна в обзоре истории Отдела истории западноевропейского искусства (1917–1947 гг.) указала, что первые выставки, начиная с 1919 г., были временными. Первой значимой выставкой она назвала выставку средневековых шедевров 1922 г., на которой были представлены произведения итальянских мастеров из Сиены, Флоренции, попавшие в Эрмитаж — «Итальянские примитивы XIV–XV вв.». За ней последовали выставки французского искусства XVII–XVIII вв. (1922), итальянской живописи XVII–XVIII вв. и XIX в. (1923)¹⁸. На основании двух последних выставок, которые были переработаны искусствоведом «в плане комплексной экспозиции, позволявшей в одном месте демонстрировать различные виды искусства», было утверждено создание Отделения итальянской и испанской живописи Отдела западноевропейского искусства, которым с 1930 г. заведовала Щербачёва¹⁹.

В эти же годы историк искусства участвовала в резекспозиции итальянской, испанской, голландской и фламандской школ, работы мастеров которых хранились в Эрмитаже. В 1926 г. вышла ее первая монография — «Голландский натюрморт»²⁰. Автору удалось оформить в слове «гармонию вещей» и «красоту неживой материи» (т.к. по замечанию доктора филологических наук, профессора Р. Фрумкиной «цветочный натюрморт — это изображение

¹⁴ Персональный архив Н.В. Благово. Ф. Материалы Е.Ю. Мельниковой. Д. Материалы для биографии бестужевки в Эрмитаже. Л. 9 об.

¹⁵ Персональный архив Н.В. Благово. Ф. Материалы Е.Ю. Мельниковой. Д. Мацулевич Ж.А. Бестужевки в Эрмитаже (Ленинград, 09.06.1964). Л. 13.

¹⁶ Там же. Л. 1–2.

¹⁷ Там же. Л. 13.

¹⁸ Персональный архив Н.В. Благово. Ф. Материалы Е.Ю. Мельниковой. Д. Материалы для биографии бестужевки в Эрмитаже. Л. 9 об.

¹⁹ Персональный архив Н.В. Благово. Ф. Материалы Е.Ю. Мельниковой. Д. Мацулевич Ж.А. Бестужевки в Эрмитаже (Ленинград, 09.06.1964). Л. 13.

²⁰ См.: Щербачёва М.И. Голландский натюрморт / Картинная галерея Государственного Эрмитажа. Л., 1926.

уже срезанного цветка»). Как отмечает современный исследователь: «Помимо анализа мира натюрмортов, Щербачёва рассматривает изображение вещей в жанровых картинах, где они служат, казалось бы, лишь деталями. Но недаром же сказано — “дьявол в деталях”: посмотрите на “Утро молодой дамы” Франса ван Мириса. Щербачёва справедливо отмечает, что туалетный стол с зеркалом, коробочки и нитка жемчуга рядом здесь не менее реальны, чем дама и ее служанка»²¹.

Памятники скульптуры Эрмитажа, впервые объединенные в особый отдел, приобрели значение равное памятникам других видов искусства. О своей работе по инвентаризации прикладного искусства М.И. Щербачёва писала: «К ранее существовавшим экспозициям в Галерее истории живописи и на площадке лестницы главного подъезда были прибавлены экспозиции в Гербовом и Аполлоновом залах (1927) и т.д. Начиная с 1921 г. Эрмитаж приступил к устройству постоянной экспозиции прикладного искусства. Так, в помещениях, обращенных к Неве, были устроены экспозиции майолики, стекла, эмали, резной кости, русского и западноевропейского фарфора и серебряных изделий. Собрания были размещены исключительно по материалу (поэтому среди вещей не было ясной последовательности); сотрудники занимались составлением новых инвентарей по каждому разделу музейных предметов»²².

С 1928 г. Мария Илларионовна участвовала в работе Методического сектора и была членом Реставрационной комиссии музея. В области исследовательской работы искусствовед занималась изучением и определением считавшихся прежде анонимными картин и подготовкой материала для научного каталога. В 1938 г. она была утверждена кандидатом исторических наук, и со следующего года избиралась членом Ученого совета Эрмитажа²³.

В 1930 г., по словам М.И. Щербачёвой, началась «новая жизнь музея, т.к. по решению партийного съезда Эрмитаж вставал на путь социалистического строительства». В том же году состоялся Первый музейный съезд, выработавший основные принципы реконструкции советских музеев, которые по мнению Наркома просвещения РСФСР А.С. Бубнова, «превращались в инструмент культурной революции». «Методический сектор Эрмитажа составил план реорганизации музея; новая экспозиция осуществлялась на основе марксистско-ленинской методологии. Объединяющим фактором явилось комплексное экспонирование», в рамках которого «происходило выделение реалистических течений в искусстве прошлого»²⁴.

В 1930-е гг. существенные изменения затронули все экспозиции Отдела западноевропейского искусства: «1) Итальянское искусство (залы по фасаду на набережную Невы, в которых последовательно формировались основные направления живописи XIV–XVIII вв.); 2) Испанскую живопись XVII — начала XVIII вв. (получила систематическое расположение); 3) Голландскую и Фламандскую школы XVII в. (разместились, начиная с Петровской галерея), в которых стал более удобный осмотр коллекций; 4) Французское искусство XV–XVIII вв. — самую показательную и комплексную экспозицию Эрмитажа; 5) Французское искусство XIX в.; 6) Английское и скандинавское искусство XVIII–XX вв.;

²¹ Фрумкина Р. Тихая жизнь людей и вещей. См. по адресу: <http://trv-science.ru/2014/12/23/tikhaya-zhizn-lyudej-i-veshhej/> (Ссылка последний раз проверялась 13.12.2018 г.).

²² Персональный архив Н.В. Благово. Ф. Материалы Е.Ю. Мельниковой. Д. Материалы для биографии бестужевков в Эрмитаже. Л. 10.

²³ Персональный архив Н.В. Благово. Ф. Материалы Е.Ю. Мельниковой. Д. Мацулевич Ж.А. Бестужевки в Эрмитаже (Ленинград, 09.06.1964). Л. 13.

²⁴ Персональный архив Н.В. Благово. Ф. Материалы Е.Ю. Мельниковой. Д. Материалы для биографии бестужевков в Эрмитаже. Л. 10.

6) Искусство Бельгии и Германии XIX в. Три последние располагаясь на третьем этаже, перестроенном бывшем фрейлинском коридоре»²⁵.

В комплексную экспозицию Эрмитажа не вошли собрания с многочисленными предметами искусства: «Экспозиция серебра XVII–XVIII вв.» в Александровском зале (1932 г.); «Экспозиция фарфора» в Золотой гостиной (1934 и 1938 г.); основная большая выставка фарфора (коллекция из предметов разнообразных европейских фабрик XVIII–XIX вв.) в помещении собора (1939 г.); «Экспозиция оружия XV–XVI вв.», систематизированного по странам, в Георгиевском зале; постоянная выставка изделий ювелирного мастерства в особом помещении; и выставка цветного камня в Павильонном зале²⁶.

Мария Илларионовна Щербачёва принимала активное участие в выставочной деятельности Отдела западноевропейского искусства. Она писала в воспоминаниях: «Со второй половины 1930-х гг. отдел занимался устройством временных выставок: «Испанское искусство» (1936), «Выставка произведений Рембрандта (на материале Эрмитажа и Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве)» (1937), «Выставка портрета (с древнейших времен до XX в.)» (1937), «Бельгийское искусство XIX в.» (на которую экспонаты были предоставлены правительством Бельгии) (1937), «Чехословацкое искусство» (экспонаты были переданы чехословацким правительством) (1938), «Выставка произведений Рубенса и его школы (по случаю 300-летней годовщины смерти мастера)» (1940), большая комплексная «Передвижная выставка» (посетившая в 1939 г. Ереван, Тбилиси, Баку, Орджоникидзе и другие города СССР)»²⁷. Кроме того, историк искусства принимала участие в подготовке ряде комплексных выставок: «Пушкинская выставка» (1937), «Военное прошлое русского народа» (1938), «Французская революция» (1939), «Героический флот нашей родины» (1940)²⁸.

Может показаться, что в связи с грандиозным музейным строительством и большой выставочной работой научные исследования М.И. Щербачёвой в 1930-е гг. отошли на второй план. Но это не так. В «Историческом журнале», осветившем Юбилейную сессию Государственного Эрмитажа 1940 г., было отмечено, что «доклад профессора М.И. Щербачёвой “Вновь опознанный женский портрет Рубенса”, вызвал очень большой интерес»; он иллюстрировал материалы выставок итальянского и голландского искусства²⁹. В 1930-е гг. М.И. Щербачёва продолжала работать над своей первой монографией. Но ее своевременно выходу помешала начавшаяся война. Обновленная книга увидела свет только в 1945 г.³⁰

В 1937 г. в новом издании музея, «Ежегоднике Государственного Эрмитажа (западноевропейское искусство)», Мария Илларионовна опубликовала большую статью «Последнее произведение Альвизе Виварини»³¹.

Во второй половине 1930—начале 1940-х гг. вышли несколько ее публикаций на иностранных языках: на немецком—статья «Вновь найденная картина Понтормо» в венском журнале “Belvedere” и на итальянском была переизданная монография исследователя «Картины Тьеполо из дворца Дольфино в Эрмитаже»³², которая первоначально вышла в 1941 г.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. Л. 10 об.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ К. П.-Р. [Ползикова-Рубец К.П. — О.Б.] К 175-летию Государственного Эрмитажа // Исторический журнал. 1940. № 8. С. 127.

³⁰ Щербачёва М.И. Натюрморт в голландской живописи. Л., 1945.

³¹ Она же. Последнее произведение Альвизе Виварини // Ежегодник Государственного Эрмитажа. Западноевропейское искусство. Л., 1937. Т. 1. Вып. 1. С. 1–14.

³² Она же. Картины Тьеполо из дворца Дольфино в Эрмитаже. Л., 1941.

в Ленинграде. Искусствовед состояла в переписке со многими иностранными учеными: из Италии (Вентури, Фьокко, Паллукини, Колетти), Германии, Франции и Голландии³³.

175-летний юбилей Государственного Эрмитажа в 1940 г. сочетал в себе «торжество в честь особого культурного учреждения, сравнимого лишь с Лувром и Британским музеем», и демонстрацию того факта, что советская культура — «первая из культур человечества стала достоянием всего народа», — так писала в «Историческом вестнике» «К. П-Р.». Под инициалами скрывалась Ксения Владимировна Рубец (ур. Ползикова) (1889–1949), бестужевка, старший научный сотрудник Политико-просветительного отдела Эрмитажа, Заслуженный учитель РСФСР, на время Юбилейной сессии ставшая собором музея.

Юбилейная выставка была открыта 17 июня 1940 г. Самая интересная ее часть — «показ широким народным массам научной работы отделов Эрмитажа за последние годы». К.П. Ползикова-Рубец писала, что «выставка продемонстрировала все виды многообразной работы, которую ведет музей для приближения своих сокровищ к широким массам: экскурсии, лекции, консультации со взрослыми и детьми»³⁴. 19 июня прошло торжественное заседание, на котором представители советской общественности «выступили с горячими приветствиями по адресу юбиляра». Администрация Эрмитажа получила более 80 писем, телеграмм и 40 с лишним адресов из всех республик Советского Союза³⁵.

Директор Эрмитажа академик И.А. Орбели подчеркнул огромную роль Красной Армии, которая «позволила музею спокойно и плодотворно работать, несмотря на то, что зимой 1939–1940 гг. он находился в прифронтовой полосе». Докладчик указал на пророчество В.Г. Белинского, произнесенное им в 1840 г.: «завидуем внукам и правнукам нашим, которым суждено видеть Россию в 1940 г., стоящую во главе образованного мира, дающую законы и науке, и искусству и принимающую благоговейную дань уважения от всего просвещенного человечества»³⁶.

С 20 по 24 июня шли научные заседания. Всего было прочитано свыше 45 докладов, «подводивших итог научной работы и атрибуциям отдельных вещей и их комплекса», экспозиционной работе и каталогизации. Кроме того, в течение всей юбилейной сессии «по заранее выработанному плану под руководством научных работников шел осмотр выставок Эрмитажа». К.П. Ползикова-Рубец заключала, что музей предстал как научно-исследовательское и политико-просветительное учреждение³⁷.

К 175-летию Государственного Эрмитажа был приурочен выход серий специализированных изданий³⁸, в которых М.И. Щербачёва опубликовала три статьи: «Пейзаж Антонио Дициани»³⁹, «Картины Питера Ластмана в Эрмитаже»⁴⁰ и «Картина Франчабиджо в Эрмитаже»⁴¹.

³³ Персональный архив Н.В. Благово. Ф. Материалы Е.Ю. Мельниковой. Д. Мацулевич Ж.А. Бестужевки в Эрмитаже (Ленинград, 09.06.1964). Л. 15.

³⁴ К. П-Р. [Ползикова-Рубец К.П. — О.В.] К 175-летию Государственного Эрмитажа. С. 126.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же. С. 127.

³⁸ Там же. С. 129.

³⁹ Щербачёва М.И. Пейзаж Антонио Дициани // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1940. Т. II. С. 22–24.

⁴⁰ Она же. Картины Питера Ластмана в Эрмитаже // Труды отдела западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа: в 2 т. Л., 1940. Т. I. С. 31–34.

⁴¹ Она же. Картина Франчабиджо в Эрмитаже // Труды отдела западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа: в 2 т. Л., 1941. Т. 2. С. 11–16.

В рамках юбилейных торжеств Мария Илларионовна сделала большой доклад по экспозиции западноевропейского искусства в Эрмитаже, который готовился к публикации, но из-за начала Великой Отечественной войны не был издан, а из-за своего внушительного объема (16 листов) и после войны не увидел свет, когда отдельные юбилейные материалы были освещены в печати.

У читателя появилась уникальная возможность познакомиться с текстом доклада историка искусств М.И. Щербачёвой, несколько десятков лет состоявшей хранителем ценностей мирового значения, обладавшей уникальным даром в прозе освещать тонкости кисти великих мастеров прошлого, и запечатлевшей для потомков в слове довоенный Эрмитаж. Документ хранится в частной коллекции директора Музея истории школы К.И. Мая в Санкт-Петербурге Н.В. Благово, с разрешения которого он был подготовлен к печати.

Экспозиция Западно-Европейского искусства в Эрмитаже⁴²

Эрмитаж — единственный в своем роде мировой музей. Выставленные в нем памятники относятся ко всем периодам истории человечества. Экспозиция музея, построенная на основах марксистско-ленинской методологии, раскрывает значение этих памятников в исторической обстановке той эпохи, в которой они создаются и бытуют. От других европейских музеев мирового значения Эрмитаж отличается не только тем, что обладает огромным богатством и разнообразием экспонатов, но и тем, что он вырабатывает единый подход в оценке их с точки зрения культурного наследия прошлого и дает единую систему показа, независимо от того, к какому характеру произведений эти экспонаты относятся.

Эрмитаж можно было бы сравнить только с Лувром в Париже по полноте его коллекций, хотя Лувр является главным образом музеем искусства. Но Лувр — скорее огромное вместительное ценнейших памятников, чем музей, обладающий определенно-организованной системой их распределения. Залы его до отказа перегружены предметами, чередование и смена различных направлений не имеет определенной системы, а экспозиция пожертвованных коллекций, выставленных в том виде, в каком они поступили от владельцев, нарушает элементарное требование исторической последовательности в расположении материалов. В сравнении с ним Эрмитаж — организм с точно сложенными частями, в котором каждая часть несет свою функцию, не нарушая назначения другой. В этом отношении он сильно опередил европейские музеи даже в тех случаях, когда они перешли к новой системе экспозиции, основанной, главным образом, на чисто эстетическом принципе. И эта сторона имеет большое значение в Эрмитаже. Богатые залы основного здания и Зимнего дворца обязывают музей показать свои собрания таким образом, чтобы внешнее устройство экспозиций не подчинилось пышным формам архитектурного убранства, но способствовало восприятию выставленного в наиболее выгодном для него виде.

Отдел Истории Западно-Европейского Искусства — самая большая часть музея, охватывающая разнообразные предметы искусства и культуры, относящиеся к эпохам от начала раннего средневековья до нашего времени. Основным ядром этой части собрания в течение 150 лет была Картинная галерея Эрмитажа. Остальные коллекции выставались частично и не составляли планомерной постоянной экспозиции.

Когда художественные собрания Эрмитажа после войны 1914–1918 гг. были возвращены в музей (1920 г.), немедленно возник вопрос об их размещении в залах для всеобщего

⁴² При публикации источника знаки препинания и орфограммы сохранены в авторском варианте.

ознакомления. Музей, как народное достояние, получил право показать широкому посетителю свои огромные богатства. В это время Картинная галерея занимала почти весь верхний этаж основного здания. Восстановление зал в том виде, в каком они находились в эвакуации, указало, однако, на полную непригодность старых приемов экспозиции. Три так называемых больших просвета были доверху завешены картинами. Громадные полотна чередовались с 3–4 рядами друг над другом повешенных мелких, не доступных для обозрения даже на сравнительно небольшой высоте. В одном из них против картин XVIII в. — Тьеполо и Каналетто висели алтарные образа XV–XVI вв. Гарофало и Франча, над «Данаей» Тициана помещалось «Святое семейство» Ватто. Все главные мастера фламандской школы — Рубенс, ван Дейк, Снейдерс и Йорданс, теперь расположенные в трех больших залах, были стеснены в одном. Французские картины висели без всякой системы в двух залах (теперь ван Дейка и Снейдерса). Соединение картин внутри одного помещения зачастую бывало случайным и нередко вызывало только недоумение. Вместе с голландскими и фламандскими мастерами, не вошедшими в предыдущие залы, висели «англичане» XVIII в., составлявшие как бы переход к французской школе.

Произведения других видов Западно-Европейского искусства входили в состав различных отделений — средних веков и эпохи Возрождения, куда было присоединено и оружие, и отделения драгоценностей, включавших и резные камни. Выделенные в 1883 г. из Зимнего и других дворцов коллекции фарфора были выставлены сперва в трех комнатах Зимнего дворца. Когда из галереи Петра I в 1910 г. портреты и другие музейные предметы были переданы в Академию наук, в этом, примыкающем к Эрмитажу помещении были впервые полностью экспонированы главнейшие произведения восточного и европейского фарфора. В это же время в нынешнем зале майолики были выставлены драгоценности, а в лоджиях — резные камни.

В первые годы после революции отведенное прикладному искусству помещение со стороны Невы использовалось уже по-новому для более широкого показа собраний майолики, стекла, слоновой кости, эмали и фарфора. В расположении экспонатов и здесь не было ясной последовательности. Рядом с севрским фарфором XVIII в. в самом конце выставки вне связи с предыдущим материалом были неожиданно размещены самые ранние экспонаты — церковная утварь эпохи средних веков и раннего Возрождения.

Огромные коллекции прикладного искусства хранились в большей своей части в кладовых и лишь в незначительной доле показывались посетителю. Устройство зал фарфора, серебра, оружия, экспонатов резных камней и миниатюр было уже нововведением в деле ознакомления с содержанием коллекции музея. В течение 10–15 лет музейные предметы все больше и больше вытесняли кладовые и кабинеты хранителей из помещений второго этажа Эрмитажа, последние все больше и больше перестраивались под обширные выставочные залы.

Первая экспозиция Картинной галереи после революции была осуществлена в 1924–1929 гг. Целью ее было систематическое распределение живописи в залах и в значительной мере заполнение ее новыми поступлениями. Одной из насущных потребностей было желание разрядить густую развеску, стремление сделать картины более доступными для обзора посетителей. В виду того, что в эти годы музей особенно сильно пополнился собраниями, переданными из различных мест — Академии художеств, Русского музея, Строгановского и Юсуповского дворцов, бывшего музея Штиглица и ряда национализированных коллекций, новая экспозиция могла произвести своего рода «смотр» новому материалу, дать ему оценку в системе старых собраний. Уже в это время в расположении

помещений произошли значительные изменения, так как присоединение большей части Зимнего дворца способствовало расширению площади отделов и перенесению экспозиции искусства Франции, Скандинавских стран, Англии и живописи XIX в. во вновь отведенные под музей новые помещения.

Новая жизнь музея началась с 1930 г., когда страна после партийного съезда 1930 г. вступила на новый путь социалистического строительства. Этот год становится переломным и в жизни музеев. Эрмитаж реорганизует свои отделы, как части единого целого на основе планов, проработанных объединяющим отделы методологическим сектором. С этого времени музей приступает к осуществлению новой экспозиции на основе марксистско-ленинской методологии, полагая комплекс в качестве принятой для всего музея единой экспозиционной системы. Под комплексным методом подразумевается одновременный показ в одном помещении разного рода памятников, характеризующих определенную историческую эпоху, для пояснения которой привлекается разнообразный исторический материал.

В осуществлении этого метода отделу в большей мере удалось избежать некоторых крайностей, имевших место в других музеях. Если не считать некоторого количества лишних «Наглядных пособий», вроде макета Версаля или огромной фигуры крестьянина в начале экспозиции французского искусства, или слишком дробных уточнений, к какому классовому подразделению следует отнести тот или иной памятник, комплекс не превращался в Эрмитаже в то нагромождение бесчисленных иллюстраций и выписок, которые не только не объясняли выставленного материала, но зачастую отвлекали внимание посетителя от правильного понимания той или иной экспозиции.

Комплексная экспозиция никогда не понималась в Эрмитаже как неперенный показ часто различных по характеру и назначению памятников одной эпохи, выставленных в непосредственной близости друг к другу. Дополнительному материалу никогда не отводилось место в ущерб основному художественному. Щиты с экспликациями, фотографии и другими пояснительными текстами никогда не вытесняли с выставки произведений искусства. Исходя из богатства собраний и учитывая особенности архитектуры здания и его внутреннего убранства, Эрмитаж с большой осторожностью подошел к разрешению вопроса о комплексе и за некоторыми исключениями сохранил до сих пор основные приемы своего первого опыта.

В 1939 г. снова была проведена реэкспозиция большинства зал, имея в виду как можно органичнее связать отдельные части Эрмитажа друг с другом и дать однообразное построение всей выставки. Сохраняя в силе принцип предшествующей развески, новая относится под углом зрения более яркого выделения реалистических течений в искусстве прошлого, как наиболее отвечающих задачам современных художественных требований. В основу новой экспозиции кладется не столько детальное изучение отдельных направлений, сколько подчеркивается основная линия развития в целом и изучается значение реалистических течений в искусстве разных стран. В силу этого интерес сосредотачивается не столько на определении, к каким социальным группам следует отнести тот или иной памятник, сколько к характеристике направлений, в которых этот памятник создается и к выделению его значения среди других произведений эпохи. При противополжении итальянского академизма реалистическому течению Караваджо или французского рококо — реализму Шардена и Греза, ценность живого восприятия действительности для нашего времени становится более убедительной, когда образцы этих течений умело выдвинуты среди идеалистических произведений эпохи. Но подчеркивая реалистические

течения, вся экспозиция в целом стремится дать возможно более полный и разносторонний показ истории развития Западно-Европейского искусства, как одной из сторон культуры в процессе развития общества.

Новая экспозиция осуществляется так же, как и комплексная, с учетом особенностей всех выставленных экспонатов. Не всегда возможно сохранить соседство живописи и скульптуры, или живописи, фаянса и фарфора, тканей и других предметов. Один вид нередко мешает восприятию другого, убивая его специфический характер. В этих случаях применяется прием чередования одного материала другим или расположения его в более выгодном для него виде. Приемы экспонирования в большинстве случаев подсказываются создавшимися условиями и зависят в каждом отдельном случае от умения найти наиболее удачное разрешение поставленной задачи.

Экспозиция искусства *эпохи феодализма* и непосредственно к ней примыкающие выставки *искусства Германии XV–XVII вв.* сохраняют еще расположение 1932 г. в одной из галерей, выходящих окнами к Зимнему саду.

Искусство феодальной эпохи, представленное в Эрмитаже, главным образом, предметами художественной промышленности, слоновой кости, эмали, серебра, бронзы, железа и латуни, увеличилось более чем вдвое после революции. Из 307 выставочных предметов 179 принадлежат новым поступлениям. Экспозиция этого отдела сводится по большей части к правильной классификации памятников и расположению их в хронологическом порядке, дающим возможность легче воспринять изменения форм от романского к готическому стилю в процессе роста новой городской культуры.

Искусство Германии XV–XVII вв., впервые собранное вместе, составило новую, никогда в Эрмитаже не показанную часть, крайне необходимую в построении линии развития европейского искусства. Вместе с несколькими картинами Кранаха, Амброзиуса, Гольбейна, Амбергера и Кульбаха в экспозицию вошло большое количество готической деревянной пластики XVI в., отличное собрание гравюр Дюрера и других мастеров, рисунки, миниатюры, медали, витражи и другие предметы. Дополняется экспозиция ценной коллекцией оружия, выставленного в ближайшем зале доспехов. Непосредственно примыкающая выставка искусства XVII в. включает в комплексе, наряду с несколькими интересными картинами, богатое собрание серебра, слоновой кости, стекла и изделий из каменной массы.

Вся эта часть экспозиции в ближайшее время будет переработана и размещена в новом помещении, причем выставки эпохи феодализма и искусства Германии XV в., примыкая непосредственно к залу, где в настоящее время развернута военно-морская выставка, действительно будет предварять осмотр экспозиций Западно-Европейского искусства. Что касается до искусства Германии XVI–XVII вв., то оно будет передвинуто в надворные помещения, смежные с первыми залами французского искусства.

В расположении искусства *северных школ* также произведена огромная, не во всех частях еще законченная работа. Начало экспозиции — нидерландское искусство XV–XVI вв. по плану будет размещено в галерее на месте экспозиции искусства феодализма и Германии. Часть эта закончится показом нидерландской революции преимущественно на материале графики.

Основная часть *голландского искусства* расположена в прежних залах, но в ином порядке. В угловом зале № 334 наряду с голландскими художниками академической школы и предшественниками Рембрандта выставлены реалистические течения голландского и фламандского искусства начала XVII в., воспринявшие влияние Караваджо. В Шатровом

зале сосредоточены основные реалистические направления XVII в. — ранние портреты и Хальс, Гойен, Рейсдал и Кейп, Терборг и Метсю, Стэн, Остадэ и другие. Несколько имеющихся в Эрмитаже предметов художественной промышленности и мебели выделены в находящийся рядом полутемный зал, за которым следуют выставки позднего голландского портрета и позднего натюрморта. Собрание картин величайшего реалистического художника Рембрандта, дополненное произведениями графики, замыкает эту часть экспозиции. Последователи Рембрандта частью расположены в том же помещении, частью размещены в соседних кабинетах. Окончание экспозиции намечено перенести в галерею около Зимнего сада, где будут собраны течения, воспринявшие сперва итальянские, а в более позднее время влияния французского аристократического искусства.

Существенным изменениям в новом расположении *фламандского искусства XVII в.* является то, что, учитывая его возникновение из общего с голландским источника, отдел выставляет его в ином порядке по сравнению с предшествующей экспозицией. Вслед за переходным периодом второй половины XVI в., включенным в общую нидерландскую экспозицию, и вслед за караваджистами обеих школ, в зале № 345 собрано искусство одного Рубенса, причем картины расположены в хронологической последовательности, что дает особенно яркое представление о ходе развития великого мастера. За остающимися на прежнем месте картинами ван Дейка следует экспозиция живописи Иорданса, Тенирса и Снейдерса, причем знаменитые «Лавки» последнего помещены по близости от его огромных картонов — сцен охоты, выставленных в зале рисунков.

Экспозиция *итальянского искусства* сильно расширилась за последние годы. Вместо одного большого зала и 6 кабинетов дореволюционного времени, в настоящее время она занимает 30 зал, в число которых входят два огромных просвета и большой зал Джулио Романо.

Кроме произведений живописи в комплекс включены — скульптура, бронза, майолика, гравюры и рисунки, резная кость, миниатюры, шпалеры и ткани, монеты и медали, серебро, резной камень, серебряные изделия и другие предметы. Из 376 картин, развешанных в настоящее время в залах, новым поступлениям принадлежат 133. Итальянское собрание сильно пополнилось в части примитивов XIII–XV вв., почти отсутствовавших в Эрмитаже, в значительной мере оно возросло и в отношении живописи XVIII в., прежде представленной в произведениях Каналетто, Гварди, Тьеполо и Баттони.

Исходя из желания выделить основную линию развития, новая экспозиция в отличие от предшествующей менее подчеркивает местные течения и располагает памятники таким образом, чтобы смена основных стилей была в достаточной мере ярко подчеркнута. Начиная с иконописных приемов ранней итальянской живописи, экспозиция подводит к искусству Высокого Возрождения, раскрывая его отличительные черты в произведениях Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Джорджоне, Тициана, Веронезе, Тинторетто. Эта часть дополняется большой выставкой гравюр и рисунков, бронзы и резных камней, богатого собрания майолики, выставленной в особом большом зале, вместе с которыми показан и памятник монументального стиля эпохи Возрождения — картон для шпалер Джулио Романо.

Исключительно полно развернуто искусство XVII–XVIII вв. В двух больших залах академические произведения братьев Карраччи, Гвидо Рени, Гверчино и других противопоставлены реалистическому течению Караваджо и его последователей, а живописно-декоративные барочные течения — декоративно-реалистическому искусству XVIII в., в котором особое значение принадлежит большим полотнам Тьеполо из дворца Дельфино в Венеции. Параллельно в кабинетах выделены те же течения в области портрета, пейзажа,

небольшой декоративной и жанровой картины, завершающиеся также экспозицией венецианского искусства и произведениями Тьеполо, Гварди, Каналетто, Ланге и других мастеров. Поздняя итальянская скульптура показана в Эрмитаже в ярко барочных терракотах Бернини, а подбор ряда известных мраморов Кановы и его преемников исчерпывающим образом характеризует классицизм конца XVIII — начала XIX в.

Собрание картин *испанской школы* в Эрмитаже стоит на втором месте после музеев Испании. В течение многих лет она была сосредоточена в едином зале, где тесная развеска не давала возможности детально видеть картины. Новая экспозиция 1939 г. устроена в зале, смежном с большим итальянским, и в рядом находящемся кабинете, куда вынесены более ранние картины. В большом зале от произведений Греко и Риберы посетитель переходит к Веласкесу и далее останавливается на Сурбаране и Мурильо, вместе с которым в экспозиции введены Антолинес и Карреньо де Миранда.

Особенно обогатилась после революции также выставка *французского искусства*. Вместо двух зал, отданных прежде живописи и 2–3 французскому фарфору, экспозиция этого отдела занимает теперь 16 зал Зимнего дворца, причем из 300 выставленных картин почти половину составляют послереволюционные поступления.

Наряду с произведениями живописи в экспозицию вошел ряд прекрасных скульптур, собрания эмали, фаянса, фарфора, серебра, мебели, шпалер, гравюр, рисунков, делающих этот комплекс особенно разнообразным по материалу. Реалистические течения ярко показаны в искусстве братьев Лёнен в начале выставки и в искусстве Шардена и Греза в конце. Прекрасно представленное творчество Пуссена и Клода Лоррена раскрывает особенности французского классицизма. Смена этого течения колористическим направлением вскрывает момент горячей борьбы между поздними классиками и представителями живописного течения, воспринявшими влияния Рубенса. В высшей степени показательно представлено искусство времени Людовика XIV — и официальная живопись Лебрена и Миньяра, и придворный портрет, и декоративное искусство в богатых образцах шпалер, мебели, серебра, ювелирных изделий и пр. В дальнейшем развитии при переходе к стилю рококо отдельно сгруппированы картины Ватто, в искусстве которого живая реалистическая струя сливается с новыми колористическими средствами выражения. Богато представлено в Эрмитаже искусство рококо в произведениях Буше, Лемуана и показательно в портретах Токе и Натье и в собраниях фарфора. В зале реалистических течений XVIII в. подчеркивается роль третьего сословия в борьбе за новую идеологию и новые живописные средства. Вместе с картинами Шардена и Греза в этом же зале выставлена скульптура Гудона, его бюст Бюффона и знаменитая статуя Вольтера, поражающая силой реалистической выразительности. В следующих залах — Верне и Гюбер Робер, влияние реалистических течений в искусстве рококо показаны, главным образом, в развитии двух направлений пейзажа, вместе с которым выставлены и произведения Фрагонара.

Экспозиция эпохи французской революции перенесена к залам искусства XIX в., в третьем этаже Зимнего дворца и развернута преимущественно на материале графики. Главнейшее течение начала века — эпоха классицизма показана в произведениях Давида и других мастеров, а также в богатых коллекциях фарфора. Дальнейшее развитие французского искусства — от романтизма Делакруа к реализму Курбе, от барбизонцев к импрессионизму, от новых пространственных и красочных исканий Сезана и Гогена к субъективно-реалистическому восприятию Ван Гога и далее, к плоскостно-красочному искусству Матисса и кубизму Пикассо — все главнейшие направления французского искусства XIX в. показаны в Эрмитаже на сравнительно немногих, но ярких образцах.

Вместе с искусством Франции в залах второго этажа открыта экспозиция Англии XVIII—начала XIX в., представленная в произведениях Рейнольдса и в ряде первоклассных портретов—Гейнсборо, Ромней, Рибери, Лаурес, Рессель, Опи и Дау, к которым присоединены несколько пейзажей, жанровых картин, предметов мебели и коллекция фарфора Веджвуд («Лягушачий сервиз» и др.).

Интересное собрание бельгийских, скандинавских и немецких школ завершает экспозицию XVIII–XIX вв., характеризую искусство стран, менее полно представленных в Эрмитаже.

Вся экспозиция искусства конца XVIII–XIX вв. получила возможность осуществления, благодаря полной перестройке третьего этажа здания (квартир, примыкавших к бывшему «фрейлинскому» и «камер-юнкерскому» коридорам) под экспозиционные залы, в которых разместилась также часть больших собраний Отдела Востока.

В систему комплекса не входят лишь коллекции тех художественных предметов, количество которых перерастает возможность их показа в общей линии развития искусства. Это касается оружия XV–XVI вв., собранного в зале доспехов, двух подразделений фарфора (в зале возле Галереи 1812 г. и в залах Зимнего дворца). В этих случаях вещи располагаются по странам в систематическом порядке. Отдельно выставлены в Эрмитаже изделия ювелирного мастерства, имеющие свою постоянную экспозицию в особом помещении, а также миниатюры и мозаика, к которым будут присоединены также и резные камни.

В качестве постоянного отдела в Эрмитаж включена выставка «Военное прошлое русского народа», развернутая в зале, смежном с находившейся в Зимнем дворце Галереей героев Отечественной войны 1812 года. К ней в настоящее время присоединена временная «Выставка военно-морского флота». В системе огромного воспитательного значения Эрмитажа в ознакомлении посетителей музея с прошлой культурой человечества вполне уместно познакомить его и с хранящимися издавна в нем памятниками, относящимися к политическим событиям, особенно ярко характеризующим главные моменты защиты родины от иноземного вмешательства. Естественным завершением этой экспозиции в настоящее время является Галерея героев Советского Союза. Непосредственно примыкающая к залам военной выставки и предваряющая осмотр всего музея.

*28 апреля 1940 года*⁴³

В начале Великой Отечественной войны М.И. Щербачёва, наряду с другими сотрудниками Эрмитажа, подготавливала ценности музея к эвакуации. Она писала, что после ухода второго эшелона с эвакуированными предметами в музей еще оставалось много дел: «Следовало снять со стен и накатать на валы большие полотна, спустить с пьедесталов и перенести вниз мраморные и бронзовые статуи, убрать из залов люстры, мебель, бронзу. Все эти предметы были спущены по деревянному настилу в залы первого этажа и расположены под монументальными сводами здания в строго определенном, продуманном порядке»⁴⁴. Фактически Мария Илларионовна выполняла обязанности главного хранителя Эрмитажа первую блокадную зиму⁴⁵ (но из скромности не указала этого факта в своих воспоминаниях). Весной 1942 г. по состоянию здоровья она была эвакуирована

⁴³ Персональный архив Н.В. Благово. Ф. Материалы Е.Ю. Мельниковой. Д. Личное дело М.И. Щербачёвой-Изюмовой. Л. 2–17.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Персональный архив Н.В. Благово. Ф. Материалы Е.Ю. Мельниковой. Д. Мацулевич Ж.А. Бестужевки в Эрмитаже (Ленинград, 09.06.1964). Л. 13.

в Пятигорск, а в начале августа, в момент вражеского наступления, переправлена в Свердловск. Там она включилась в работу филиала Эрмитажа, который возглавлял В.Ф. Левинсон-Лессинг: Щербачёва читала лекции в лазаретах и устраивала выставки для поднятия боевого духа населения⁴⁶.

Осенью 1945 г. проводивший реэвакуацию Эрмитажа В.Ф. Левинсон-Лессинг приложил массу усилий, чтобы вместе с ценностями в Ленинград вернулись и сотрудники музея. М.И. Щербачёва писала в своих воспоминаниях, что уже «4 ноября 1945 г. состоялось открытие основного здания Эрмитажа после восстановления»⁴⁷.

После Великой Отечественной войны Мария Илларионовна Щербачёва продолжила работу над научным каталогом картин итальянской и испанской школы. Она много писала. Среди ее трудов второй половины 1940–1950-х гг. необходимо упомянуть следующие: «Пейзаж Гисберта Хондекатора»⁴⁸, «Новые картины Дж. М. Креспи в Эрмитаже»⁴⁹, «Картина Маттео Росселли в Эрмитаже»⁵⁰, «Крест Уголино ди Тедиче»⁵¹, «Эскиз Маульпертша в Эрмитаже»⁵², «Картины Гвидо Рени в собрании Эрмитажа»⁵³, «Смерть св. Петрониллы» Франческо дель Каиро»⁵⁴, «Картина Яна Воутерса Стапа в Эрмитаже»⁵⁵, «Картины Якопо дель Селлайо в Эрмитаже»⁵⁶.

Кроме того, опытный методист и музейный сотрудник М.И. Щербачёва вела занятия по переподготовке молодых музейных кадров. В 1950-е гг. она не раз была командирована для оказания помощи местным музеям во Львов, Киев, Тбилиси и Ереван. В двух последних она совместно с заместителем директора Эрмитажа по научной работе В.Ф. Левинсон-Лессингом проводила работу по просмотру и научному определению фондов живописи и графики. Нередко Щербачёву привлекали как автора и редактора в Большую Советскую энциклопедию⁵⁷.

Кроме того, Мария Илларионовна участвовала в общественной работе. В 1947 г. состояла членом Окружной комиссии по выборам в Верховный Совет РСФСР, в 1954 г. была членом Участковой комиссии по выборам в Верховный Совет СССР, а в 1959—начале

⁴⁶ Там же. Л. 14.

⁴⁷ Персональный архив Н.В. Благово. Ф. Материалы Е.Ю. Мельниковой. Д. Материалы для биографии бестужевки в Эрмитаже. Л. 11.

⁴⁸ Щербачёва М.И. Пейзаж Гисберта Хондекатора // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1947. Т. IV. С. 11–13.

⁴⁹ Она же. Новые картины Дж. М. Креспи в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1954. Т. VI. С. 25.

⁵⁰ Она же. Картина Маттео Росселли в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1955. Т. VIII. С. 24–25.

⁵¹ Она же. Крест Уголино ди Тедиче // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1956. Т. IX. С. 14–16.

⁵² Она же. Эскиз Маульпертша в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1956. Т. X. С. 35.

⁵³ Она же. Картины Гвидо Рени в собрании Эрмитажа // Труды Государственного Эрмитажа. М., 1956. Т. 1. Западноевропейское искусство. С. 73–80.

⁵⁴ Она же. «Смерть св. Петрониллы» Франческо дель Каиро // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1957. Т. XII. С. 26–27.

⁵⁵ Она же. Картина Яна Воутерса Стапа в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1958. Т. XIII. С. 45–47.

⁵⁶ Она же. Картины Якопо дель Селлайо в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1958. Т. XIV. С. 23–25.

⁵⁷ Персональный архив Н.В. Благово. Ф. Материалы Е.Ю. Мельниковой. Д. Мацулевич Ж.А. Бестужевки в Эрмитаже (Ленинград, 09.06.1964). Л. 14.

1960-х гг. консультировала членов комиссии воспоминаний Ленинградского комитета бывших бестужевков⁵⁸.

В конце 1950-х гг. в возрасте 70 лет по состоянию здоровья Мария Илларионовна вышла на пенсию, хотя и продолжала состоять членом Ученого совета Эрмитажа и участвовала в ученых заседаниях Отдела западноевропейского искусства, где выступала с научными докладами⁵⁹.

До конца дней М.И. Щербачёва сохранила желание творчески работать. Последними ее опубликованными работами были: «Картина Пьеро Поллайоло в Эрмитаже»⁶⁰, «Картины Джованни Франчески Чиппера в Эрмитаже»⁶¹, «Раннее произведение Герарда Сегерса»⁶², Портреты Лоренцо Лотто в Эрмитаже»⁶³, «Картины Маттаса Стомера»⁶⁴, «Итальянские караваджисты в Эрмитаже»⁶⁵ (в двух частях) и посмертное издание — «Картины Никколо Реньери в Эрмитаже»⁶⁶.

Кандидат исторических наук, главный хранитель отделения итальянского искусства, профессор М.И. Щербачёва-Исюмова отдала Государственному Эрмитажу 40 лет своей жизни⁶⁷, она была автором более 45 научных трудов.

Список литературы

Вахромеева О.Б. (сост.) Бестужевка в цифрах: к 130-летию юбилею Санкт-Петербургских Высших женских курсов (1878–1918 гг.) / Вступительные статьи О.Б. Вахромеевой, Т.Н. Жуковской, А.Г. Румянцев, Н. Тихоновой-Сигрист. СПб.: [Б.и.], 2018. 412 с.

Вахромеева О.Б. Биографика. Методика написания биографий / Под ред. академика РАН, доктора исторических наук, профессора Бориса Васильевича Ананьича. СПб.: Лема, 2013. 180 с.

Вахромеева О.Б. Их дань Бестужевским курсам (объединенная деятельность бывших бестужевков в 50–70-е годы XX века). СПб.: Лема, 2015. 444 с.

Вахромеева О.Б. Материалы личного архива Е.Ю. Мельниковой (1890–1974) по истории Высших женских (Бестужевских) курсов // XIII Чтения, посвященные памяти Р.Л. Яворского (1925–1995) / Сборник научных статей по материалам Всероссийской на-

⁵⁸ Вахромеева О.Б. Их дань Бестужевским курсам. С. 54, 346–347.

⁵⁹ Персональный архив Н.В. Благово. Ф. Материалы Е.Ю. Мельниковой. Д. Мацулевич Ж.А. Бестужевки в Эрмитаже (Ленинград, 09.06.1964). Л. 15.

⁶⁰ Щербачёва М.И. Картина Пьеро Поллайоло в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1959. Т. XVI. С. 21–23.

⁶¹ Она же. Картины Джованни Франчески Чиппера в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1960. Т. XVII. С. 33–39.

⁶² Она же. Раннее произведение Герарда Сегерса // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1961. Т. XX. С. 23–25.

⁶³ Она же. Портреты Лоренцо Лотто в Эрмитаже // Труды Государственного Эрмитажа. Л., 1964. Т. VIII. Западноевропейское искусство. С. 142–152.

⁶⁴ Она же. Картины Маттаса Стомера // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1964. Т. XXV. С. 23–27.

⁶⁵ Она же.: 1) Итальянские караваджисты в Эрмитаже. I // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1965. Т. XXVI. С. 18–20; 2) Итальянские караваджисты в Эрмитаже. II // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1966. Т. XXVII. С. 21–23.

⁶⁶ Она же. Картины Никколо Реньери в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1970. Т. XXXI. С. 13.

⁶⁷ Мацулевич Ж.А. Подгруппа истории и теории искусства // Санкт-Петербургские Высшие женские (Бестужевские) курсы. 1878–1918: Сборник статей. Л., 1973. С. 99.

учной конференции, г. Новокузнецк, 27 апреля 2018 г. Новокузнецк: Изд-во «Союза писателей», 2018. С. 9–15.

Докторов Б.З. И.Ф. Петровская: «Эпоха—не исторический фон, а партнер человека в драме его жизни» // *Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований*. 2008. № 4. С. 39–42.

Логинова Н.А. Психобиографический метод исследований коррекции личности. Алматы: Казак университеті, 2001. 172 с.

Мацулевич Ж.А. В Эрмитаже // *Бестужевки в рядах строителей социализма*. М.: Мысль, 1969. С. 157–164.

Мацулевич Ж.А. Подгруппа истории и теории искусства // *Санкт-Петербургские Высшие женские (Бестужевские) курсы. 1878–1918: Сборник статей*. Л.: ЛГУ, 1973. С. 93–100.

Про А. Двенадцать уроков истории. М.: РГГУ, 2000. 336 с.

References

Doctorov, B.Z. I.F. Petrovskaya: «Эпоха—не исторический фон, а партнер человека в драме его жизни» [I.F. Petrovskaya: “The Epoch is not a historical background, but a partner of a person in the drama of his life”], in *Teleskop: zhurnal sociologicheskikh i marketingovykh issledovaniy*. 2008. Vol. 4. P. 39–42 (in Rus.).

Loginova, N.A. *Psihobiograficheskiy metod issledovaniy korrektsii lichnosti* [The psychobiographical research method of personality correction]. Almaty: Kazakh University Press, 2001. 172 p. (in Rus.).

Matsulevich, J.A. Podgruppa istorii i teorii iskusstva [The subgroup of history and theory of art], in *Sankt-Peterburgskie Vysshie zhenskie (Bestuzhevskie) kursy. 1878–1918: Sbornik statej*. Leningrad: Leningrad State University Press, 1973. P. 93–100 (in Rus.).

Matsulevich, J.A. V EHrmitazhe [In the Hermitage], in *Bestuzhevki v rjadakh stroiteley socializma*. Moscow: Mysl' Press, 1969. P. 157–164 (in Rus.).

Prost, A. *Dvenadcat' urokov istorii* [Twelve lessons of history]. Moscow: RGGU Press, 2000. 336 p. (in Rus.).

Vakhromeeva, O.B. (eds.) *Bestuzhevka v cifrah: k 130-letnemu yubileyu Sankt-Peterburgskikh Vysshikh zhenskikh kursov (1878–1918 gg.)*. *Vstupitel'nye stat'i O.B. Vakhromeevoj, T.N. Zhukovskoy, A.G. Rumyantseva, N. Tihonovoy-Sigris*t [Bestuzhevka in figures: to the 130th anniversary of the St. Petersburg Higher Women's Courses (1878–1918). Introductory articles by O.B. Vakhromeeva, T.N. Zhukovskaya, A.G. Rumyantsev, N. Tikhonova-Sigris]. Saint-Petersburg: [without Name of Publisher], 2018. 412 p. (in Rus.).

Vakhromeeva, O.B. *Biografika. Metodika napisaniya biografij* [Biografika. Method of writing biographies]. Saint-Petersburg: Lema Press, 2013. 180 p. (in Rus.).

Vakhromeeva, O.B. *Ih dan' Bestuzhevskim kursam (ob"edinyonnaya deyatel'nost' byvshih bestuzhevok v 50–70-e gody XX veka)* [Their tribute to the Bestuzhev Courses (the joint activity of the former bestuzhevok in 1950th–1970th)]. Saint-Petersburg: Lema Press, 2015. 444 p. (in Rus.).

Vakhromeeva, O.B. Materialy lichnogo arhiva E.YU. Mel'nikovoj (1890–1974) po istorii Vysshikh zhenskikh (Bestuzhevskikh) kursov [Materials of the personal archive of E.Yu. Mel'nikova (1890–1974) on the history of Higher Women's (Bestuzhev) Courses], in *XIII CHteniya, posvyashchennye pamyati R.L. Yavorskogo (1925–1995) / Sbornik nauchnykh statej po materialam Vserossiyskoj nauchnoj konferencii, g. Novokuzneck, 27 aprelya 2018 g.* Novokuznetsk: Writers Union Publishing House, 2018. P. 9–15. (in Rus.).

Попов В.А.

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В СВЕТЕ РАЗНОГО ВОСПРИЯТИЯ ИСТОРИИ И ПРОГРЕССА

Попов, Вадим Алексеевич—председатель Совета Марийского регионального отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, Россия, Йошкар-Ола, popov_vadim65@mail.ru.

Статья посвящена отношению разных типов обществ к культурному, в частности, архитектурному наследию. По мнению автора, отличия зависят от того, как различные общества воспринимают историю и прогресс. С этой целью автор использует деление обществ на «холодные» и «горячие», предложенное К. Леви-Строссом вместо распространенного, но, возможно, не совсем корректного, деления на «первобытные» и «современные» общества. Адаптируя данное положение к рассматриваемой теме, автор пытается распространить его на отдельные социальные группы внутри «горячих» обществ, обнаруживающие некоторые признаки «холодных» обществ. Ключевым в статье является положение, согласно которому архитектурная старина России в Средневековье не нуждалась в особом статусе и специальном институте охраны, т.к. органично развивалась вместе с остальной средой благодаря работе традиций. Радикальные смены стилей, характерные для европейского (а с некоторого времени и российского) искусства, отвечают требованиям прогресса, но лишают устойчивости старые традиции. Там, где архитектура развивалась вне смены стилей, сохраняя верность традициям, наследие продолжало воспроизводиться в новом строительстве. В настоящее время неподдельный интерес к наследию сохраняется только внутри отдельных субкультур, например, в среде старообрядчества.

Ключевые слова: культурное наследие, «холодное» общество, «горячее» общество, традиция, старообрядцы, Русский Север.

ARCHITECTURAL HERITAGE IN THE LIGHT OF DIFFERENT PERCEPTIONS OF HISTORY AND PROGRESS

Popov, Vadim Alekseevich—Chairman of the Council of the Mari regional branch of The All-Russian Society for the Preservation of Historical and Cultural Monuments, Russian Federation, Yoshkar-Ola, popov_vadim65@mail.ru.

The article is dedicated to the attitude of different types of societies to architectural heritage. According to the author, the differences depend on how different societies perceive history and progress. To this end, the author uses the division of societies into “cold” and “hot”, proposed by C. Levi-Strauss instead of the common division into “primitive” and “modern” societies. By adapting this provision to the topic under consideration, the author tries to extend it to separate social groups within “hot” societies, which reveal some signs of “cold” societies. The key point in the article is that according to which the architectural antiquity of Russia in the Middle Ages did not need a special status and a special institute of protection, since it organically developed along with the rest of the environment thanks to the work of traditions. The radical changes of styles, characteristic of European art (and from some time Russian art),

meet the requirements of progress, but they do not sustain the old traditions. Where architecture evolved without changing styles, while remaining faithful to the traditions, the heritage reproduced in new construction. Currently, genuine interest in heritage is preserved only within individual subcultures, for example, among the Old Believers.

Key words: cultural heritage, “cold” society, “hot” society, tradition, Old Believers, Russian North.

В предлагаемой статье мы хотели бы продолжить разговор о противоречиях в области охраны культурного наследия, начатый в одном из предыдущих выпусков журнала «Музей — Памятник — Наследие» (№ 1(3) / 2018). Тема эта неизбежно затрагивает более широкую проблематику — вопрос об отношении общества к памятникам прошлого. По большому счету, этот вопрос адресован к области экологии (в подобных случаях обычно пользуются понятием «экология души»). Он не только юридический и искусствоведческий (с каких позиций его часто подают), но и нравственный. Здесь, наряду с научным взглядом будет уместным привлечь народную мудрость, согласно которой «чисто не там, где часто убираются, а там, где не мусорят». По аналогии с этим мы можем сказать: благополучно обстоят дела с наследием не там, где активнее за него борются, а там, где нет поводов для покушения на него. В этом, в общем-то, банальном высказывании заключен простой ответ на вопрос, как избежать искусственных (апостериорно — не для всех легитимных) мер по спасению культурного наследия.

Но за кажущейся простотой стоят сложные механизмы общественного устройства. Позволим еще одну аналогию. Потребность в институте охраны природы возникла не в обществе, «растворенном» в природе, а в обществе, противопоставившем себя природе, обществе, выдвинувшем лозунг: «Мы не можем ждать милостей от природы, взять их у нее — наша задача». Где-то есть (и в наше время) такие общества, где вопрос охраны природы даже не ставится на повестку. Мы можем предположить, что, если есть такие общества, то они, скорее всего, не разграничивают понятия природного и культурного наследий, относя и то, и другое к комплексному понятию «среда обитания». Следовательно, они не нуждаются и в охране культурного наследия.

Как и природное, культурное наследие мы вынуждены отнести к невозобновляемым ресурсам. Хотя каждая эпоха дополняет этот ресурс, наиболее старые его пласты уходят безвозвратно. Следует учесть и то, что принятая система охраны культурных ценностей секуляризирует доставшийся багаж древностей до отдельных памятников или, в лучшем случае, до отдельных комплексов. При отсутствии у населения преемственной культуры уважения к прошлому предписания органов охраны будут исполняться буквально: объекты, объявленные «непамятниками», будут уничтожаться и переделываться без сожаления. Таким образом, в самых благополучных вариантах остаются только *фрагменты* среды, а не вся историческая среда — то есть ресурс старины сокращается в больших масштабах, чем тех, которыми можно было бы разумно ограничиться.

Наше цивилизованное общество сначала противопоставило себя природе, а после пытается искать с ней компромисс. Аналогично этому оно противопоставило себя и культурному наследию и теперь вынуждено искать компромисс с ним. В чем же состоит противопоставление наследию? Если говорить об архитектуре, то мы имеем дело с таким явлением, как периодические стилевые обновления. В свое время Европа стала единственным континентом, где радикальные смены архитектурных стилей, в значительной степени изменявшие предметно-пространственную среду, создали почву для

ностальгии по утраченному. Дело даже не в том, что возникала угроза физического уничтожения объектов-носителей устаревших стилей. Для европейского искусства характерны принципиально разные программные установки стилей и отсутствие преемственности при переходе от одного стиля к другому.

Здесь мы пользуемся укрупненным подходом к рассмотрению стилей, предусматривающим объединение нескольких стилей с общим генезисом в течения: например, единое течение романики и готики, далее — течение «ренессанс — барокко — классицизм». История смены течений представляется как чередование тенденций интернационализации (можно применить к этому и современный термин «глобализация») и региональной индивидуализации архитектурных стилей. Основой для интернациональных стилей долгое время служила греко-римская архитектура, в XX в. эту роль взял на себя функционализм, иногда так и называемый интернациональным стилем. Противовесом этой тенденции выступали национальные стили, интерес к возрождению которых выливался в направлениях романтизма и эклектизма, различных «нео» и «псевдо»-стилях.

Характерно, что появление нового стиля (течения) сопровождалось *отрицанием* старого, не оставлявшим шансов для идейной реабилитации последнего. Такое положение не поддерживало прежние традиции, их приходилось формировать заново. В случае же отсутствия резких стилевых обновлений, а, следовательно, «при непрерывности традиции, обеспечивающей целенаправленное совершенствование средств выразительности, любая конкретная вещь становилась результатом труда многих поколений»¹. Это служило определенной гарантией защиты успешных наработок прошлого.

В качестве примера модели, обеспечивавшей постоянное совершенствование изначально выбранных типов, можно привести деревянное зодчество допетровской Руси, которое в современной терминологии принято называть древнерусским. Непрерывность традиций, к тому же усиленная многовековой работой с одним и тем же материалом — древесиной, — способствовала созданию и поддержанию универсальной предметной среды, демократической по сути и устойчиво развивавшейся в пространстве и во времени. Такая картина позволила американскому ученому Ричарду Хелли назвать средневековую Россию «обществом равных возможностей»².

«Обществами равных возможностей» в широком плане являются и так называемые «примитивные» или «первобытные» общества, которые в свое время получили такие названия благодаря убеждению, что они находятся на более низких уровнях развития, чем наша техногенная цивилизация. Однако реальная картина не столь проста. Попытки искусственно ускорить преодоление «отставания» наталкивались на несоответствия систем ценностей, прокламируемых разными цивилизационными моделями. Оказалось, что «примитивные» общества не стремятся к тем же целям, что мы, а остаются верными своему мировоззрению.

Вместо сомнительного деления на «развитые» и «отсталые» общества К. Леви-Стросс предложил разделение обществ на «холодные» и «горячие». В качестве аналогий им взяты технические системы. Он отмечает: «Общества немного похожи на машины, и мы знаем, что есть два типа машин: механические машины и термодинамические машины. Первые — те, которые используют энергию, которая была первоначально предоставлена им, и если они были очень хорошо сложены, <...> могут функционировать теоретически неопределенно долго с начальной энергией <...>. В то время как термодинамические

¹ Эстетические ценности предметно-пространственной среды. М., 1990. С. 285.

² Хелли Р. Стоимость строительных материалов в Московском государстве XVII в. // Культура средневековой Москвы: XVII век. М., 1999. С. 237.

машины, такие как паровой двигатель, работают на разнице температур между их частями, <...> они производят много работы, намного больше, чем другие, но потребляя свою энергию и разрушая ее постепенно»³. «Холодные» общества — это, если оперировать понятиями физики, — общества с чрезвычайно низкой энтропией; они отдают приоритет поддержанию минимума гармонии, если не равенства между всеми членами группы, даже ценой большого технического дефицита. «Горячие» общества, по К. Леви-Строссу, «используют для своего функционирования разность потенциалов, которая реализуется различными формами социальной иерархии <...>. Таким обществам удалось достичь внутри себя дисбаланса, который они используют, чтобы в то же время создать гораздо больший порядок, <...> а также гораздо больше беспорядка, гораздо больше энтропии — даже на уровне общения между людьми»⁴.

Ключевым моментом в отличиях между «холодными» и «горячими» обществами становится отношение их к истории и прогрессу, что уже подводит нас к теме культурного наследия. Бесполезно доказывать, пишет К. Леви-Стросс, «что всякое общество находится в истории и что оно изменяется: это очевидно. <...> Человеческие общества реагируют весьма различным образом на это общее состояние: некоторые волей-неволей его принимают и, благодаря осознанию, что принимают, преувеличивают его значение (для себя и для других обществ) в огромной степени; другие (называемые нами по этой причине первобытными) желают его игнорировать и пытаются <...> сделать, насколько это возможно, постоянными состояния, считаемые ими “первичными” относительно своего развития»⁵. Для этого, в частности, необходимо, чтобы «цепочки неповторяющихся событий и действия от них аккумулировались <...> и тотчас разрывались бы, как только образуются, или чтобы общество располагало действенной процедурой для предупреждения их образования. Эта процедура известна, она состоит не в отрицании исторического становления, а в признании его в качестве формы без содержания: действительно, имеется до и после, но их единственное значение заключается в том, чтобы отражаться друг в друге»⁶.

Аналогия с машинами выглядит привлекательно, но требует некоторых уточнений. И механическая, и термодинамическая машины нуждаются в настройке. Особенно это требование актуально для механической машины, которая призвана (цитируем К. Леви-Стросса) «функционировать теоретически неопределенно долго». «Холодному» обществу необходимо задать определенные функциональные параметры, которые оно сочтет оптимальными и будет стремиться их поддерживать. Общество либо само опытным путем приходит к этим параметрам, либо принимает их от какого-либо авторитетного источника в готовом виде. Трансляторами готовых моделей выступают те, кто апробировал соответствующий «продукт» — предки в диахронном варианте или же современники — в синхронном. В случае передачи опыта предками начало его обычно теряется в глубине веков, а механизм его формирования уже не может быть адекватно объяснен. Поэтому принимаемая к действию модель приобретает метафизический характер и не подвергается какому-либо обсуждению. Программные положения этой модели получают статус *канона*, а за соблюдение канона отвечает *традиция*, которая, по характеристике В.И. Белова, подстраховывает, служит допуссаемым пределом, «ниже которого, не нарушив ее, не опустишься»⁷.

³ Charbonnier G. Entretiens avec Claude Lévi-Strauss. Paris, 1961. P. 33–34.

⁴ Ibid.

⁵ Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 298.

⁶ Там же.

⁷ Белов В.И. Лад: Очерки о народной эстетике. М., 1982. С. 172.

Сама по себе культура достаточно инертна, она не теряет этого свойства и в прогрессирующей системе: при любых новациях сохраняется «тенденция к сохранению в новом элементов знакомого, обеспечивающих непрерывность культуры»⁸. Технический прогресс время от времени вынуждает общество к пересмотру культурных ценностей, но традиции препятствуют этому намерению. Изменить ситуацию позволяет смена стиля. Стилль выступает инструментом прогресса и является продуктом исторического становления, если мы подразумеваем под этим термином «стиль эпохи», конкретизированный во времени и географически универсальный (интернациональный). Но тогда стиль должен быть новым, по возможности бескомпромиссным, иначе традиции утянут культуру к прежнему состоянию. Очередная смена стиля предусматривает определенную ломку прежних позиций, что освобождает путь прогрессу, прежде всего, в умы людей.

Было бы, пожалуй, слишком упрощенным связывать смены стилей только с развитием технического прогресса. Но при общем взгляде на проблему мы не можем не согласиться с мнением Дж. Фрэзера, что «интеллектуальный прогресс, который выражается в развитии науки и искусства <...>, неотделим от промышленного и экономического прогресса»⁹. Если вспомнить характеристику, данную К. Леви-Строссом «горячим» обществам, то можно признать за ними неизбежность самой процедуры стилевых изменений, сопутствующих процессу увеличения необходимой обществу энтропии.

Естественность связи между развитием «горячего» общества и сменой стилей в искусстве наиболее заметно обнаруживается при попытках формализовать это отношение. На фоне мировых стилизаций показателен российский сценарий архитектурного развития в XX в., иллюстрирующий несоответствие друг другу выбранной социальной модели и сохранения привязанности к прогрессу. В результате нацеленность на прогресс, выраженная в программных положениях конструктивизма, пришла в противоречие с установкой власти на формирование «холодного», по сути, общества (цель — достижение всеобщего равенства). Поэтому выглядит логичным выбор властью консервативного стиля (который обычно называют «сталинским ампиром») для поддержания новой идеологии. Объяснением, почему этот выбор был сделан не в пользу, например, древнерусской архитектуры, служат глобалистские намерения Советской власти, претендовавшей распространить новую социальную модель на весь мир, для чего узорегиональный стиль не мог служить художественным языком, понятным другим народам.

В дальнейшем выбранный Россией путь только усугублял свое несоответствие естественному ходу общественного развития, а смены стилей в отечественном искусстве внешне подкрепляли эту тенденцию. Отказавшись от инструментов, используемых прогрессом (конкуренция, накопление личного богатства и др.), СССР, в то же время, не хотел отказываться от прогресса (а, следовательно, и от своей принадлежности к «горячим» обществам). При изменившихся послевоенных обстоятельствах страна была вынуждена вернуться к архитектурному стилю, от которого в свое время отказалась, но который продолжал органично развиваться в остальном мире¹⁰.

Но и в дальнейшем стили в отечественной архитектуре сохраняли свою связь более с политической ситуацией, нежели с естественными потребностями общества. С началом

⁸ Эстетические ценности предметно-пространственной среды. С. 288.

⁹ Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. М., 2001. Т. 1. С. 68.

¹⁰ Характерно, что в соседней Чехословакии во второй половине 1940-х гг. — когда она уже «присягнула» социалистическому строю — строили здания в функционалистском духе, но не в стиле «освоения классического наследия».

«Перестройки» 1980-х гг. отказ от функционализма приобрел во многом демонстративный характер, и до сих пор еще здания «брежневского» стиля, даже наделенные несомненными достоинствами, продолжают сносить и перестраивать без каких-либо действительно убедительных причин.

Все это, на наш взгляд, служит иллюстрацией того положения, что в обществе, прибегающем к отрицанию старого при каждой смене стиля, нет стойкого основания для сохранения и поддержания традиций и, как следствие, — нет особого интереса к своему наследию. Но сказанное в глобальном плане может быть отнесено только к относительно однородному обществу. Разнообразие стилей в современных цивилизованных странах подтверждает наличие там разнообразных социальных групп, ищущих выражения своих взглядов в формировании специфических субкультур. Отсюда же происходят разное отношение к традициям и разная степень востребованности культурного наследия. Такой была и многосословная Россия дореволюционных времен, с разными субкультурами, ключевыми среди которых выступали крестьянская и дворянская¹¹. В настоящее время наблюдается также формирование разных субкультур вследствие выделения в обществе разных социальных групп.

В условиях заметных социальных различий внутри современного общества традиции прошлого могут не прерываться или же возрождаться в своей прежней сущности, если они отвечают запросам какого-либо конкретного социального слоя. Когда мы просматриваем отечественную или всемирную историю, то находим в ней культурные достижения, зафиксированные в определенные моменты отдельными социальными группами как оптимальные и сохраняемые ими же в достаточной степени неизменными до сегодняшнего дня.

Основной сферой, в которой формируются эти культурные установки, являются, на наш взгляд, *верования* народов и социальных групп. Верования — это именно то, что наиболее сильно укореняется в сознании народа и наиболее крепко удерживает связанные с ним культурные наработки. Так, русская культура в течение долгого времени сохраняла верность православной традиции, начало которой восходило к византийской культуре. Отвечавшие первоначальным образцам отдельные составляющие культуры брались на вооружение в качестве готовой формы для дальнейшего использования. Например, созданная святыми Кириллом и Мефодием в IX в. славянская письменность стала исходным пунктом для церковнославянского языка, «который уже более тысячи лет используется <...> при молитвенном общении с Создателем, во всей его полноте»¹². Аналогично этому шло следование определенному типу каменного храма, заимствованному из Византии.

В традиционном обществе попытки изменений каких-либо внешних форм, в которые облекается укоренившееся верование, естественным образом приобретают драматический (а в некоторых случаях и трагический) характер и воспринимаются наиболее ортодоксальной частью населения как попытки модернизации — даже несмотря на то, что эти попытки могут быть заявлены как восстановление изначальных установок. При ощущении внешнего расшатывания традиционных нравственных устоев становится естественным движение на укрепление прежде завоеванных позиций с помощью культурных наработок: форма используется для закрепления содержания.

¹¹ Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. СПб., 2003. С. 327.

¹² Изотов А.И. Церковнославянский язык: Грамматика, упражнения, тексты: Учебное пособие. М., 2014. С. 20.

В этой связи показательна приведшая к возникновению старообрядчества реакция части русского народа на церковную реформу патриарха Никона. Неприятие реформы заставляло старообрядцев зафиксировать в качестве исходных для дальнейшей жизнедеятельности не только характер церковной жизни, но и в целом уровень культуры, отвечавший, по их убеждению, вере предков. Реформа создала своего рода прецедент модернизации, за которым последовали изменения более радикального плана, насаждавшиеся сверху (при Петре I), что побудило приверженцев старой веры выделиться в изолированную социальную группу. Как отмечают современные авторы: «А уже к концу XVIII века у старообрядцев формируются (частично унаследованные от прошлого) обычаи, обряды, тип одежды, резко отличавшиеся от всего того, что стало к тому времени общепринятым и распространенным»¹³. Отныне следование старым порядкам приобрело отчасти демонстративный характер, хотя это и не ставилось самоцелью: «И когда Екатерина II прекратила наконец репрессии против старообрядцев, это не привело их к слиянию с основной массой русского этноса»¹⁴.

Восстановление старообрядческого субэтноса в постсоветской России не дало повода для «расслабления»: староверы, хоть и более не гонимые, столкнулись с искушениями нового характера, грозящими серьезным наступлением на веру и культуру в условиях отделенности Церкви от государства и равноправия любых религий. В таких «неуютных» обстоятельствах сохранение даже внешней атрибутики становится важным показателем их выбора, подчеркивающим позицию старообрядчества в современном обществе. Характерно, что приверженность традициям, любовь и уважение к истории остаются приоритетными чертами старообрядцев в их отношениях с обществом в любые эпохи. «В одном пункте позиции старообрядцев бесспорно сильнее, — пишет А.К. Чекалов, — они умеют и любят хранить старину»¹⁵.

Одним из знаковых примеров, подтверждающих данный тезис, является образование в трудном 1919 г. Городецкой ученой архивной комиссии (ГУАК) — единственного в то время учреждения такого рода в уездах Нижегородской губернии. Крупнейший центр старообрядчества на Нижегородчине — Городец — заслуженно имел репутацию хранилища предметов русской старины: долгие годы здесь аккумулировались уникальные коллекции икон, рукописных и старопечатных книг. Целью своей работы ГУАК ставила охрану и научную разработку местных архивов, охрану древних документов и различных памятников старины, изучение истории Городца и местного края. Указывалось, что комиссия «следит за <...> памятниками старины, как то: старинными зданиями, кладбищами, курганами, укреплениями <...>, отнюдь не допуская ни уничтожения, ни изменения (перестройки) их без ведома и разрешения комиссии»¹⁶.

В наше время встречаются примеры сохранения заповедной крестьянской застройки в живущих полноценной жизнью старообрядческих селах и деревнях, причем этим сохранением заняты сами и по своей инициативе местные жители — скажем, в деревне Лампово Ленинградской области или селе Большой Куналей в Бурятии, получившем в 2018 г. статус самой красивой деревни России.

Надо отметить, что в историческом разрезе, по мере приближения к нашему времени, характерно неуклонное расширение зоны действия прогресса и, соответственно,

¹³ Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. С. 164.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Чекалов А.К. По реке Кокшеньге. М., 1973. С. 31.

¹⁶ Из архива Городецкого краеведческого музея // Городецкие чтения: материалы науч. конф. Городец, 1995. С. 8 (указано нам А.В. Лисицыной, Нижний Новгород).

сокращение «реликтовых островов», сохраняющих исходные состояния своей культуры. Те же старообрядцы не ставили целью создание специфической культуры, которая отличала бы их от других социальных групп — они поддерживали традиции, шедшие от предков. Но сохранявшаяся ими культура стала специфической в результате следования за прогрессом культуры остальной части этноса. От «общества равных возможностей» Россия еще до эпохи Петра стала переходить к расхождению путей культурного развития отдельных социальных групп. Таким образом, постепенно накапливались и набирали силу социальные различия, которые, по К. Леви-Строссу, и являются «разностью потенциалов», движущей «горячим» обществом.

Но, если мы говорим преимущественно о «горячих» обществах, которые внутри себя часто бывают разнородны, то будет предпочтительнее перенести предложенное К. Леви-Строссом деление на разные *средовые структуры*. Учитывая условность любого искусственного деления, мы все же, с известной долей допущения, назовем «горячей» столицу, а «холодной» — провинцию (применительно к российскому обществу). Приведение их ко взаимной оппозиции наглядно выразилось в архитектуре XVIII в., когда «не только арсенал художественных форм, но и самый метод творчества столичного архитектора и провинциального мастера имели между собой мало общего»¹⁷. В свою очередь, провинция внутри себя структурно тоже не однородна — в ней есть оппозиция города и деревни. Вырисовывается определенная схема: инициатором очередных стилевых изменений выступает столица (с поддерживающими ее пригородами), ей стремятся подражать другие города, проводящие столичную линию с большей или меньшей долей компромисса (в зависимости от степени их близости к деревенской культуре), а деревня может позволить себе — в самом консервативном варианте — и внестилевую путь развития архитектуры.

«Консервативный вариант» подразумевает нереформированную деревню, самостоятельно формирующую свою застройку. Такую деревню мы уже не встретим в наше время. Еще в XVIII в. «центрическая планировка сел, сгруппированных вокруг обширного пространства, служившего символом единства сельской общины, заменялась безликой организацией застройки вдоль дорог. Вместе с подавлением остатков социальной структуры, вокруг которой могло происходить сплочение крестьян, уничтожались и следы этой структуры в пространственной организации селений»¹⁸. Тем более радикальные изменения проходили в русской деревне в XX в., начиная с эпохи коллективизации. В наше время набирает силу превращение традиционной деревенской структуры в дачно-фермерскую, что вообще грозит исчезновением крестьянства как класса, а вместе с ним — и крестьянской культуры.

Поэтому для поиска специфических условий, обеспечивавших поддержание деревенской культуры на уровне «холодного» общества, мы будем ориентироваться на русскую деревню как минимум полуторавековой давности. Внестилевой характер развития ее архитектуры, на наш взгляд, основывался на *однородности и способности к саморегулированию* деревни как градостроительной структуры. Деревня всегда поддерживала себя в некоем оптимальном состоянии — при условии, как уже отмечено, невмешательства в естественный процесс ее существования.

В отличие от города, который может испытывать как безудержный рост, так и стремительное сокращение, деревня ограничивает себя и в росте территории, и в росте населения. Структурной единицей (ячейкой) ее является крестьянская усадьба, однородность которой

¹⁷ Подъяпольский С.С. По Сухоне и Северной Двине. М., 1968. С. 10–11.

¹⁸ Памятники архитектуры в структуре городов СССР. М., 1978. С. 18.

подтверждается проведением в одном комплексе помещений активной и пассивной фаз жизни. Рост ячейки ограничен не столько количеством и площадью помещений усадьбы, сколько величиной земельного надела: при увеличении семьи можно построить новый дом (или достроить старый), количество же земли остается неизменным. При достижении предельного количества членов крестьянской семьи некоторые из них покидают родной дом и на свободных землях начинают новую жизнь — основывают починок, который со временем также становится деревней. Таким образом, деревня является совокупностью примерно одинаковых ячеек, количество которых не растет выше определенного предела. Размеры самих ячеек также ограничены в росте.

Самоограничение деревни сказывается и на поддержании ее постоянного внешнего вида, меняющегося только в негласно установленных границах. Какое-либо соревнование между соседями в величине и красоте построек не становится самоцелью, т.к. не дает никаких преимуществ: внутренний «рейтинг» того или иного хозяйства зависит от других факторов. В то же время подсмотренные где-то на стороне или придуманные самими крестьянами новые строительные или художественные приемы свободно дублируются, творчески перерабатываются в пределах одной деревни.

Безусловно, в деревне всегда существовало имущественное неравенство, которое отражалось и на архитектуре строений. Но это не приводило к нарушениям масштабных характеристик и стилевому разногласию застройки. В традиционной русской деревне архитектурное саморегулирование обуславливалось рядом причин.

Во-первых, деревянное жилище предпочиталось каменному (вплоть до XX в.). Даже если возводился каменный первый этаж для хозяйственных целей, его размеры регламентировались размерами второго деревянного этажа, где ограничительной мерой была длина бревна — как правило, не более трех сажен. Это приводило к вынужденной компактности строений. При желании увеличения жилой площади новые объемы пристраивали в глубину участка, что не позволяло комплексу построек заметно выделяться со стороны улицы. Во-вторых, функциональная неразделенность усадьбы. Жилые и хозяйственные строения объединялись в единый комплекс. В деревне не практиковалось строительство, как в городе, домов для продажи или сдачи внаем, т.е. не было отчуждения архитектуры от собственника, не было стимула повышать архитектурную привлекательность построек для извлечения прибыли. Каждый хозяин был заинтересован, прежде всего, в рациональном внутреннем и внешнем устройстве усадьбы и использовал для этого отработанные общей практикой архитектурные приемы. В-третьих, единый образ жизни, единая профессиональная направленность большинства жителей деревни. Чем меньше было имущественного расслоения, тем более деревенской застройке была присуща архитектурная целостность. Из этого, очень важного, социального фактора вытекают такие характеристики, как «прозрачность» жизни и быта крестьян внутри поселения, взаимопомощь, поддержание сложившихся традиций, уважение к принятым негласно нормам и правилам, беспрепятственное распространение в пределах населенного пункта удачных строительных наработок и художественных приемов оформления (при индивидуальной их трактовке).

Важнейшее качество застройки деревни — латентный характер ее обновляемости. Применение лесоматериала, в силу его тектонических особенностей, делает возможным сборно-разборный характер срубов. Обновление начинается с замены отдельных элементов конструкции (самцовых бревен) без нарушения целостности постройки, чего нельзя представить для каменных строений. Любой живший в деревне человек в течение своей

жизни был свидетелем или участником этого перманентного процесса. Поэтому, когда не ставится задача *полного* обновления здания, не ставится и задача радикального пересмотра эстетических ценностей, воплощенных в этом здании. Новые технические и художественные решения, заимствованные извне или рожденные в самой деревне, входили в архитектуру так же деликатно, как новые бревна укладывались в сруб взамен ослабленных.

В результате стабильного, но не бросающегося в глаза процесса обновления застройки у жителей не могли появиться страх утраты привычных характеристик среды и вытекающее из него подсознательное стремление сохранить уходящее. Таким образом, вопрос искусственного сохранения средовой атрибутики в сельской местности, в отличие от города, был попросту неуместен. Возможно, эта среда в процессе постоянного обновления никогда не доходила до некоего порогового уровня, до которого человеческая психика «пропускает» изменения, но за которым возникает потребность в противодействии обновлению.

Наиболее благоприятной почвой для сохранения и поддержания характеристик среды, способствующих устойчивому существованию культурного наследия, представляется *северная деревня*. Многие ученые выделяют ее как особый феномен в русской культуре. Выше мы говорили об определенных состояниях культуры, признаваемых легитимными и потому поддерживаемых отдельными социальными группами. На Севере такой группой стало сословие государственных крестьян, которое «оказалось в более благоприятных условиях, чем землепашцы других областей России» (А.К. Чекалов)¹⁹, т.к. они не знали крепостного права. А.К. Чекалов указывает также на «доживание своего рода остатков патриархального, натурального хозяйства, когда еще нет подчинения всего производства одной цели — увеличению товара, но сохраняется известная универсализация», благодаря чему народное искусство на Севере «обладает большой внутренней однородностью и цельностью»²⁰.

Как отмечают исследователи, архаика Русского Севера вторично и зафиксировала традиции, сформировавшиеся в русской культуре XIV–XV вв.²¹ Но эти традиции сохраняли многие архетипы, присущие еще самым глубинным слоям русской культуры, поэтому на примере народного искусства Севера мы можем наблюдать черты, роднящие его с искусством первобытных («холодных» — как мы условились выше) обществ. Это особенно заметно по тому, как северное искусство обращается с понятиями пространства и времени. Вот некоторые выводы, сделанные тем же А.К. Чекаловым: «В народном искусстве воплощено коллективное хоровое начало, связанное с идеей рода, а не личности»²²; «Пространство и время предстают в сложном, двойственном существовании. Все измерено масштабом дали, погружено в пейзажную среду, но эта среда никогда не осознается как реальный фактор»²³; «Как в устной народной поэзии, так и в пластике пространство дается условно, вне начальной точки отсчета, без ориентации, направления и сопоставления»²⁴; «В традиционной народной пластике <...> нет представления о прошлом, настоящем, будущем»²⁵.

¹⁹ Чекалов А.К. По реке Кокшеньге. С. 26.

²⁰ Там же. С. 27.

²¹ Пермиловская А.Б. Русский Север в пространстве культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 3. Ч. 3. С. 121–124.

²² Чекалов А.К. Народная деревянная скульптура Русского Севера. М., 1974. С. 150.

²³ Там же. С. 151.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

Весьма специфично отношение северных крестьян к городской культуре. Только на Севере из всего списка местных городов собственно «городом» называли один Архангельск, который воспринимался «как уникальный и единственный Город на всем белом свете»²⁶. В народном сознании ««настоящий» город должен быть предельно удаленным» и «находиться не только за тридевять земель, но и за тридевять морей. Отсюда его чужеземный образ, придававший всему городскому черты чужеродности, инаковости»²⁷. Из определений, дававшихся Архангельску (типа «полунемецкий»²⁸) вполне вырисовывается образ города как проводника внешних влияний, которые, впрочем, сильно изменяются, расходясь по огромным пространствам Севера.

Как уже отмечалось выше, социальные группы, стремящиеся сохранить свое наследие, фиксируют в формах искусства определенный уровень культуры, присущий изначально всему обществу, но от которого в ходе исторического развития общество затем отходит. И, если мотивы выбора старообрядцами определенной культурной модели достаточно прозрачны, то каковы же причины упорного следования северян культуре, характерной для русского общества времен колонизации этих земель?

Рассматриваемая культура формировалась на окраинных рубежах Российского государства, в экстремальных географических и климатических условиях. По наблюдению А.Б. Пермиловской: «В подобной “пороговой” ситуации культура мобилизует все свои внутренние ресурсы. В ней включаются механизмы самосохранения, связанные с обеспечением ее целостности. <...> Культура обращается к своим исходным основаниям, возрастает роль ее самосознания, духовности, которые служат опорой для ее самосохранения. Вот почему родовые черты “материнской” культуры в северной русской традиции были сохранены в своей первозданной сути. Если в других землях русского государства происходило затухание, омертвление архаических традиций, то перенесенная на Север глубинная модель русской культуры продуктивно порождала все новые и новые “тексты” культуры, которые были подобны древнерусским образцам»²⁹.

С этим можно согласиться, проецируя сказанное на изменение роли Севера в жизни страны в XX в. В утрированном виде это можно представить как масштабную эксплуатацию государством тюремной и ресурсодобывающей функций Севера. Культурная ситуация здесь перестает быть «пороговой»; появляются города и поселки с новыми жителями, не поддерживающими образ жизни и традиции местного населения, т.к. они вынуждены, иногда насильственно (как в сталинских лагерях), быть привязанными к узкопрофессиональной деятельности. Зачеркивается ранее тщательно выстроенная и отвечавшая северному мировоззрению иерархия, шедшая от Города (Архангельска) через малые города к слободам, селам и деревням. Безобидные для поверхностного взгляда, но тревожные симптомы разрушения прежней структуры были отслежены в конце 1970-х гг. знатоком народной эстетики В.И. Беловым. Из сделанных им наблюдений следует, что наиболее заметное вытеснение основ крестьянской культуры приходится на 1930-е гг.³⁰ Используя синтетический взгляд на северную культуру (а другой, пожалуй, здесь не будет адекватно работать), писатель констатирует, что «строительная традиция, как и песенная, в настоящее время также прервана»³¹.

²⁶ Теребихин Н.М. Метафизика Севера. Архангельск, 2004. С. 32.

²⁷ Там же. С. 33.

²⁸ Там же.

²⁹ См.: Пермиловская А.Б. Русский Север в пространстве культуры.

³⁰ Белов В.И. Лад: Очерки о народной эстетике. С. 250–254.

³¹ Там же. С. 261.

Из всего сказанного мы можем сделать вывод о том, что кардинальные стилевые изменения в искусстве не способствуют сохранению традиций, являющихся залогом успешного функционирования культурного наследия, а, значит, вынуждают общество к принятию искусственных мер по сохранению памятников. Особенно опасен для последних директивный характер смены стилей, вследствие которого население отчуждается от художественного творчества и постепенно привыкает считать «чужим» все не им созданное, в том числе и наследие предков—это подтверждается новейшей российской историей.

На примере России также хорошо видно, как постепенно сокращался ареал органической включенности архитектурного наследия в предметно-пространственную среду. Изначально он охватывал всю страну. С распространением в XVII в. каменного, а в XVIII в.—профессионального зодчества хранительницей традиций, заменявших собой искусственные меры по сохранению наследия, оставалась деревенская среда. Примерно с середины XIX в.—времени завершения ассимиляции крестьянским строительством стилевой архитектуры—рассматриваемый ареал сжался до северных губерний, но в XX в. урбанизационные процессы лишили и эту территорию прежней «привилегии».

Современное российское общество не консолидировано настолько, чтобы разные категории населения одинаково воспринимали наследие. Это—характерная проблема общества, не раз выведенного из состояния равновесия (особенно социальными экспериментами XX в.). В данной ситуации только наиболее исторически устойчивые структуры способны не просто сохранять наследие, но и использовать его как один из инструментов самоидентификации. Одной из таких структур видятся старообрядцы, сумевшие пережить гонения официальной Церкви, а позже—и Советской власти.

Следует ли переносить на все общество их опыт по сохранению наследия? Мы будем себя обманывать, если решим призывать к этому. Подобный подход к старине требует известной ортодоксальности, отказа от многих прогрессивных «завоеваний», к чему мы не готовы. Поэтому автор не пытается предлагать какие-либо рецепты по формированию «правильного» отношения к наследию, но уповает на дальнейшее целенаправленное совершенствование имеющегося механизма, в результате чего наконец-то начнет работать обратная связь. Пока же очевидно, что мы не способны поставить формируемую нами среду («вторую природу») вне времени, как это делают «первобытные» общества. Построив храм или дворец, совершенный в пропорциях и изысканный в украшениях, мы не сможем испытывать к нему такой же пietet, как к более скромным, но древним аналогам. Следует ли считать это проявлением предвзятости?—Вопрос спорный, но он существует.

Список литературы

- Белов В.И.* Лад: Очерки о народной эстетике. М.: Молодая гвардия, 1982. 293 с.
- Жидков В.С., Соколов К.Б.* Искусство и картина мира. СПб.: Алетейя, 2003. 464 с.
- Из архива Городецкого краеведческого музея // Городецкие чтения: материалы науч. конф. Городец: Городецкий историко-художественный музейный комплекс, 1995. С. 6–11.
- Изотов А.И.* Церковнославянский язык: Грамматика, упражнения, тексты: Учебное пособие. М.: Филоматис, 2014. 296 с.
- Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. 384 с.
- Памятники архитектуры в структуре городов СССР. М.: Стройиздат, 1978. 208 с.

Пермиловская А.Б. Русский Север в пространстве культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 3. Ч. 3. С. 121–124.

Подъяпольский С.С. По Сухоне и Северной Двине. М.: Искусство, 1968. 128 с.

Теребихин Н.М. Метафизика Севера. Архангельск: Поморский университет, 2004. 272 с.

Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 2001. Т. 1. 528 с.

Хелли Р. Стоимость строительных материалов в Московском государстве XVII в. // Культура средневековой Москвы: XVII век. М.: Наука, 1999. С. 233–248.

Чекалов А.К. Народная деревянная скульптура Русского Севера. М.: Искусство, 1974. 192 с.

Чекалов А.К. По реке Кокшеньге. М.: Искусство, 1973. 120 с.

Эстетические ценности предметно-пространственной среды. М.: Стройиздат, 1990. 335 с.

Charbonnier G. Entretiens avec Claude Lévi-Strauss. Paris: Plon—Julliard, 1961. 188 p.

References

Belov, V.I. *Lad: Ocherki o narodnoy estetike* [Lad: Essays on folk aesthetics]. Moscow: Molodaya Gvardia Press, 1982. 293 p. (in Rus.).

Charbonnier, G. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris: Plon—Julliard, 1961. 188 p. (in French).

Chekalov, A.K. *Narodnaya derevyannaya skul'ptura Russkogo Severa* [A folk wooden sculpture of the Russian North]. Moscow: Iskustvo Press, 1974. 192 p. (in Rus.).

Chekalov, A.K. *Po reke Kokshen'ge* [On the river Kokshenga]. Moscow: Iskustvo Press, 1973. 120 p. (in Rus.).

Esteticheskiye tsennosti predmetno-prostranstvennoy sredy [A aesthetic values of the object-spatial environment]. Moscow: Stroizdat Press, 1990. 335 p. (in Rus.).

Frazer, J.G. *Zolotaya vetv': Issledovaniye magii i religii* [The Golden Bough: A Study in Magic and Religion]: In 2 volumes. Moscow: TERRA—Knizhnyy klub Press, 2001. Vol. 1. 528 p. (in Rus.).

Helly, R. *Stoimost' stroitel'nykh materialov v Moskovskom gosudarstve XVII v.* [The cost of building materials in the Moscow state of XVII century], in *Kul'tura srednevekovoy Moskvy: XVII vek*. Moscow: Nauka Press, 1999. P. 233–248. (in Rus.).

Iz arkhiva Gorodetskogo krayevedcheskogo muzeya [From the Archive of the Gorodets Museum of Local Lore], in *Gorodetskiye chteniya: materialy nauch. konf.* Gorodets: Press of Gorodets State Art and Historical Museum Complex, 1995. P. 6–11. (in Rus.).

Izotov, A.I. *Tserkovnoslavianskiy yazyk: Grammatika, uprazhneniya, teksty: Uchebnoye posobie* [Church Slavonic: Grammar, exercises, texts: Tutorial]. Moscow: Filomatis Press, 2014. 296 p. (in Rus.).

Levi-Strauss, C. *Pervobytnoye myshleniye* [The Savage Mind]. Moscow: Respublica Press, 1994. 384 p. (in Rus.).

Pamyatniki arkhitektury v strukture gorodov SSSR [Monuments of architecture in the structure of the cities of the USSR]. Moscow: Stroyizdat Press, 1978. 208 p. (in Rus.).

Permilovskaya A.B. *Russkiy Sever v prostranstve kul'tury* [Russian North in the space of culture], in *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. 2011. Vol. 3. Pt. 3. P. 121–124. (in Rus.).

Podyapolsky, S.S. *Po Sukhone i Severnoy Dvine* [On Sukhona River and Northern Dvina]. Moscow: Iskusstvo Press, 1968. 128 p. (in Rus.).

Terebihin, N.M. *Metafizika Severa* [A Metaphysics of the North]. Arkhangelsk: Pomorskiy University Press, 2004. 272 p. (in Rus.).

Zhidkov, V.S., Sokolov, K.B. *Iskusstvo i kartina mira* [Art and picture of the world]. Saint-Petersburg: Aletheia Press, 2003. 464 p. (in Rus.).

Какуркина В.А.

ФЕСТИВАЛЬ «ДЕБАРКАДЕР» КАК ФОРМА ПОПУЛЯРИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ЮЖНОГО УРАЛА

Какуркина, Валентина Анатольевна — научный сотрудник, Государственный исторический музей Южного Урала, Россия, Челябинск, valentina_kakurkina@mail.ru.

В статье рассмотрены этапы становления Международного фестиваля современного искусства «Дебаркадер», который ежегодно проходит на площадке Государственного исторического музея Южного Урала (г. Челябинск). Приведены основные исторические периоды, а также характеристики, свойственные современному фестивальному движению в целом. Консолидируя в едином пространстве различные виды искусства, фестиваль «Дебаркадер» представляет собой своего рода исследование культурной специфики региона, а также определяет основные формы взаимодействия со зрителем. В этой связи фестиваль реализует себя как масштабная творческая лаборатория для художников, дизайнеров, музыкантов, танцоров, актеров, поэтов и фотографов. В статье кратко описаны и проанализированы фестивальные творческие проекты, отражающие основные тенденции в развитии современного искусства Южного Урала.

Ключевые слова: музей, фестиваль, «Дебаркадер», современное искусство, выставочный проект, творческий диалог, синтез искусств.

THE “DEBARKADER” FESTIVAL AS A FORM OF POPULARIZATION OF THE SOUTH URAL CONTEMPORARY ART

Kakurkina, Valentina Anatolievna—the Research fellow, the South Ural State History Museum, Russian Federation, Chelyabinsk, valentina_kakurkina@mail.ru.

The article describes the stages of the development of the international festival of contemporary art “Debarkader”, which annually takes place at South Ural State History Museum (Chelyabinsk). The main historical periods, as well as the features typical of the modern festival movement, are given. Consolidating various art forms in a single space, the “Debarkader” festival represents a in a way a study of the cultural peculiarities of the region, and also defines the main forms of interaction with the audience. In this regard, the festival realizes as a large-scale creative laboratory for artists, designers, musicians, dancers, actors, poets and photographers. The article briefly describes and analyzes the creative projects of the festival, reflecting the main tendencies in the development of contemporary art in the South Ural.

Key words: museum, festival, “Debarkader”, contemporary art, exhibition project, creative dialogue, art synthesis.

На сегодняшний день в современной культуре фестиваль представляет собой социальную и художественную модель диалога. Мировое культурное пространство охвачено всеобъемлющей тенденцией фестивального движения, выступающего способом налаживания взаимодействия и диалога между людьми. Как отмечает Е.А. Широкова, в пространстве межличностных отношений фестиваль является востребованной формой и механизмом культурной коммуникации, которые становятся основой самых разных видов художественного творчества. Благодаря диалогической структуре и многосубъектности

отношений, полицентричности, плюрализму и демократичности фестиваль приобретает свойства творческой лаборатории. В его рамках открываются широкие возможности для эксперимента, динамического развития и эволюции форм, видов и технологий творчества, обмена идеями и знаниями, создания новых ценностей и воззрений. В контексте социальных отношений фестиваль выступает медиатором в диалоге между творчеством и творцом. Посредническая функция фестиваля не ограничивается только информированием общества о состоянии той или иной области творчества: в его пространстве актуализируются новые культурные проекты, репрезентируются современные творческие стратегии, формируются перспективы развития креативных отраслей культуры. Фестиваль — это специфический вид социально-культурного диалога, реализуемый в формах творческой коммуникации на основе плюрализма и равноправия мировоззрений его участников¹.

Карнавально-праздничные и театрално-зрелищные формы стали формироваться в эпоху Средних веков и Возрождения. Они находились на границе искусства и жизни. В сущности, это и была жизнь, но оформленная особым образом. Этим формам были присущи такие черты, как диалогизм (во время карнавала временно упразднялись все иерархические различия и барьеры между людьми, создавался особый идеально-реальный тип общения, невозможный в обычной жизни), творчески-игровая атмосфера, репрезентативность, зрелищность². Организация действия исторически предвосхищает концепцию фестиваля, в пространстве которого сталкиваются и взаимодействуют различные формы творчества. Примером подобного творческого взаимодействия является фестиваль современного искусства «Дебаркадер», который ежегодно проходит в Челябинске на площадке Государственного исторического музея Южного Урала.

Сам фестиваль сложен и многофункционален по своей структуре. Его форма и содержание трансформируются вслед за меняющимися социокультурными условиями и потребностями публики. Благодаря этому фестиваль, организованный в Челябинске, с каждым годом охватывает все больше новых направлений и более широкую аудиторию, предоставляя музею возможность эволюционировать в профессиональном и зрительском восприятии. В связи с этим по-прежнему остается актуальным высказывание директора Ландесмузеума (1923–1936), историка искусства А. Дорнера о том, что музеи должны представлять собой *Kraftwerk* — своего рода электростанции, способные динамично реагировать на меняющиеся запросы³.

Первый Международный фестиваль современного искусства «Дебаркадер» состоялся в 2015 г. на площадке Челябинского государственного краеведческого музея (ныне — Государственный исторический музей Южного Урала) по инициативе его директора В.И. Богдановского. На первом этапе своего существования фестиваль являлся экспериментальным, он не имел какой-либо тематической направленности и был приурочен к всероссийской акции «Ночь искусств». На один день музей превратился в масштабную творческую площадку, где прошло в общей сложности 15 мероприятий, включая выставки, читки пьес, спектакли, перформансы и многое другое. Несмотря на то что все ключевые мероприятия состоялись в один день, на протяжении месяца жители города

¹ См.: Широкова Е.А. Музыкальный фестиваль в диалоге культур. Автореферат дис. кандидата культурологии. СПб., 2013.

² См.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

³ Obrist H.U. Ways of Curating. New York, 2014.

имели возможность посещать различные фестивальные площадки. Таким образом, музей первым предпринял попытку объединить и консолидировать в едином выставочном пространстве различные виды и направления современного искусства.

В последующие годы все проекты в рамках «Дебаркадера» стали подчиняться определенной тематике. Например, в 2016 г. все выставочные проекты были объединены общей концепцией, посвященной истории Челябинска. Кроме того, выросло число направлений, которые объединил фестиваль: появились музыкальная, фотографическая и театральная платформы. Открылась летняя эстрада — сцена под открытым небом, предназначенная для выступлений музыкальных и танцевальных коллективов. Активно стало использоваться пространство у стен музея, на набережной реки Миасс.

В 2017 г. «Дебаркадер» получил статус международного фестиваля, т.к. в его рамках была открыта большая экспозиция живописи, графики и фотографии под названием «Искусство без границ» с работами авторов из Венгрии, Испании, США и России, а также представлен проект «Золотая пчела 12» с участием зарубежных дизайнеров. Кроме того, фестиваль из стен музея органично интегрировался в городское пространство посредством сыгранного на Челябинском железнодорожном вокзале спектакля «Разговоры беженцев» по произведению Б. Брехта — номинанта конкурса «Золотая маска» (Санкт-Петербург). Герои постановки встречаются на Челябинском железнодорожном вокзале и обсуждают как бытовые проблемы, так и философские вопросы. Проект был задуман с целью вывести спектакль из привычного театрального контекста в пространство, которое, на первый взгляд, не приспособлено для постановок. Основным принципом проекта стала интеграция театрального текста в городскую среду, и наоборот, театра — в урбанистическую. Таким образом, посредством театральной платформы фестиваль и его коммуникативная природа тесно взаимодействуют с культурным пространством города, а также трансформируют его, позволяя зрителям стать частью художественного процесса.

Девизом четвертого фестиваля современного искусства, который состоялся в 2018 г., стал слоган «Невозможность границ». В основе его концепции было нивелирование границ не только между искусством как таковым, но и между зрителем, художником и куратором. Музей становится тем местом, где зритель не просто знакомится с произведениями культуры и искусства, но местом, где публика активно вовлекается в процесс сотворчества.

На сегодняшний день «Дебаркадер» — это универсальная площадка, которая включает в себя различные виды искусства: живопись, дизайн, танец, театр, поэзию. Так как многие авторы обращаются к разным видам творчества, совершенно естественно отразить междисциплинарный характер их деятельности в синтезе. Мероприятия фестиваля включают также разнообразные виды деятельности: мастер-классы, лекции, концерты, экскурсии. «Дебаркадер» представляет собой своего рода исследование, поиск новых форм взаимодействия. В этой связи он реализует себя как масштабная творческая лаборатория для художников, дизайнеров, музыкантов, танцоров и поэтов. Результатом деятельности этой лаборатории становятся совместные проекты.

Одним из примеров открытого взаимодействия между музеем и зрителем является выставочный проект звезд мирового дизайна “Tolerance”, организованный в рамках фестиваля. Эта выставка, созданная экс-артдиректором журнала “Time” и газеты “New York Times” Мирко Иличем, была призвана привлечь внимание общественности к проблеме толерантности (гендерной, религиозной, сексуальной, политической, расовой и национальной). Плакаты-баннеры экспонировались под открытым небом на набережной у стен музея, таким образом, жители города имели возможность познакомиться с работами,

а также определить значение термина для каждого из художников и проанализировать его трансформацию в зависимости от страны, в которой живет автор, и проблем, которые характерны для каждой территории. На торжественном открытии выставки специально для горожан Мирко Илич записал видео-обращение, в котором коротко рассказал об идее проекта. Выставка в Челябинске стала первым показом проекта в России, ранее экспозиция побывала во многих странах Европы и США. Этот проект стал своего рода социально-культурным экспериментом, дающим возможность проанализировать, как жители промышленного города, далекого от столицы, воспринимают проблемы, связанные с толерантностью, которые в значительной мере влияют на межличностные отношения, культурную и нравственную составляющую в современном мире. Вместе с баннерами-плакатами был размещен белоснежный холст, для того чтобы зрители могли самостоятельно определить для себя понятие «толерантность» и выразить свое отношение к нему любым доступным способом — рисунком, надписью. В конечном итоге выставка показала, что челябинская общественность не готова к подобного рода экспериментам: через некоторое время после открытия экспозиции самые провокационные плакаты, посвященные темам гомосексуализма, расизма, феминизма, были кем-то вырезаны. Музей намеренно не предпринимал никаких активных действий в отношении вандалов, ограничившись восполнением экспозиции. Этот проект позволил сделать важный вывод: современное общество пока не готово к выражению толерантности по отношению к окружающим, это чувство еще предстоит воспитывать в каждом из нас.

Другим примером творческого взаимодействия, но уже между художниками, является проект «HeШумы», организованный в рамках поэтической площадки «Дебаркадера». В преддверии фестиваля поэты присылали в оргкомитет свои тексты — «кусочки шума» (последовательность различных звуков), записанные и поставленные в соответствие с текстами. Затем челябинские и екатеринбургские музыканты создали на основе присланных текстов и звуков музыкальные коллажи — композиции, во время которых поэты читали свои произведения. Кроме того, выступления поэтов сопровождалось не только звуковыми композициями, но и танцевальными импровизациями. На сцене вместе с поэтами выступали актеры Театра современного танца О. Поны. Свои впечатления от поэтических произведений они выражали пластикой тела. Сложившийся музыкально-поэтический перформанс свидетельствует о бытовании фестиваля как формы взаимодействия различных видов искусств.

В 2017 г. в рамках фестиваля был создан уникальный проект, направленный на взаимодействие музея и театра, призванный актуализировать внимание публики на активном развитии театра и перформативных практик. Для создания спектакля «Ты меня любишь, Соня Кривая?» челябинский режиссер О. Хапов использовал архивные документы и фотографии из фондов музея. Уже в следующем году режиссер поставил спектакль-бродилку под названием «Я на границе тебя. Ты на границе меня», на создание которого автора вдохновила история семьи Горяновых — актеров Челябинского кукольного театра, которых разлучила война. Для создания спектакля также использовались письма военных лет из музейной коллекции. Данные театральные проекты исследуют особую форму взаимодействия с исторической памятью и актуализацию культурного наследия с помощью эмоционально-образной интерпретации музейного материала. Это свидетельствует о том, что фестиваль «Дебаркадер» не просто успешно совмещает музейные и театральные институции, но является своеобразной лабораторией, где зритель совместно с актерами исследует пути творческого взаимодействия.

Таким образом, антология фестиваля фиксирует основные имена, произведения, историю, истоки и этапы развития современного искусства. «Дебаркадер» рассказывает о той культурной ситуации, которая складывается на мировой художественной сцене, в России и на Южном Урале в частности. Он затрагивает аспекты формирования особой художественной среды в промышленном городе, что в свою очередь способствует становлению неповторимой художественной специфики региона.

Список литературы

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.

Широкова Е.А. Музыкальный фестиваль в диалоге культур. Автореферат дис. кандидата культурологии. СПб.: [Б. и.], 2013. 22 с.

Obrist H.U. *Ways of Curating*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014. 192 p.

References

Bakhtin, M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* [Rabelais and His World]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Press, 1990. 543 p. (in Rus.).

Obrist, H.U. *Ways of Curating*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014. 192 p.

Shirokova, E.A. *Musikal'nyj festival' v dialoge kul'tur. Avtoreferat dis. kandidata kul'turologii* [A music festival in the dialogue of cultures. Abstract of Ph.D. thesis in Cultural Studies]. Saint-Petersburg: [without Name of Publisher], 2013. 22 p. (in Rus.).

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Сапанжа О.С.

[Рец. на кн.:] Бирюкова М.В. Философия кураторства. СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2018. 336 с. ISBN: 978–5–86007–872–7

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

Рецензия на монографию Марины Валерьевны Бирюковой «Философия кураторства» ориентирована на представление актуального для российской музеологии ракурса исследования тенденций развития выставок как культурного события. В книге представлена концепция кураторских проектов как значительного явления культуры второй половины XX—начала XXI вв. Эволюция кураторских проектов от манифестации новых творческих принципов до манифестации новой культурной парадигмы позволяет оценить их место в пространстве нового типа художественного диалога, в целом, и музейного диалога, в частности. На основе анализа разделов монографии, посвященных музейным проектам, рассматривается новый способ освоения актуальных культурных движений в музейном пространстве.

Ключевые слова: музеология, музей, выставка, куратор, кураторство, современное искусство, музейное пространство, культурное пространство.

[Review of:] Biryukova M.V. *Philosophia kuratorstva* [The Philosophy of Curatorship]. Saint-Petersburg: DMITRY BULANIN Press, 2018. 336 p. ISBN: 978–5–86007–872–7

Sapanzha, Olga Sergeevna—Doctor of Cultural Studies, Professor, the Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russia, sapanzha@mail.ru.

The review of the monograph *The Philosophy of Curatorship* by Marina Biryukova reflects the book's focus of research: the modern trends in the development of exhibitions as cultural events and curatorial projects. The study of museum curatorial work is important in the context of museology. Marina Biryukova presents the concept of a curatorial project as an important cultural phenomenon of the second half of the 20th—early 21st centuries. The evolution of curatorial projects as a manifestation of new creative principles as well as manifestation of a new cultural paradigm is a part of the artistic discussion and the new type of museum discussion. In addition, the analysis of the monograph's chapters considering museum projects as a new way of understanding current cultural trends in the museum space is presented in this review.

Key words: museology, museum, exhibition, curator, curatorship, modern and contemporary art, museum space, cultural space.

Монография Марины Валерьевны Бирюковой, посвященная феномену кураторства, предоставляет читателю возможность поразмышлять о широком спектре подходов к анализу современной выставки как культурного события, созданного с участием художников

и обладающего идеей, которая раскрывается в концепции куратора (С. 7). Об этом говорит само название монографии — «Философия кураторства», свидетельствующее, что автор ставит перед собой более чем амбициозную задачу — системное исследование развития концепции кураторских проектов во второй половине XX в. К обобщениям такого масштабного уровня автора вполне могли подтолкнуть и социокультурные, и научные обстоятельства. Социокультурные обстоятельства связаны со стремительным развитием практики кураторства в отечественных музеях в последние два десятилетия и желанием освоить и интерпретировать тот опыт, который был накоплен практикой европейского и американского кураторства, имеющего более длительную историю. Научные обстоятельства, по-видимому, определяются необходимостью систематизации аналитических итогов размышлений о месте кураторства в культурном пространстве, кураторстве как новом культурном коде (культурология), смыслах и целях современного искусства (искусствоведение), места кураторских проектов в музейном пространстве (музеология). Философия же видится автору той основой, которая позволит осуществить искомый синтез и предложить концепцию кураторства в контексте философии культуры и пространства реальных культурных практик.

У автора при этом достаточно предшественников — рецензируемая монография, естественно, не первая работа по кураторству. Например, Ханс Ульрих Обрист, упоминаемый автором, посвятил истории кураторства книгу (переведенную на русский язык)¹, но это своеобразная антология кураторства в форме интервью с пионерами этой области. В целом, проблематика кураторства не является новаторской, новаторской является выбранная оптика исследования.

Вполне понятно, что и сам автор разрабатывал выбранную тему долго и обстоятельно. В фокусе внимания М.В. Бирюковой оказывались проблемы истории выставочных проектов², современной выставки как текста и авторского высказывания³, специфика художественных проектов как сложного явления, выходящего за пределы понятия «выставка»⁴.

Стоит согласиться с М.В. Бирюковой в ее неудовлетворенности термином «выставка современного искусства». Находясь в поисках концепта, определяющего суть исследуемого явления, автор предлагает три варианта: «современный художественный проект», «проект современного искусства» или «кураторский проект». С каждым из используемых определений можно спорить, однако, нельзя не признать, что каждое из них точнее отражает природу изучаемого явления. «Выставка современного искусства» смещает акценты на представляемые произведения в их самостоятельной ценности, «кураторский проект» усиливает контекст авторского высказывания, где произведения, если угодно, это слова, а не отдельные цитаты. Из этих цитат куратор «собирает» новое высказывание.

Представленный в монографии обзор эволюции кураторских концепций (С. 67–97) иллюстрирует поворот, произошедший в культурной парадигме XX в. при ее смене от модернизма к постмодернизму и далее до начала XXI в. Основываясь на предложенной

¹ См.: Обрист Х.У. Краткая история кураторства. М., 2012.

² Бирюкова М.В. Проблемы эволюции западной выставочной практики в XVIII–XX веках // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 2. С. 3–7.

³ Бирюкова М.В. Выставка как текст: аспекты диегезиса в проектах концептуализма // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2017. № 3. С. 21–25.

⁴ Бирюкова М.В. Аспекты мимесиса в современных художественных проектах // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 1. С. 3–9.

автором периодизации развития выставочных проектов в XX в., можно сделать вывод о смене парадигмы: выставка из манифестации новых творческих принципов (как это было с большинством выставок художников-модернистов) превращается в манифестацию новой культурной парадигмы с помощью выявления и актуализации творческих принципов посредством диалога.

В итоге, к 1990-м гг., утверждает автор, кураторская практика, эстетика и теория культуры все более становятся взаимовлияющими областями деятельности. Вероятно, формируется нелинейная модель: «кураторские проекты — анти-эстетика — культур-философская научная парадигма».

Ключевым для М.В. Бирюковой становится включение аналитической составляющей в деятельность куратора, указание на обязательность рефлексии, причем не спонтанной, а рефлексии, вписанной в формат интеллектуальных раздумий, облеченных в форму художественных высказываний. Вряд ли все кураторские проекты впишутся в предложенный формат: наряду с концептуальными размышлениями о путях развития культуры, немало примеров проектов, где предложенный автором символично-контекстуальный метод анализа кураторских концепций окажется избыточным. Но вполне понятно, что автора интересует авангард кураторских практик, из которых и складывается передовой опыт. Рефлексия по поводу этого опыта и образует философию кураторства.

Автор постоянно подчеркивает в работе, что именно символично-контекстуальный метод анализа (С. 31–37) кураторских концепций позволяет уйти от искусствоведческих претензий на анализ формы и стиля, размышлений о границах искусства, которые разрушаются, в том числе, и под натиском кураторских проектов. Если искусство первой половины XX в. предложило фигуру художника-интеллектуала, создающего не только произведение, но и объясняющий его манифест, то вторая половина XX в. вполне естественно и последовательно предложила фигуру куратора «сверх-интеллектуала», создающего манифест манифестов.

Стоит, правда, отметить, что строгое разделение не всегда оказывается возможным и, например, в той части монографии, где анализируются принципы мимесиса (С. 98–113), большая часть примеров связана не с «концепцией куратора», а с «концепцией художника», который, не будем забывать, по-прежнему во второй половине XX в. претендует на роль интеллектуала.

То же самое — при анализе китча как продукта деконструкции искусства, когда акцент смещается в сторону индивидуальной творческой практики художника. В целом, второй раздел монографии — это попытка совместить символично-контекстуальный метод с искусствоведческим, отвергнутым в начале работы. Сосредоточенность именно на процессах и результатах творчества художников (которые потом будут концептуализированы в рамках выставочных проектов) делает отдельные части монографии, в некоторой степени, искусствоведческими этюдами, но очень важными для понимания материала, с которым работает куратор.

Важный вывод исследования касается разведения понятий современного искусства и выставки современного искусства: современное искусство — это визуальная философия, выставка современного искусства — это визуализированная философская концепция (демонстрация философской концепции). Чтобы эта концепция была расшифрована, и нужен куратор.

Следующим фрагментом философской теории кураторства стала модель коммуникации «куратор — зритель» (С. 136–174). Возможно, модель коммуникации шире, чем

предложенные компоненты, однако саму траекторию анализа, предложенного в монографии, следует признать верной: от анализа смены культурных доминант, культурной и научной парадигм, через определение базовых принципов творческого процесса к актуализации его результатов в процессе коммуникации. О том, что коммуникация в итоге оказывается более сложной, чем предложенная в третьем разделе модель «куратор-зритель», свидетельствует логика повествования, центром которого становится проблематика создания или интерпретации художественных мифов, тесно связанная с проблематикой самопрезентации художников.

Отдельный фрагмент монографии представляет идея музея, соотнесенная с концепцией кураторства (С. 175–207). Анализируя движение от «гроба искусства» к его «реаниматору», произошедшее с музейной институцией, М.В. Бирюкова выделяет формы взаимодействия музея и кураторского проекта: во-первых, это музей современного искусства, в пространстве которого презентация кураторских проектов естественна и необходима, во-вторых, это музей, включающий площадки для демонстрации современного искусства, и, наконец, в-третьих, музей классического искусства (или искусства, признанного таковым), включение которого в пространство авторских кураторских практик (или наоборот — включение практик в пространство музея), демифологизации и деконструкции искусства всегда воспринимается крайне болезненно (вспомним недавнюю выставку Яна Фабра в Государственном Эрмитаже).

Апофеозом работы становится определение мифологем культуры в кураторских проектах (С. 208–254) и определение основных этапов эволюции кураторских проектов во второй половине XX в., которых автор выделяет шесть. Последний этап автор называет этапом рубежа XX и XXI вв., когда в центре внимания находится проблематика медиа, искусственного интеллекта и идеологии, концепции телесных и духовных метаморфоз личности. Думается, однако, что в центре определения культурного пространства ключевым является определение точки отсчета нового этапа, которому культурологи отчаянно пытаются придать законченность в виде понятия (например, метамодернизм) и описать суть происходящего поворота. Культурологическая футурология развития кураторских проектов в рамках условно называемого метамодернизма была бы очень уместна, даже несмотря на то, что автор склоняется в сторону философского осмысления кураторства.

Оценивая общую идею монографии, можно утверждать, что перед нами философская концепция кураторства как многоаспектного феномена, оказавшего существенное влияние на развитие культуры второй половины XX в. Учет достижений культурологии, искусствоведения, музеологии позволили М.В. Бирюковой как предложить периодизацию в развитии кураторских проектов, так и разработать типологическую картину коммуникативных практик кураторства, взаимодействия с музеями и трансляции мифологем культуры. Возможно, идея монографии получила бы дополнительный импульс, если бы автор именно разработку культурологической теории кураторства поставил во главу угла и именно с этих позиций расставил акценты, выделяя структурные составляющие этой теории. Однако выбор философской парадигмы исследования является, по-видимому, для автора принципиальным.

Отметим, что в значительной степени в монографии присутствует и музеологический контекст, но очевидно, что в рамках музеологии сам термин «куратор» присутствует в значении руководителя музейного выставочного проекта любого размаха в музее любого профиля. Даже в художественном музее все руководители выставок (например, выставок фарфора, графики и т.д.) именуются кураторами, хотя сложные новые смыслы они не создают, если это и высказывание, то с максимально полным сохранением исходного

«авторского текста» художника. Таким образом, перед нами иной, «прикладной» характер понимания куратора и его места в реализации музейных проектов. А итоговый диапазон оказывается масштабным: от формального руководителя выставки, разработчика тематико-экспозиционного плана и художественного решения до творца, претендующего на равный (или выше) статус с художником, представляющего работы для кураторского проекта. После этого понятно, что речь в монографии пойдет именно о кураторе проектов современного искусства, реализуемых в музейном или ином пространстве.

Между тем, с самых первых строк работы М.В. Бирюкова провозглашает, что, починаясь общим парадигмам развития культуры, выставка представляет собой уникальное пространство коммуникативных практик, складывающихся в «феномен отношений куратора (художника) и зрителя». Утверждение это кажется опровергаемым дальнейшими рассуждениями автора. Коммуникативное напряжение выставочного проекта имеет более сложную природу: это и диалог куратора с культурой, актуальными мейнстримами, массовой культурой, существующими кураторскими практиками, а, подчас, и с самим собой. Не менее важна коммуникация «куратор–художник». Значимость же воспринимающего субъекта, ориентированность на ситуацию со-творчества, несомненно, занимает ведущее место в коммуникативных исследованиях, но ими не исчерпывается.

Немаловажный вопрос связан с определением контекста исследования кураторства. Все же заявленное автором исследование кураторства в контексте эволюции философских идей, выявление связей кураторских проектов второй половины XX — начала XXI вв. с философской парадигмой соответствующего периода в реальном тексте существенно расширено. Обращаясь к научным парадигмам, автор не оставляет без внимания и культурную парадигму, и даже реальные культурные практики, т.е. переходит от идеи к технологиям и от технологии к идеям.

И, наконец, в пространство интересной и бесконечной дискуссии ввергает выдвигаемое автором определение кураторского проекта как отражения философской парадигмы своего времени. Как уже неоднократно отмечалось, и куратор, и даже художник — интеллектуалы и трансляторы философской парадигмы через визуализацию значимых образов и идей. Но входит ли в понятие философской парадигмы все многообразие культуры постмодернизма, повлиявшего на кураторские практики? Думается, именно для положительного ответа на этот вопрос автору и потребовалось обращение к искусствоведению, культурологии и музеологии. Содружество парадигм и методологий еще раз демонстрирует эффективность и даже необходимость мультидисциплинарных подходов в исследовании феноменов современной культуры.

Список литературы

Бирюкова М.В. Аспекты мимесиса в современных художественных проектах // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 1. С. 3–9.

Бирюкова М.В. Выставка как текст: аспекты диегезиса в проектах концептуализма // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2017. № 3. С. 21–25.

Бирюкова М.В. Проблемы эволюции западной выставочной практики в XVIII–XX веках // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 2. С. 3–7.

Бирюкова М.В. Философия кураторства. СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2018. 336 с.

Обрист Х.У. Краткая история кураторства. М.: Ad Marginem, 2012. 256 с.

References

Biryukova, M.V. Aspekty mimezisa v sovremennykh khudozestvennykh proektax [The Aspects of Mimesis in Contemporary Art Projects], in *Vestnik Sankt-Petersburgskogo Gosudarstvennogo Universita Technology i Disayna. Seria 2. Iskusstvovedenie. Filologicheskije nauki*. 2017. Vol. 1. P. 3–9. (in Rus.).

Biryukova, M.V. *Philosophia kuratorstva* [A Philosophy of Curatorship]. Saint-Petersburg: DMITRY BULANIN Press, 2018. 336 p. (in Rus.).

Biryukova, M.V. Problemy evoluzii zapadnoy vistavochnoy praktiki v XVIII–XX vekax [The Problems of the Evolution of Western Exhibition Practice in the 18th–20th centuries], in *Vestnik Sankt-Petersburgskogo Gosudarstvennogo Universita Technology i Disayna. Seria 2. Iskusstvovedenie. Filologicheskije nauki*. 2017. Vol. 2. P. 3–7. (in Rus.).

Biryukova, M.V. Vistavka kak tekst: aspekty diegezisa v proektax konzeptualizma [An Exhibition as a Text: Some Aspects of the Diegesis in the Conceptualism Projects], in *Obzhestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)*. 2017. Vol. 3. P. 21–25. (in Rus.).

Obrist, H.U. *Kratkaya istoriya kuratorstva* [A Brief History of Curating]. Moscow: Ad Marginem Press, 2012. 256 p. (in Rus.).